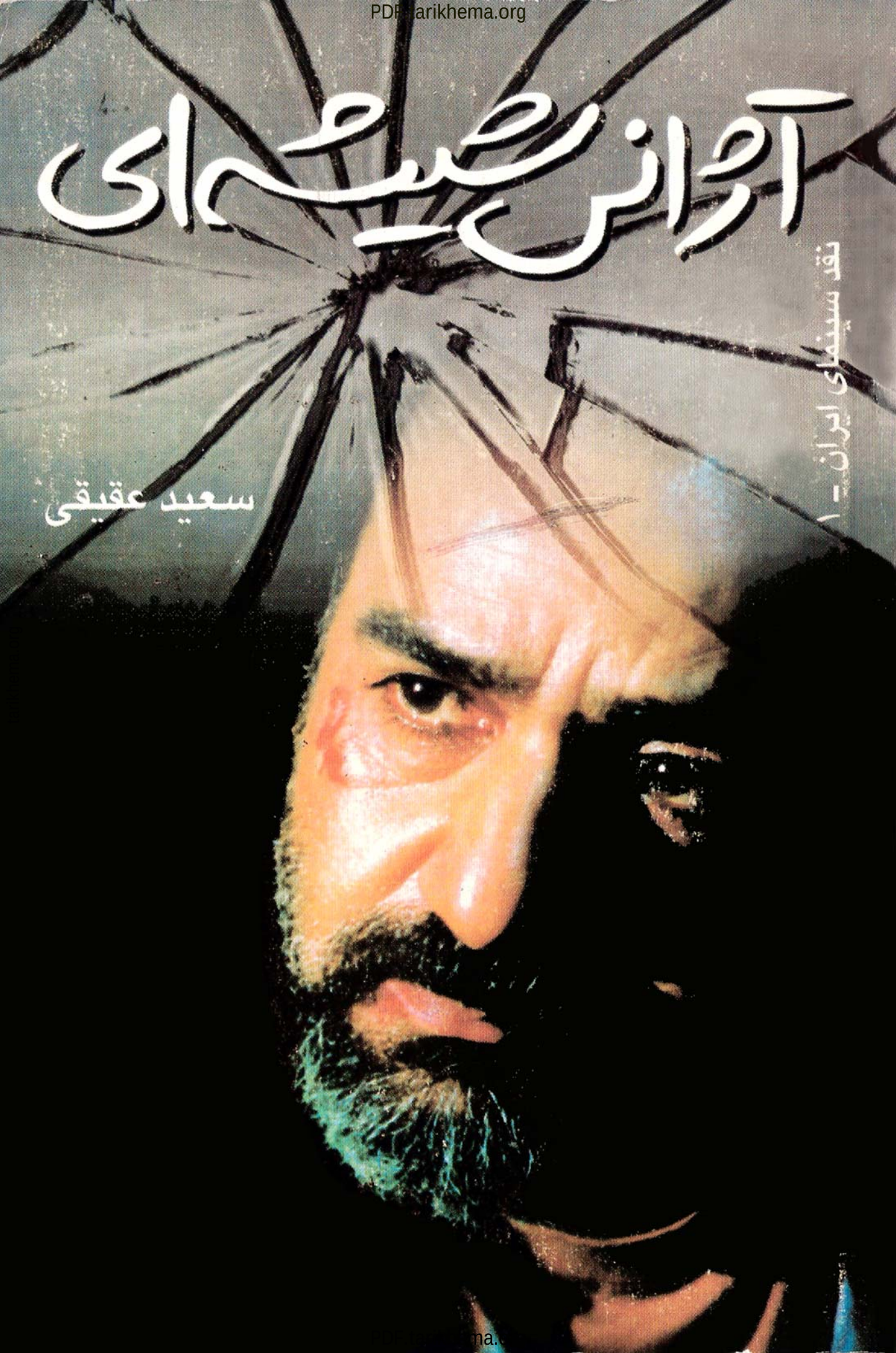
PDF.tarikhema.org

آوانس شب هم‌ای

نقد سینمای ایران - ۱

سعید عقیقی



tarikhema.

PDF.tarikhema.org

نقد سینمای ایران ـ ۱

آژانس شیشه‌ای

سعید عقیقی

tarikhema.org

تهران ، ۱۳۷۷

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برگهٔ فهرست‌نویسی پیش از انتشار

عقیقی، سعید
آژانس شیشه‌ای (نقد سینمای ایران؛ ۱) / سعید عقیقی. ـ تهران: نشرقطره، ۱۳۷۷.
[۸]، ۲۲۴ ص. ـ (سلسله انتشارات نشرقطره؛ ۱۸۰: هنر و ادبیات ایران؛ ۳۵)
۱. سینما ـ ایران ـ نقد و تفسیر. ۲. حاتمی‌کیا، ابراهیم، ۱۳۴۰ ـ آژانس شیشه‌ای ـ نقد و تفسیر. الف. عنوان. ب. نقد سینمای ایران؛ ۱
PN ۱۹۹۸ / آ ۳ ع ۷
۷۹۱/۴۳۰۳۳۳۰۹۲۴

نشرقطره

آژانس شیشه‌ای
سعید عقیقی
طرح روی جلد: با استفاده از پوستر فیلم
حروفچین: محمد نجفی‌زاده
چاپ اوّل: ۱۳۷۷
لیتوگرافی: طیف‌نگار
چاپ: گلشن
تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه
بها: ۸۰۰ تومان
حق چاپ برای نشرقطره محفوظ است.

شابک: X ـ ۰۲۰ ـ ۳۴۱ ـ ۹۶۴ ISBN: 964-341-020-X

نشر قطره
خیابان انقلاب، ابتدای وصال شیرازی، پلاک ۹، طبقهٔ همکف
۶۴۶۶۳۹۴ ـ ۶۴۶۰۵۹۷
صندوق پستی ۳۸۳ ـ ۱۳۱۴۵
Printed in The Islamic Republic of Iran

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با حرمت و محبت

پیشکش مادرم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با سپاس از ابراهیم حاتمی‌کیا، علی کلیج و مهدی کریمی
و قدردانی از میترا محاسنی، علی وزیریان و هوشنگ گلمکانی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست

یادمان ۱
پیش‌درآمد ۵
گشایش ۷
ماهیت متن ۱۵
مقدمهٔ اوّل ۱۷
مقدمهٔ دوم ۲۲
مطالعهٔ موردی ۲۴
تعارض درونی ۳۰
فصل حضور ۴۱
بازیگری ۶۰
ضمیمهٔ ماهیت متن ۶۴
پردازش متن ۷۱
متن: مؤلف، فرامتن و بینامتن ۷۷
متن ⇔ مؤلف ۷۸
متن ⇔ فرامتن ۸۶
متن ⇔ بینامتن ۹۶
بافت اجتماعی ۱۱۱
عینیت و واقعیت ۱۱۵

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نقش اجتماعی هنرمند ۱۱۷
آیین فردی و باور اجتماعی ۱۲۶
پدیدارشناسی: نقد معطوف به مخاطب ۱۳۱
روانشناسی بیننده ۱۴۱
تلقی رمانتیک: ستایش دنیای مردگان ۱۴۷
آرمان‌گرایی و مرگ‌باوری ۱۵۶
احساسات‌گرایی: نماد و مذهب ۱۶۳
احساسات‌گرایی و موسیقی ۱۷۱
فیلمنامه و فیلم ۱۷۶
روایت ۱۷۶
گفت‌وگونویسی ۱۸۰
تفاوت‌ها ۱۸۲
بررسی تطبیقی ۱۸۷
پی‌نوشت ۲۱۱
شناسنامهٔ کامل فیلم ۲۱۲
نمایه ۲۱۹

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یادمان

۱

عزیز من! آیا آن صفا و پاکیزگی را که لازم است، در خلوت خود می‌یابی یا نه؟ عزیز من! جواب این را از خودت بپرس. هیچکس نمی‌داند تو چه می‌کنی و ترا نمی‌بیند.

آیا چیزهایی را که دیده نمی‌شوند، تو می‌بینی؟ آیا کسانی را که می‌خواهی در پیشِ تو حاضر می‌شوند، یا نه؟ آیا گوشه‌ی اتاق تو به منظره‌ی دریایی مبدل می‌شود؟ آیا می‌شنوی هر صدایی را که می‌خواهی؟

می‌بینی هنگامی را که تو سال‌هاست مرده‌یی و جوانی که هنوز نطفه‌اش بسته نشده، سال‌ها بعد در گوشه‌یی نشسته، از تو می‌نویسد؟

هر وقت همه‌ی اینها هستی داشت و در اتاق محقر تو دنیایی جا گرفت، در صفا و پاکیزگی خلوت خود شک نکن.

اگر جز این است، بدان که خلوت تو یک خلوت ظاهری است، مثل این است که تاجری برای شمردن پول‌های خود در به روی خود بسته است. دل تو با تو نیست و تو از خود، جدا هستی. آن تویی که باید با تن باشد، از تو گریخته است. شروع کن به صفا دادن شخص خودت،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شروع کن به پاکیزه ساختن خودت... آن خلوتی که ما از آن حرف می‌زنیم عصاره‌یی از صفا و پاکیزگی ماست، نه چیز دیگر.

۲

عزیز من! باید بتوانی به جای سنگی نشسته، دوار گذشته راکه توفان زمین با تو گذرانیده، به تن حس کنی... باید بتوانی یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست لرزش شکستن را به تن حس کنی.

باید این کشش ترا به گذشته‌ی انسان ببرد و تو در آن بکاوی. به مزار مردگان فرو بروی، به خرابه‌های خلوت و بیابان‌های دور بروی و در آن فریاد برآوری و نیز ساعات دراز خاموش بنشینی... به تو بگویم تا اینها نباشد، هیچ چیز نیست...

دانستن سنگیِ یک سنگ کافی نیست. مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت. باید بارها این مبادله انجام بگیرد تا به فراخور هوش و حس خود و آن شوق سوزان و آتشی که در تو هست، چیزی فراگرفته باشی. دیدن در جوانی فرق دارد تا در سن زیادتر. دیدن در حال ایمان فرق دارد با عدم ایمان. دیدن برای اینکه حتماً در آن بمانی یا دیدن برای اینکه از آن بگذری. دیدن در حال غرور، دیدن به حال انصاف، دیدن در حال وقعه، دیدن در حال سیر، در حال سلامتی و غیرسلامتی، از روی علاقه یا غیر آن.

دنباله‌ی حرف را دراز نمی‌کنم. تو باید عصاره‌ی بینایی باشی. بینایی‌یی فوق دانش، بینایی‌یی فوق بینایی‌ها... اگر چنین بتوانی بود مانند جوانانی نخواهی بود که تاب دانستن ندارند و چون چیزی را دانستند جار می‌زنند. شبیه بوته‌های خشک آتش گرفته‌اند یا مثل ظرف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که گنجایش نداشته، ترکیده‌اند. آنها اصلاح شدنی نیستند و دانش برای آنها به منزله‌ی تیغ در کف زنگی مست که می‌گویند، زیرا با ایـن دانش بینایی‌یی جفت نیست.

تو باید بتوانی بدانی چنان بینایی‌یی هست و به زور خلوت، بتوانی روزی دارای آن بینایی باشی.

نیما یوشیج

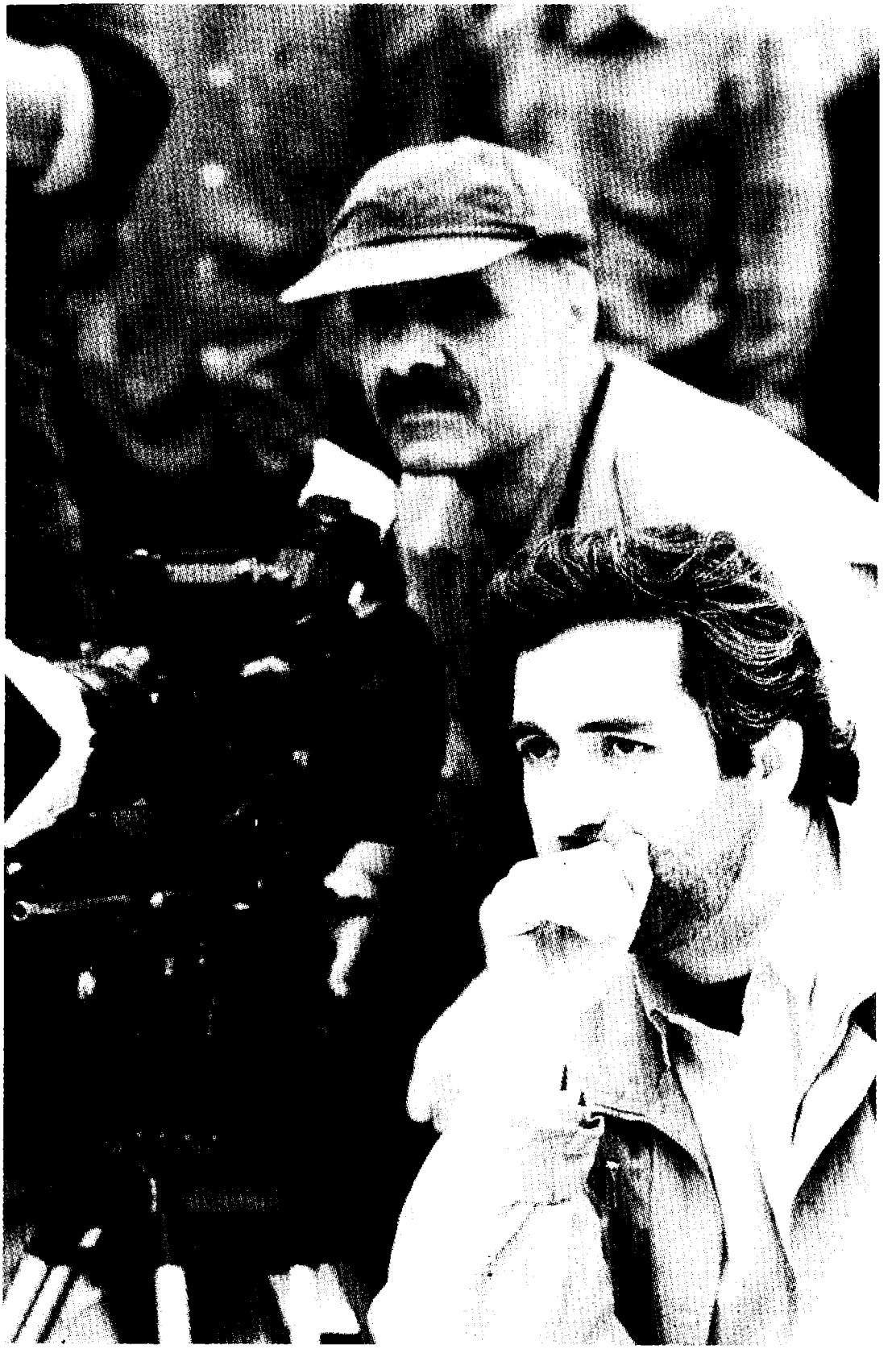
حرف‌های همسایه*

tarikhema.org

* یوشیج ـ نیما، حرف‌های همسایه ـ انـتشارات دنـیا، چـاپ اول: شـهریور ۱۳۵۱. شیوهٔ نگارش نیما در کتاب که بیش‌تر مبتنی بر پیوسته‌نویسی‌ست، در این‌جا نیز به همان صورت حفظ شده است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ابراهیم حاتمی‌کیا و عزیز ساعتی سر صحنهٔ آژانس شیشه‌ای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیش درآمد

آژانس شیشه‌ای نخستین کتاب از مجموعهٔ نقد سینمای ایران است که به شیوهٔ تک‌نگاری، فیلم‌های سینمای ایران را مرور می‌کند و به تحلیل آن‌ها می‌پردازد. شاید درست‌تر آن بود که به ترتیب تاریخ پیش می‌رفتیم؛ یعنی کار نگارش این مجموعه از نمونه‌های متقدم آغاز می‌شد و به تدریج ره به روزگار معاصر می‌گشود. اما تجربه نشان داده است که امید به تداوم در برنامه‌ریزی‌های گسترده و درازمدت به رابطه‌ای دوسویه می‌ماند که تو با تمام توش و توان و اشتیاق‌ات تنها یک سوی آنی. پس خوش‌خیالی است و در عمل دور از واقعیت، که تنها یک طرفِ رابطه بخواهد و بتواند آن را تضمین کند. از آن گذشته، دغدغهٔ معاصر بودن هم هست. این نگرانی که غوطه‌ور شدن در تاریخ گذشته، مجال پرداختن به زمان حال را بگیرد. به هر رو، تحلیل تک‌نگارانهٔ تاریخ سینمای ایران را از فیلم‌های ــ به هر دلیل ــ مطرح سال ۱۳۷۶ آغاز می‌کنیم و امیدواریم که از کاوش در اکنون بتوان به گذشته رسید و با بررسی نمونه‌های شاخص سینمای ایران در هر دوره، زمینه‌ای برای تحلیل تاریخی این سینما فراهم کرد. فراتر از آن، سعی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده تا هر فیلم، آزمونی برای پرداختن به جنبه‌های گوناگون نقد باشد. به این معنا که نظریه‌های نقد ادبی ــ سینمایی که تاکنون کم‌تر به عمل درآمده و بیش‌تر در حد نگره‌هایی کلی و بی‌کارکرد جلوه کرده‌اند، به تناسب هر فیلم قالب خاص خود را بیابند و نشان بدهند که چه‌طور با استفاده از یک شیوهٔ نقد و گاه با تلفیق آن‌ها، می‌توان تحلیل فیلم را به عرصه‌ای برای نمایش کارکردهای گوناگون و راهگشای این شیوه‌ها بدل کرد و از این راه، تأثیر رویکردهای مختلف نقد را در محدودهٔ معینی چون یک اثر سینمایی آزمود. اگر روزی چنین اتفاقی بیفتد و تعداد این تجربه‌ها مثلاً به صد تک‌نگاری از آثار دوره‌های مختلف سینمای ایران برسد، آن‌وقت شاید بتوان از گستره‌ای برای بررسی تحلیلی تاریخ سینمای ایران سخن گفت؛ تاریخی که به جای افتادن در دام آمار و ارقام و اطلاعات گاه بی‌پایه و بیهوده و دهان‌پرکن، بیش از هر چیز با تحلیل و احساس و اندیشه سر و کار دارد.

سعید عقیقی

خرداد ۷۷

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گشایش

اهمیت دادن به یک اثر هنری به عنوان پلهٔ اول برای شناخت و راه‌یابی به درون آن ــ صرف‌نظر از دوست داشتنِ احتمالی‌اش ــ دشواری‌های خاص خود را دارد. دست‌کم در مورد آژانس شیشه‌ای این دشواری چند برابر است. سوء تفاهم‌ها و نیش و کنایه‌ها و تهمت‌هایی که در آغاز این راه نثار رهروش می‌شود به کنار، دردسر زمانی بیش‌تر می‌شود که اثر هنری قابلیت تفسیرهای ضد و نقیض را داشته باشد و فراتر از به جانِ هم انداختنِ مفسرانِ فرضی‌اش، این ظرفیت را هم بیابد که بیانیهٔ دسته و گروه خاصی شود و با دور زدن مقولهٔ نقد هنری، از راهی به کسب اعتبار بپردازد که نه مدعی آن است و نه اساساً به چنین قصدی ساخته شده است. شاید پی‌آمد ناگزیر و بلافاصلهٔ چند وجهی بودن چنین اثری، بحث‌انگیز بودن آن باشد؛ این واقعیت کتمان‌ناپذیر که هر کسی خود را ملزم به واکنش سریع، موضع‌گیری صریح یا دست‌کم اظهارنظری می‌داند که در اغلب موارد بیش‌تر توضیح‌دهندهٔ مفسر است تا اثرِ موردِ تفسیر. دست‌کم در گستره‌ای محدود چون سینمای پانزده سال اخیر ایران، چنین اتفاقی چندبار رخ داده است و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زمان به نحوی غریب، داوری بی‌رحمانهٔ خود را نثار داوران و مفسران کرده است. دوندهٔ امیر نادری به عنوان یکی از اصیل‌ترین و موفق‌ترین نمونه‌های کاربرد فُرم‌گرایی در سینمای ایران، از وجه زیبایی‌شناسانه به‌شدت مورد حمله قرار گرفت. در حالی که امروز آن را نمونه‌ای موفق از ترکیب‌بندی بصری می‌دانیم. چند سال بعد، همین بلا از وجه هستی‌شناسانه بر سرِ هامون مهرجویی آمد و سازنده‌اش ریاکار، دودوزه‌باز و نان به نرخ روز خور قلمداد شد. اما هرچه زمان می‌گذرد، حضور پایدار این فیلم ــ الگوی با اهمیت سینمای بعد از انقلاب ــ را از جنبه‌های گوناگون بیش‌تر احساس می‌کنیم. هر دوی این فیلم‌ها از ویژگی مهم «چند وجهی بودن» بهره می‌بردند و سبب می‌شدند تا ناقد فیلم‌ها به‌جای درک وجوه مختلف، یکی از جنبه‌های آن را مبنای قضاوت نهایی‌اش دربارهٔ فیلم قرار بدهد. در مورد آژانس شیشه‌ای هم این خطر وجود دارد که زمینهٔ سیاسی‌اش به‌طور مطلق، محک داوری محسوب شود و جنبه‌های دیگر از نظر دور بماند. دانستن ــ و در واقع به‌کار گرفتنِ ــ اصول نقد، این مصونیت را به وجود می‌آورد و باعث می‌شود تا به جای شروع تحلیل فیلم از موضع‌گیری که در حقیقت باید ایستگاه آخرِ این مسیر باشد، همه‌چیز را از نقطهٔ صفر آغاز کنیم و گام به گام تا واپسین منزلِ این وادی پیش برویم بی آن که از همان لحظهٔ اول گمان کنیم همه‌چیز را دریافته‌ایم یا این که چیزی بیش از آن چه دیده‌ایم انگیزهٔ نوشتن‌مان بوده است. اصول نقد و داوری اثر هنری هرچه باشد، تا در قالب پاکیزهٔ خلوتِ ناقد ننشسته باشد بی‌اثر است؛ خلوتی پاکیزه به سپیدی صفحهٔ کاغذی که هنوز بر آن ننوشته‌ایم.

دشواری دیگر، قرار گرفتن فیلم در کانون توجه است که به هرحال، نوعی دافعه ایجاد می‌کند و راه را برای تفسیری از جنس «فیلمِ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نورچشمی» باز می‌گذارد. البته این تفسیر برای به کرسی نشستن، سند و مدرک کم ندارد. شانزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر گویی به قصد جبران گذشته و بی‌توجهی به دو فیلم پیشین حاتمی‌کیا، در قدردانی از او سنگ تمام گذاشت: اختصاص بخش ویژه‌ای به مرور آثار او ــ که در مورد هیچ فیلمساز ایرانی تاکنون سابقه نداشته است ــ از یک سو و اهدایِ بیش‌ترِ جوایز اصلی جشنواره به آژانس شیشه‌ای از سوی دیگر، قوت این تفسیر را افزایش می‌دهد؛ گو این که امتیازاتی از این دست در نظر ناقد ــ آن هم در جایی که ما ایستاده‌ایم ــ خود به خود واجد بار منفی است. بنابراین، صحه گذاشتن بر ارزش‌های فیلم ــ و حتی به بحث گذاشتن آن در گستره‌ای وسیع ــ می‌تواند این دافعه را بیش‌تر کند. البته در رویکردی منطقی، حواشی زاید بر اصل را در ساختن چنین جوّی می‌توان مؤثر دانست. جایزه‌های جشنوارهٔ فیلم فجر به‌ویژه در انتخاب فیلم برگزیده، همواره نگاه پُر تردیدِ بیننده را به سوی خود برانگیخته است تا آن که میل به جست و جو برای یافتن قابلیت‌های فیلم برگزیده را در او به وجود بیاورد. به عنوان نمونه، فیلم‌هایی چون گل‌های داوودی، کانی‌مانگا، پرواز در شب، در مسیر تندباد، حماسهٔ مجنون و حمله به اچ ـ ۳ که در رویکردی تاریخی و ارزش‌گذارانه و در قیاس با همتایان خود در همان سال‌ها موفقیت چندانی کسب نمی‌کنند، در میان برگزیدگان سال‌های مختلف جشنواره خودنمایی می‌کنند و به نظر می‌رسد که نوعی محدودیت خاص، سلیقهٔ نظردهندگان را در طول سال‌ها به سمت خود کشیده است. این ویژگی البته خاص ایران هم نیست. مثلاً برای بینندهٔ آشنا با سینما، دشوار است که در میان فیلم‌های برندهٔ اسکار سال‌های مختلف بگردد، به تلقی خاصی از سلیقهٔ انتخاب‌کنندگان برسد و آن وقت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بخواهد استثناها را هم در نظر بگیرد و به عنوان نمونه، آخرین امپراتور محبوب‌اش را از میان خیل فیلم‌هایی چون دلاور، تایتانیک، با گرگ‌ها می‌رقصد و نابخشوده بیرون بکشد؛ گیرم که «عظمت» به مثابهٔ یکی از نکته‌های مورد توجه اهداکنندگان اسکار، ویژگی مشترک آخرین امپراتور و آثار مشابه قلمداد شود. همین دافعه و مخاطره به نوعی در مورد آژانس شیشه‌ای هم صدق می‌کند؛ فیلمی که شاید از وجه ظاهری‌اش با فیلم‌های مشابه کم‌ترین تفاوتی نداشته باشد: فیلمی پُر از شخصیت‌های خاص فیلم‌های جنگی و اسامیِ کاظم و عباس و فاطمه و سلمان و ابوذر و مملو از اصطلاحاتِ ویژهٔ آن‌ها که قطعاً واجد صحنه‌هایی چون نمازخواندن، شعاردادن، قصه‌گفتن و روبه‌روی دوربین حرف زدن است. بنابراین، طبیعی است که در چنین نگاهی، فیلم به راحتی قافیه را می‌بازد. گفتم در چنین نگاهی، و شاید مشکل اصلی هم در همین نگاه باشد که به‌شدت به دسته‌بندی‌های قالبی عادت کرده است و به همین دلیل، رویکرد اندیشمندانه به اثر هنری را به اندازهٔ لذت بردن از آن دشوار ساخته است.

به هر رو، از لذت کشف و هویت کاشف نمی‌توان گذشت. فیلمی که در مرکز توجه قرار می‌گیرد، اهمیت پی‌گیری‌اش را برای ناقد از دست می‌دهد (و شاید یکی از دلایل نپرداختن به آثار کلاسیک را بتوان همین نکته دانست)، اما فیلمی که کمی از نظر دور می‌ماند، خودبه‌خود ارزشی فراتر از استحقاق‌اش کسب می‌کند. شاید این موضوع به نظر پیش‌پاافتاده بیاید یا حتی مشکلی خاص سینمای ایران تلقی شود، اما چنین نیست. منتقدی چون رابین‌وود نیز در تحلیل ریوبراووی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هاوردهاکس و مقایسه‌اش با نیمروز* فرد زینه‌مان، دومی را فیلمی «اسکاری» می‌داند که دستخوش‌اش را به قدر کفایت از هالیوود گرفته است. طبعاً در چنین مقایسه‌ای، بی‌توجهی به ریوبراوو ــ صرف‌نظر از ارزش‌های این فیلم ــ آن را فی‌نفسه در مکانی قرار می‌دهد که دسترسی به آن چندان هم ساده نیست. اگر به فرض، گری‌کوپرِ دست‌راستی که در جریان محاکمات دورهٔ مک‌کارتی در جبههٔ موافق قرار دارد، به خاطر بازش‌ای در نیمروز ــ که اتفاقاً فیلمی خلاف جهت و حتی در قالب ژانری‌اش هم وسترنی غیرمتعارف محسوب می‌شود ــ اسکار می‌گیرد، ناقد فیلم به‌طور خودکار در موضعی واکنشی قرار می‌گیرد و طبعاً در این رهگذر، میان ارزش‌های احتمالی فیلم و اصول نقد هنری بیش از پیش فاصله می‌افتد. دور نمی‌دانم که آژانس شیشه‌ای هم از چنین تفسیرهایی برکنار بماند، که نمانده است.

پیرایهٔ احتمالیِ دیگر، احاطهٔ نوعی میلیتاریسم فرهنگی و تفکر غالب بر فضای فیلم‌هایی چون آژانس شیشه‌ای است که در مورد اکثریت قریب به اتفاق آثار سینمای جنگی ایران ــ منهای چند استثناء ــ پذیرفته شده و بعید نیست که چنین تصوری در مورد این فیلم هم وجود داشته باشد. این فرض شاید در مورد بسیاری از فیلم‌های این دسته درست باشد، اما آیا تعمیم دادن چنین نظری به فیلم‌هایی چون آژانس شیشه‌ای دست‌کم در حیطهٔ نقد هنری نوعی نقض غرض محسوب نمی‌شود؟ اصلاً فرض را بر این می‌گیریم که فیلم چنین مسیری را می‌رود و به قصد نمایش نوعی برتری‌طلبی

---

* High Noon، که در ایران با نام ماجرای نیمروز به نمایش درآمد و با نام‌هایی چون صلات ظهر نیز شهرت یافته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیش داوری و دافعهٔ آثار متأثر از جنگ، به ضرر استثناءها تمام می‌شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

محض ساخته شده است. آیا وابستگیِ صرف به نقد اجتماعی نیست که ما را به چنین تفسیری کشانده است؟ بـه یک مـعنا، شـرایـط سـیاسی ـ اجتماعی جامعهٔ ما منتقد هنری را وامی‌دارد تـا بـرای قـرار گـرفتن در کانون توجه عموم و نیز پیروی از جریان‌های روز، اصول دیگـر نـقد هنری را وانهد و تنها به نقد فضایی بپردازد که در آن، بـرابـر نـهادهای شخصیتی فیلمی چون آژانس شیشه‌ای امکان جـلوه‌فروشی مـی‌یابند. غافل از این که ویژگی‌های منتسب بـه نـقد اجـتماعی زمـانی کـاربرد ارزشمند خود را عیان می‌سازند کـه نـخست در مـحدودهٔ اثـر هـنری امتحان خود را پس داده باشند. به تاریخ سینما رجوع کنیم که به گـمان من راهبردِ مناسبی برای تحلیل فـیلم‌هایی از ایـن سـنخ در اخـتیارمان مـی‌گذارد. آیـا فـیلم پـیروزی اراده سـاختهٔ پُـرآوازهٔ لنـی ریـفنشتال را نمی‌توان یکی از مهم‌ترین فیلم ــ الگوهای تبیین تفکر میلیتاریستی در سینما دانست؟ آیا این خود ما نیستیم که موقع تحلیل این فـیلم فـریاد برمی‌آوریم: «هیتلر و فاشیسم و جنگ جهانی دوم را فراموش کـنید و ساختار فیلم را دریابید»؟ همین پرسش را از زاویهٔ دیگری هم می‌توان مطرح کرد. آیا شرایط اجتماعی آلمان در میان دو جـنگ جـهانی و بـه قدرت رسیدن فاشیسم در آلمان مبنایی برای ساخته‌شدن فیلمی چون پیروزی اراده نبوده است؟ اگر در مورد فـیلم لنـی ریـفنشتال از بـیننده می‌خواهیم تا فقط و فقط از طریق ساختار فیلم به قضاوت بنشیند، آیا نمی‌توانیم دربارهٔ فیلمی از ابراهـیم حـاتمی‌کیا ایـن شگـرد را بـه‌کـار ببندیم؟

این‌جا پرسشی عمیق‌تر مطرح می‌شود که به مکث و تأمل می‌ارزد: آیا ما اساساً حق داریم از آن یهودی که توسط نازی‌ها راهی کوره‌های آدم‌سوزی می‌شد، یا آن لهستانی که اموال‌اش در میان جنگ بـه تـاراج

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌رفت بخواهیم که دست از عناد بردارد و داوری ایدئولوژیک‌اش را با تفسیری ساختاری تاخت بزند؟ به عبارت ساده‌تر، آیا منفک ساختن اثر هنری و حذف پارامترهای دیگر در تحلیل آن همواره چاره‌ساز خواهد بود؟ به عمد قصد دارم خواننده را در تناقضی بیندازم که خود او از درون آن به پاسخ دست یابد. مثالی امروزی بزنم: آیا حضور فیلمی چون **فهرست شیندلر** از استیون اسپیلبرگ در میانهٔ دههٔ نود، با فرض ساختار قوی و هوشمندانه (که آن هم چندان جامع و مانع به نظر نمی‌آید)، منهای زمینهٔ سیاسی‌اش محلی از اعراب دارد؟ آیا اگر زمان را در نظر نگیریم و تنها متن پیشِ رو را ملاک بدانیم، در واقع بر بسیاری از انگیزه‌های ساختیِ اثر دیده نبسته‌ایم؟ گمان می‌کنم به قدر کافی پرسش‌های ضد و نقیض مطرح کرده باشم، اما همین تناقض در شکل ارائهٔ پرسش‌ها را برای پی‌جوییِ شیوه‌های گوناگون پاسخ به آن‌ها در قالب نقد ضروری می‌بینم. از همین پرسش‌ها شاید بتوان به چند نکته رسید: نخست آن که در نظر گرفتن ماهیت مستقل متن می‌تواند به شناختی درست و دقیق ــ و البته تفکیک شده از مقوله‌های دیگر ــ بینجامد. دوم آن که با تشخیص روابط نهان و آشکار متن با متون دیگر از یک‌سو و شرایط و زمان خلق اثر هنری از سوی دیگر، می‌توان تصور عینی‌تری از جایگاه آن به‌دست آورد. بنابراین، پیشنهاد من برای پرداختن به **آژانس شیشه‌ای**، استفاده از تئوری ترکیبی است، چرا که باور دارم کند و کاو در فیلم از هر جنبه، می‌تواند وجوه دیگر را نیز غنی‌تر سازد. ضمن آن که در این مسیر، سعی شده تا هر آگاهی جنبیِ خاصی که به درون فیلم و دنیای فیلمساز راه یافته باشد و بر آن تأثیر گذاشته باشد و تأکید بر آن بتواند دریچه‌ای به درک جهان فیلم بگشاید و نقطه‌ای تاریک را روشن کند، در تحلیل آن به‌کار گرفته شود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ماهیت متن

دستی در حال نوشتن... نه. این نخستین نمای فیلم هست اما آغاز آن نیست. پیش‌تر، موسیقی مجید انتظامی را روی نوشته‌های روشنِ عنوان‌بندی بر زمینه‌ای تیره شنیده‌ایم. پس آیا حق نداریم که آن را بخشی از فیلم به حساب بیاوریم؟ با اورتور کوتاهِ پیانو بر زمینهٔ زهی و به دنبال آن موسیقی کُرال و احاطهٔ کامل سازهای زهی، یکی از تم‌های اصلی موسیقی فیلم به گوش می‌رسد که احساسی هول‌آور و برزخی را منتقل می‌کند؛ به‌ویژه که فواصل سکوت میانِ هر میزان، حس انتظار را بیش‌تر تقویت می‌کند و کوبشِ طبل در میانهٔ هر میزان و صدای زنگ در انتها، سنگینی فضا و توهم مرگ را می‌رساند. هنوز نمی‌دانیم چه اتفاقی افتاده است یا قرار است بیفتد، به همین دلیل است که شبه رکوئیم عنوان‌بندی بیش از هر چیز، نقشی فعال و هشداردهنده ایفا می‌کند. به‌تدریج، احاطهٔ موسیقی کم می‌شود و صدای کاظم روی زمینهٔ تک‌سازی که همان تم اصلی را می‌نوازد، شنیده می‌شود. آیا چیزی را جا انداخته‌ایم؟ به نظر می‌رسد که نویسندهٔ نامه ــ کاظم ــ در ابتدا دقیقاً نمی‌داند برای چه کسی نامه می‌نویسد: «خواهران و برادران»، «خانم‌ها

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و آقایان» و پس از آن گویی دیگر مخاطب اهمیت چندانی ندارد. پس حرف اصلی در قالب یک جملهٔ ساده می‌آید: «**من متهم هستم**». ورقه مچاله می‌شود و باز صفحه‌ای دیگر. حالاست که نویسنده مخاطب اصلی‌اش را می‌یابد و وقتی مستمعِ واقعی رُخ نشان می‌دهد، صاحب سخن هم فرصت بیان حرف خود را می‌یابد: «**فاطمه، فاطمهٔ عزیز...**» از همین آغاز فیلم، انگار خطابه و بیانیهٔ کاظم به نجوایی درونی میان او و همسرش بدل می‌شود. شعارها و عصبیت‌ها به کنار؛ گویی اصلی‌ترین حرف‌ها و عام‌شمول‌ترین حرف‌ها برای نمایشی شدن باید از مجرایی شخصی بگذرند. به یک معنا، وضعیت عمومی فیلم و حرف اساسی‌اش، در بطن خود نوعی ارتباط درونی و خصوصی را می‌پرورد که از جنس رفتار و اعمال دو شخصیت اصلی فیلم یعنی کاظم و عباس است. از سویی، فصل عنوان‌بندی هم به شکلی ساده همین کار را انجام می‌دهد؛ یعنی با حرکت دوربین روی چهره‌ها، آشنایی اولیه را با آن‌ها ــ در عین درک تعلیق حاکم بر فضای فیلم ــ پیدا می‌کنیم. مثلاً هنگام صحبت دربارهٔ عباس، او را هم می‌بینیم و پس از مکث روی برخی از چهره‌ها، به کاظم می‌رسیم؛ از دست او در حال نوشتن برای فاطمه تا چهرهٔ نویسندهٔ نامه. به این ترتیب، حس تعلیق موجود در صحنه را از همان نخستین لحظه دریافته‌ایم و حسِ انفرادِ نویسنده در میان جمع جلب‌مان کرده است. وقتی صدای کاظم می‌آید که: «**خدایا تو را به جان فاطمه کمک‌ام کن تا بتونم دلایل‌ام رو بگم...**» صدای سوپرانو، یکی دیگر از تم‌های کلیدیِ موسیقی فیلم را یادآوری می‌کند. به این اعتبار، آژانس شیشه‌ای از فصل عنوان‌بندی، نخستین ویژگی متمایزکنندهٔ خود را نشان می‌دهد و بیننده را با خود همراه می‌سازد؛ همان نکتهٔ کم‌یابی که بسیاری از فیلم‌های سینمای ایران به رغم ارزش‌هاشان آن را فراموش کرده‌اند: کشش دراماتیک که حاصل فکرشدگی و تعیین مدخل مناسب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برای ورود به فضای فیلم است.

دستی در حال نوشتن... این به ظاهر نخستین نمای فیلم است؛ اما از نقطه‌نظر زمان، نزدیک به پایان آن محسوب می‌شود. به بیان دیگر، تقریباً تمام فیلم جز دو فصل پایانی در فلاش‌بک می‌گذرد. کاربرد نمایشیِ ایدهٔ نامه‌نوشتن در دو زمینه بیش‌تر خودنمایی می‌کند: نخست گسترده کردن منطق روایی فیلم و دیگر یافتن توجیه مناسبی برای استفاده از صدای راوی. در هر دو عرصه، نتیجه به نفع سیر روایت سینمایی است. همه‌چیز به سرعت پیش می‌رود و التهاب درونیِ فیلم که از همان لحظهٔ آغازین بیننده را به خود خوانده، تا پایان همراه‌اش می‌ماند. این فشردگی روایت، سبب می‌شود که اطلاعات موجود در هر فصل را به سرعت دریافت کنیم تا به صحنهٔ اصلی بازی برسیم که بیش از هشتاد درصد فیلم در آن می‌گذرد: آژانس کاکتوس.

مقدمهٔ اوّل

تا پیش از رسیدن به محل تمرکز فیلم یعنی آژانس هواپیمایی، مکان‌ها، انگیزه‌ها و جایگاه شخصیت‌ها و نوع اعمال‌شان را مرور می‌کنیم:

۱ـ **خیابان: تصادف اول** ـ برخورد کاظم و عباس. عباس را در فصل عنوان‌بندی دیده‌ایم و از طریق روایت موجز و سریع کاظم، رابطه‌شان را می‌فهمیم. گرهٔ آغاز داستان همین‌جا شکل می‌گیرد.

۲ـ **بیمارستان: یافتن دکتر بهمن** ـ انگیزهٔ معالجهٔ عباس، هر سه را به هم پیوند می‌دهد.

۳ـ **مطب: مشورت با پزشک متخصص** ـ گرهٔ اصلی ماجرا مشخص می‌شود و به نوعی تعیین مسیر دراماتیک فیلم انجام می‌شود.

فاصله‌ای توضیح‌پذیر میان بخش ۲ و ۳ وجود دارد. به سرعت،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پزشک متخصص: «راست بگم یا دروغ؟»، پرویز پرستویی و یحیی آذرنوش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آزمایش‌های متفاوتی را که از عباس به عمل می‌آید، می‌بینیم. به نظر می‌رسد که ایجاد تعلیق در این صحنه هم هدف فیلمساز نبوده است. دست‌کم، موسیقی فیلم این را می‌گوید: تأکید بر قطعهٔ دوم که توسط پیانو نواخته می‌شود، خطر را پیش از صحنهٔ توضیح پزشک لو می‌دهد. یا به بیان ساده‌تر، خطر مرگ عباس را ابتدا از طریق موسیقی درک می‌کنیم و بعد از گفته‌های پزشک درمی‌یابیم.

۴ـ **بنیاد جانبازان: بن‌بست** ـ نقطه‌ای که زمینهٔ راه‌حل غیرمعمول را برای قهرمان‌اش ایجاد می‌کند، همین‌جاست. امکانی برای اعزام ۲۴ ساعتهٔ مریض «اورژانسی» او وجود ندارد. انگیزهٔ کاظم بر اساس درک موقعیت، بیش‌تر می‌شود.

فاصلهٔ میان بخش ۳ و ۴، صحنه‌ای است که به رغم کوتاهی‌اش، کاربردی چندوجهی دارد؛ ماشینِ جوش‌آوردهٔ کاظم در کنار خیابان و جملهٔ «**من که به هم ریخته بودم...**» از زبان راوی ــ کاظم ــ، هم وضعیت زیستی / شغلی او را توضیح می‌دهد و هم ما را متوجه تنها مایملک قابل فروش‌اش می‌کند: اتومبیل. بخش مهم و قابل بحث، استفاده از وضعیت مکان است. مکالمهٔ کارگر نقاش با کارمند، معادلی است برای فصل پرخاش رئیس آژانس؛ حتی با همان کلمات: «**اصلاً مگه من دعوت‌ات کردم؟ من هم یه کارمندم مثل تو**». نمای نگاه هراس‌ناکِ نرگس ــ همسر عباس ــ در راهرو بنیاد به زنی که کاملاً در چادر پوشیده شده و ویلچری خالی را می‌برد، از آن نماهای هشداردهنده‌ای است که حس دلشوره و تعلیقِ درآمیخته با فضای فیلم را در خود محبوس کرده است.

۵ـ **خانهٔ کاظم** ـ این صحنه در سه بخشِ مجزا پیش می‌رود که در اصل به هم مربوط است: ورود دکتر و آوردن ویزای لندن، اعتراض سلمان به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«اون ماشین فقط مالِ شما نیست». اعتراض پسر، سکوت پدر و دخالتِ مادر: پرستویی، نسرین نکیسا و بهروز شعیبی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فروش ماشین توسط پدرش و بالاخره دعوای نرگس برای همراهی با مسافران. به لحاظ پیش‌آگاهی بیننده برای ادامهٔ ماجرا، بخش اول و سوم یعنی گفت‌وگوی دکتر و کاظم و همچنین مشاجره بر سر آمدنِ نرگس شبیه یکدیگرند؛ یعنی قابلیت‌های مقطعیِ نمایشی‌شان بر پی‌گیری‌پذیری‌شان در طول فیلم می‌چربد. اما بخش میانی از این نظر مهم است، چون شخصیت سلمان، واکنش فاطمه و آگاهی از انگیزهٔ کاظم در این‌جا شکل می‌گیرد و به‌تدریج در میان حرف‌های سلحشور در داخل آژانس خودنمایی می‌کند و سرانجام در صحنهٔ وداع شبانهٔ کاظم و سلمان به اوج می‌رسد. اعتراض سلمان کاملاً طبیعی و منطقی است: فروش تنها منبع درآمد کاظم، زندگی آن‌ها را به خطر می‌اندازد. در مقابل، باز هم شخصیت کاظم را مصرّ، عصبی و لجوج می‌یابیم. انگیزهٔ او همچنان فردی باقی می‌ماند و ظاهراً هیچ‌کس جز خود او با این تصمیم موافقتی نشان نمی‌دهد. هیچ‌کس مگر مخاطب نامهٔ کاظم یعنی فاطمه.

در یک جمع‌بندی کلی، صحنه‌های پیش از ورود به آژانس را می‌توان مدخلی موجز و فشرده برای ورود به ماجرای اصلی دانست. اگر دقت کنیم، پس از گره‌افکنی اولیه (آگاهی از بیماری عباس) تمام رُخدادهای فیلمنامه و کُنش‌هایِ شخصیتیِ افراد در همین جهت پیش می‌رود و نوعی کشمکشِ بیش و کم متعادل برای گره‌افکنی دوم به وجود می‌آورد که داخل آژانس اتفاق می‌افتد. در این مقدمه، نماها اغلب متوسط است و با دکوپاژی متعادل و متعارف مواجه هستیم که از طریق تدوین سریع و پرکشش، شتاب مناسبی یافته است. مکث چندانی بر کلمات و واکنش‌ها وجود ندارد و ظاهراً همه‌چیز در جهت رساندن فیلم به نقطهٔ عطف خاص‌اش که فصل گروگان‌گیری است،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عمل می‌کند.

مقدمهٔ دوم

فصل حضور در آژانس به عنوان دومین فرازِ پیش از درگیری، مجموعه‌ای بسنده و درگیرکننده می‌سازد که در تکوین شخصیت کاظم و توجیه دراماتیک عملکردش و بیش از همه در فاصله گرفتن او از تیپ‌های آشنا و نزدیک‌شدن‌اش به قلمرو شخصیتی با اعمال غیرقابل پیش‌بینی، نقشی اساسی به عهده می‌گیرد. مرور این بخش با توجه به زمینهٔ پیشین‌اش، در شناسایی انگیزه‌های بعدی ضروری به‌نظر می‌رسد:

۱ـ پیش‌تر، از خودگذشتگی کاظم در زمینهٔ فروش ماشین‌اش برای فرستادن عباس به سفر لندن، او را به تیپ‌های آشنا نزدیک کرده است.

۲ـ جایی که کاظم سعی می‌کند از رشادت‌های عباس در جنگ پیش دکتر تعریف کند و عباس به تندی مانع‌اش می‌شود، هم آشنایی بیننده با شخصیت عباس بیش‌تر می‌شود و هم با شناخت این ویژگی کاظم یعنی برون‌گرایی آشکارش، تفاوت این دو را درک می‌کنیم و به تبع آن، شخصیت کاظم تا حدودی از نشانه‌های منتسب به تیپ‌های شناخته شده فاصله می‌گیرد.

۳ـ اعتراض سلمان به کاظم بخش دیگری از نقطه ضعف‌های او را رو می‌کند. او از سوی پسرش به خاطر زیر پا گذاشتن حق خانواده‌اش سرزنش می‌کند و شکاف میان پدر و پسر، تیپ‌سازی خانوادگی را یکسر کنار می‌زند؛ معادلی برای یکی از پرسش‌های نامهٔ کاظم: «**وقتی برای تفاهم وجود نداره. خدایا، این همه قلب رو شکستن به قیمت زنده موندنِ عباس می‌ارزه؟**».

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۴ـ از نخستین نمای ورود کاظم به آژانس و صدایش که «آخرین روز سال» را یادآور می‌شود، با تمهیدهای بصری مناسبی برای آشنایی با فضا سروکار داریم: مردی که بعداً او را در آژانس می‌بینیم، در کنار خیابان مشغول آماده‌کردنِ خودِ است تا به عنوان حاجی‌فیروز وارد شود. با این شگرد ساده، دیگر هرگز در طول فیلم موقعیت زمانی آن ــ آغاز سال نو ــ را از یاد نمی‌بریم و از طرفی، ایدهٔ «تغییر چهره» هم در مسیر خاص خود به‌کار می‌آید: حاجی فیروزی که پیش از درگیری مشغول خنداندن دیگران و سربه‌سر گذاشتن با آن‌هاست، بلافاصله تغییر می‌کند و چهرهٔ واقعی‌اش آشکار می‌شود: انسان مفلوکی که به خاطر رها شدن‌اش حاضر است مفلوک‌تر هم جلوه کند.

۵ـ لجاجت غیرمعقول و عصبی کاظم و قابلیت‌های طنزآمیز این خصلت، او را کاملاً از تیپ دور می‌کند و به تکمیل شخصیت‌اش نیز کمک می‌کند. وقتی او با عباس شرط می‌کند که اگر به حرف‌اش گوش نکند در میان مشتریان می‌ایستد و برهنه می‌شود، شخصیت‌اش غافلگیرکننده‌تر جلوه می‌کند. البته می‌دانیم که پیش از پایان نمایش‌اش اتفاقی خواهد افتاد و قضیه فیصله خواهد یافت. اما همین ویژگی غیرطبیعی، اعمال عصیانی‌اش را تا نقطهٔ اوج به پیش می‌برد.

۶ـ مجادلهٔ عباس و کاظم بر سر نرفتن و اصرار عباس، تنگنا را برای کاظم شدیدتر می‌کند و واکنش خشماگین او را توجیه‌پذیر می‌سازد.

۷ـ زمان، شرایط و تنگنای اقتصادی فضا را کاملاً آماده کرده است. در نتیجه، کاظم به مدیر آژانس پناه می‌برد که او هم ضربهٔ آخر را می‌زند و مدار شوربختانه‌ای که او در آن گرفتار آمده، بسته می‌شود.

اکنون به پایان مقدمهٔ دوم رسیده‌ایم و نقطهٔ عطف اصلی فیلم پیش روی ماست. از نقطه‌نظر فنی و همچنین ارتباط عمیق این فصل با کلیت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلم، به مرور آن می‌پردازیم.

مطالعهٔ موردی

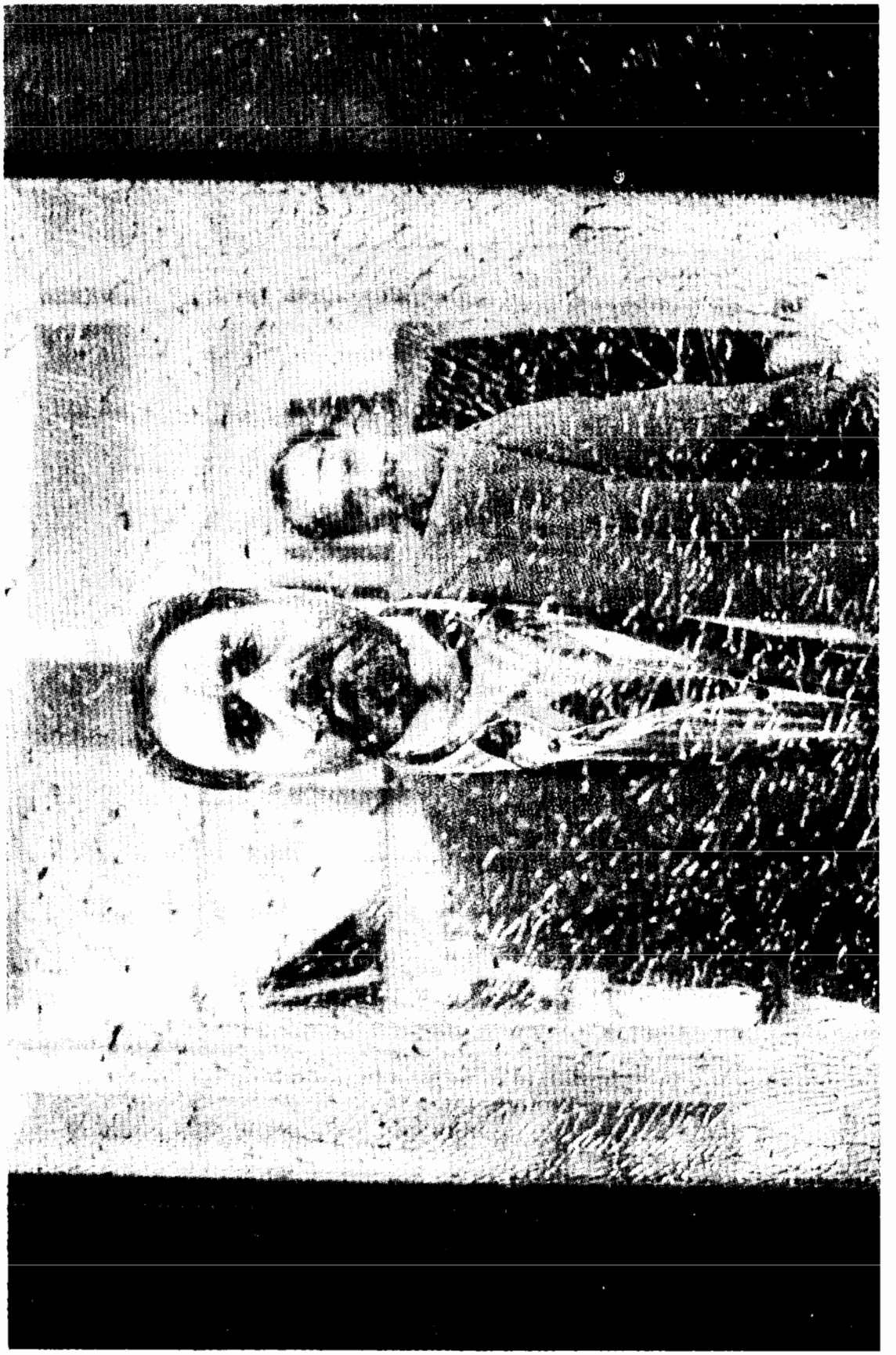
در فیلم‌هایی که با تغییر ماهیت، موقعیت و واکنش شخصیت‌ها در مقطعی خاص سروکار دارند، معمولاً از فصلی که این تغییر را نشان می‌دهد به مثابهٔ یک نقطهٔ عطف در فیلم یاد می‌شود. اگر این گذار ــ هرچند غیرمعقول و دور از ذهن ــ در شکلی باورپذیر و جالب توجه ارائه شود، می‌تواند این دو بخش متفاوت و تغییریافته را در کنار هم به نحوی منطقی بنمایاند. مثلاً در فیلم سفر به چزابه ساختهٔ رسول ملاقلی‌پور، حرکت زوم ــ تراک و نما ــ فصلِ [پلان ـ سکانس] معروفی که دو شخصیت اصلی فیلم یعنی وحید (فیلمساز) و علی (آهنگساز) را به چزابهٔ زمان جنگ می‌برد، چنین کاربردی دارد. اگر فیلم موفق شود از طریق همین فصل بیننده را با خود همراه سازد (که به نظر من شده است)، بقیهٔ حوادث فیلم نیز به نظر ملموس، باورپذیر و حتی تأثیرگذار می‌رسند و اگرنه، طبعاً همه‌چیز به چشم بیننده تصنعی و غیرقابل قبول خواهد رسید. فصلِ عصیان کاظم در آژانس شیشه‌ای چنین جایگاهی دارد و تحلیل این قسمت از فیلم به دلیل قابلیت‌های خاص خود و همچنین غیرمتعارف بودن‌اش نسبت به کل فیلم، می‌تواند رهیافت بیننده را در زمینهٔ زیبایی‌شناسی بصری فیلم غنی‌تر کند.

«**مردک چیزهایی گفت که احساس کردم پردهٔ گوشام پاره شده و دیگه چیزی نمی‌شنوم، دچار حالتی شدم که سال‌ها فراموش‌اش کرده بودم و فقط لحظهٔ حملهٔ جنگی تو من زنده می‌شد**». پیش از شروع عصیان، این واپسین جمله‌هایی است که در قالب راوی از زبان کاظم می‌شنویم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نمای سوم فصل گروگان‌گیری: چهرهٔ کاظم از پشت شیشه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کاظم به نحوی کاملاً غافلگیرکننده و ناگهانی با مشت به شیشهٔ مقابل‌اش می‌کوبد و بازی آغاز می‌شود. از این نما به بعد با سه تمهید مشخص، رویداد موجود در صحنه پی‌گیری می‌شود؛ موسیقی به جای صدا و حرکت آهسته به جای عادی و بالاخره فلو ـ فوکوس به جای وضوح تصویری. از طریق این سه تمهید، فصلِ گروگان‌گیری را غیر متعارف می‌یابیم. نماهای این فصل را به تفکیک مرور می‌کنیم تا ببینیم این غیرمتعارف بودن در اجزاء چه‌طور به نمایش درمی‌آید و ساختار یادشده چه‌طور در مسیر فیلم قرار می‌گیرد.

۱ـ کاظم با مشت به شیشه می‌کوبد.

۲ـ آغاز حرکت آهسته: پژواک ضربهٔ کاظم بر نمای جوانی که از صدای لرزش شیشه خود را کنار می‌کشد.

۳ـ چهرهٔ کاظم از پشت شیشه.

۴ـ آغاز فلو ـ فوکوس نماها و موسیقی: عباس از جای خود برمی‌خیزد.

۵ـ کاظم به سمت مدیر برمی‌گردد و انگار دور خودش می‌چرخد.

۶ـ مردم متوجه سمت اتاق مدیر می‌شوند و زنی بچه‌اش را بغل می‌کند.

۷ـ کاظم کنارِ درِ نیمه‌باز اتاق ایستاده و پول‌ها را به سمت مدیر پرتاب می‌کند.

۸ـ مردم با هراس و تعجب به اتاق نگاه می‌کنند و حاجی فیروز با هیجان، دایره‌اش را تکان می‌دهد.

۹ـ کاظم صورت‌اش را با دست خونالودش می‌پوشاند.

۱۰ـ عباس از میان جمعیت می‌گذرد تا به سمت اتاق بیاید.

۱۱ـ یکی از کارمندان به سمت درِ خروجی می‌رود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۲ـ کاظم دست عباس را گرفته و در حال بیرون آمدن از اتاق مدیر است.
۱۳ـ مردم با هراس به آن‌ها می‌نگرند و یکی از کارمندان، حاجی‌فیروز را از سر راه آن‌ها کنار می‌کشد.
۱۴ـ کاظم و عباس از میان جمعیت راه باز می‌کنند.
۱۵ـ پیرمردی عصا در دست گوشه‌ای نشسته و نگاهی به آن‌ها [دوربین] می‌اندازد.
۱۶ـ سربازی تفنگ در دست از در وارد می‌شود و کارمندی که به سوی در رفته بود، کاظم [دوربین] را نشان می‌دهد.
۱۷ـ سرباز به سمت کاظم می‌رود و به زور تفنگ می‌خواهد او را با خود ببرد.
۱۸ـ کاظم ناگهان تفنگ را از دست سرباز می‌گیرد.
۱۹ـ کاظم سرباز را با شدت به سمت در هُل می‌دهد.
۲۰ـ سرباز به سمت در پرتاب می‌شود و روی زمین سُر می‌خورد.
۲۱ـ ماکت هواپیمایی که روی زمین می‌افتد و می‌شکند.
۲۲ـ یکی از کارمندان، سرباز را از زمین بلند می‌کند.
۲۳ـ کاظم گلنگدن تفنگ را می‌کشد.
۲۴ـ سرباز به سمت کاظم می‌دود.
۲۵ـ حرکت دوربین به سمت کاظم: او تیری هوایی شلیک می‌کند.
۲۶ـ کارمند با وحشت گوش‌هایش را می‌گیرد و سرباز به جای پیش‌آمدن، به سمت در می‌دود.
۲۷ـ پوکهٔ فشنگی که کاظم شلیک کرده روی زمین می‌افتد. مکث. پایان فصل.

بیست و هفت نمای این فصل، مجموعه‌ای هارمونیک می‌سازند که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از نظر کیفیت بصری نسبت به کل فیلم، نمایانگر تفاوتی واضح است؛ تفاوتی که از اهمیت این بخش به عنوانِ «فصلِ گذار» ناشی می‌شود. این فصل با تمام مهابت و به رغم سنگینی و تأثیرگذاری‌اش، بسیار کوتاه و مختصر است و نزدیک به یک دقیقه و نیم طول می‌کشد. با در نظر گرفتن احاطهٔ حرکت آهسته بر کلِ مجموعهٔ تصاویر این فصل، می‌توان به این نتیجه رسید که کنشِ فردی شخصیت کاظم که به گروگان‌گیری منجر می‌شود، نسبت به بقیهٔ امکانات موجود در صحنه برای فیلمساز اهمیت بیش‌تری داشته است. به بیان ساده‌تر، واکنش‌های گروهی و نماهای بازتر که شاید وجه نمایشی و «هیجان‌انگیز» فیلم را پررنگ‌تر می‌کرد، به نفع جزئیات موزاییکی و تقطیع پیاپی که درگیرکنندگی بیننده را با مجموعهٔ نماهای این بخش کنترل می‌کند، کنار گذاشته شده است. بنابر این، اگر از دکوپاژ دقیق این بخش سخن می‌گوییم، نه به دلیل کوشش در تهییج مقطعیِ مخاطب، که نخست به علت حذف بسیاری از واکنش‌هایی است که در شناخت این کنشِ فردی زائد و فاقد کار بردند، و دیگر به دلیل انعطاف خاصی است که ساختار این فصل در هماهنگی با مضمون فیلم از خود نشان می‌دهد و از مفاهیمی چون «تأثیرگذاری» و «درگیرکنندگی» به سود نزدیک شدن به احساس جاری در صحنه استفاده می‌کند. به عنوان نمونه، تا صحنهٔ درگیری کاظم با سرباز، تأکید بر چهره‌ها برای ساختن فضاست و با وجود حضور کاظم در اتاق مدیر، اثری از او در این فصل نمی‌بینیم و جنبش فیلم میان نماهای متوسط و درشت، با حرکت آرام دوربین هماهنگی دارد. متناسب بودن ریتم این فصل با ذهنیت قهرمان‌اش، ویژگی مثبت دیگری است. دنیای ذهنی کاظم، حتی در قیاس با دنیای خودخواسته و منزوی عباس، نظرگاهی متفاوت می‌طلبد؛ نظرگاهی که فاصله

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گرفتن‌اش از واقعیت نتیجهٔ چشم‌بستن به روی دنیای مادی نیست. بنابراین، او با احساس «شب حمله» ــ همان احساسی که در نامه‌اش برای فاطمه توضیح می‌دهد ــ، با دنیای «واقعی» مقابل‌اش روبه‌رو می‌شود. رویکرد ساختاری فیلمساز هم به سوی نمایش این موقعیت است. به همین سبب، محو و واضح‌شدن تصاویر در تناسب با مواجههٔ کاظم با واقعیت دور و برش به‌کار می‌آید و بیننده هم با شریک‌شدن در این دنیای ذهنی / واقعی، موفق می‌شود بخشی از واقعیت را ببیند. چیزی که در طول فیلم و به‌ویژه پس از این صحنه، کشمکش اصلی و مداوم آن محسوب می‌شود.

تمهید حرکت آهسته در فصل گروگان‌گیری و همراهی‌اش با محو / واضح شدنِ تصاویر، دریچهٔ مناسب دیگری برای ورود به گسترهٔ پرتناقض فیلم است. حرکت آهسته به گستردگی زمان کمک می‌کند و ظاهراً باید نماهای کم‌تر و جزئیات بیش‌تری در طول هر نما ببینیم؛ اما عملاً چنین نیست. فلو ـ فوکوس در هر نما، سبب می‌شود که ما از تأثیر حادثهٔ موجود در صحنه تا حدی فاصله بگیریم و نیز از تجربه‌های مشابه‌مان در دیدن نمونه‌های مشابه. زمان نیز در ایجاد چنین تجربه‌ای مهم است. در زمانی حدود ۱/۵ دقیقه، ما شاهد ۲۷ نما هستیم که دو تا از آن‌ها (به‌طور مشخص، نمای ۱ و ۳) زاویه‌ای مشابه دارند و بیست و چهار تای آن‌ها محو / واضح می‌شوند. پس فرصت ما برای دیدن هر نما چیزی نزدیک به سه ثانیه است. با احتساب محو / واضح شدن نماها، این میانگین حداکثر به دو ثانیه می‌رسد. بنابراین، فرصت ما برای مشاهدهٔ «اتفاق»، چندان زیاد نیست. می‌بینیم که تعارضِ بسط یافته در سراسر فیلم که در نگاه اول تنها «مضمونی» به نظر می‌رسد، بیش از گمان ما در بطن ساختار تکنیکی این فصل به مثابهٔ نقطهٔ عطف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آن تنیده شده است.

موسیقی و افکت در این فصل، عیان‌کنندهٔ وجه دیگری از تعارض جاری است. پیش از شروع نمای چهارم، تنها افکت مهیب و «غیرواقعی» ضربهٔ کاظم به شیشه را می‌شنویم که تا شروع پارتیتور پیچیدهٔ نوشته شده برای این صحنه، گویی بیننده را به فضای درگیری دعوت می‌کند. ضربه‌های مداوم و پرتنش ــ که برخلاف عنوان‌بندی، فواصل کم‌تری دارد ــ احساس دلشوره‌ای که از پیوستن صدای سوپرانو به پیانوی آغاز این فصل پدید می‌آید و بالاخره همراهی ارکستر زهی و گروه کُر، ما را به صدای افتادن پوکهٔ فشنگ می‌رساند که نمای پایانی این سکانس است. به‌نظر می‌رسد که آهنگساز همخوانی با صداهای موجود در صحنه هم فراموش نکرده است، چون در نمای هشتم، معادل صدای دایرهٔ حاجی فیروز را در موسیقی‌اش به‌کار می‌برد. ضمن آن که تنها صدای عادی این صحنه، شلیک تیر هوایی توسط کاظم است که در نمای ۲۵ شنیده می‌شود. با نمای دورِ کاظم با اسلحه‌ای در دست در میان تصویر، عباس در کنار او و مشتریان ترس‌خوردهٔ آژانس در پس‌زمینه، به وضعیت «واقعی» و شرایط تازه پرتاب می‌شویم؛ نمایی که از نظر اندازه، نوع و صدا (سکوت حاکم بر آغاز صحنه را می‌توان نشانهٔ اصلی شروع موقعیت جدید دانست)، تفاوتی چشمگیر را با «فصلِ گذار» نشان می‌دهد.

تعارض درونی

از این‌جا به بعد، با دنیایی دگرگون شده سر و کار داریم. دنیایی شامل فضایی بسته و پرجمعیت که تقریباً ۸۵ درصد فیلم در آن اتفاق می‌افتد. هر کس برای برخورد با دو شخصیت اصلی یعنی کاظم و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عباس باید پا به این دنیا بگذارد و بدون پرده‌پوشی، نقش‌اش را برای گروگان‌ها که گویی تماشاگرانِ این «بازی»* هجده‌ساعته‌اند، بازی کند. البته ارتباط‌های خصوصی به‌جای خود محفوظ است: گفت‌وگوی عباس و همسرش و نیز کاظم و پسرش از میان کرکره‌های آژانس که برای آن‌ها حکم میله‌های زندان را پیدا کرده است، بخش خصوصی روابط را تشکیل می‌دهند. اما در بقیهٔ لحظات، نمایش تضادها در مقابل چشمان جمع صورت می‌گیرد. نخستین تعارض، کاملاً فردی است. کاظم تا مدتی، خود نیز بهت‌زدهٔ عملی است که انجام داده و به همین دلیل، حتی نمی‌تواند از فرار چند نفر جلوگیری کند. از سویی، هنوز دقیقاً نمی‌داند که عصیان‌اش به چه کار می‌آید، گفتار و رفتاری ضد و نقیض از او سر می‌زند. حالا به کاربُرد نامه نوشتن برای فاطمه از وجهی دیگر جلب می‌شویم. او از طریق نوشتنِ نامه به نقد خود نیز می‌پردازد و تعارض عاطفی و درونی‌اش را برای کسی که دوست دارد، بیرون می‌ریزد. طرح این تعارض در ذات خود به نفع فیلم تمام می‌شود و شخصیت کاظم را استوارتر و در مفهوم مادی و طبیعی‌اش ــ و نه لزوماً با ضابطه‌ای ارزش‌گذارانه ــ، «انسانی»تر جلوه می‌دهد.

تعارض دوم میان کاظم و عباس شکل می‌گیرد که در طول فیلم به‌وسیلهٔ اهرم‌هایی چون میزانسن و گفت‌وگونویسی به حرکت می‌افتد و در مجموعهٔ تعارض‌های فیلم ارزشی نظرگیر می‌یابد. جایگاه عباس که ظاهراً مبدأ تحرک داستانیِ فیلم است، در ابتدای این صحنه به درستی مشخص نیست. او با دیدن سکوت کاظم و به تعویق انداختن موضوع از جانب او، دلزده می‌شود و به سوی مردم می‌رود. تدوین

* اشاره به جملهٔ کاظم خطاب به پلیس: «ما فقط تا فردا حالِ بازی داریم».

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«عباس، به من اعتماد کن. من جایی نمی‌رَم که تاریک باشه»: پرستویی و حبیب رضایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

موازی نماهایی که کاظم پنجره‌ها را می‌بندد، با گفت‌وگوهای مردم با یکدیگر در کنار عباس به نحوی ظریف و غیرمؤکد، این موقعیت را بسط می‌دهد: «رفیق‌ات موجی شده؟»، «اینا موجی نیستن. اینا پولی‌ان»؛ موقعیتی که با ورودِ سرگرد نامور و بحث کوتاه‌اش با کاظم تغییر می‌کند. عباس که مخالف عمل کاظم است، در جواب پرسش سرگرد به سادگی و صراحت می‌گوید: «ما همکار نیستیم». اما وقتی کاظم می‌خواهد بسیجی بودن‌شان را هم انکار کند، از جمع مردم ــ تماشاگران ــ جدا می‌شود، به میان صحنه می‌آید، به کاظم اعتراض می‌کند و گوشه‌ای می‌نشیند. اگر فیلم را از این صحنه به بعد با هدف تعیین جایگاهی مشخص برای عباس ببینیم، به نکتهٔ جالبی می‌رسیم؛ این که او از این بخش تا پایان، میزانسن معینی دارد و به تبع آن، زاویهٔ دیدش نسبت به کاظم متفاوت است. وقتی کاظم «قصه»اش را برای جمع تعریف می‌کند، او هشیارانه از صحنه حذف می‌شود تا بعد به آن بپیوندد. دقت کنیم که او هرگز با سلحشور همکلام نمی‌شود و برخوردش با احمد هم به خواست او وابسته نیست. فیلم تا حد ممکن از این تعارض میان کاظم و عباس بهره می‌برد؛ تا جایی که فاصلهٔ میان ورود سرگرد و برخورد اول با احمد کوهی و سلحشور را هم با گفت‌وگویی جاندار و مؤثر پر می‌کند. قصدم از به‌کار بردن واژهٔ «مؤثر»، تنها تأکید بر تأثیر این مکالمه بر بیننده‌اش نیست. تأکیدم بیش‌تر بر اثرگذاری این رویارویی بر شخصیت‌پردازی این دو و اثربخشی‌اش به کیفیت تصویرپردازی چشمگیر فیلم است. دکوپاژ این فصل در رویکردی دقیق، این تعارض را برملا می‌کند: در ابتدای گفت‌وگو، آن دو در کنار هم‌اند. با اعتراض عباس و نارضایتی‌اش از گروگان‌گیری، به همراه حرکت شخصیت‌ها به دو سو، کادرها هم مجزا می‌شود و تا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لحظهٔ زمین خوردن عباس، دیگر نمای دو نفره‌ای نمی‌بینیم. چنین دکوپاژی که در عین انطباق با قواعد کلاسیک از احساس جاری در صحنه نیز تبعیت می‌کند، آژانس شیشه‌ای را از وجه تکنیکی نیز قابل بحث می‌سازد.

این تعارض البته به همین جا ختم نمی‌شود و قرینگیِ میان این فصل و صحنهٔ وداع عباس را نیز در بر می‌گیرد. حین صحبتِ احمد با عباس برای بیرون بردن او، کاظم پنجره‌ها را باز می‌کند و صدایش بر متن تصویر می‌آید: «**بذار یه اعترافی بکنم فاطمه. از خدا می‌خواستم عباس با مسؤلیت احمد از این جا بره...**» و غرابت این تعارض لحظه به لحظه سیطره‌اش را بر فیلم بیش‌تر می‌کند. این کلنجار درونی در عباس هم به نوعی ادامه دارد و به همین دلیل، در آخرین لحظه به قول خودش حاضر نیست «ذلیل شود». تصمیم او مبنی بر ترک کاظم آشکارا به تلنگری بند است و تشویق جمعیت به نحوی ریشخندآمیز، تلنگر را می‌زند. در این لحظه، موقعیت مکانی آن دو برعکس شده و این‌بار کاظم میانِ عباس و گروگان‌ها قرار دارد. او ماندن را برمی‌گزیند و درست در میانهٔ فیلم، تعادل دوباره برقرار می‌شود.

تعارض دیگر میان دو نوع تفکر به چشم می‌خورد که شخصیت‌هایی با هدف مشترک را رودرروی هم قرار می‌دهد یا دست‌کم، امکان همکاری در انجام مأموریت‌شان را از آن‌ها می‌گیرد. حضور کاظم در مقابل احمد کوهی و سلحشور، نه‌تنها تعارض میان اندیشه و عمل آن دو نشان می‌دهد، که اساساً زیرمجموعه‌ای از مواجههٔ اصلی میان کاظم و سلحشور محسوب می‌شود. باز از طریق میزانسن، می‌توان به درک فیلمساز از این مقوله پی برد. در برخورد اولِ این سه نفر، احمد بین آن دو قرار دارد و عباس در گوشهٔ صحنه و دور از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سلحشور رابطهٔ احمد و کاظم را به ریشخند می‌گیرد: «خب، مربی به حرف شاگرد اعتماد نداره»؛ رضا کیانیان و قاسم زارع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جمعیت است. هرچه دامنهٔ بحث بیش‌تر بالا می‌گیرد، سلحشور به صحنهٔ بازی نزدیک‌تر می‌شود تا جایی که در اواخر مشاجره، عملاً با میزانسنی مثلث‌وار سروکار داریم که اضلاع مقابل‌اش سلحشور و کاظم‌اند. ظاهراً دفاع احمد از کاظم و عباس غیرمنطقی، و دلایل‌اش برای سلحشور کم‌اثر و بی‌پشتوانه است. در نتیجه، او هم در تعارضِ درونی‌ترِ فیلم که داخل آژانس اتفاق می‌افتد، قافیه را می‌بازد و به‌ناچار کنار می‌ایستد.

اجازه بدهید چند دقیقه به عقب برگردیم و به این سلسلهٔ پایان‌ناپذیر تعارض از منظری دیگر بنگریم؛ یعنی صحنه‌ای که به دلیل لحن مستقیم و اشاره‌های واضح‌اش خیلی‌ها را از خود رانده و حتی بسیاری را از کلِ فیلم رَمانده. حاج کاظم روی زمین می‌نشیند و از منظر یک داوطلب جنگ، رفتن و جنگیدن و بازگشتن‌اش را در قالب قصه‌ای برای مردم می‌گوید و توجه داشته باشیم که این تک‌گویی، تنها رویارویی ممتدِ کلامی میان حاج‌کاظم و گروگان‌هاست. در رویکردی عامدانه ــ دست‌کم در نظر من ــ لحن بازیگر، نوع اجرا و موقعیت مکانی چنین می‌نمود که گویی یک بازیگر تأتر در میانهٔ یک نمایش بر اساس منطق فاصله‌گذاری، ناگزیر از اجرای تک‌گویی است. پیش‌تر، آژانس را صحنهٔ نمایش خواندم و حال می‌خواهم این فصل خاص را نوعی «بازی در بازی» هوشمندانه بخوانم که به‌رغم محتوای آزاردهنده‌اش برای خیلی‌ها، کامل‌کنندهٔ مجموعهٔ متنوع و کاربردی «نمایشی‌بودن» در طول فیلم است. گواه من بر این ادعا، صحنهٔ بعدی است. گویی هر یک از گروگان‌ها ــ تماشاگران ــ به نوبت پیش می‌آیند و نظرشان را دربارهٔ نمایش حاج‌کاظم به خود او می‌گویند. شاید درک آن‌ها و واکنش‌شان برای بیننده غریب و کلیشه‌ای به‌نظر برسد، اما اگر به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«صبر کن احمد. باید بگردم‌ات»؛ وقتی برای اعتماد و تفاهم وجود ندارد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صورت مسأله دقت کنیم که همان تک‌گویی نمایشی است، علت این واکنش را هم درمی‌یابیم. سوء تفاهمی که در صحبتِ کاظم وجود دارد چندان به درک مخاطب مربوط نیست. یا اگر بخواهیم واضح‌تر و منصفانه‌تر صحبت کنیم، همان قدر به مستمع مربوط است که به گوینده. کاظم از انسان‌هایی حرف می‌زند که مثل اصحاب کهف پول‌شان قیمت ندارد و بعد سخن از غیرت می‌گوید و برای نجات «شاهرگ این غیرت» از مردم کمک می‌خواهد. ترکیب این سه، طبیعی است که شنوندگان را متوجه نیاز مادی آن دو ــ حداقل برای معالجهٔ عباس ــ کند. این درست که ریاکاری برخی از افراد، مانع درک آن‌ها برای حمایت معنوی از انسان‌هایی چون عباس است، اما واقعیت عملِ کاظم در عین سیطرهٔ معنویت، در مفاهیم مادی غوطه‌ور است. شاید یکی از دلایل تعارض کاظم و عباس در صحنهٔ بعد هم همین باشد. اتفاقاً شیوهٔ متفاوت گفت‌وگونویسیِ افراد ــ و بیش از آن، لحن و ظاهر آدم‌ها ــ نشانِ هشیاری فیلمساز و واقع‌بینی اوست. نادیا، همان زن ساکن سویس که سال‌هاست به ایران نیامده و صادقانه هم می‌گوید که از قصهٔ کاظم چیزی سر درنیاورده است و به روشنی پیشنهاد پول می‌دهد، با آن تاجر ساکن دوبی یا حاجیِ بازاری فرق می‌کند و همین تفاوت، نوعی جدایی‌پذیریِ دراماتیک میان ناظرانِ نمایش به‌وجود می‌آورد. رابطهٔ تواتری میان تک‌گویی کاظم و برخورد بعدیِ گروگان‌ها نیز در نوع خود جالب توجه است. کاظم برای تعریف قصه‌اش می‌آید و روبه‌روی آن‌ها ــ وسط صحنهٔ نمایش ــ می‌نشیند. اما آن‌ها برای صحبت، جایگاه خود را به عنوان تماشاگر ترک می‌کنند و خارج از صحنهٔ قبلی با او که به درِ خروجی آژانس تکیه داده، گفت‌وگو می‌کنند. نمای بلافاصله، صحنه‌ای است که زن‌ها دور عباس جمع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده‌اند و از او می‌خواهند که آزادشان کند؛ در حالی که کاظم با ماکت هواپیمایی در دست در پس‌زمینهٔ تصویر دیده می‌شود. دو نکتهٔ مهم، سبب می‌شود تا تعارض عمیق و آشکار کاظم در این صحنه منطقی نباید. جدا از بیرون ریختن پریشانی درونی کاظم که حتی خودش هم نمی‌داند چرا نادیا را آزاد کرده، تأثیر برخورد گروگان‌ها و مهم‌تر از همه دیدگاه خود عباس است که این تعارض را سبب می‌شود. به این گفت‌وگو دقت کنیم:

عباس: حاجی، چرا می‌خوای آخر قصه رو خراب‌اش کنی؟

کاظم: به خدا قسم من آمده بودم دو کلام حرف بزنم. این تنها سهمی‌یه که باید به تو بدن.

کاظم از سویی بر تلقی مادی/ معنوی اصرار می‌ورزد و از سوی دیگر واژهٔ «سهم» را به‌کار می‌برد که سرزنش عباس را برمی‌انگیزد. شخصاً میزانسن این صحنه و سقوط تدریجی عباس را به دلیل جایگاه دقیق‌اش در مجموعهٔ فیلم می‌پسندم، چراکه تمام حرکت‌های شخصیت از درآوردن پروتزِ دور گردن‌اش تا گفتار هدفمند و کاربردی‌اش از طریق جزئیات، مجموعهٔ غیرمؤکدی می‌سازد که به سادگی، درام را پیش می‌برد. عباس در پاسخ کاظم که می‌گوید: «جلوی نفس‌ات را گرفته‌اند» با خونسردی می‌گوید: «خب بگیرن. بهتر» و در جواب این جمله که: «پس هنوزم قبول داری که بچه خیبری‌ام؟» می‌گوید: «بله، ولی بچه خیبری‌ها ساکتن. داد نمی‌زنن که» و قرینهٔ همین جملهٔ اخیر در پاسخ کاظم به اصغر جلوه‌گر می‌شود: «من بچه خیبری‌ام. اهل نی، هور، آب. بچه خیبری ساکته. دود نداره. سوز داره.» و باز تعارضی دیگر! کاظم از آدابی حرف می‌زند که برای بیان شخصیت و موقعیت‌اش ناچار از زیر پا گذاشتن آن‌هاست و همین

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نکته، تبیین‌کنندهٔ غیرمنطقی بودن بسیاری از واکنش‌های اوست.

با ورود احمد و سلحشور به صحنهٔ بازی، طنز جاری در تار و پود فیلم که آن را به نحوی ملایم در رابطهٔ کاظم و عباس دیده‌ایم، در موقعیت جدید جای خود را به طنز کلامیِ نیش‌دار سلحشور می‌دهد که شخصیت او را کاملاً از سایرین متمایز می‌کند. هم‌چون گذشته، طنز سلحشور نیز ماهیتی کاربردی می‌یابد؛ طنزی که نسبت به عباس بی‌اعتناست، مماشات احمد را در مورد برخوردش با کاظم و عباس به سخُره می‌گیرد ــ تأکیدش بر واژهٔ «مربی» از همین‌جا می‌آید ــ و در نهایت، ریشخند صریح و تحقیرآمیزش، خشم و تحسین کاظم را به‌هم می‌آمیزد. در مواجههٔ آغازین، احمد کوهی طرفِ صحبتِ کاظم است. به‌تدریج کلام سلحشور بر مصلحت‌جویی احمد پیشی می‌گیرد و جای او را در میان جمع باز می‌کند. در این میان، اجزاء و اشیاء صحنه در شکل‌گیری این موقعیت مؤثرند. نگاه کنیم به بازی سلحشور با ماکت خلبان و برعکس کردن‌اش به نشانهٔ سرنوشت کاظم و همین‌طور بازی با پرچم ایران و سپردن‌اش به دست احمد پیش از رفتن. حتی وضعیت احمد و حضورش در میان گروگان‌ها با پرچمی در یک دست و بی‌سیمی به دست دیگر، خودبه‌خود رنگی از طنز به صحنه می‌بخشد. بخشی از تنوع فیلم به رغم گذشتن بخشِ اعظم آن در مکانی واحد، به استفادهٔ درست از همین وسایل برمی‌گردد. اما بیش از هر چیز، راهبردهای تکنیکی فیلم به‌ویژه از حیث زیبایی‌سنجیِ بصری است که این تنوع خوشایند را پدید می‌آورد. اگر دکوپاژ این فصل را متنوع می‌دانیم، باید منطق مستدلی داشته باشیم. پذیرش این منطق، قطعاً به استدلال آن وابسته است. برای شناخت دقیق‌ترِ ماهیت متن، این استدلال را در دو مسیر به‌کار می‌اندازیم؛ نخست تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصلِ نخستین حضورِ احمد و سلحشور در آژانس و دوم مقایسهٔ آن با دومین برخوردشان. این تقسیم‌بندی در استدلال، باعث می‌شود که دست‌کم در این مقطع، متن را به عنوان تنها نشانهٔ قابل رجوع بپذیریم و از طریق این محدودیت، به ماهیت جزئیات آن تکیه کنیم.

فصل حضور

پس از فصل گذار، این بخش به دلیل ایجاد عامل تهدیدآمیز برای شخصیت‌های اصلی، برجسته کردن نقطه‌ضعف‌هاشان و پی‌ریزیِ تعارضی عمیق‌تر از پیش، بیش‌ترین اهمیت را دارد برخلاف ورود سرگرد نامور که نتیجه‌اش بیش و کم از قبل معلوم است، این فصل تنها کوششی برای درک مشکل تازهٔ شخصیت‌ها نیست. شاید همان‌قدر که شناخت ویژگی‌های فردی آدم‌ها و کشف روابط‌شان ــ مثل دانستن رابطهٔ کاظم و احمد ــ اهمیت دارد، رسیدن به میانگینی مناسب برای انسجام بصری حاصل از ترکیب‌بندی حضور چهار نفر در یک محیط بستهٔ چندمتری نیز مهم است. با توجه به پیش‌آگاهی‌مان از جایگاه شخصیت‌ها و نقش‌شان در «بازی»، داده‌های تصویری فیلم را می‌کاویم. پیش‌تر، از مثلث‌هایی با اضلاع نامشخص سخن گفتیم، اما این تنها شکلی نیست که ترکیب‌بندی تصویری فیلم براساس آن قوام یافته. نخستین حضور سلحشور در آژانس کم‌تر از شش دقیقه طول می‌کشد، اما تأثیرش بر روحیهٔ کاظم آن‌قدر هست که در ملاقات بعدی تنها خواستار مواجه شدن با او باشد. در این فاصلهٔ نسبتاً کوتاه، تنها یک نمای چهارنفره [عباس، کاظم، احمد و سلحشور] وجود دارد؛ جایی که عباس شروع به صحبت می‌کند (تقریباً تنها جمله‌ای که در این شش دقیقه می‌گوید)، کاظم وضعیت عباس را به نجوا برای احمد می‌گوید و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سلحشور که موضوع به نظرش بی‌اهمیت می‌آید، از کادر خارج می‌شود و با ریشخند، ماکتِ خلبان را مخاطب قرار می‌دهد! در این کلکسیونِ قابل بحث، طبیعی است که ابتدا نماهای دونفرهٔ سلحشور و احمد را ببینیم. به‌تدریج و با روشن شدن موضع دوگانهٔ آن‌ها، جایگاه افراد هم تغییر می‌کند؛ از نماهای سه‌نفرهٔ سلحشور، احمد و کاظم به نماهای احمد، کاظم و عباس و نماهای منفرد از سلحشور. نکتهٔ جالب توجه، سرگردانی احمد به عنوان آدم مردد جمع است که به علت کوشش در ایجاد مصالحه، جای مشخصی در این بحث ندارد. در این میان، نماهای منفرد (در اوایل صحبت) و دو نفره (به همراه احمد در میانهٔ بحث و با عباس در اواخر آن) از کاظم، موقعیت او را هم از طریق دکوپاژ نشان می‌دهد: او احمد را کنار می‌زند و به عباس تکیه می‌کند تا رودرروی سلحشور بایستد.*

پس از رفتن سلحشور، نوع میزانسن هم تغییر می‌کند و آمدن احمد به میان جمع، از او شخصیتی هم‌چون یکی دیگر از گروگان‌ها می‌سازد؛ به‌ویژه دو جمله‌ای که می‌گوید بیش‌تر با هراس یک انسان عادی پهلو می‌زند تا با اقتدار یک مأمور امنیتی که برای سروسامان دادن به ماجرا آمده است:

احمد (به کاظم): حاجی تو رو به پیغمبر این غائله رو ختم‌اش کن...

[دربارهٔ سلحشور] تو اون‌رو نشناختی...

کاظم: من اون رو شناخته‌ام. اون خودِ منه.

از این مسیر، نمای دونفرهٔ احمد و عباس به موازات نمای منفرد

---

* در مورد تحلیل نما به نمای این قسمت از فیلم، ضمیمهٔ انتهای همین فصل را نگاه کنید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«مربی؛ اصل!، حاشیه نرو...!»: رضا کیانیان به نقش سلحشور.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کاظم می‌آید تا در انتها به صحنهٔ وداع کاظم و عباس برسیم. مجدداً وسط صحنهٔ نمایش قرار گرفته‌ایم و در پایان این فصل به گونه‌ای تلویحی، یکی از راه‌های پیشنهادی برای تمام شدن فیلم را نیز به چشم دیده‌ایم. صحنهٔ خداحافظی در عین اثربخشیِ عاطفی‌اش، کارکردی دوگانه دارد. عباس «نقش»اش را به خوبی و خوشی بازی می‌کند و جمعیت هم با رضایت تمام برای این پایان خوشی که او برایشان فراهم کرده، دست می‌زند و تشویق‌اش می‌کند. پایان خوش برای چه کسی، چه‌طور و به چه قیمتی؟ قطعاً همین پرسش‌هاست که او را برمی‌گرداند. تلفیق زوم ـ تراک که جداکنندهٔ کاظم از گروگان‌هاست، همین روند را دنبال می‌کند. حقیقتی که عباس در لحظهٔ آخر بدان دست می‌یابد و از رفتن سَرباز می‌زند، در نمای بعدی گریبان کاظم را می‌گیرد او را متوجه واقعیت ماجرا می‌کند: امکانی برای گریز و مصالحه وجود ندارد.

در قیاسی مقطعی، فصلِ دوم ورود سلحشور و احمد به آژانس را می‌توان محل تثبیت جایگاه دو آدم اصلی فیلم دانست؛ در حالی که بخش نخست را می‌شود در حکم آشنایی و طبع‌آزمایی آن‌ها فرض کرد. در مواجههٔ دوم دیگر میزانسن‌های ترکیبی و درگیرکننده به شکل قبل وجود ندارد. این‌بار به‌سان نمایش‌های خیابانی، سلحشور برخلاف میل‌اش همراه کاظم به میان جمع می‌رود و نمایش در میان تماشاگران‌اش اجرا می‌شود، نه مقابل آن‌ها. بازیگران دیگر ــ عباس، احمد و اصغر ــ تقریباً هیچ‌کاره‌اند و همچنان گفت‌وگوی موجز، صریح و بی‌پردهٔ کاظم و سلحشور به مدد میزانسن جذاب و متفاوت، کادربندی گویا ــ که در هیچ نمایی از مشاجره‌شان، آن‌ها را نزدیک به هم در یک نما نشان نمی‌دهد ــ و سرانجام بازهم استفادهٔ دقیق از اشیاء

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و لوازم صحنه به قصد نمایش عمق این تعارض، آن را پیش می‌برد و به اوج می‌رساند. حتی موقعیت مکانی فیلم و شیوهٔ قرارگیری‌اش طوری است که می‌توان در همان نماهای ساده نیز میزانسن متحرک را دید و هماهنگی‌اش را با سایر عوامل دریافت. به عنوان نمونه، اطمینان سلحشور از شناخت کاظم و تسلط بر او باعث می‌شود تا به آرامی روی صندلیِ گردان بنشیند و با انگشت گذاشتن روی نقاط ضعف زندگی کاظم ــ به‌طور مشخص، بنیهٔ ضعیف مالی و وضعیت ناهنجار شغلی‌اش ــ عصیان او را توجیه کند. پرسش‌های پیاپی کاظم ــ که در قالب گرداندنِ صندلی سلحشور، فُرم نمایشی‌اش را هم پیدا می‌کند ــ موقتاً او را درگیر می‌کند، اما «منطقی» بودن استدلال او به «عاطفی» بودن باورِ کاظم می‌چربد. به نظر می‌رسد که برای دومین‌بار به پایان فیلم رسیده‌ایم؛ درست در پایان دوسوم آن. یک‌بار عباس می‌توانست در رویکردی عاطفی، عملاً داستان را به پایان برساند که نرساند. بار دوم سلحشور براساس منطق جابرانه‌اش در همین مسیر کوشش می‌کند که در آخرین لحظه ناخرسند می‌شود و از بازی درون آژانس بیرون می‌رود.

ظاهراً به نقطهٔ اوج حادثه‌پردازی و تعلیق در فیلم رسیده‌ایم. پرسش اصلی این است که چرا تعلیق فیلم چندان موفق از کار درنیامده است؟ به بیان دقیق‌تر، چرا از درگیری فیزیکی کاظم و سلحشور میخکوب و هیجان‌زده نمی‌شویم؟ اصلاً چرا نماهای مربوط به درگیری تا این حد کم است و تنها واکنش‌های افراد دیگر را می‌بینیم و تمام؟ حتی نحوهٔ پرتاب هفت‌تیر از سوی اصغر برای کاظم و دور شدن از تفنگ هم در یک نما برگزار می‌شود. این ایرادها همگی به یک فیلم حادثه‌ای و تجارتی با هدف درگیر کردن بیننده در صحنه‌های اکشن آن کاملاً وارد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قضاوت کاظم دربارهٔ سلحشور: «من اون رو خوب شناختم. اون خودمنه»؛ رضا کیانیان.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است و شاید یکی از پاسخ‌ها این باشد که آژانس شیشه‌ای اصلاً فیلمی حادثه‌ای نیست. دست‌کم به نظر من چنین گمانی در مورد فیلم ره به بی‌راهه می‌بَرَد. شک نیست که فیلم تا حدی از نشانه‌های این نوع فیلم‌ها بهره می‌برد، اما قطعاً نوشیدن چند جرعه از آب یک دریاچه به معنی شنا کردن در آن نیست. وقتی در فیلمی با چنین پتانسیل قانع‌کننده‌ای برای ایجاد چند صحنهٔ پرتعلیق تنها یک تیر هوایی شلیک می‌شود*، یا تعداد نماهای مربوط به صحنه‌های درگیری فیزیکی در مقایسه با کل فیلم نزدیک به صفر است، به سادگی می‌توان نتیجه گرفت که فیلم در پس ظاهر غلط‌انداز، حرف‌های ضد و نقیض و شخصیت‌پردازی گمراه‌کننده‌اش بیش و کم در تمام دقایق به دنبال طرح صورت مسأله‌ای با متغیرهای متعارض است؛ یعنی همان چیزی که از نخستین نمای فیلم تا لحظهٔ درگیری سلحشور و کاظم به جست و جوی آن آمده‌ایم.

تعارضی دیگر ــ این‌بار کمی بیرونی‌تر ــ نیز در رابطهٔ احمد و سلحشور یافتنی است. آن دو در عین مأموریتی یکسان، دو مسیر متفاوت برمی‌گزینند و دست بر قضا هر دو هم در مأموریت‌شان شکست می‌خورند. سلحشور به واسطهٔ منطق خاص خودش مأموریت دارد تا این قضیه را در همان محدودهٔ آژانس فیصله دهد و موفق نمی‌شود، و احمد به دلیل آشنایی و نزدیکی‌اش با کاظم و عباس، می‌خواهد آن‌ها را از دردسر برهاند و نمی‌تواند. اگر برای تکنیک «نجات در آخرین لحظه» بتوان نقطهٔ مقابلی پیدا کرد، فصل اختتامیهٔ

---

* صرف‌نظر از تمهیدی که کاظم برای متقاعد ساختن سلحشور ــ در قالب تظاهر به کشتن مدیر آژانس ــ به کار می‌برد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آژانس شیشه‌ای نمونهٔ مناسبی است، چراکه فیلم در دو قسمتی که توضیح داده شد، از این تکنیک بهره می‌برد ولی درست در جایی که ظاهراً ــ طبق قرارداد فیلم‌هایی که قرار است آژانس شیشه‌ای را به جبر در زمرهٔ آن‌ها قرار دهیم ــ نیاز به این تمهید احساس می‌شود، با فن بدل آن که سیر طبیعی، منطقی و ناگزیر حوادث و اساساً سرشت درام به‌شمار می‌آید، مواجه هستیم. اما این مرگ که شاید به نوعی خودخواسته هم به‌نظر آید، از تعارض موجود در تفکری که دو آدم کاملاً متفاوت را به سمت چنین مأموریتی می‌فرستد، نمی‌کاهد. این تعارض به نحو شایسته‌ای، جایگاه نمایشی خود را در فیلم می‌یابد. اما به هرحال از آن متغیرهایی است که در صورت مسأله فیلم تا حد امکان تأثیر می‌گذارد و متناقض بودن این تعارض را به گونه‌ای چشمگیر یادآوری می‌کند.

با ورود بی‌مقدمهٔ اصغر به ماجرا که باورپذیری‌اش نیز بیش و کم دشوار به‌نظر می‌رسد، بخشی ناگفته و نهفته از این تعارض را به‌طور آشکارتری مشاهده می‌کنیم و در ضمن، طنزی متفاوت با دو نوع طنز پیشین فیلم (رابطهٔ کاظم و عباس، حرف‌های سلحشور) می‌بینیم. در تعارض جدید، حاج کاظم موتورسوارانی را که برای کمک به او آمده‌اند می‌راند و آن‌ها را بازیگران نمایش می‌داند. حتی می‌گوید: «**دود آن موتورها امثال من و عباس را خفه می‌کند**». در قضاوتی کلی، منهای اصغر ــ که دقیقاً مشخص نیست چرا کاظم او را می‌پذیرد و دیگران را نه ــ بقیهٔ رفقای اصغر هم در ردیف همان تماشاگرانی قرار می‌گیرند که این‌بار اصرار دارند در نمایش بازی کنند. این تناقض در تصمیم‌گیری کاظم از سویی به نوعی سلوک فردی میدان می‌دهد و از سمتی دیگر، بر تعارض درونی شخصیت او مُهر تأیید می‌زند. او از گروگان‌ها

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فرار اصغر از دست پلیس و آمدنش به آژانس، ردی از کمدی آبسورد به جا می‌گذارد: اصغر نقی‌زاده در همین صحنه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

غیرت‌طلب می‌کند و برای جلوگیری از نابودی آن کمک می‌خواهد، اما موتورسواران حاضر به‌خدمت را رد می‌کند. مشکل کجاست؟ «**این نسخه فقط و فقط برای من پیچیده شده**» شاید این جملهٔ کاظم را بتوان راهگشا دانست. او رابطه‌ای بین خودش و دنیای درک ناشدهٔ اطراف‌اش می‌طلبد؛ رابطه‌ای که ظاهراً به هیچ وجه از مرز آدم‌هایی چون سلحشور، موتورسواران و امثال آن‌ها نمی‌گذرد. اما چنین به چشم می‌آید که اصغر در این مورد، استثناء باشد. اما دست‌کم در نسخهٔ فعلی، زمینه‌ای که این آشنایی و تفاوت را به نحوی بارز، عینی و منطبق بر اصول نمایشیِ شخصیت‌پردازی نشان بدهد وجود ندارد.

طنز کلامی اصغر و رفتارش که بیش‌تر با لودگی پهلو می‌زند، تفاوت شخصیت او را نسبت به کاظم و عباس می‌نمایاند، اما او را تا حدی به مقولهٔ تیپ‌سازی نزدیک می‌کند. او به محض ورود، ادای تیراندازی و پرتاب نارنجک را درمی‌آورد و نخستین جمله‌اش: «**این جارو تو کدوم عملیات گرفتین؟ والفجر نُهِه یا کربلای ده؟**» به نوعی ذهنیت او را نسبت به اقدام کاظم نشان می‌دهد. گویی او ــ و لابد همکاران موتورسوارش ــ از جمله بازماندگان دنیایی‌اند که تنها با «جنگیدن» معنا و مفهوم می‌یابد. البته جای‌گیری در قالب شناخته شدهٔ «وردستِ قهرمان» در سینمای کلاسیک سابقه دارد و حتی خوش‌مزگی‌هایش هم از همین الگو، سرمشق می‌گیرد. اما اهمیت کاربردی حضورش در آژانس، تضمین‌کنندهٔ گریز کاظم و عباس از آژانس است، چون با حذف او نمی‌توان مسیر فیلم را در شکل فعلی‌اش منطقی دانست. در مجموع، شخصیت اصغر را به واسطهٔ حضور مؤثرش می‌توان پذیرفت، اما عکس‌العمل‌های طنزگونه و بیش از حد مؤکد و اغراق شده‌اش را نمی‌توان خوشایند و هماهنگ با بقیهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«این جارو تو کدوم عملیات گرفتین؟» طنز کلامی و رفتاری اصغر، ترکیبی است از عاطفه و اغراق: اصغر نقی‌زاده و حبیب رضایی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اجزاء نمایشی اثر تصور کرد. به‌ویژه که واکنش عصبی‌اش در مقابل سلحشور و دیالوگ‌اش: «... **تیربارون مون می‌کنین؟ اصلاً این امنیت مَمنیت که ازش دم می‌زنین، از برکت وجود عباس‌هاست. مگه یادتون رفته؟**» باز تناقضی تازه را ــ این‌بار در وجه منفی‌اش ــ ایجاد می‌کند. اگر این همفکری میان کاظم و اصغر وجود دارد، پس چه مشکلی وجود دارد که کاظم موتورسوارها را از خود می‌راند؟ پرسش دقیق‌تر این که چه تفاوتی میان اصغر و موتورسوارها وجود دارد که او باید بماند و آن‌ها بروند؟ او که در وسط بحبوحهٔ بگیر و ببند سَرِ دختر دانشجوی چادری فریاد می‌زند: «حجابت رو حفظ کن ببینم!»، چه ویژگی خاصی دارد که از موتورسوارها متمایز می‌شود؟ می‌بینیم که منطقِ ماندن او در آژانس از نظر پیشبرد درام توجیه‌پذیر و از حیث کنش‌های رفتاری و شخصیت‌پردازی، ناقص و به دشواری باورپذیر است.

«اگه اون اسلحه دستت نباشه کی به حرفات گوش می‌ده؟» مثلِ این که باز برگشتیم به صحنهٔ درگیری. جملهٔ سلحشور به کاظم طبعاً معانی فراوانی در پی دارد که بسیاری از آن‌ها را باید با ابزارهایی خارج از متن [فیلم] شناخت. اما در این بخش تنها به دنبال رویکردی هستیم که مستقیماً به متن مربوط می‌شود. لحن سلحشور در این برخورد دیگر چون گذشته با ریشخند و کنایه توأم نیست. این‌بار لحن او دم به دم جدی‌تر و صریح‌تر می‌شود و تأثیرش لحظه به لحظه بر کاظم بیش‌تر. او از توصیف سادهٔ زندگی کاظم شروع می‌کند و با چند جمله به واقعیتی کلّی و عمومی می‌رسد. جمله‌ای که نقل کردیم، اوج برخورد سلحشور با کاظم به مثابهٔ یک فرد است. فرض می‌کنیم که اصلاً زیر و بم تاریخ ده سال اخیر ایران بَرایمان جالب نیست و از هیچ‌کدام از حرف‌های سلحشور هم سر در نمی‌آوریم. در این صورت، فقط

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جذابیت کاربُرد جملهٔ سلحشور در بیان واقعیتی‌ست که سیر درام را پیش می‌برد؛ یعنی شخصیتِ ــ طبق قرارداد ــ منفی، قهرمان را متوجه موقعیت خودش می‌کند و در ضمن، با این هشدار خاص و به موقع، خود را از تیپ کلیشه‌ای منفی با خباثت ذاتی‌اش رها و به شخصیتی با هویت نزدیک می‌کند که طبق منطق ویژهٔ خودش در مقابل قهرمان قرار گرفته است. از سوی دیگر، هدف واقعی سلحشور هم به سادگی در همین جمله آشکار است. او سعی می‌کند اسلحه را از دستِ کاظم بگیرد و با توجه به شناخت ما از پرداخت نمایشی شخصیت‌ها، زبان کاظم از «فصل گذار» به بعد، تنها به مدد سلاح‌اش امکان سخن‌گفتن می‌یابد (و چه درست و دقیق، چند لحظه بعد از همین جمله، درگیری بر سر درآوردن اسلحه از دست کاظم آغاز می‌شود). پس وقتی کاظم اسلحه را به دست می‌آورد و پایان ماجرا را چند ساعت به تأخیر می‌اندازد، نمی‌توانیم به سبک تماشاگران فیلم‌های حادثه‌ای از موفقیت قهرمان‌مان هلهله بکشیم (و اگر احیاناً چنین واکنشی هم از ما سر بزند، به دلیل کج‌فهمی و ارتباط با سطحی‌ترین لایهٔ ظاهری فیلم شایستهٔ ملامت‌ایم). قهرمان ما با درک وضعیت خود و همراه‌اش درمی‌یابد که قافیه را باخته است. مارش رخوت‌آلود و سنگین موسیقی فیلم در این بخش و نغمهٔ نومیدانهٔ ترومپت در تطابق با همین احساس به گوش می‌رسد؛ آن هم بعد از این که سلحشور می‌گوید: «آدمی به اسم کاظم و عباس، وجود خارجی ندارد» و تأکیدش بر عبارت «مسألهٔ امنیت ملی»، سستی و پوچی درگیری کاظم را بیش‌تر عیان می‌کند. این صحنه با فصل قانع‌شدنِ عباس برای رفتن و بازگشت‌اش از چند جهت قابل قیاس است و احساسی مشابه هم ایجاد می‌کند: همان موسیقی شنیده می‌شود و حرکت قهرمان‌ها در نمایی منفرد، شکل می‌گیرد. در هر دو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صحنه، شاهد فرودی نومیدانه‌ایم که دستاورد نقطهٔ اوج است (امتناع عباس از رفتن با احمد، درگیری کاظم و سلحشور). ظاهراً باید موفقیت قهرمانان سمپاتیک فیلم به دل‌مان نشسته باشد. اما در تعارضی چشمگیر، تصویرپردازی فیلم حرف دیگری می‌زند. ماندنِ عباس در کنار کاظم را در نمایی «ناخوشایند» می‌بینیم: عباس بر سَرِ احمد فریاد می‌زند: «این دَمِ آخری ذلیل‌ام نکن!» و افتان و خیزان می‌رود و گوشه‌ای می‌نشیند؛ رویکردی که کاملاً با صحنه‌های مؤکد «بازگشت دوست» و دیالوگ‌هایی از جنس: «کاظم، من برگشتم!» متفاوت است. درک نومیدی را به نحوی متقارن در پایان کشمکش کاظم و سلحشور می‌بینیم که ظاهراً باید «به نفع» کاظم تمام شده باشد؛ اما نمای بسته‌ای از چهرهٔ او با هفت‌تیری در دست، توهم پیروزی را از میان می‌برد. عدم متابعتِ فیلم از قواعد مرسوم ژانر حادثه‌ای را در نماهای بعدی می‌بینیم که از این جهت فصلی نمونه‌ای محسوب می‌شود. از دو مأمور امنیتی که برای نجات گروگان‌ها آمده‌اند، یکی از آن‌ها با گروگان‌گیر گلاویز می‌شود و از پس‌اش برنمی‌آید و می‌رود، و دومی با او به نماز می‌ایستد. تعارض بی‌رحمانه‌ای که از درون و برون بر فیلم فشار می‌آورد، در این صحنه هم نمودی بارز دارد و در رابطهٔ خویشتن‌دارانهٔ احمد با کاظم در انتهای این فصل بیش‌ترین تأثیر را؛ جایی که احمد با لحنی مستأصل و بلاتکلیف می‌گوید: «از اول‌اش هم بازنده معلوم بود».

رابطهٔ پدر / پسر و شوهر / زن، دو خط خصوصی شخصیت‌پردازی فیلم است که به شناخت روحیهٔ کاظم و عباس و نیز بخش دیگری از این تعارض یاری می‌رساند. در این عرصهٔ خانوادگی، دو شخصیتی که در آغازِ شتاب گرفتنِ سیر دراماتیک فیلم به بیننده معرفی می‌شوند، در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به دست آوردن اسلحه و رهایی از چنگ سلحشور، موفقیتی برای کاظم به حساب نمی‌آید؛ پرویز پرستویی در همین صحنه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یک‌سوم پایانی بدان بازمی‌گردند. به یک معنا، سلمان و نرگس که هریک در فصلی خاص مقدمه‌ای برای حضورشان در فیلم ساخته‌اند و براساس ضرورت‌های داستانی از آن کنار کشیده‌اند، در بخش دیگری از فیلم وارد می‌شوند و در عین ظهور و تکمیل ارتباط‌شان با کاظم و عباس، ایده‌هایی جالب‌توجه را نیز با خود به صحنه می‌آورند. ابتدا دو صحنه را مقایسه کنیم:

۱ـ هرچه رابطهٔ کاظم و سلمان در تفاهمی اندوه‌بار جلو می‌رود و قائم به ذات است، رابطهٔ نرگس و عباس ــ که طبعاً دامن کاظم را هم می‌گیرد ــ به خشونتی از سرِ مهر و نگرانی از ظهور فاجعه می‌رسد. هرچند که وجه اشتراک هر دو رابطه را «عاطفی بودن» بدانیم.

۲ـ در برخورد میان کاظم و سلمان، واسطه‌ای وجود ندارد و تنها عباس شاهد ماجراست، اما در برخورد نرگس و عباس، کاظم مخاطب قرار می‌گیرد و عباس میان پرخاش همسرش و استدلالِ کاظم سرگردان می‌ماند.

۳ـ میزانسن صحنهٔ برخورد کاظم و سلمان عملاً دو نفره است و حضور دورادور عباس را در دو نمای تک‌نفره می‌بینیم، اما ترکیب‌بندی صحنهٔ برخورد نرگس و عباس در پایان این فصل در نمایی سه‌نفره شکل می‌گیرد.

۴ـ رابطهٔ کاظم و سلمان بیش‌تر با تأکید بر چهره‌ها و موسیقی پیش می‌رود و کم‌تر به دیالوگ متکی‌ست. اما فصل حضور نرگس را گفت‌وگونویسی محض پیش می‌برد.

از وجه بازی‌های ظریف و هوشمندانه با جزئیات نمایشی، چنتهٔ هیچ‌یک از دو صحنه را خالی نمی‌یابیم. شاید سلمان به گواه جملهٔ دقیق

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مادرش در اوایل فیلم، آن قدر وقت داشته باشد که به این چیزها فکر کند، اما ظاهراً نرگس چنین فرصتی ندارد. وقتی نرگس با بغض فریاد می‌زند: «**من می‌دانم. این وسط گوشت قربانی عباس است**»، منظورش را از طریق رویارویی او با کاظم و حذف عباس که اتفاقاً در مرکز ماجرا هم قرار دارد، کاملاً درک می‌کنیم. به بیان دیگر، جایگاه عباس در صحنه و حضورش در گفت‌وگو، از منطق جاری در صحنه پیروی می‌کند و به همین دلیل موفق است؛ گو این که مأموریت دیگرش ــ رساندن پیغام فاطمه به کاظم ــ باعث می‌شود تا وجود او در عین کارآمد بودن، به توجیه منطق نمایشی صحنهٔ بعد ــ یعنی بازکردن بسته ــ نیز بینجامد. این ویژگی برخلاف صحنهٔ برخورد کاظم و سلمان است که ردی از گذشته دارد، اما عملاً در همان نقطه به پایان می‌رسد.

در هر یک از دو فصل، نکتهٔ ظریفی وجود دارد که نشانی‌اش در صحنه‌های مقدماتی فیلم داده شده است و استفاده از آن، ایجاد کنندهٔ نوعی تقارن است. در صحنه‌ای که در بنیاد جانبازان می‌گذرد، نرگس در راهرو از کنار زنی پیچیده در چادر می‌گذرد که چهره‌اش مشخص نیست و ویلچری خالی را همراه می‌برد. نرگس موقع دیدن این منظره، آهی از وحشت می‌کشد. آن کابوس دلهره‌آور، این‌جا عینیت می‌یابد و ــ تنها در نظر بیننده ــ به واقعیت می‌پیوندد. معادل همین ظرافت و نکته‌سنجی در شروع حرف‌های سلمان هم هست. جدا از جریمه‌شدن‌های کاظم، در اوایل ورود کاظم به آژانس، پلیسی را می‌بینیم که مشغول نوشتن شمارهٔ ماشین بی‌سرنشین اوست. پس از طی این چرخهٔ پرحادثه، نخستین ره‌آورد سلمان برای کاظم به نحوی ظریف، نمادین و پرمعنا، همان برگ است: «جریمه شدی!».

بخش پایانی نامهٔ کاظم که از طریق تک‌گویی او بیان می‌شود،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حرکت دیگری به سمت احساس فراواقعی در دنیایی واقعی‌ست. صحنه با تصویر محوِ کاظم آغاز می‌شود، با صدای اوج‌گیرندهٔ او به تدریج واضح می‌شود و نورپردازی غلوآمیز، چهره‌ای دِفرمه و غرق در روشنی از او ارائه می‌دهد. به محض تمام شدن نامه، صحنه دوباره به حالت عادی برمی‌گردد. به‌سان فصل قصه‌گویی کاظم برای جمع، فیلمساز نوعی بیان مستقیم را برمی‌گزیند که در نظر اول بیش از حد رو و صریح است، اما با مفاهیم نامه همخوان جلوه می‌کند و به نوعی رسانندهٔ ترکیب اعتراف، گواهی و درددلِ جاری در نامه است؛ چرا که این لحظهٔ وداع او با فاطمه است. شاید حالا وقت‌اش رسیده باشد که به محمل تعارض جاری در فیلم که نخستین مخاطب آن نیز هست اشاره کنیم. فاطمه که تنها در یک صحنه از فیلم حضور دارد، خودبه‌خود تعارضی احساسی به فیلم می‌بخشد که در شخصیت کاظم کاملاً نمود یافته است. جذابیت تعارضِ تازه بیش‌تر از این جهت است که در تنها بخش حضور فاطمه جز موافقت‌اش با نظر کاظم و پرخاش‌اش به سلمان چیزی نمی‌بینیم. اما هنگامی که پیغام‌اش به دست کاظم می‌رسد، طرح ریزبافت و خوش‌آیندی از ارتباط این دو را دریافت می‌کنیم. البته یکی از نقاط ابهام فیلم هم همین‌جاست. کاظم می‌گوید: «**بچه‌ها باید رنگ و بوی تو را داشته باشند**» اما واقعیت این است که نشانی از تفاوت میان اندیشه و برخورد کاظم و فاطمه نمی‌یابیم. در واقع فرصتی هم برای مکث روی جزئیات این رابطه وجود ندارد. به همین دلیل، فیلمساز بیش‌تر با مایهٔ «هجران» که با مسیر ذهنی‌اش نیز هماهنگ‌تر است طبع آزمایی می‌کند و از طریق نامه، احساس و عاطفهٔ قهرمان‌اش را نشان می‌دهد و تعارض را به نوعی گستردگی عاطفی می‌کشاند و تعارض عاطفی مرد در جای‌جای کلام و نامه‌اش مشخص

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است: «... ای کاش می‌توانستم با تو حرف بزنم» از یک سو و صدایش بر صحنهٔ مکالمهٔ تلفنی با فاطمه از سوی دیگر: «چه سخت بود با تو حرف زدن...» عدم حضور فاطمه و نشانه‌های ارتباطی میان او و کاظم، نقطهٔ مقابل حضور نرگس و درگیری لفظی‌اش با عباس و کاظم است. گویی تمامی فیلم زیر سایهٔ نگاه محبت‌آمیز یک زن با تصوری ساده، عادی و حتی بدوی از زندگی، اما با جلوه‌ای فراتر از مادیت جاری در آن قرار دارد. تعارض موجود در رابطهٔ عاطفی فیلم، ریشه در همان حرکت آونگ‌وار علت و معلولی فیلم میان واقعیت مادی و آشکارا بی‌رحمانهٔ مسلط بر روابط آدم‌ها و ظرفیت پنهان، معنوی و لطیف دور مانده از شرایط طبیعی زندگی‌شان دارد.

در بخش بعدی یعنی قسمت پُرتعلیق فیلم، طبعاً باید شاهد واکنش‌های تند، عصبیت‌ها، درگیری‌ها و تهدیدها باشیم. به شیوه‌ای تلطیف شده و درونی، شاهد همهٔ این‌ها هستیم بی آن که دچار مشکل اغلب فیلم‌های ایرانی یعنی تبدیل صحنه‌های اوج کشمکش به کمدی‌های بزن بکوب باشیم. همه‌چیز در حد متعارف و ساده رعایت می‌شود و در عین حال که از جنجال به‌پاکردن‌های کاذب دور هستیم، با همان یکی دو تلفن ساده و پاسخ‌های عصبی کاظم، انگیزهٔ تعقیب ماجرا را نیز پیدا می‌کنیم. صحنهٔ خروج عباس بر دوش کاظم، درگیری احمد و سلحشور بر سر آن‌ها و در نهایت سوار شدن به هلیکوپتر، با پرداختی موجز و سریع به تصویر درآمده و از پرچانگی‌های مرسوم خالی‌ست. ایدهٔ نمادین و جذاب خط‌کشی خیابان، در هر دو مسیر به کمک می‌آید: این کار که می‌تواند بهانه‌ای برای خلوت کردن خیابان محسوب شود، به نوعی وضعیت کاظم و عباس را هم که بدون محاسبه وارد خط‌کشی‌های مرسوم شده‌اند یادآوری می‌کند؛ حرکت دوربین به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دنبال جای پاهای رنگیِ کاظم روی زمین، هماهنگی این تفسیر را با منطق داستانی / نمادین این صحنه تأیید می‌کند. گویی تنها قوانین کاظم در درون آژانس کاکتوس معنا داشته و بیرون از آن، با دنیایی متفاوت سروکار داریم. به‌طور مسلم، حس تراژیک راه یافته به صحنهٔ پایانی فیلم، لحن تلخ و نومید آن را به سرنوشت گریزناپذیر عباس و سرانجام احتمالیِ غم‌انگیز کاظم گره می‌زند و پروندهٔ مجموعهٔ متعارض فیلم را با تلاش بی‌فرجام کاظم و مرگ حسرت‌بار عباس می‌بندد.

بازیگری

آیا تحلیل آژانس شیشه‌ای بدون در نظر گرفتن کار مجموعهٔ بازیگران‌اش کامل می‌شود؟ بی‌تردید تعادل درخشانی میان گفت‌وگونویسی فیلم و نحوهٔ ادای گفت‌وگوها توسط بازیگران وجود دارد که ناشی از درک درست احساس هر شخصیت و حفظ تداوم آن است. نقطهٔ اوج فیلم از این جهت، مواجههٔ سلحشور و حاج‌کاظم است. پرویز پرستویی پیش از این با بازی در نقش‌های متفاوت در فیلم‌های آدم برفی و لیلی با من است، نرمش و انعطاف فوق‌العادهٔ خود را نشان داده بود، اما در نقش حاج‌کاظم به نحوی غافلگیرکننده، تناقض‌های موجود در شخصیت‌اش را با تسلط و آگاهی عیان می‌کند. پرستویی در این نقش پیچیده درست در نقطهٔ مقابل نقشی‌اش در فیلم دیار عاشقان قرار می‌گیرد که پانزده سال پیش به خاطر ایفای آن تحسین شد؛ فرماندهٔ مطمئن و همواره لبخند بر لبی که راهنمای دوست سربازش می‌شد و... شاید حاج‌کاظم نیز در زمان جنگ چنین شخصیتی داشته است، اما این‌بار او در شرایطی دور از جنگ قرار دارد. پرستویی این تغییر را در چهره و بازی‌اش به خوبی نشان می‌دهد. حرکات‌اش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ساده و ناشی از احساسات است و به‌درستی از ابراز آن ممانعتی به عمل نمی‌آورد. جمله‌های طولانی را به شدت سریع و خوش‌نواخت ادا می‌کند و در لحظه‌های تردید، مثل جایی که می‌خواهد از فرار گروگان‌ها جلوگیری کند و خود نیز بهت‌زدهٔ اعمال خویش است، کیفیتی درخور اعتنا را به نمایش می‌گذارد. در نقطهٔ مقابل، رضا کیانیان در نقش سلحشور برای نخستین‌بار موفق می‌شود بخشی از توان بازیگری خود را به نمایش بگذارد. با وجود آن که بازی او بیش از پانزده دقیقه نیست و حداکثر سه فصل فیلم را شامل می‌شود، اما قدرت او در نمایش یکی از موفق‌ترین و پرجذبه‌ترین شخصیت‌های منفی سینمای بعد از انقلاب در همین بخش‌های کوتاه نمایان است. البته شاید «شخصیت منفی» چندان تعبیر درست و دقیقی از این شخصیت نباشد، اما بی‌شک او نسبت به طرف مقابل‌اش حس همدردی بسیار کم‌تری در بیننده ایجاد می‌کند. کیانیان به هیچ وجه سعی نمی‌کند از کلیشهٔ مأمور شق و رقِ بی‌سیم به دست و لفاظی‌های تصنعی استفاده کند. برعکس او با مَنِشی ایرانی و احساسی توأم با طنز و تهدید، کلمات‌اش را ادا می‌کند و به دلیل همین خونسردی و جذبهٔ هراس‌آور است که در هر دوبارِ حضورش در آژانس، همه‌چیز را تحت‌الشعاع کار خود قرار می‌دهد. حرکت‌های ساده‌اش با اشیاء و روش کارش در گرفتن نظر مثبت و موافق از گروگان‌ها و در نهایت احساسی از ویرانگری که در نگاه‌اش بروز می‌دهد، سبب می‌شود تا کار او را در نقش سلحشور از بهترین نمونه‌های بازی در نقش مکملِ یکی دو سال اخیر بدانیم.

این مثلث موفق بازیگر در آژانس شیشه‌ای ضلع سومی هم دارد: مَدَنیتِ زخم‌خوردهٔ کاظم و برتری‌طلبی با پشتوانهٔ سلحشور، نیازمند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بروز گونه‌ای بدویت ساده و آرمانی‌ست که اتفاقاً همه به نوعی او را کلید حل مشکلات می‌دانند. بازی حبیب رضایی در نقش عباس برخلاف تکنیک آگاهانه و مسلط بر احساس دو بازیگر قبلی که از تجربهٔ طولانی‌شان مایه می‌گیرد، اتفاقی غریب است. به نظر می‌رسد که او حضور دوربین را فراموش کرده و با برداشتن مانع میان بازیگر و نقش، حس حضور نابازیگری را القا می‌کند که به واسطهٔ تطابق‌اش با نقش برای کار برگزیده شده است. فریب خوش‌آیندی هم هست که او را چنین فرض کنیم، اما حقیقت این است که بازی او و لهجهٔ مشهدی‌اش که به نوعی واقع‌گرایی محض در برخورد با نقش راه می‌بَرَد، شیوهٔ بازی بازیگران محلی فیلم‌های نئورئالیستی را تداعی می‌کند. شاید بازی‌های کم‌تر موفقِ فیلم را بتوان از آنِ اصغر نقی‌زاده و قاسم زارع دانست که اولی با اغراق نامتجانس‌اش ــ به‌ویژه در صحنهٔ آماده کردن عباس برای ملاقات با نرگس ــ حس ملایم گفت‌وگوهای فیلم را تا حدی به هم می‌زند و دومی به رغم تناسب ظاهری‌اش با نقش، در ایجاد تناسب میان حرکت‌ها و نوع بیان‌اش قابلیت فوق‌العاده‌ای از خود نشان نمی‌دهد. به عنوان نمونه، نگاه کنیم به صحنه‌ای که او به سمت حاج‌کاظم می‌رود و با تکان دادنِ بی‌جهتِ دست‌هایش، جمْلهٔ: «من هر کمکی از دست‌ام بر بیاد انجام می‌دم، به هر شکل که شده» را مصنوعی جلوه می‌دهد. در مجموع، معدل بازیگری در آژانس شیشه‌ای را می‌توان قابل توجه دانست و جدا از اندکی تصنع در لحظه‌هایی چند از کار بازیگران نقشِ گروگان‌ها، تمامی بازیگران به نحو مؤثری در نقش خود جا افتاده‌اند و کوشش بازی‌گردان فیلم در یک‌دست ساختن فی‌نفسهٔ کار هر یک از بازیگران و هماهنگ‌کردن کلِ اعضای مجموعه، به‌درستی ثمر داده است. دستاورد کار بازیگران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلم، موهبتی ساده را در اختیار بیننده‌اش قرار می‌دهد که معمولاً در سینمای ایران ــ به‌جز کار چند فیلمساز انگشت‌شمار و با سابقه که مهم‌ترین‌شان را می‌توان داریوش مهرجویی دانست ــ از او دریغ شده است؛ موهبتی ساده که ظاهراً باید اصلی‌ترین نکتهٔ موجود در هر اثر هنری‌ست. این موهبت را می‌توان در دو کلمه خلاصه کرد: باورکردن.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ضمیمهٔ ماهیت متن

در این بخش با استفاده از تقطیع نمابه‌نمای نخستین فصلِ حضور سلحشور، ایده‌های طرح شده در فصلِ **ماهیت متن** را عملاً می‌سنجیم. اگر از منطق میزانسن، هدفمندیِ دکوپاژ و سنجیدگی تدوین سخن می‌گوییم، قصدمان تنها بازی با کلمات یا تحسینِ بی‌پشتوانه و برآمده از ذوق‌زدگیِ مقطعی و زودگذر نیست. ابتدا با مرور جدول، تصاویر این فصل را به تفکیک نما به ذهن می‌سپاریم. سپس با مطالعهٔ بخشِ داده‌های متن، سعی می‌کنیم اطلاعات بصری خاصی را که از طریق دیدن فیلم و دقت در جدول به دست آورده‌ایم، به شکلی طبقه‌بندی شده ارائه دهیم. در بخش پایانی یعنی پردازشِ متن، کاربُرد این شیوه را ابتدا به‌طور مستقل و سپس با در نظر گرفتن ارتباطاش با مجموعهٔ تصاویر فیلم بررسی می‌کنیم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

شمارهٔ نما	افراد نما	حرکت دوربین	حرکت سوژه	گفت‌وگو	شرح نما
۱	احمد و سلحشور	–	+	+	احمد و سلحشور وارد می‌شوند. احمد کاظم را می‌شناسد و پیش می‌آید.
۲	کاظم	–	–	+	گروگان‌ها در پس‌زمینه‌اند.
۳	احمد و سلحشور	–	–	+	–
۴	کاظم	–	–	+	–
۵	احمد و سلحشور	–	–	+	–
۶	کاظم	–	–	+	–
۷	احمد و سلحشور	–	–	+	–
۸	کاظم	–	–	+	–
۹	احمد و سلحشور	–	–	–	احمد بهت‌زده است و عکس‌العملی نشان نمی‌دهد.
۱۰	کاظم، احمد و سلحشور	+	+	+	کاظم به سمت احمد می‌آید تا او را بگردد. دوربین با او پن می‌کند. کاظم با سلحشور صحبت می‌کند. او یک قدم پیش می‌آید و کاظم یک قدم پس می‌رود.
۱۱	کاظم، احمد و سلحشور	+	+	+	کاظم سلحشور را می‌گردد و از او دور می‌شود. سلحشور خم می‌شود تا هفت‌تیر را از پایش جدا کند. دوربین با او تیلت می‌کند. او هفت‌تیر را به سوی کاظم روی زمین سُر می‌دهد.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

شمارهٔ نما	افراد نما	حرکت دوربین	حرکت سوژه	گفت‌وگو	شرح نما
۱۲	کاظم	+	+	+	دوربین روی زمین با حرکت هفت‌تیر، پن می‌کند. کاظم هفت‌تیر را برمی‌دارد. دوربین با او تیلت می‌کند.
۱۳	احمد و سلحشور	–	+	+	سلحشور یک قدم پیش می‌آید، کنار احمد می‌ایستد و با کاظم صحبت می‌کند.
۱۴	کاظم	–	–	+	کاظم با احمد صحبت می‌کند.
۱۵	احمد و سلحشور	+	–	+	احمد چند قدم پیش می‌آید و از سلحشور فاصله می‌گیرد.
۱۶	کاظم	–	–	+	کاظم در حال وارسی خشاب هفت‌تیر سلحشور با احمد صحبت می‌کند.
۱۷	احمد و سلحشور	–	+	+	سلحشور پیش می‌آید و کنار احمد می‌ایستد.
۱۸	کاظم	+	–	+	–
۱۹	احمد و سلحشور	–	–	+	–
۲۰	عباس، کاظم، احمد و سلحشور	–	+	+	در آغاز نما، عباس از پیش‌زمینهٔ سمت راست کادر صحبت می‌کند و احمد به سمت چپ پس‌زمینه می‌رود. کاظم در وسط نما صحبت می‌کند و سلحشور از پس‌زمینهٔ سمت راست کادر خارج می‌شود.
۲۱	عباس، کاظم و احمد	–	–	+	کاظم حرف می‌زند و هر سه شخصیت روی یک خط اُریب قرار دارند.
۲۲	سلحشور	–	–	+	سلحشور به طعنه با ماکت خلبان گفت‌وگو می‌کند.
۲۳	عباس، کاظم و احمد	–	–	+	جمعیت در پس‌زمینه‌اند.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

شمارهٔ نما	افراد نما	حرکت دوربین	حرکت سوژه	گفت‌وگو	شرح نما
۲۴	سلحشور	+	+	+	سلحشور ماکت را برمی‌دارد؛ حرکت جزیی دوربین برای تصحیح کادر.
۲۵	عباس، کاظم و احمد	–	–	+	جمعیت در پس‌زمینه‌اند.
۲۶	سلحشور	–	–	+	–
۲۷	عباس، کاظم و احمد	+	+	+	کاظم از میانِ کادر کنار می‌کشد و سپس احمد مقابل او و سلحشور ــ که خارج از کادر قرار دارد ــ می‌ایستد. دوربین با پنِ مختصر، تصحیح کادر می‌کند. برای نخستین‌بار، کسی از میان جمعیت صحبت می‌کند.
۲۸	سلحشور	+	+	–	صدای اعتراض جمعیت روی این نما شنیده می‌شود.
۲۹	عباس، کاظم و احمد	–	–	+	–
۳۰	سلحشور	–	–	+	–
۳۱	عباس، کاظم و احمد	–	–	+	–
۳۲	سلحشور	–	–	+	–
۳۳	عباس، کاظم، احمد و سلحشور	+	+	+	احمد از کادرِ سه نفره خارج می‌شود و به سمت سلحشور می‌آید و روبه‌رویش می‌ایستد. دوربین با او پن می‌کند و مکالمهٔ آن دو را در نمایی دونفره می‌گیرد.
۳۴	کاظم، عباس و احمد	–	+	+	کاظم قدمی به جلو برمی‌دارد و احمد از سمت چپ وارد کادر می‌شود. جمعیت در پس‌زمینه است.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

شمارهٔ نما	افراد نما	حرکت دوربین	حرکت سوژه	گفت‌وگو	شرح نما
۳۵	کاظم، احمد و سلحشور	+	+	+	سلحشور از جمع جدا می‌شود. دوربین با او حرکت می‌کند و پایان نما، نشستن سلحشور روی کاناپه است.
۳۶	کاظم و عباس	+	+	+	همراه با پرسش کوتاه کاظم، دوربین به آرامی حرکت می‌کند.
۳۷	سلحشور	–	–	+	–
۳۸	کاظم و عباس	+	+	+	کاظم عقب می‌رود و به عباس که در پس‌زمینه نشسته است، نزدیک می‌شود.
۳۹	سلحشور	–	–	+	–
۴۰	کاظم و عباس	–	–	+	کاظم نشان می‌دهد که می‌خواهد تفنگ را به سلحشور بدهد.
۴۱	سلحشور	–	–	+	–
۴۲	کاظم و عباس	–	+	–	کاظم قدمی برمی‌دارد و تفنگ را به سمت سلحشور می‌گیرد.
۴۳	سلحشور	–	–	–	–
۴۴	کاظم و عباس	+	–	+	کاظم نشانه می‌گیرد و می‌شمارد.
۴۵	سلحشور	+	–	+	صدای شمارش معکوس کاظم روی این نما می‌آید.
۴۶	کاظم و عباس	+	–	+	حرکت آرام دوربین روی صحنهٔ شمارش کاظم

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

شمارهٔ نما	افراد نما	حرکت دوربین	حرکت سوژه	گفت‌وگو	شرح نما
۴۷	سلحشور	+	–	+	–
۴۸	کاظم و عباس	+	–	+	–
۴۹	سلحشور	+	–	+	–
۵۰	احمد	–	–	+	–
۵۱	کاظم و عباس	+	–	+	–
۵۲	سلحشور و احمد	+	+	+	سلحشور می‌آید و روبه‌روی احمد می‌ایستد. پرچم را به او می‌سپارد. می‌رود. پایان نما.

جدول نمابندیِ نخستین فصلِ حضورِ سلحشور به تفکیکِ هر نما

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

داده‌های متن

۱) نخستین فصل حضور سلحشور از آغاز تا فرجام شامل ۵۲ نماست که حدود ۶ دقیقه طول می‌کشد.

۲) ترتیب چیده شدن نماها از ۱ تا ۱۰ به این شرح است:

الف ـ ۱، ۳، ۵، ۷ و ۹، نماهای دونفره از احمد و سلحشور هستند.

ب ـ ۲، ۴، ۶ و ۸، نماهایی تک‌نفره از کاظم را نشان می‌دهند.

ج ـ نماهای ۱، ۳، ۵، ۷ و ۹، همه از یک زاویه فیلمبرداری شده‌اند.

د ـ نماهای ۲، ۴، ۶ و ۸، همه از یک زاویه فیلمبرداری شده‌اند.

۳) نماهای سه‌نفرهٔ ۱۰ و ۱۱ متقارن هستند؛ نمای متحرکِ نخست از پشتِ سر کاظم و نمای ثابت دوم از مقابل او.

۴) از نمای ۱۱، کاظم از آن دو جدا می‌شود و فاصلهٔ آن‌ها تقریباً به حالت قبل برمی‌گردد.

۵) از نمای ۱۲ تا ۲۰، نماها باز به دو قسمت تقسیم شده‌اند: نماهای تک‌نفرهٔ کاظم و نماهای دونفرهٔ احمد و سلحشور. چیزی که در این بخش نسبت به نماهای تقریباً ثابتِ ۱ تا ۱۰ بیش‌تر به چشم می‌خورد، تحرک بیش‌ترِ دوربین است: یعنی سه به یک.

۶) نمای ۲۰، تنها نمایی است که هر چهار نفر در آن حضور دارند و تنها نمایی است که عباس در آن صحبت می‌کند.

۷) از نمای ۲۱ تا ۳۳، ترتیب نماها به شکل یک درمیان است: نمایی تک‌نفره از سلحشور و نمایی سه نفره از عباس، احمد و کاظم.

۸) نمای ۳۳ و ۳۴، تغییر دوبارهٔ میزانسن را نشان می‌دهد که حاصل تلفیق حرکت دوربین و سوژه است: در نمای اول، احمد به سمت سلحشور برمی‌گردد و در نمای دوم با شروع صحبت کاظم، احمد به سمت او برمی‌گردد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۹) از نمای ۳۵ ــ نمای سه نفرهٔ کاظم، احمد و سلحشور ــ میزانسن مجدداً تغییر می‌کند و منهای نمای ۵۰، ترتیب نماها به صورت نماهایی تک‌نفره از سلحشور و کاظم است؛ گرچه در نماهای حضور کاظم، عباس نیز در گوشهٔ کادر حضوری مبهم و نامحسوس دارد.

پردازش متن

۱) هدف این فصل در عین پیشبرد داستان فیلم، شناسایی و جاانداختنِ شخصیت سلحشور در گام نخست به عنوان یکی از محورهای شخصیت‌پردازی فیلم است.

۲) این صحنه به واسطهٔ همین هدف مهم، در ردیف فصل‌های کلیدی فیلم قرار دارد.

۳) دکوپاژ و میزانسن فیلم از نخستین نما در همین مسیر پیش می‌رود.

۴) در ده نمای اول، سلحشور حضوری واضح اما بی‌کلام دارد؛ ده نمایی که مقدمهٔ آشنایی با او را تشکیل می‌دهد.

۵) طبیعی است که در این بخش، احمد به دلیل سابقهٔ آشنایی‌اش با کاظم گفت‌وگو کند، اما فیلمساز نمای دونفرهٔ احمد و سلحشور را همچنان حفظ می‌کند تا حضورش را از همان ابتدا یادآوری کرده باشد.

۶) نخستین نشانهٔ حضور سلحشور و مواجهه‌اش با کاظم، هفت‌تیری است که او پنهان از احمد با خود آورده است.

۷) سلحشور بلافاصله پس از خلع سِلاح شدن، کلام نیش‌دارش را به عنوان سلاح به‌کار می‌برد و با همان آگاهی اندک‌اش دربارهٔ کاظم زهرش را می‌ریزد؛ حرکتی که هم در میزانسن (پیش‌آمدن سلحشور و ایستادن‌اش در کنار احمد) و هم در گفت‌وگو خودش را نشان می‌دهد:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«شما سپاه دهم عراق را خلع سلاح کردید!»

۸) ثابت بودن نماها در ده نمای اول و ریتم یک در میانِ تدوینِ دو نمای کاظم و احمد/ سلحشور، حالتِ مقدمه‌وارِ این بخش را بیش‌تر نشان می‌دهد و ثابت بودن شخصیت‌ها در درون کادر نیز این حس را تشدید می‌کند.

۹) از نمای دهم به بعد، به تدریج حرکت دوربین و شخصیت‌ها، ریتم پویاتری به جریان فیلم می‌بخشد و به تبع آن، ضرباهنگ گفت‌وگوها نیز شتاب بیش‌تری می‌گیرد.

۱۰) کاظم پس از خلع سلاح کردنِ سلحشور، همچنان احمد را خطاب قرار می‌دهد. حرکت احمد در نمای نخست به نوعی در این‌جا هم تکرار می‌شود، با این تفاوت که این‌بار دوربین نیز همراه او حرکت می‌کند.

۱۱) سلحشور دوباره به سمت احمد می‌رود و کنار او قرار می‌گیرد. کلام طعنه‌آمیز او که پیش‌تر بی‌جواب مانده بود، این‌جا به کاظم فشار می‌آورد و او را وادار به واکنش می‌کند. حرکت سریع دوربین به سمت کاظم در این نما، به درستی تأثیر احساس درونی کاظم را منتقل می‌کند.

۱۲) نمای ۲۰ از نظر توجه دادن بیننده به وضعیت اشخاص، نمای مهمی محسوب می‌شود؛ نه فقط به این دلیل که هر چهار شخصیت اصلی را به نحوی هوشمندانه در قاب می‌گیرد. شاید جملهٔ عباس: «...**تمومش کنید. مردم دارند نگاه‌تان می‌کنند**...» به همان اندازه در نمایش موقعیت افراد مؤثر باشد.

۱۳) سلحشور از این نما به بعد است که موقعیت تثبیت شده‌ای پیدا می‌کند، رشتهٔ کلام را به دست می‌گیرد و مخاطب اصلی کاظم می‌شود. احمد از همین نماست که سرگردانی‌اش کاملاً به چشم می‌آید و آشکار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شود که موقعیت پیش آمده غافلگیرش کرده است. عباس از همین نماست که سکوت و انفعال مطلق‌اش را تا پایان حضور سلحشور حفظ می‌کند و بالاخره کاظم از همین نماست که به تدریج از طریق سلحشور متوجه موقعیت خوِد می‌شود. از این‌جا به‌بعد، حرکت شخصیت‌ها در درون کادر سریع‌تر و حرکات دوربین نرم‌تر و آهسته‌تر می‌شود. احمد به آرامی از هیأت مخاطب خارج می‌شود و سلحشور با نشستن روبه‌روی کاظم حکم حریف مقابل‌اش را پیدا می‌کند. شخصیت‌ها به مرور جایگاه واسطه‌ای خود را از دست می‌دهند و احمد از میان منازعهٔ کاظم و سلحشور کنار می‌رود و کاظم میان عباس و سلحشور قرار می‌گیرد.

۱۴) حرکات آهستهٔ دوربین در هنگام شمارش معکوس کاظم، کاملاً با حس تعلیق و عصبیت مقطعی ایجاد شده در طول فیلم ــ که گفتیم با «دالی» سریع دوربین به سمت کاظم بیان می‌شود ــ تفاوت دارد. این مجموعهٔ متنوع و هارمونیک، ارتباط با فضا و آشنایی با شخصیت‌های جدید ــ به ویژه سلحشور ــ را ساده‌تر می‌کند. به همین دلیل وقتی کاظم به احمد می‌گوید: «**من می‌خواهم طرف حساب‌ام سلحشور باشد...**» حرف‌اش را به‌طور منطقی می‌پذیریم و باور می‌کنیم، چون از راه شگردهای مختلف بصری و کلامی، این مواجهه را با جلوه‌های مختلف احساس کرده‌ایم.

۱۵) شاید اگر این فصل را با حضور بعدی سلحشور مقایسه کنیم، موفقیت فیلمساز در جا انداختن شخصیت او را بیش‌تر بپذیریم. از حیث دکوپاژ و میزانسن، گویی فیلمساز صحنه را از همان نقطه‌ای که رها شده، دوباره شروع می‌کند. یعنی سلحشورِ نشسته و کاظمِ ایستاده تقریباً به همان شکل رودرروی هم قرار می‌گیرند و حرف‌هاشان را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌زنند. تفاوت این‌بار در ماندن میان همان مردمی است که پیش‌تر از فاصله‌ای دورتر نگاه‌شان می‌کردند. موفقیت این فصل که با ایجاز، سرعت، پویایی ریتم و گویایی کلام همراه است می‌توان در یک جملهٔ ساده خلاصه کرد: چیزی در این میان از دست نرفته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

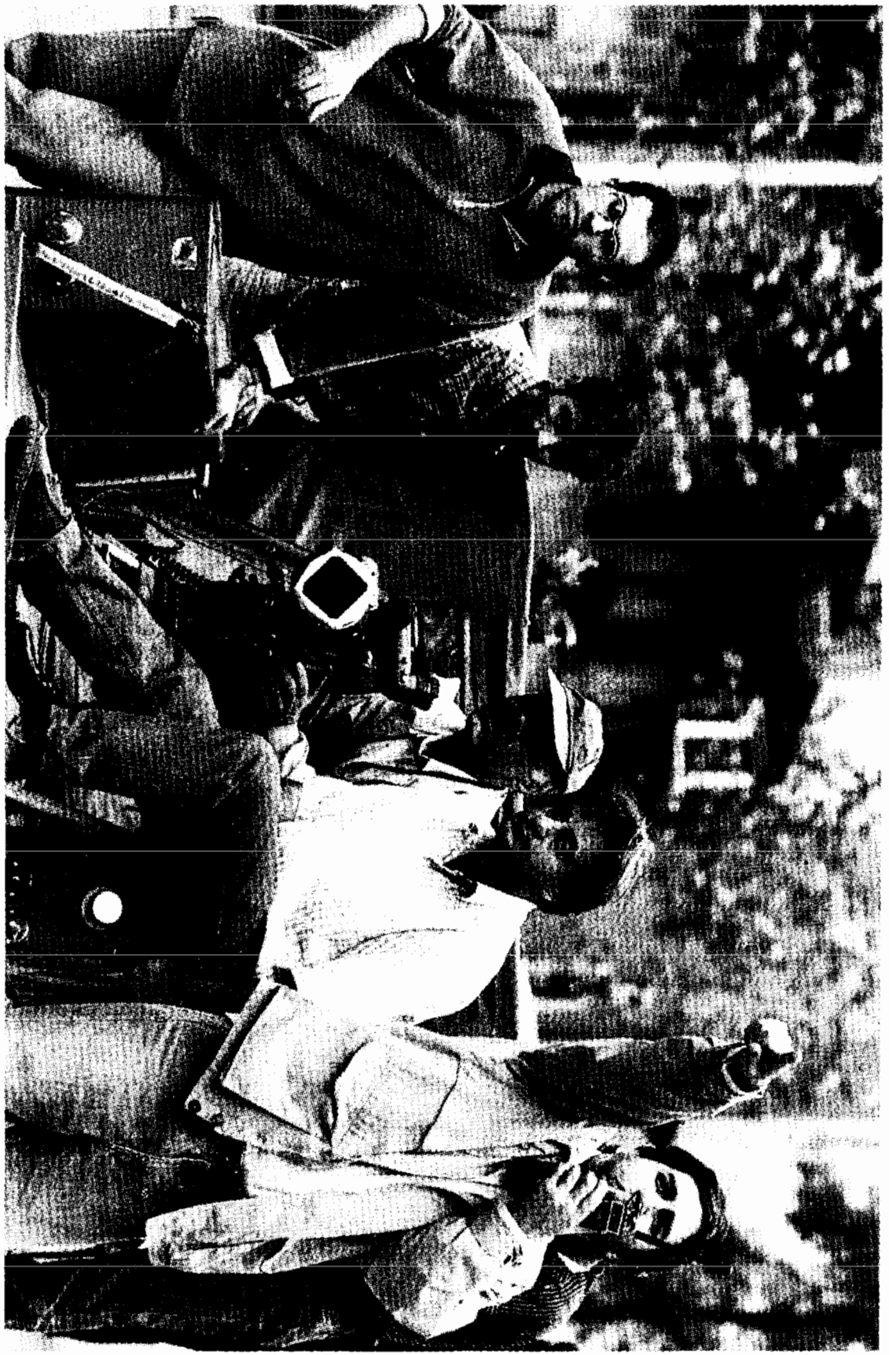
PDF.tarikhema.org

حاتمی‌کیا و کیانیان: کارگردان و بازی‌گردان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

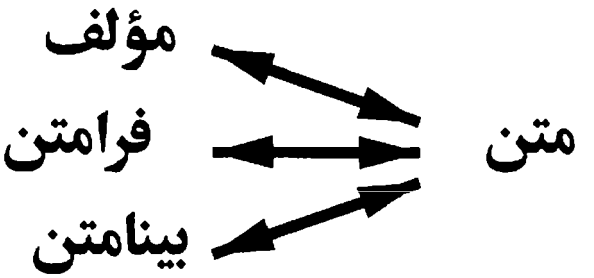


از راست: حاتمی‌کیا، حسن کریمی، عزیز ساعتی، آرش اختری راد

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



tarikhema.org

حال که خوانشِ متن به عنوان عنصری مستقل و منفرد صورت گرفت و ماهیت آن جدا از محدودهٔ زمان، مکان، متون دیگر و دیدگاه مؤلف سنجیده شد، وقت آن است که شاخص‌های دیگر نقد را نیز در شناسایی وجوه ناشناختهٔ متن به‌کار بگیریم. در این بخش، به‌طور مجزا، رابطهٔ متن را با سه عنصر مؤلف، جزئیات فرامتنی و مناسبات بینامتنی بررسی خواهیم کرد؛ ضمن آن که به دلیل گستردگی رابطه‌های بینامتنی میان آژانس شیشه‌ای و بعدازظهر نحس ساختهٔ سیدنی لومت، در بخشی جداگانه به این موضوع پرداخته شده و در این قسمت تنها به اشاره‌هایی محدود و مختصر اکتفا شده است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متن ← → مؤلف

اگر برای مدت یک سال نام نویسنده‌ها از کتاب‌ها حذف شود، منتقدان در این سال چیزی برای نوشتن نخواهند داشت.
میشل فوکو

یکی از دردسرهای عمدهٔ نگرهٔ مؤلف در ایران که کار درک و داوری فیلم‌ها را به مرور مشکل‌تر کرده و مقولهٔ نقد فیلم را بیش از پیش با نوعی سوءتفاهم همراه ساخته است، تلقی حاصل از مفهوم «مؤلف» است. این پیش‌اندیشی که یافتن مایه‌های تکرارشونده و عناصر مشترک لزوماً واجد مفهومی ارزشی‌ست و کشف آن‌ها بی‌تردید به اثبات اهمیت کار فیلمساز منجر خواهد شد، دردسری‌ست که نوعی کلی‌بافیِ را به سنجش فیلم‌ها تحمیل کرده و توجیه مناسبی برای نپرداختن به جزئیات به وجود آورده است. در این‌گونه قضاوت‌ها، هر عامل مشترکی در دو فیلم از یک مؤلف سینمایی تبدیل به مفهومی ارزشمند و انحصاری می‌شود و جزئیات تازه اغلب کنار گذاشته می‌شود و اگر نشانهٔ «تخطی» فیلمساز از «سبک» شخصی‌اش تلقی نشود، در مقابلِ ویژگی‌های تکرارشونده امتیاز مثبت کم‌تری خواهد گرفت. ناگفته پیداست که با رویکردی مرتجعانه و انحصارطلبانه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مواجه هستیم که از فیلمساز می‌خواهد تا برای درست درآمدن محاسبات مفسر فیلم، عناصر مکرر را بیش‌تر در آثار خود به‌کار ببرد. غافل از این که نسبت دادن بازمایه‌های تألیفی به‌کار بسیاری از فیلمسازان در آغاز طرح «نگرهٔ مؤلف»، آثار کسانی را در بر می‌گرفت که سال‌ها از شروع کارشان می‌گذشت و یافتن ایده‌های مشترک در کارشان امری طبیعی و منطقی به نظر می‌رسید. پرسش دیگر این است که آیا وجود مؤلفه‌های یکسان در آثار یک فیلمساز به تمامی به کارگردان مربوط می‌شود؟ اگر حکم بر وجود عناصر تکرارشونده را از فیلمی به فیلم دیگر لزوماً دارای مفاهیم ارزشی بدانیم، در آن صورت فیلم‌های منتسب به ژانر هرزه‌نگار (پورنوگرافیک) به دلیل عناصرِ همواره تکرار شونده‌شان اهمیتی فراتر از گونه‌های دیگر سینمایی خواهند یافت؟

پیشنهاد من برای استفاده از نگرهٔ مؤلف و دوری از انحراف‌های ناشی از آن، حذف قابلیت‌های صرفاً ارزشمندِ الصاق شده به مایه‌های تکرارشونده در کار فیلمساز دانست. به این معنا که ردیابی عناصر مشترک در آثار کارگردان در جهت نمایش فراز و فرودهای فیلم‌ها به‌کار می‌رود و جایگاه این عناصر را در خود فیلم‌ها بشناسیم. طبیعی‌ست که این شیوهٔ شناخت به درک بهتر فیلم‌ها و دنیای هنرمند کمک بیش‌تری می‌کند تا این که از پیوند تحمیلی ویژگی‌های مشترک بخواهیم با حذف عوامل دیگر به نتیجه‌ای خاص برسیم یا به آن بسنده کنیم.

از این منظر نابسنده به فیلم ابراهیم حاتمی‌کیا بنگریم. اگر بیننده‌ای به ظاهرِ آژانس شیشه‌ای بنگرد و وجود مایه‌های تکرارشونده را نیز به مثابه یک اصل پذیرفته باشد، دیدن فیلم اگر حالش را به هم نزند،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دست‌کم دلزده‌اش خواهد کرد. حتی دور می‌دانم که دوست‌داشتن فیلم‌های پیشین حاتمی‌کیا مانعی بر سر راه این دلزدگی ایجاد کند. فعلاً و به‌طور موقت، مباحث سیاسی ـ اجتماعی را کنار می‌گذاریم و از مسیر تلقیِ نزدیک به «نگرهٔ مؤلف»، دلایل احتمالی این دلزدگی را می‌یابیم:

۱ـ فیلم‌های حاتمی‌کیا تا این اواخر، آثاری سالم، صادق و صمیمی بوده‌اند.

۲ـ شخصیت‌های پیشین او آدم‌های متین و مؤدبی به‌نظر می‌رسیدند.

۳ـ آدم‌های او در دنیایی عاری از سوءتفاهم و اختلاف‌نظر زندگی می‌کردند یا اگر اختلاف‌نظری وجود داشت، به مرور حل می‌شد و از بین می‌رفت.

۴ـ این امکان وجود داشت که انسان‌ها در عین داشتن نقاط غیرمشترک، با حفظ نقاط مشترک در کنار هم زندگی کنند.

۵ـ حتی وقتی قهرمان‌ها به تناسب داستان ناگزیر از مواجهه با یکدیگر بودند، طبق آیینی خاص ــ مثلاً سیلی‌زدن ــ تفاوت‌شان را با هم نشان می‌دادند بی‌آن که مهرشان نسبت به یکدیگر به تمامی از دل برود.

۶ـ شخصیت‌های متصل به معنویت به واسطهٔ همین اتصال، بدون شک و تردید مسیر تعیین‌شدهٔ خود را در اغلب موارد بدون دردسر تا رسیدن به نقطهٔ غایی ــ مرگ ــ طی می‌کردند.

این محدودیت و فشردگی، کار دسته‌بندی فیلم‌های حاتمی‌کیا را آسان می‌کرد. نکتهٔ جالب این‌جاست که تقریباً در تمامی موارد، یافتن ویژگی‌های مشترک در فیلم‌ها جنبهٔ مضمونی داشت تا ساختاری؛ و اساساً یکی از ایرادهای بنیادین به تلقی به‌دست آمده از نگرهٔ مؤلف، توقف در بسیاری از مایه‌های طرح شده در فیلمنامه است. با کمی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دقت، متوجه می‌شویم که بسیاری از مشترکات آثار، حاصل پذیرش بدون قید و شرط اصطلاحات و مفاهیم تعریف نشده است. واقعاً فیلم «گرم و صمیمی و پاکیزه» چه ویژگی‌هایی دارد؟ آیا این نکته که شخصیت‌های حاتمی‌کیا با هم گلاویز نمی‌شوند و یکدیگر را خونین و مالین نمی‌کنند، دلیلی بر «سلامت و صمیمیت» آن‌هاست؟ اگر این‌طور باشد، آژانس شیشه‌ای نه‌تنها نقض غرضی آشکار و گناهی نابخشودنی در این زمینه محسوب می‌شود، که شخصیت‌هایش با رفتار متناقض و ناهنجارشان، اثری مبهم و نادرست تحویل داده‌اند (و اصلاً هم حساب دسته‌بندی‌های منتقدان را نکرده‌اند). به نظر می‌رسد که فیلم با لحن عصبی و معترضانه‌اش، فیلم‌های «متین» و شخصیت‌های سر به زیر گذشته را نیز به زیر سؤال برده است؛ چون فیلم‌های گذشتهٔ حاتمی‌کیا، دست‌کم در حیطهٔ نوشته‌های سینمایی، کم‌تر چنین جوّ بحث‌انگیزی را ایجاد کرده‌اند تا حدی که نه‌تنها بی‌نیازی مخالفان فیلم به اظهارنظر کاملاً از میان برود، که همه خود را ملزم به ابراز واکنش‌هایی غالباً تند و صریح ببینند. مثال بزنم: طبق یک سنت قدیمی، فیلم‌های کلاسیک خودبه‌خود وضعیتی آرشیوی پیدا کرده‌اند و گذشتِ زمان به مرور آن‌ها را از بازخوانی مجدد بی‌نیاز کرده است. البته در نقاط دیگر دنیا و به‌ویژه طی بیست سال اخیر، این قاعده شکسته شده و ناقدان با رویکردی امروزین، با آثار دوران گذشته طبع‌آزمایی می‌کنند. اما در ایران حتی نسبت به گذشتهٔ نه‌چندان دور، این تلقی همچنان پایدار مانده است. به عنوان نمونه، هنوز نمی‌دانیم که شفافیت و صداقت دیده‌بان و مهاجر شامل چه چیزهایی بوده که حالا آژانس شیشه‌ای از آن‌ها بی‌بهره مانده است. به نظر می‌رسد که اهمیت مضمون، کار را به جایی رسانده که حتی قضاوت در مورد فیلم‌های ده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سال پیش را هم دشوار کرده و اصل «دوری و دوستی» در این باره نیز مصداق یافته است. واقعیت این است که پذیرش مضامین مشترک به عنوان نقطه تمایز و برتری یک رشته فیلم، خودبه‌خود ما را به چنین نتایجی هم خواهد رساند. شاید به همین دلیل بود که خاکستر سبز ــ جدا از نقاط قوت و ضعف‌اش ــ نشانهٔ سرپیچی سازنده‌اش از پرداختن به مضامین سوار است و لحن مستقیم فیلم‌های پیشین‌اش محسوب شد. در حالی که فیلم بیش از هر چیز، کوششی برای پیدا کردن شیوه‌های تازه در داستان‌گویی بود. این تجربه شکست خورد و بارها نکوهش شد، اما به نظر من نقطهٔ شروع تجربه‌گرایی در لحظه‌هایی از همین فیلم بود و در همان مقاطع کوتاه هم بیش و کم به نتیجه رسید، هرچند که این لحظه‌ها برای نجات کلِ مجموعه کافی نبود. اما فیلم‌های قبلی او که اصلاً گرد چنین عرصه‌هایی نمی‌گشتند، از بررسی انتقادی در امان ماندند. به بیان دیگر، سادگی حتی اگر به ساده‌انگاری منجر شود، چندان نکوهیده نیست که جست‌وجو برای یافتن فُرم‌های تجربه نشده و به‌کار بستن آن‌ها در مسیرهای داستانیِ جدید. این واکنش مثل بسیاری از ویژگی‌های راه یافته به عرصهٔ نقد فیلم، چندان ربطی به خود موضوع ندارد و بیش‌تر نشانهٔ مقاومت در برابر تغییر عادت است. به هرحال، پیشنهاد من برای شناسایی آژانس شیشه‌ای در مسیر کار حاتمی‌کیا، استفاده از جنبه‌های ساختاری مشترک میان فیلم‌هاست که البته به تطابق مضمونی بی‌اعتنا نیست، اما آن را در ترکیب با قابلیت‌های فُرمیِ مجموعهٔ آثار به‌کار می‌گیرد:

۱ـ تک‌گویی در آژانس شیشه‌ای تازه نیست و در کار حاتمی‌کیا سابقه دارد. به عنوان نمونه در از کرخه تا راین، سعید می‌ایستد و مستقیماً با خدا گفت‌وگو می‌کند و در کنارش، سروکلهٔ مردی مست و لایعقل

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیدا می‌شود که افتان و خیزان خود را به نزدیکی او رسانده است. این تک‌گویی در آژانس شیشه‌ای در دو قالب قصه‌گویی کاظم و خواندن بخشی از نامه‌اش برای فاطمه خودنمایی می‌کند که جنبه‌های بصری‌اش بیش از فیلم قبلی جلب‌نظر می‌کند؛ به‌ویژه مواجههٔ انسانی‌اش که رابطهٔ یک‌سویه و ناگزیر آن فیلم را لزوماً به بیننده‌اش تحمیل نمی‌کند.

۲ـ تمهید حرکت آهسته که پیش‌تر در صحنهٔ درگیری فیلم مهاجر و همچنین از کرخه تا راین به‌کار رفته بود، نقطهٔ عطف آژانس شیشه‌ای به حساب می‌آید که از حیث ساختار، ظرفیت تکنیکی تکامل‌یافته‌تری را بروز می‌دهد.

۳ـ اختلاف عقیده و نظر در میان شخصیت‌های مهاجر، وصل نیکان و از کرخه تا راین نمود بارزتری دارد و شکل خانوادگی و خصوصی‌ترش را در برج مینو و نوع بنیادی‌ترش را در تفاوت شخصیت اصلی فیلم هویت با دنیای اطراف‌اش می‌بینیم. آژانس شیشه‌ای این مایه را بسط می‌دهد و در مجموعهٔ شخصیت‌های فیلم جاری می‌سازد. در این عرصهٔ گسترده طبیعی‌ست که تعارض، واژهٔ مناسب‌تری به نظر برسد تا تفاوت یا اختلاف.

۴ـ سیلی‌زدن‌هایِ آئینی در دو فیلم مهاجر و از کرخه تا راین، به دلیل زوائد دراماتیک‌شان تحمیلی به‌نظر می‌آمدند. مثلاً زائدهٔ نمایشی مهاجر، واکنش محمود در مقابل بی‌اعتنایی فرمانده نسبت به سرنوشت اسد و سیلی فرمانده است. برای توجیه این عمل، تمهیدی خلق‌الساعه و نامناسب وارد فیلم شده است (ارتباط فامیلی اسد و فرمانده) که محمود همراه بیننده از آن با خبر می‌شود. در آژانس شیشه‌ای، فکرشدگی در مرحلهٔ تنظیم عناصر نمایشی و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حرکت تدریجی‌شان در مسیر فیلم، از چنین پرش‌های دراماتیک ناهنجاری جلوگیری می‌کند.

۵ـ از مهاجر به بعد، ایدهٔ پرواز در فیلم‌های حاتمی‌کیا شکلی کاربردی و جدی پیدا کرد. فصل پایانی از کرخه تا راین کوششی برای نمایش متفاوت این ایده بود و برج مینو در رویکردی مستقل و متفاوت، مفهوم مادی و معنوی صعود را به‌هم آمیخت. آژانس شیشه‌ای نقطهٔ اوج این مایه است. این‌بار، عروج قهرمان حاتمی‌کیا در حال صعود مادی صورت می‌گیرد و عامل نمایش نیز در همراهی با این مضمون به‌کار می‌آید.

اکنون بهتر است بازگردیم و «بازمایه‌های تألیفی» خاصی را که پیش‌تر در مورد فیلم‌های حاتمی‌کیا به‌کار رفته بود از نظر بگذرانیم. حتی به فیلمساز حق می‌دهم که واژه‌های سالم و صادق و صمیمی و متین و شفاف و زلال را برای آدم‌های فیلم‌های پیشین‌اش موهن و زشت بداند. در حقیقت، آژانس شیشه‌ای چندان هم از دنیای پیشین حاتمی‌کیا دور نیست. فقط برخی از تعابیر یک‌سویه و لاجرم سطحی آثار گذشته، وضعیت متفاوتی یافته و شکلی چندوجهی را به نمایش می‌گذارد که درک و داوری آن چون گذشته سهل و ساده نیست. تقریباً روشن است که حاتمی‌کیا از نظر طبع‌آزمایی با فُرم سینمایی، سیر صعودی درخور اعتنایی داشته است. به‌عنوان نمونه تا پیش از فیلم آخرش، فصل‌های داخلِ دکل در فیلم برج مینو از نظر تکنیکی بر بیش‌تر فیلم‌های او برتری دارد. اما آژانس شیشه‌ای به عنوان یک «کلِّ» هماهنگ و منسجم از نظر انطباق ساختار سینمایی‌اش بر عناصر نمایشی پیش‌برندهٔ داستان، با هیچ‌یک از فیلم‌های قبلی حاتمی‌کیا قابل مقایسه نیست. اگرچه قیاس میان جزئیات هر فیلم می‌تواند ما را به نتایجی مقطعی در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مورد نمونه‌های مشابه برساند، اما این اصل دست‌کم در مورد شیوهٔ کلی روایت صدق نمی‌کند. خاکستر سبز و بُرجِ مینو در دو زمان متفاوت می‌گذرند، اما موفقیت آن‌ها حتی وقتی که فیلم‌ها را برحسب زمان تفکیک می‌کنیم، متفاوت است. در خاکستر سبز فاصله میان کیفیت ساختار گذشته و حال چندان زیاد نیست، اما کلیت مجموعه به‌رغم تلاش سازنده‌اش از نظر ارتباط این دو مقطع، ناموفق می‌ماند. برعکس، در برج مینو این فاصله به نحو غافلگیرکننده‌ای زیاد می‌شود و کیفیت صحنه‌های گذشته چنان چشمگیر و اثرگذار می‌نماید که بخش‌های مربوط به زمان حال در مقابل آن تصنعی به‌نظر می‌رسد. موفقیت آژانس شیشه‌ای نسبت به سایر فیلم‌های حاتمی‌کیا در این نیست که او ردی از کیفیت فیلم‌های گذشته را با خود آورده یا آن را به کل کنار گذاشته است. پیروزی او در تشریح روایتی محدود در زمان و مکانی محدود است و گویی این محدودیت خودخواسته، نوعی تداوم درگیرکننده را به شکل داستان‌گویی و سبک بصری آن حاکم کرده است. برخلاف بوی پیراهن یوسف که هیچ محدودیتی را از نظر زمان، مکان و نوع روایت برنمی‌تابید (و به رغم شکل مستقیم و سر راست روایت‌اش، در نهایت تعجب به بدترین نتیجه هم رسید)، فیلم آخر او می‌کوشد تا منطق داستانی‌اش را به دشواری از دل همین محدودیتی که خود را در آن گرفتار کرده، پیش ببرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متن ⟷ فرامتن

۱

«خدایا! تو رو به جان فاطمه کمکم کن. کمک کن زبونم گره نخوره تا بتونم دلایلمو بگم. تفسیرش باشه با اهلش». قهرمان حاتمی‌کیا در اوایل نامه، از خدا کمک می‌خواهد تا بتواند قصدش را از انجام اعمال‌اش توضیح بدهد. خودِ فیلمساز در وضعیتی مشابه، سعی می‌کند حقیقتِ وجودی خود را از هزارتوی پرپیچ و خم کج‌فهمی‌ها و درگیری‌ها و دشمنی‌ها برهاند و به فرگاهِ بیننده‌اش پیشکش کند. او در این میان، گویی اشارهٔ مذهبی‌اش را کافی ندانسته که شکل کامل و عینی‌اش را در قالب آیهٔ ۲۶ سورهٔ طه بر پیشانی فیلمنامه‌اش نشانده و با این کار، اضطراب‌اش را از عدم درک یا بدتر، درکِ نادرست فیلم‌اش به روشنی نمایانده است: «خدایا سینه‌ام را گشاده گردان و کارم را آسان ساز و گره از زبان‌ام بگشا، تا گفتارم را بفهمند»*. از منظری فرامتنی، اشارهٔ قرآنیِ فیلم را می‌توان

---

* رَبِّ‌اشْرَحْ لی صَدْری * وَ یَسِّرْلی اَمْری * وَاحْلُلْ عُقْدَةً من لسانی * یَفْقَهُه قَوْلی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

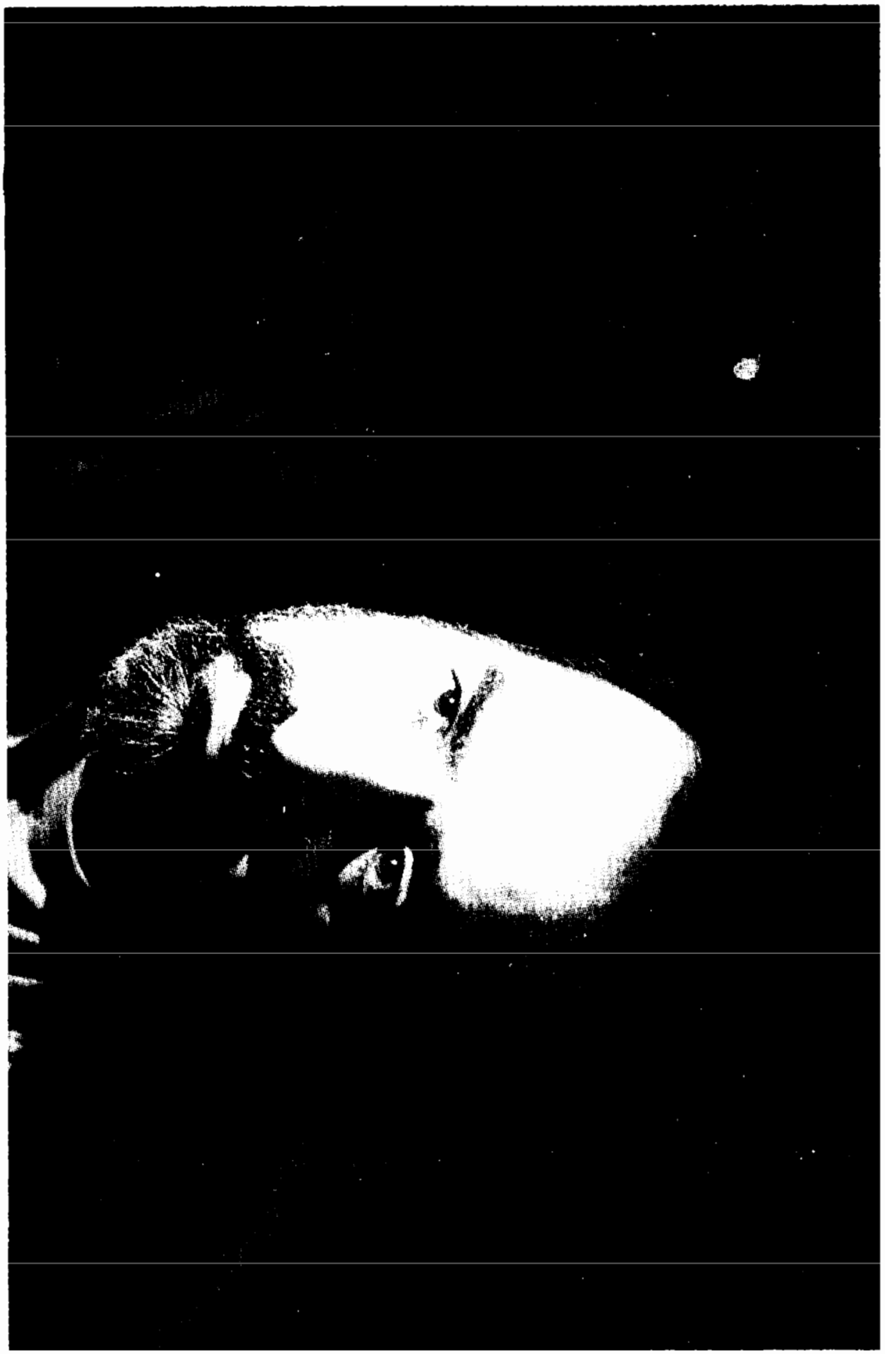
PDF.tarikhema.org

تفسیرپذیر دانست. یکی از موضوعات محوری در سورهٔ طه، مقولهٔ اقدام فردی و ابراز عقیده در مقابل جمع ناموافق است. زمانی که موسی(ع) می‌خواهد در بارگاه فرعون با جادوگران روبه‌رو شود، ترسی انسانی و طبیعی بر او غلبه می‌کند و بیش از هر چیز نگران عدم درک او از جانب افراد پیرامون‌اش است. کاظم در موقعیتی مادی و زمینی، تنها سعی می‌کند. بی‌شک نگرانی فیلمساز هم از این جنس است: «گره از زبان‌ام بگشا، تا گفتارم را بفهمند» یعنی این اضطراب نیز دوسویه است. یک وجه آن به بیان درست و دقیق ازجانب هنرمند بازمی‌گردد و بخش دیگر به میزان درک بیننده از اثر هنری. به همین دلیل، خوانشِ دقیق متن از جانب ناقد می‌تواند به فهم بهترِ آن یاری رساند؛ کاری که جز با سعهٔ صدر و استدلال دقیق امکان ندارد. نگرانی حاتمی‌کیا بیش‌تر از این بابت است که فیلم‌اش با تفسیر از وجوه گوناگون، ماهیت اصلی و حقیقی خود را ازدست بدهد. غافل از این که اثر هنری به هر حال و در ذات خود ماهیتی جدا از مفسران‌اش می‌یابد. این درست که نقد هنری تا حد زیادی می‌تواند معیار سنجشیِ خاصی برای ارزیابی آثار هنرمندان به‌وجود آورد، اما این نکته را نباید فراموش کرد که گاه تزاحم معیارهای گوناگون و تحمیل سلیقه‌های فراوان، جایگاه اثر هنری را نیز مخدوش می‌کند. از آن گذشته، همین اضطراب و دردسرِ ناشی از عدم اطمینان به فرجام کار، آژانس شیشه‌ای را به فیلمی مبدل ساخته که در عین همراه ساختن بیننده با بحران پیش رویش، او را از وسواس و باریک‌بینی جذابی که دستاوردِ جدی گرفتن کار است به وجد می‌آورد. در حقیقت، نگرانی فیلمساز از تعارض مضمونیِ فیلم‌اش بیش از هر چیز صرف قوت ساختار مجموعه شده است. جدا از آن، اقدام فردی شخصیت اصلی فیلم یعنی حاج‌کاظم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



«خدایا! تو رو به جان فاطمه کمکم کن تا بتونم دلایلم رو بگم. تفسیرش باشه با اهل‌اش...» پرویز پرستویی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

چنان نیست که در تمام زمینه‌ها به نظر منطقی و موجه برسد. نه او داعیهٔ موسی بودن دارد و نه آدم‌های مقابل‌اش جادوگران دربار فرعون‌اند. شاید برای نخستین‌بار در کار حاتمی‌کیا، تشریح موقعیت فردی در کل مجموعه ریشه دوانده و به زمان و مکان خاصی محدود نشده است. پیش‌تر، اشاره‌های فرامتنی به نحوی غریب و ناپخته، خود فیلمساز را مقابل دوربین می‌فرستاد یا بدتر، تکه‌ای از فیلم‌اش را به رسم روز در فیلم بعدی‌اش به نمایش درمی‌آورد و ارتباط با کل مجموعه را بی‌جهت دشوار می‌کرد. نمایش مهاجر در هواپیمای حامل مجروحان شیمیایی از کرخه تا راین، از خودشیفتگی خامی خبر می‌داد که هنوز شیوهٔ ابرازش در آثار سازنده‌اش به مرحلهٔ آزمایش و تجربه نرسیده بود. در خاکستر سبز هنوز هیچ اتفاقی نیفتاده، حضور فیلمساز در کنار بازیگر اصلی فیلم راه تأمل بیننده‌اش را سد می‌کرد و اجازه نمی‌داد تا این ارتباط میان فیلمساز و شخصیت‌اش که در لحظهٔ اول چون پتکی بر سَرِ او فرود می‌آید، از طریق کشف ظرافت‌های درونی اثر به او انتقال یابد. از همه عجیب‌تر و غیرسینمایی‌تر، فیلم بوی پیراهن یوسف و حضور ناموجّه حاتمی‌کیا در نقش مجروح شیمیایی عصبی و بیماری‌ست که مرتب قرص می‌خورد و با غیظ بر سر قهرمان از ریخت افتاده‌اش فریاد می‌زند: «خوش‌تیپ شدی...» و باز جای شکرش باقی‌ست که صحنهٔ «عروسی خوبان»وارِ موجی شدن این شخصیت که از راه‌جوی خیابان می‌خواهد به خانه‌اش برود، تنها در فیلمنامهٔ چاپ شدهٔ بوی پیراهن یوسف آمده و در فیلم نیست. این‌طور برمی‌آید که فیلمساز هرگز تا بدین حد نگرانِ بد فهمیده شدن اثرش نبوده است یا دست‌کم، هیچ‌گاه این نگرانی را با چنین وضوح و گستردگی ابراز نکرده است. شاید همین رجوع و توسل و نگرانی باعث شده تا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حاتمی‌کیا راحت‌ترین و کم‌دردسرترین فیلم‌اش را بسازد. گفتم؛ درون‌مایهٔ اصلی سورهٔ طه، استحکام باورهای فردی و ایمان به آن در مقابل جمع است.

۲

در هم تنیده شدن مفاهیم نمادین با نگرش دینی، در برخورد با مقوله‌ای تصویری و جذاب چون سینما به‌ویژه در کار فیلمسازان ایرانی معمولاً جنبه‌ای تحمیلی، یک‌سویه و نشان‌دهندهٔ رویکردی عادی به مفهومی‌ست که در اساس غیرعادی محسوب می‌شود. شاید به‌نظر برسد که این موضوع ریشه در سینمای بعد از انقلاب دارد که در آن اغلب فیلمسازان برای نمایش معنویت، راه‌هایی محدود و معدود پیش رو دارند و دلمشغولی‌هاشان از ایده‌هایی انگشت‌شمار فراتر نمی‌رود. اما در تحلیلی تاریخی، متوجه می‌شویم که این موضوع ربط چندانی به شرایط اجتماعی ندارد و بیش‌تر باور فیلمساز و تلقی مخاطب‌اش مربوط است. البته وضعیت سینمای ایران در پانزده سال اخیر بیش و کم به کلیشه‌های بصری از شمایل «انسان وارسته» روی خوش نشان داده است: پیرمردی سپیدموی، آراسته و عصا به‌دست ــ عینکی یا نابینا ــ که معمولاً نگاه خیرهٔ قهرمان واخورده و پریشان ما را به دنبال خود می‌کشید، سرقفلیِ نمایش معنویت در بسیاری از فیلم‌های سال‌های اخیر بود که همهٔ حرف‌هاش یا شعر بود یا به دکلمهٔ ادبی می‌مانست. این تصویر آزاردهنده از معنویت که غالباً سر بزنگاه، تلنگری به قهرمان ما می‌زد و او را از لبهٔ پرتگاه شر به جادهٔ آسفالت و مستقیمِ خیر رهنمون می‌شد، به مرور نوعی بیزاری از تصویر مکرر و مقلوبِ به‌ظاهر معنوی و در واقع، غیرسینمایی در بیننده ایجاد کرد که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نشانهٔ آشکاری از عدم شناخت و دست‌کم گرفتن مخاطب و سواد تصویری او بود. آژانس شیشه‌ای پس از سال‌ها که از این پیرمرد خبری نبود، دوباره پای او را به سینمای ایران باز کرد. گمان ندارم که قصد فیلمساز از قرار دادن این شخصیت در کنار گروگان‌ها، شوخی و مطایبه و هجو کاریکاتوری این شمایلِ ناهنجار حضور معنویت در سینمای ایران باشد. دست‌کم اگر به خود فیلم رجوع کنیم، به چنین نتیجه‌ای نمی‌رسیم: در «فصل گذار» و هنگام عبور کاظم از مقابل جمعیت، به چهرهٔ پیرمرد می‌رسیم و مکث کوتاه دوربین و صدای اوج گیرندهٔ کُر، از او شمایلی مؤکد می‌سازد. در طول فیلم نیز جابه‌جا، شعرخوانی پیرمرد را می‌بینیم که دامان عباس را می‌گیرد و می‌گوید: «**ما ز یاران چشم یاری داشتیم**» یا به کاظم می‌گوید: «**ترسم نرسی به کعبه ای اعرابی**» یا وقتی نان را از اصغر می‌گیرد... «**این هم از عمر شبی بود که حالی کردیم...**» حتی اگر واقعاً قرار بوده که به این شخصیت، هویتی نمادین داده شود، نتیجه جز سردرگمی نیست. پیش‌تر اشاره شد که ماهیتِ کاریکاتوری شخصیت‌هایی از این دست با خواص معنوی ناهنجارشان، ویژهٔ سینمای پس از انقلاب نیست. حداقل برای آن که توجه را به نمونه‌ای دور از ذهن و غریب معطوف کنم، از فیلم جاهلیِ ایوب (فریدون ژورک، ۱۳۵۰) مثال می‌آورم که نمونه‌ای از محصولات جریان اصلی سینمای فارسی به‌حساب می‌آید. دختری که حافظه‌اش را از دست داده و دچار فراموشی شده است. ناگهان سعی می‌کند گذشته‌اش را به یاد بیاورد: چند قطعِ پیاپی و دست آخر، گذشتن درویشی سپیدموی از پشت سرش، مسأله را حل می‌کند و حواسِ دخترک سَرِ جایش می‌آید؛ به همین سادگی. می‌دانم که حاتمی‌کیا سینما را تا این حد آسان نگرفته است، اما حضور چنین فردی در جمع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گروگان‌ها، دردی را درمان نمی‌کند. تنها تصویری که از او به‌جای می‌ماند، نمایی‌ست که او را نیز چون دیگر مسافرانِ آژانس در حال سُرفه از گاز اشک‌آور نشان می‌دهد. این شخصیت به هرحال در ردیف عناصر فرامتنی محسوب می‌شِود، چون بر اساس پیش‌آگاهی ما از تجسم ظاهری معنویت در سینمای ایران شکل گرفته و علاوه بر آن که در این متن حضوری غیرنمایشی دارد، اساساً وابسته به متن خاصی نیست. نکتهٔ درخور توجه، واکنش پیرمرد در قبالِ درگیری کاظم و سلحشور است که در حد گوشه‌ای نشستن و به عصا تکیه دادن و سر به زیر انداختن و ندیدن منظرهٔ کشمکش آن دو است. طبیعی هم هست؛ حضور بی‌دلیل و بی‌خاصیت سرقفلی معنویت در سینمای ایران در صحنهٔ درگیری، مهر تأییدی بر واقعیتِ دریغ شده از این سینماست. شاید حاتمی‌کیا به طور کامل بر صبغهٔ روحانیِ این شخصیت تأکید داشته است، اما نمی‌توان طبیعت کنایی و حتی ریشخندآمیز این شخصیت‌ها را که خواسته یا ناخواسته بر سینمای ایران سایه انداخته است، انکار کرد یا نادیده انگاشت.

۳

ـ شما اطلاعاتی هستین؟

ـ خیر آقا.

ـ پس چه کاره‌این؟

ـ فرض کنین یه آدم فرهنگی.

کاظم چه کسی را این‌طور سؤال‌پیچ می‌کند؟ مردی با بارانی بلند و عینک دودی، که از طرف جشنواره‌ای در پاریس دعوت شده است. این نشانه‌ها ما را به چه کسی می‌رساند؟ هنرمندی ساختهٔ دستِ ابراهیم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حاتمی‌کیا، که ما به ازای خارجی‌اش چندان دور از دسترس نیست. همین دور از دسترس نبودن، از این شخصیت، عنصری فرامتنی ساخته است. راستی چرا؟ سازندهٔ آژانس شیشه‌ای در این «آدم فرهنگی» چه دیده که او را در میان گروگان‌ها قرار داده است؟ آیا حضور چنین فردی برای تکمیل کلکسیون تیپ‌های مختلف اجتماعی در آژانس ضروری بوده است؟ چه خصوصیتی در این قشر از هنرمندان جامعه وجود دارد که خشم و غضب فیلمساز را تا این حد برانگیخته است؟

در اشاره‌های فرامتنی آژانس شیشه‌ای، نوعی ساده‌نگری ــ اگر نگوییم ساده‌انگاری ــ به چشم می‌خورد که نه‌تنها بر تعارض هوشمندانه و آگاهانهٔ موجود در سراسر فیلم نمی‌افزاید، که نوعی یک‌جنبه‌نگری بی‌دلیل را بر فیلم تحمیل می‌کند. روشن‌تر؛ نگاه فیلمساز به این شخصیت بی‌جهت قطعی و پرخاش‌گرانه است. حتی وسواسِ خوش‌آیندی که در روند دراماتیک فیلم شاهد آن هستیم در نمایش این قطعیت و غضب جایی ندارد. ظاهراً این واکنش پرخاش‌گرانه چنان برای حاتمی‌کیا اهمیت داشته که او را از ارائه اطلاعاتی نمایشی و کاربردی برای آشنایی با این شخصیت ــ که در مورد گروگان‌های دیگر بیش و کم وجود دارد ــ دور کرده است. این «آدم فرهنگی» که خودش ساعت دارد، در میانهٔ بلوا از کسی می‌پرسد: «ساعت چند است؟» و جای دیگر به شیوه‌ای مرموز با تلفن صحبت می‌کند: «**... امور خارجه بهتره... مثل ستاره‌های کویر... کفش‌های مش غفور... باید اون‌ها رو پیدا کنین...**» واقعاً فیلم واضح و ظریف حاتمی‌کیا، نیازی به این نشانه‌ها دارد؟ چنین پیداست که فیلمساز دارد به شرایط خلق اثر هنری و خالقان این آثار در ایران واکنش نشان می‌دهد. البته این تعبیر در مقایسه با خشم و غضبی که نثار این فردِ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خاص شده است کمی نارسا است و تعمیم دادن موضوع، چندان آسان به‌نظر نمی‌رسد. اما قطعاً یکی از هدف‌های فیلمساز، اشاره به وضعیت سینمای ایران و اعتراض به تصویری کاملاً تجریدی و نادرست از شرایط امروز جامعهٔ ایران است. این موضوع، یعنی عدم ثبت ویژگی‌های مردم‌شناسانه در سینمای این دیار کاملاً درست است، اما ربط چندانی به فیلمسازان خارج از این مسیر ندارد. هر کس به فراخور ذوق و سلیقه، طریق فیلمسازیِ خود را برمی‌گزیند و حَرَجی بر او نیست. شاید ایراد فیلمساز از این جهت درست باشد که دوری سینمای ایران از زمینه‌های دقیق جامعه‌شناسانه و گرایش به نوعی انتزاع راحت و بی‌دردسر، یکی از ده‌ها معضل پیچیدهٔ این سینما است، اما دو اشکال عمده بر این دیدگاه و شیوهٔ طرح‌اش وارد است:

الف) آیا نگرشی که در این سال‌ها مقلدان فراوانی هم یافته و حاتمی‌کیا بر آن می‌تازد، علت واقعی ضعف سینمای اجتماعی در ایران است یا این هم خود معلول شرایطی است که پرداختن به این نوع سینما را سهل‌تر جلوه می‌دهد؟ اساساً اگر این دو نوع سینما با پشتوانهٔ کمی و کیفی مساوی در کنار هم وجود داشته باشند، آیا دیگر جایی برای گله و شکایت باقی می‌ماند؟ می‌بینیم که حاتمی‌کیا به نحوی ساده، معلول‌ها را هدف انتقاد خود قرار داده و از ریشه‌یابی علت‌ها بازمانده است.

ب) آیا نگه داشتن سیر دراماتیک فیلم ــ حتی در چند لحظه ــ برای بیان این عناصر فرامتنی، لطمه زدن به کلیت آن نیست؟ آیا شرایطی که فیلمساز برای مقاصد اجتماعی‌اش برگزیده، کافی نیست که باید مستقیماً به شخصیتی سینمایی رجوع دهد و نوعی دلزدگی را برانگیزد؟ به هر رو، این اشارهٔ گذرای فرامتنی، تعارض درونی آژانس شیشه‌ای را دست‌کم برای چند لحظه از خاطر می‌برد. گفتم برای چند

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

لحظه، چون اشارهٔ فیلم هم چندان مداوم نیست و به‌عنوان یکی از ایده‌های کوچک و فرعی از آن یاد می‌شود. اما به هر حال، همین ایدهٔ کوچک و فرعی، خواه ناخواه لکه‌ای بر تارک اثر خوش‌فُرم و نکته‌بینانهٔ حاتمی‌کیا برجا گذاشته است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متن ⟷ بینامتن

شاید یافتن مناسبات بینامتنی میان آژانس شیشه‌ای و فیلم‌های منتسب به موج نوی سینمای ایران که در اواخر دهۀ چهل و اوایل دهۀ پنجاه شمسی، روح تازه‌ای در کالبد سینمای آن سال‌ها دمید و امید به وجود آمدن سینمایی پیشرو، جذاب و قابل دفاع را نزد علاقه‌مندان هنر هفتم در ایران زنده کرد، کمی دشوار و مبهم به‌نظر برسد. حتی اگر پا را فراتر بگذارم و بگویم که بین منش شخصیت‌پردازی و سلوک فردی قهرمان‌های درام‌های روان‌شناسانۀ کلاسیک و پردازشِ داستان آن‌ها با آژانس شیشه‌ای ارتباطی جدی و دور از دسترس وجود دارد، گزاف نگفته‌ام. در این بخش، فرصتی است تا به مناسبات درونیِ فیلم با آثاری بپردازیم که از وجوه مختلف به متن اصلی نزدیک‌اند یا از طریق آن‌ها می‌توان نحوۀ به جریان افتادن سیر درام و شخصیت‌پردازی در آژانس شیشه‌ای را بیش از گذشته دریافت.

۱

سینمای کلاسیک به‌رغم محدودیت‌های ژانری و موضوعی، کلیشه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکنی‌های خاص خود را داشته است. به عنوان نمونه، نیمروز را امروزه وسترنی کلاسیک می‌دانند، در حالی که فیلم نسبت به قواعد طبقه‌بندی شدهٔ وسترن در زمان خود، نوعی خرق عادت به‌حساب می‌آمد. وسترنِ زینه‌مان همان‌قدر که نشانه‌های فردی قهرمان کلاسیک را بروز می‌دهد، در مسیر درام از نمونه‌های مشابه دوری می‌جوید. این نمونه‌ها را در گزینه‌ای جداگانه می‌آوریم:

الف) قهرمان، دوستِ قهرمان، وردستِ قهرمان و زن/ معشوقِ قهرمان، گروه مثبت را تشکیل می‌دهند و دیگران به یمن اتفاق یا میل فردی، با قهرمان همراه می‌شوند.

ب) به نظر می‌رسد که قهرمان خود توانایی مبارزه با قطب منفی را دارد، اما همکاری گروه مثبت را می‌پذیرد.

ج) پایان خوش غالباً وجود دارد؛ یعنی قطب منفی از میان می‌رود و رابطهٔ قهرمان مرد و زن به عنوان مبنای عاطفی داستان تا پایان باقی می‌ماند و به سرانجامی منطقی ــ و اغلب خوش‌آیند ــ می‌رسد.

د) مرگ دوست یا وردستِ قهرمان در صورت وقوع، نتیجهٔ ناتوانی فردی یا فریب خوردن از دشمن است.

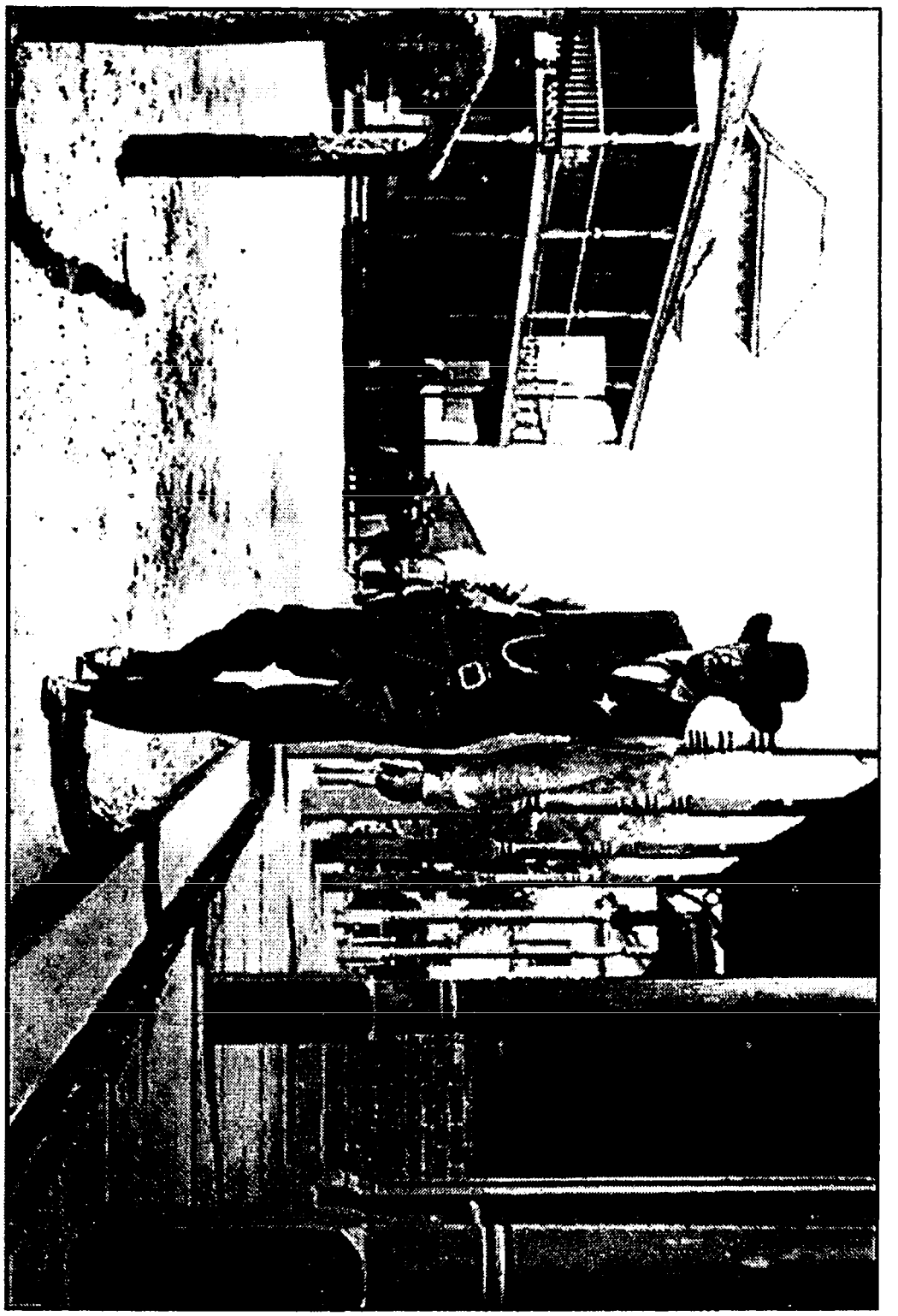
در فیلمی چون نیمروز، شخصیت قهرمان کلاسیک و عوامل مشابه از آن استخراج شده است، اما سیر دراماتیک حوادث در جهتی مخالف با متن پیش می‌رود و زمینه‌هایی چون روان‌شناسی فردی و تحلیل جامعه‌شناسانه را به آن می‌افزاید. اگر همین طبقه‌بندی را در مورد فیلم اعمال کنیم به نتایج زیر می‌رسیم:

الف) به نظر می‌رسد که قهرمان خود توانایی مبارزه با قطب منفی را ندارد، چون خود برای مقابله با آن اقدام نمی‌کند و از مردم کمک می‌گیرد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نیمروز دربارهٔ قهرمان نیست؛ گری کوپر در نمایی از فیلم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ب) رابطهٔ قهرمان مرد و زن تا پایان به عنوان تنها مبنای داستان باقی می‌ماند، اما سرانجام فیلم ــ دور انداختنِ نشانِ کلانتری و ترک شهر ــ خوش‌آیند نیست.

ج) هیچ نوع همراهی میان قهرمان، وردست یا دوست او وجود ندارد.

نیمروز به سادگی از تمام عوامل منتسب به متن کلاسیک استفاده می‌کند، اما به دلیل هدف متفاوت فیلمنامه‌نویس و فیلمساز، سیر ماجراها به نحوی عامدانه و آگاهانه، بسیاری از عوامل را دگرگون می‌کند و در جهتی مخالف با قابلیت‌های معمول‌شان به کار می‌گیرد. ضمن آن که همچنان با قطب‌بندی به شیوهٔ کلاسیک [آنتاگونیست و پروتاگونیست] مواجه هستیم. شاید این پرسش پیش بیاید که آیا شیوهٔ متفاوت شخصیت‌پردازی نیمروز را باید نوعی انحراف از متن کلاسیک تلقی کرد؟ از خود فیلم نمونه می‌آوریم: آیا پذیرش این نکته که قهرمان در پایان به تنهایی از پس گروه منفی برمی‌آید، این در و آن در زدنِ یک‌ساعته‌اش به دنبالِ یافتن همراه برای مقابله با دشمن را غیرمنطقی جلوه نمی‌دهد؟ پاسخ در همان نکته‌ای است که امروزه آن را تحت عنوان «مفهوم فیلم» می‌شناسیم. الگوی متن کلاسیکِ وسترن، قهرمان را مد نظر دارد و دربارهٔ اوست؛ اما نیمروز دربارهٔ قهرمان نیست و بیش از هر چیز دیگر، دربارهٔ وضعیت فرد و ناسازگاری اجتماع پیرامون اوست. بر این اساس، شناخت ویژگی‌های هر فیلم نسبت به الگوی متن کلاسیک، به اهداف فیلم نیز بستگی تام دارد.

اگر طرح شخصیت‌پردازی آژانس شیشه‌ای را در قطب مثبت بررسی کنیم، مابه‌ازای شخصیت‌ها را می‌توان تا حد زیادی با الگوی متن کلاسیک در ژانر وسترن تطبیق داد. به این ترتیب که قهرمان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

[کاظم]، دوست قهرمان [عباس]، وردستِ قهرمان [اصغر]، پسر قهرمان [سلمان]، همسر قهرمان و همسر دوست‌اش [فاطمه، نرگس]، گروه کارآمد و پیوسته‌ای را تشکیل می‌دهند. توجه داشته باشیم که فیلم در ذات خود از قطب‌بندی کلاسیک تن می‌زند، اما در ویژگی‌های شخصیت‌پردازی بدان بازمی‌گردد. اصل تداوم و فشردگی زمان نیز که نیمروز در محدودهٔ زمان فیلم بنا نهاد، به شکلی دیگر در حصار زمانِ هجده ساعتهٔ آژانس شیشه‌ای و مکان واحدش ــ یک ویژگی مشترک دیگر با نیمروز ــ که به تمامی در شهر می‌گذرد ــ جلوه یافته است.

نقطه ضعف بزرگی که نیمروز برای قهرمان توانای خود می‌تراشد، یعنی نیاز به همراهی دیگران، رنگی از واقع‌گرایی به فیلم می‌دهد که عرصه را برای ساخته‌شدن یک درام روان‌شناسانه فراهم می‌کند و از سوی دیگر جامعه‌ای که دست نیاز به سویش دراز شده، ابعاد اجتماعی فیلم را تقویت می‌کند. این وضعیت در بخش مقدماتی آژانس شیشه‌ای به روشنی نمایان است؛ قهرمان فیلم در آغاز موضعی انفعالی دارد و در تمام مدت، سعی می‌کند مشکل خود را مطرح کند. اگر بخواهیم این خصیصه را در قالب نوعی قیاس بیان کنیم، کلانتر ویل‌کین (گری‌کوپر) بیش‌تر فیلم را در اجتماع پیرامون خود به دنبال یاری‌دهنده می‌گردد و پس از ناامید شدن، طی چند دقیقه به تنهایی وارد معرکه می‌شود و غائله را ختم می‌کند و جامعه را با بُزدلی‌هایش تنها می‌گذارد، اما قهرمان آژانس شیشه‌ای با محک‌زدن راه‌های طبیعی و ساده در آغاز فیلم، نمایندگان جامعه را در محیطی بسته محبوس می‌کند و آن‌ها را وامی‌دارد تا تنگنای فردی او را تا حدی تجربه کنند. تفاوت میان این دو موقعیت در چگونگی پذیرش «تنهایی»ست. کلانتر ویل‌کین از تمام مردم کمک می‌خواهد، اما کسی را مجبور به همیاری نمی‌کند. در آژانس

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شیشه‌ای، حاج‌کاظم دستِ‌کم از چند نفر می‌خواهد که به جبر، شاهدِ وضعیت ناهنجار او باشند؛ نکته‌ای که در گفت‌وگوی عباس و کاظم به‌روشنی به آن اشاره می‌شود:

کاظم: تو جوونی‌ت رو سپر کردی...
عباس: ... حاجی‌جان این راه‌اش نیس. به مرتضی‌علی این راه‌اش نیس. این راه کار پُرِ میدونِ مینه. اون‌جا داوطلب می‌شدن که برن. این‌جا تو داری مجبورشان می‌کنی...
کاظم: من؟ من فقط می‌خوام اونا یه شب شاهد باشن و تماشا کنن، همین.
عباس: من از فردا می‌ترسم حاجی...

در پایانِ نیمروز با موقعیتی پیش‌بینی نشده مواجه شده‌ایم. کین به ظاهر موفق شده است دشمنان را از پای درآورد و همسرش را نیز نجات دهد، اما دستِ آخر به چه چیز رسیده است؟ ایمی‌کینِ صلح‌طلب (با بازی گریس کلی) دست‌اش به خون آلوده شده و کلانتر جامعهٔ ریاکار اطراف‌اش را در کوتاه‌ترین زمان شناخته است. پس این موفقیت در بطن خود، شکستی همه‌جانبه را در پی دارد. در ژرف‌ترین لایه‌های این وسترن نمادین، فردگراییِ محکوم به زوال در آمریکای اوایل دههٔ پنجاه موج می‌زند؛ چیزی که ویژگی قهرمان اصلی آژانس شیشه‌ای را نیز رقم زده است. بنابر این وقتی کین ستارهٔ حلبی را به زمین می‌اندازد (و لطف کنید و نفرمایید که با صحنه‌ای اغراق‌آمیز و شعاری مواجه هستید، چون با این حساب همهٔ واکنش‌های تندِ فردی در تمام فیلم‌هایی که شخصیت‌هاشان سالم و متین و صمیمی و مؤدب باقی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمی‌مانند، مشمول قانون شعار و غلو و اغراق‌اند)، شخصیت خود را در تمام دوران مسؤولیت‌اش و نیز باورهای فردی‌اش پیش از حضور تهدیدآمیز دشمنان به‌سانِ سایرین خطاب قرار می‌دهد و به نقد می‌کشد. همان‌طور که حاج‌کاظم هم خود را منگنهٔ باورهای فردی و قراردادهای اجتماعی اسیر می‌بیند. تفاوت در وضعیت این فرماندهٔ گردان سابق است که خودش تقصیر و مسؤولیت را به گردن می‌گیرد و سعی می‌کند به ضرب یادآوری و درگیری و شاهدخواهی، بر گردهٔ زمان سوار شود. غافل از آن که این مرکب نیز سوارش را چون همیشه به زمین می‌زند.

۲

اگر واقع‌گرایی نمادینِ دههٔ پنجاه در قالب‌های تثبیت‌شدهٔ ژانری نسبت به الگوهای شناخته شدهٔ داستان‌پردازی و رؤیابافیِ بی‌ریشه واکنشی توأمان و درخور نشان می‌داد، در اواخر دههٔ بعد دیگر نماد، ژانر و محصول استودیویی نمی‌توانست برای فیلمسازان معترض اقناع‌کننده باشد. البته الگوها طبعاً دستکاری و حتی در برخی موارد به تلخی به بازی و ریشخند گرفته می‌شدند، اما همواره حضوری ناپیدا داشتند. به هر رو، تأثیر این نوع سینما بر فیلمسازان کشوری که سابقهٔ طولانی و موفقی در این هنر نداشت، شکل و شمایل بیش و کم متفاوتی پیدا کرد. بعضی از سینماگران موج نوی ایرانی به دلیل آشنایی و مراودهٔ بیش‌تر با سینمای کلاسیک آمریکا ــ و مثلاً دلبستگی‌شان به ژانر وسترن ــ سعی کردند نوعی از روابط اسطوره‌ای/ حماسی این قالب را بر زمینهٔ فیلم‌های خیابانی و واقع‌گرایانه‌شان پیاده کنند. این تعارض ــ که جنبهٔ سیاسی و اجتماعی‌اش را در فصل بعد بررسی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواهیم کرد ــ تا حدی به الگوهای داستانی این فیلم‌ها نیز ربط پیدا می‌کرد. اگر بخواهیم آژانس شیشه‌ای را از وجه مایه‌های داستانی‌اش با آثار سینمای ایران قیاس کنیم، چاره‌ای نداریم جز این که به نمونه‌هایی از سینمای معترض اوایل دهۀ پنجاه شمسی برگردیم. آیا همین بازگشت ناگزیر، خبر از ایستایی این مؤلفه‌های خاص در سینمای بیست سال اخیر ایران نمی‌دهد؟ به بیان دیگر، آیا متوقف ماندن سینماگر و بیننده در پشت درهای بستۀ سینمایی که نمایانگر عادی‌ترین و طبیعی‌ترین ویژگی‌های زیستی و اجتماعی او باشد، سبب پدید آمدن فیلم‌های خنثی، بی‌ریشه و حتی دور از ساده‌ترین عناصر زندگی ایرانی نشده است؟ از این منظر، آژانس شیشه‌ای در ردیف نمونه‌های انگشت‌شمار تجربۀ موفق در حیطۀ سینمای اجتماعی است.

در بخش قبل، ارتباط میان الگوهای داستانی متفاوت ــ در جغرافیا و نوع ــ را با آژانس شیشه‌ای بررسی کردیم. در این‌جا می‌خواهیم با واسطۀ الگوهای مشابه داستانی در سینمای ایران، همین مسیر را تجربه کنیم و قطعاً در این تلقی، گذشت زمان، وضعیت اجتماعی و عمل‌گرایی شخصیت‌ها را نیز مد نظر قرار خواهیم داد.

«دیوار تنگنا را دست بلند حادثه می‌سازد/ و حادثه، چیزی به جز ارادۀ انسان نیست...» تا پیش از آژانس شیشه‌ای قهرمانان حاتمی‌کیا هرگز تا این حد دسته‌بستۀ زمان نبوده‌اند. یا دست‌کم، می‌توان گفت که زمان به عنوان مفهومی جبری هرگز چنین آن‌ها را در خود محصور نکرده بود. شاید به همین دلیل است که عصیان و چاره‌خواهی حاج‌کاظم نوعی واکنش نسبت به محدودیتِ تنش‌افزای زمان نیز محسوب می‌شود. جبرگرایی نه در مفهوم اعتقاد به آن، که به مثابۀ حرکتِ علت و معلولیِ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سعید راد در تنگنا (امیر نادری، ۱۳۵۲): نیاز مادی، پیوندی میان شخصیت‌های آژانس شیشه‌ای و شخصیت‌های سرخوردهٔ آثار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ناهنجاری که شخصیت‌ها را به سمت واکنشی از جنس آن حرکت می‌راند، بیش‌تر به سینمای خیابانی اوایل دهۀ ۱۳۵۰ برمی‌گردد؛ ترکیبی از محدودیت زمان و عوامل بازدارندۀ محیطی. علی خوش‌دست، قهرمانِ خُرده‌پای دومین فیلم بلند امیر نادری یعنی تنگنۀ ناخواسته مرتکب قتلی می‌شود و از سحر تا غروب یک روز دردناک را به دنبال کمی پول برای گریز، شهر را زیر پا می‌گذارد و در نهایت، صدای واپسین فریادهای او در لحظۀ مرگ در هیاهوی ترافیک و شلوغی شهر گم می‌شود. از آغاز تا انجام، نوعی منگنۀ زمانی / اجتماعی / اقتصادی شخصیت اصلی را در خود نگه‌داشته است و در پایان نیز او را از پای درمی‌آورد. این ویژگی به نوعی در آژانس شیشه‌ای هم وجود دارد. با این تفاوت که عمل‌گرایی شخصیتی چون حاج‌کاظم از خاستگاه و باور فردی‌اش از سویی و جایگاه اجتماعی‌اش از سوی دیگر ناشی می‌شود. در مقابل، انفعال مطلق قهرمان نادری نیز در مداری بسته که وضعیت بحرانی زندگی خانوادگی او را نیز همچون جایگاه لرزان‌اش در جامعه را یکسر در خود محصور کرده است، هرگز جایی برای تغییر وضعیت موجود باقی نمی‌گذارد. از نظر الگوی داستانی، تنگنانیز همان مسیری را طی می‌کند که نیمروز به عنوان مظهر واقع‌گرایی نمادین در قالب ژانر. اگر ماهیت اسطوره‌ای و عمل‌گرایانۀ کلانتر کین را از او بگیریم، او به همان موجودی تبدیل می‌شود که عاجزانه برای کمک به هر دری می‌زند تا بتواند خودش را نجات دهد. مهم‌ترین ایده‌ای که آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد، منگنه‌ای به‌نام زمان است که قهرمانان آژانس شیشه‌ای را نیز گرفتار خود ساخته است. همین فاصلۀ زمانیِ نزدیک به دو دهه میان نیمروز و تنگناو بیش از این مقدار میانِ تنگناو آژانس شیشه‌ای، نشان می‌دهد که وجه اساطیری فیلم فردزینه‌مان در گذر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روزگار تا چه اندازه منحصر به فرد و قائم به ذات مانده است و در مقابل، زمینهٔ واقع‌گرایانه‌اش تا چه حد بر آثار سینمایی سراسر دنیا تأثیر گذاشته است. با درک این فاصله، به ویژگی مشترک دیگری میان تنگناو آژانس شیشه‌ای می‌رسیم که دستاورد سینمای خیابانی و پرداختن به شخصیت‌های طبقات محروم اجتماعی است: ضعف اقتصادی.

علی خوش‌دست و حاج‌کاظم به‌رغم جایگاه‌های متفاوت‌شان، هر دو برای تغییر موقعیت نیازمند سرمایه‌اند. در آژانس شیشه‌ای، آن‌چه تنگنای اصلی را سبب می‌شود، مشکل مادی است. نگاه تلخ و بی‌رحمانهٔ نادری به دنیای پیرامون‌اش در تنگنا از جبر ویران‌کننده‌ای می‌آید که قهرمان‌اش با آن بیگانه نیست و در حقیقت، قتلِ آغاز فیلم بهانه‌ای برای نمایش دنیای خالی اطراف اوست. همین وضعیت به نوعی دربارهٔ آژانس شیشه‌ای هم صدق می‌کند. خالی ماندنِ دستِ حاج‌کاظم در روز موعود هم به ظاهر نتیجهٔ یک اتفاق است؛ اتفاقی چون قتل ناخواستهٔ آغاز تنگنا مشتریِ اتومبیل به محل قرار نمی‌آید و کاظم در مخمصه می‌افتد. حاتمی‌کیا هم مثل نادری، مکثی بر این ماجرا نمی‌کند و با سرعت از آن می‌گذرد، اما قهرمان‌اش در دو نقطه از فیلم، بر موقعیت مادی ناهنجار خود تأکید می‌کند و زمینهٔ مادی را در تعارض با معنویتی که بدان وابسته است می‌بیند. نخست جایی که وضعیت خطرناک عباس را درمی‌یابد و بعد از آن که به هر دری می‌زند تا پول سفر را فراهم کند و نمی‌تواند، صدایش بر متن تصویر از تنگنای شخصی خودش خبر می‌دهد: «... اما حالا یه چیز خیلی واضح‌تر خودش‌رو نشون می‌داد: پول...» و صحنه به نمای شستن اتومبیل کاظم توسط او قطع می‌شود. بار دوم، در اوج تک‌گویی او و درددل‌اش با فاطمه است؛ یعنی درست جایی که قرار است داوری کاظم را دربارهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خودش بشنویم:

«... فاطمه، فاطمهٔ خوبم. وقتی جنگ بود من نبودم. جنگ که تمام شد فشار زندگی چنان فشارم داد که باز شما را درک نکردم...»

درک قهرمان از شرایط خود، یکی از نقاط متمایزکنندهٔ آژانس شیشه‌ای از تنگناست. در فیلم نادری از منظری ناتورالیستی و بی‌اعتنا، به تماشای خُردشدن تدریجی علی خوش‌دست و نابودی حقارت‌بار او می‌نشینیم (و بی‌اغراق، تنگنا به مدد همین تمهید نه‌تنها به یکی از نمونه‌های شاخص تأثیرگذاری با حفظ فاصلهٔ بیننده از شخصیت اصلی‌اش بدل می‌شود، که مهم‌ترین فیلم دورهٔ نخستِ کار امیر نادری را نیز رقم می‌زند)، اما آژانس شیشه‌ای جدا از سمت‌گیری تلویحی‌اش از شخصیت اصلی، مایهٔ «رفاقت» را هم به نحوی سمپاتیک و اثرگذار به فیلم‌اش وارد می‌کند که باز نقطهٔ تمایز دیگر فیلم نسبت به فیلم‌هایی است که تاکنون از آن‌ها یاد شد. از این زاویهٔ فیلم به الگوهای اصلی شخصیت‌پردازی کلاسیک که ویژگی‌هایش را پیش‌تر برشمردیم نزدیک‌تر می‌شود. برخلاف فیلم‌های واقع‌گرای نزدیک‌تر به موقعیت آژانس شیشه‌ای، رفاقت زمینه‌ای پررنگ، تعیین‌کننده و مؤکد دارد. مثلاً در بعدازظهر نحس ساختهٔ سیدنی لومت، دو سارق بانک رابطهٔ نزدیکی با هم دارند اما همراهی آن دو و حمایت‌شان از یکدیگر بیش‌تر جنبهٔ منطقی دارد تا عاطفی و ساختار و لحن فیلم هم آشکارا با این منطق هماهنگ است. اما این احساس در آژانس شیشه‌ای بیش‌تر از نوع شخصیت‌سازیِ منتسب به الگوی وسترن کلاسیک می‌آید که در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

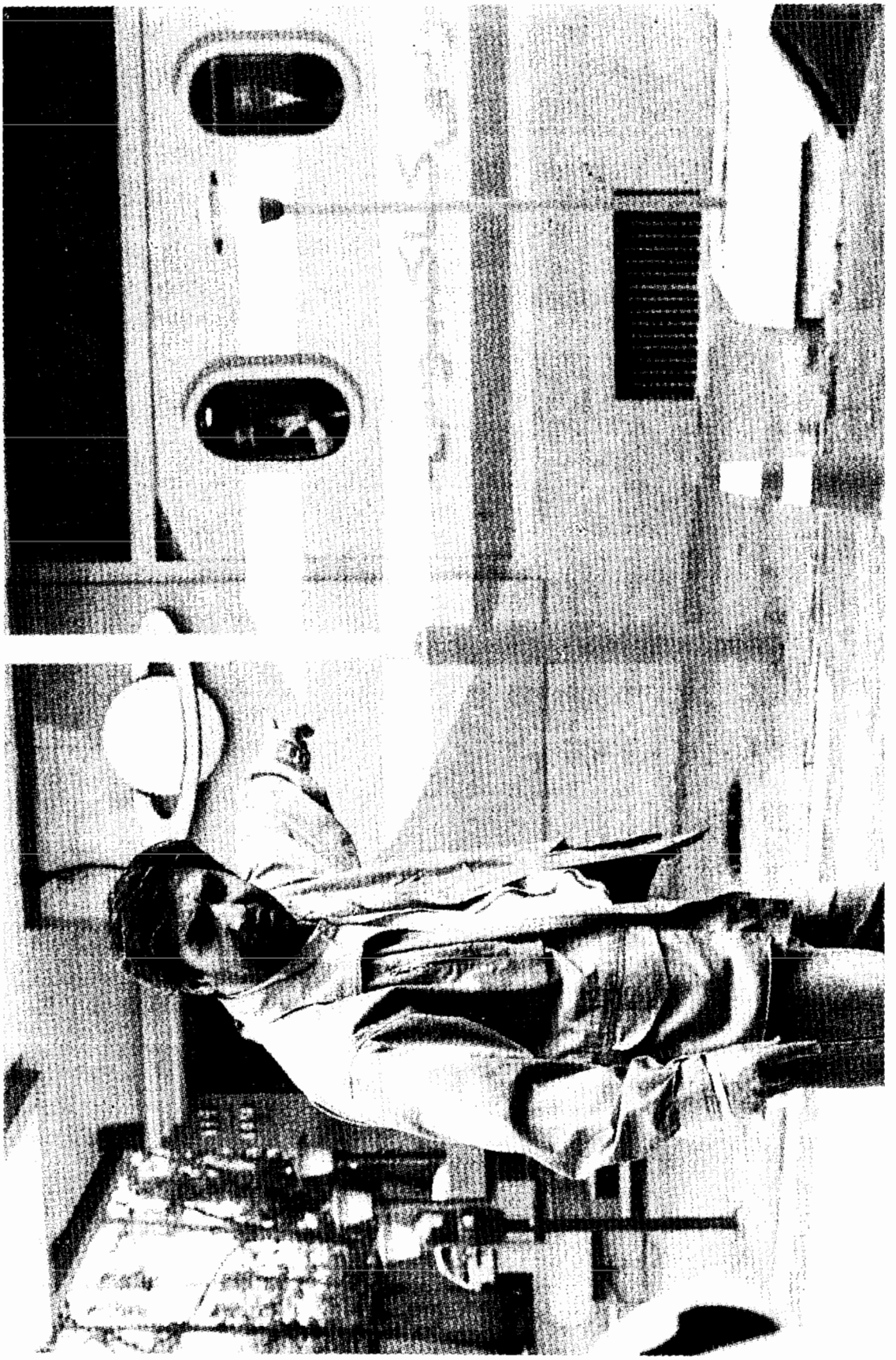
PDF.tarikhema.org

ترکیب با احساسات رقیق شدهٔ بومی، رنگ و بویی ایرانی (و برحسب هویت خاص شخصیت‌هایش، مذهبی) به خود گرفته است. چیزی که فقط متعلق به این فیلم و سینمای بعد از انقلاب هم نیست. اتفاقاً خاطرم هست که بار اولِ دیدن فیلم، صحنهٔ وداع کاظم و عباس بیش از هر چیز دیگر مرا به یاد گوزن‌هاانداخت. کیمیایی به دلیل شیفتگی‌اش به روابط مردانه در قالب وسترن، سعی می‌کند طرحی از نوع رفاقت مورد علاقه‌اش را به شخصیت‌های فرودست‌اش ببخشد. حتی در آژانس شیشه‌ای، ایدهٔ ماندن عباس در کنار کاظم و گذر کردن از یکی از شیب‌های تند عاطفی فیلم، همین مسیر را دنبال می‌کند و به نحوی جذاب، یادآور کوشش سید برای ورود به خانه‌اش و ماندن در کنار قدرت نیز هست. در این الگوی خاص، رفاقت و از خودگذشتگی فردی با درک موقعیت طرف مقابل معنا می‌یابد و نیازی درونی است نه امری ایجابی. در وسترن‌های کلاسیک مثل جدال در اوکی کورال ساختهٔ جان استرجس، این گرایش زمینه‌ای اساطیری می‌یابد و نشان پایداری است، اما در وسترن‌های یکی دو دههٔ بعد که واقع‌گرایی انتقادی همپای اسطوره‌شکنی پیش می‌رود، ترکیبی از طنز و تراژدی مانند بوچ کسیدی و ساندنس کیدساختهٔ جورج روی هیل جایش را می‌گیرد. آژانس شیشه‌ای با تأکید بر ماهیت تراژیکِ رفاقت شخصیت‌هایش، در نوع روابط و شخصیت‌پردازی به الگوی کلاسیک اول نظر دارد؛ نکته‌ای که به‌رغم جایگاه ایدئولوژیک متفاوت‌اش نسبت به قهرمانان گوزن‌ها ویژگی مشترک زوج مردانهٔ دو فیلم به حساب می‌آید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



ابراهیم حاتمی‌کیا در حال تشریح نمایی از فیلم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پرویز پرستویی و حبیب رضایی در همان نما

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بافت اجتماعی

رویکرد جامعه‌شناسانه در پرداختن به آثار هنری در سال‌های اخیر به قدر کفایت نفی و تحقیر و ملامت شده است؛ تا جایی که به نظر می‌رسد هرگونه ردیابی آن در اثر، ارزش آن را تا حدی چشم‌گیر پایین می‌آورد. البته درک ناهنجار از مفاهیمی چون «فیلم به عنوان ایدئولوژی» یا «سینمای اجتماعی» و دفاع از نمایش مستقیم فقر به بهانهٔ پیوستگی به این سینما نیز به این باور نادرست بسیار یاری رسانده است. در نظر ناقد این سال و زمانه، نقد اجتماعی یعنی نقد سیاسی و نقد سیاسی یعنی بهانه‌ای برای شعار. تکلیف شعار هم که همواره معلوم است؛ نفرت بی‌دلیل یا پذیرش بی‌قید و شرط. شاید این فرمولِ من‌درآوردی به نظر خواننده خنده‌دار بیاید، اما واقعیت این است که در بیست سال اخیر، عرصهٔ نقد ادبی ـ سینمایی پر از نشانه‌های به کارگیری همین فرمولِ من‌درآوردی است. حتی بعضی از ناقدان سینمایی که در دههٔ پنجاه شمسی گرایش‌های سیاسی را در داوری آثار هنری دخالت می‌دادند و بیانیه‌های سیاسی را پیشروترین فیلم‌ها قلمداد می‌کردند، در دههٔ بعد هرگونه منشِ اجتماعی خفیف و پنهان را نیز نشانِ ضعف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلم و فیلمساز می‌دانستند و معتقد بودند که اثر هنری پایدار و ماندگار باید خود را از خصایص وابسته به زمان و مکان خاص برهاند و با بیانی جهان‌شمول، جای پای خود را در دنیای هنر محکم کند. از نظر دور نداریم که این فرمول بیش از گمانِ به‌کار برندگان‌اش جنبهٔ سیاسی داشت؛ یعنی نتیجهٔ بی‌واسطه و بلافصل فضای سیاسی ـ اجتماعی ایران محسوب می‌شد. معنای ساده‌اش این است که نگاه نمادگرایانه به فیلم‌ها نتیجهٔ احاطهٔ مفسران به نگره‌های نقد ادبی ـ سینمایی نبود و بیش‌تر به رسم روزگار برمی‌گشت. به این ترتیب، آیا فقدان مبناهای فکری شخص و حتی سلیقه‌های عاریتی در کنار کج‌فهمی‌های رایج و تلقی ناقص از نقد اجتماعی، آن را به مرور ــ چونان دیگر نظریه‌های نقد ــ از سکه نینداخته است؟ بی‌شک این افراط و تفریط تاریخی تجربه‌ای یکه و مانا در اختیار ما قرار داده است و به همین دلیل می‌توان بدون دغدغه به فیلمی چون آژانس شیشه‌ای از منظری اجتماعی نگریست و آن را براساس مبانی منتسب به این شیوهٔ نقد ارزیابی کرد.

نخستین اتهامی که آژانس شیشه‌ای در مظان آن قرار دارد، توهین به مردم است. عقیدهٔ عمومی بر این است که فیلمساز با نمایش انفعال محض گروگان‌ها، از آنان شخصیت‌هایی شایستهٔ تحقیر ساخته و با نمایش بی‌اعتنایی و برخوردهای توأم با بدفهمی و ریاکاری‌شان، قشرهای مختلف جامعه را به ریشخند گرفته است. این موضوع نیز تقریباً به‌طور قطعی پذیرفته شده است که گروگان‌ها، نمایندگان مردم‌اند (پس بقیه چه کاره‌اند؟) و تحقیر آن‌ها، سند بی‌اعتباری فیلم و سازندهٔ آن به‌شمار می‌آید. البته داوری به شدت اخلاق‌گرایانه، نوع‌دوستانه و مصلحت‌اندیشانهٔ اهل نظر دربارهٔ فیلم، حیرت توأم با تحسین هر ناظری را برمی‌انگیزد؛ اما به نظر نمی‌رسد که آژانس

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شیشه‌ای تنها فیلم و حاتمی‌کیا تنها فیلمسازی باشد که چنین با تیپ‌های مختلف جامعهٔ پیرامون‌اش در افتاده است. بی آن که قصد مقایسه‌ای ساختاری در میان باشد، فرد زینه‌مان را باید جنایتکاری بی‌شرم تصور کرد که با فردگرایی لجوجانه و عصبانی‌کننده‌اش، قهرمان یکه و تنهای نیمروز را به مواجهه با بدکاران می‌فرستد و مردم بُزدل و منفعل شهر را که نیم‌ساعته کلانتر محبوب‌شان را تنها گذاشته‌اند، وامی‌نهد تا از پس پستوهاشان ناظر مرافعه باشند. از او بدتر، فریتس لانگ است که تصویری به مراتب هولناک‌تر ارائه می‌دهد: مردم فیلم خشم به زندان شهر حمله می‌کنند تا شخصی را که حتی از گناهکار بودن‌اش مطمئن نیستند، با دستِ خود به مجازات برسانند. این‌طور برمی‌آید که اظهارنظرهای ما را دربارهٔ نقد اجتماعی، دوری و نزدیکی‌مان از حیث جغرافیا تعیین می‌کند، نه دانسته‌هامان دربارهٔ سینما.

آژانس شیشه‌ای جز این، مشکلات دیگری هم دارد. مهم‌تر از همه این که تعارض درونی خود را بی‌واسطه به حیطه‌های عمومی‌تر کشانده و سردرگمی بسیاری را سبب شده است: گروهی معتقدند که وجه صلح‌آمیز و آرامش‌طلبانهٔ نمای پایانی برج مینو در این فیلم یافتنی نیست و بنابراین فاتحهٔ فیلم خوانده است. از منظری دیگر، هدف فیلم زیر سؤال بردن مفاهیمی چون «جامعهٔ مدنی» و «حقوق اجتماعی» است که این روزها در کوی و برزن مدام شنیده می‌شود. از وجهی دیگر، آژانس شیشه‌ای در ذات خود فیلمی فرمایشی است که به سفارش یک گروه صاحب‌اندیشه‌ای خاص برای بی‌ارزش ساختنِ اندیشهٔ گروهی دیگر ساخته شده است. از طرفی دیگر، این پرسش هم هست که حاتمی‌کیای بایکوت شده در جشنوارهٔ چهاردهم، چه کرده که در جشنوارهٔ شانزدهم عزیز می‌شود و بخش خاصی برای مرور بر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آثارش به او تعلق می‌گیرد و فیلم آخرش جایزه‌ها را درو می‌کند و... خلاصه این که همه‌چیز از نوعی تعارض و به هم‌ریختگی حکایت می‌کند. اما نکتهٔ عجیب‌تر برای من، اصرار بسیاری از صاحب‌نظران بر مردمی بودن و دفاع از حقوق مردم بی‌دفاع است. از آن‌جاکه طبق توافق عمومی، گروگان‌ها نمایندگان مردم‌اند، احساس نگرانی همه و لحن و برخوردشان، آن‌ها را به گروگان‌ها نزدیک می‌کند. انتخاب چنین بی‌راهه‌ای برای قضاوتی محتوایی که با بی‌اعتنایی کامل به مبانی نقد اجتماعی همراه است، سبب می‌شود تا همین‌جا دست نگه داریم و دست‌کم وارد این بی‌راهه نشویم. یاد پیرمرد فیلم زندگی و دیگر هیچ عباس کیارستمی افتادم که گفت: «**این‌جا خانهٔ واقعی من نیست. خانهٔ فیلمیِ من است**» اگر گروگان‌ها را نمایندگان «جامعهٔ فیلمی» آژانس شیشه‌ای بگیریم، دیگر نمی‌توانیم شخصیت‌های فیلم را با یک خط مستقیم به معادل‌های بیرونی‌اش وصل کنیم و نتیجهٔ دلخواه‌مان را بگیریم. اما هدف از تحلیل اجتماعی فیلم نیز قطع ارتباط شخصیت‌ها با دنیای پیرامون‌شان نیست؛ چنان که قطع چنین ارتباطی در مورد آژانس شیشه‌ای اساساً درست نیست. قصدم از ارائهٔ این پیش‌فرض، یادآوری دو نکته است:

الف ـ پرداختن به وجه جامعه‌شناسانهٔ فیلم لزوماً نشانهٔ آن نیست که ما در میان دو گروه متخاصم قرار گرفته‌ایم و قرار است حق را به یکی بدهیم. فاصله گرفتن از محتوای فیلم بیش‌تر از هر چیز به ما کمک می‌کند که بدون غرق شدن در سمت‌گیری مضمونی آن که خود برگرفته از تعارضی پیچیده است، دربارهٔ ویژگی‌های جامعه‌شناختی آن بحث کنیم.

ب ـ اندیشه‌ای که جامعه‌شناسی فیلم را به روزگارش وصل می‌کند،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بدون گذر از مسیری ایدئولوژیک نمی‌تواند به مقصد برسد. صریح‌تر، ناقد باید به جای تحمیل اندیشه و ایدئولوژی‌اش به مضمون فیلم و دلمشغولی‌های فیلمساز، کوشش کند تا با تبیین دیدگاه‌هایی که فیلمساز را به چنین دستاوردی رسانده است، جایگاه روشنی برای اندیشهٔ نهفته در ماهیت متعارض فیلم بیابد. پیشنهاد من برای پی‌گیری بحث از دریچهٔ نقد اجتماعی، پرداختن به جلوه‌های گوناگون تأثیرگذاری فیلم با تأکید بر اهمیت آن به‌عنوان فرآورده‌ای اجتماعی است. با پذیرش این موضوع می‌توان به بررسی نقش هنرمند در قالب‌های مختلفی چون فعال، نظاره‌گر یا منفعل در کنش‌های اجتماعی پرداخت، نشانه‌های این نقش‌آفرینی را در اثر هنری به مثابه مهم‌ترین دستاوردش جست‌وجو کرد و در نهایت، بحث را بر محورهایی چون آیین فردی در باور اجتماع، خاستگاه اجتماعی آن و تأثیر یا عدم تأثیرش در قیاس با نمونه‌های مشابه متمرکز کرد.

عینیت و واقعیت

آژانس شیشه‌ای از نظرگاه اجتماعی، پرسشی فراموش شده را دوباره به یادمان می‌آورد که از فرط رویارویی عادی با آن از یادش برده‌ایم: واقع‌گرایی چیست؟ پرداختن به واقعیت همواره ترکیب ناموزون و متعارضی از مفاهیم را تداعی کرده است. به عنوان نمونه در سینمای ایران همیشه این پرسش تکراری وجود داشته است که چرا فیلم‌ها از وجه جامعه‌شناسانه به هیچ رو قابل اتکا نیستند؟ یا منصفانه‌تر؛ کم‌تر تصویری مبتنی بر نمایش واقعیتِ زیستی موجود در جامعهٔ امروز ایران بر پردهٔ سینما رویت شده است؟ چرا این تعبیر وجود دارد؟ حتی در همین نمونه‌های اندکِ منتسب به واقع‌گرایی، به

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نشـــانه‌هایی اســـتناد مـــی‌شود کـه بـیش‌تر نـمودی از نـوعی عـینیتِ ساختگی‌اند؛ عینیتی که غالباً به نمایش فقر و تنگدستی محدود می‌شود و حـــتی پـــرداخـــتن بـه شکـل‌های دیگـر واقـعیت را نـفی مـی‌کند. خط کشی‌های رایج میان واقعیت و انتزاع، باعث شده است تـا مـفهوم واقع‌گرایی به مرور از ما دورتر شود و کار به آن‌جا برسد که با دیدن هر بچهٔ سرگردان در کوچه‌ای ــ که خوب یا بد در سینمای ده سـال اخـیر ایران به‌وفور یافت می‌شود ــ حس عینیت‌طلبی‌مان به جوش بیاید و دم از واقع‌گرایی بزنیم. تفاوت عینیت و واقعیت در آژانس شیشه‌ای و هر فیلم دیگری که منش اجتماعی خـود را از شـخصیت‌های روزگـارش می‌ستاند و مُهر خود را بر آن می‌زند، مـهم‌ترین یـاور مـا در شـناخت جایگاه اجتماعی فیلم است. میان تلقی ما از شـخصیت‌های فـیلم کـه نمونه‌های مشابه‌اش را در زندگی‌مان مشاهده کرده‌ایم ــ عینیت‌مان ــ با حضور واقـعیِ هـمان شـخصیت‌ها و عـملکردشان در فـضای فـیلم، تفاوت خاصی وجود دارد؛ تفاوتی که مرزی میان عـینیت و واقـعیت می‌کشد. وقتی این مرز به درستی شناخته شود، تمایز میان این دو مقوله دیگر به دشواری گذشته نخواهد بود. به بیان دیگر، عینیت‌طلبی ما که ممکن است با کنش‌ها و گفتارهای شخصیت‌های فیلم ــ در مقایسه با نمونه‌های عینی‌شان ــ سازگار نباشد، به هیچ وجه واقعیت بـرآمـده از فیلم را خدشه‌دار نمی‌کند و جایگاه اجتماعی آن را درهم نمی‌ریزد. این تفاوت را به صورت چند جمله می‌توان خلاصه کرد:

۱) عینیت‌گرایی با واقعیت‌گرایی متفاوت است.

۲) عینیت‌گرایی و واقعیت‌گرایی می‌توانند برهم تأثیر بگذارند، اما انطباق آن‌ها، ماهیت فیلم اجتماعی را دستخوش تردید مـی‌کند. مـثال بـــارز آن در آژانس شیشه‌ای، پـذیرش تـفاوت مـیان کـاظم و عـباس،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سلحشور و احمد است. اگر بر حسب باور ایدئولوژیک‌مان قایل به چنین تفاوتی نباشیم یا بر اساس تجربهٔ عینی‌مان، این افراد را یکسان ببینیم، بحث منطق واقعی فیلم و رسیدن به جایگاه اجتماعی آن خودبه‌خود منتفی است.

۳) واقع‌گرایی فیلم مشخصاً از تجربهٔ عینی بیننده فراتر می‌رود.

۴) عینیت‌گرایی فیلم از تأثیر اجتماع بر فرد و پذیرش آن در قالب تجربه‌ای عینی ناشی می‌شود، اما واقع‌گرایی فیلم از تأثیر متقابل هنرمند و جامعه حاصل می‌شود که در نهایت، به تحقق اندیشهٔ هنرمند می‌انجامد.

۵) تحمیل عینیت‌طلبی به فضای اجتماعی فیلم، میان فیلم و بیننده‌اش فاصله می‌اندازد، هرچند که او را با عینیت ملموس و تلقی انعطاف‌ناپذیرش از جامعه و باورهای فردی جاری در آن تنها بگذارد.

۶) جامعه قطعاً بر فیلم اجتماعی تأثیر می‌گذارد ولی این تأثیر پیش‌تر به‌طور دقیق و منطقی در ذهن هنرمند خودش را نشان داده است. واکنش‌های متفاوت جامعه پس از طی روند خلق اثر و نمایش آن، بر فیلم بی‌اثر است. به عبارتی، هر واکنشی جدا از تحلیل اجتماعی فیلم، تحت تأثیر زمان رنگ می‌بازد و در بهترین شکل ارزشی اِسنادی می‌یابد. به این ترتیب، قابلیت‌های واقع‌گرایانهٔ متناسب با فیلم، تنها از تحلیل مبتنی بر واقع‌گرایی به دست می‌آید و واکنش‌های برآمده از عینیت‌طلبی، لاجرم به جملهٔ «**این فیلم با تجربهٔ ما از زندگی خوانا نیست**» می‌انجامد.

نقش اجتماعی هنرمند

آژانس شیشه‌ای در فضایی شهری می‌گذرد که زمان و مکان‌اش دور از جنگ است. انسان‌هایی پا به این فضا می‌گذارند و نظم آن را برهم

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌زنند که آشکارا به زمان و مکانی متأثر از جنگ تعلق دارند. در رویکردی اجتماعی، زمان و مکان است که میان واکنش‌ها و باورها فاصله انداخته و چنین تعارض عمیقی را سبب شده است. به‌طور طبیعی، فیلمساز که خود برآمده از جنگ است، موقعیت را تا حدی به دیدگاه دو قهرمان اصلی‌اش یعنی کاظم و عباس نزدیک می‌کند. می‌گویم «نزدیک می‌کند» و نمی‌گویم که دنیا را از دریچهٔ چشم آن دو می‌بیند، چون به هرحال آن‌قدر زیرکی هنرمندانه در او هست که میان این دو دنیا فاصله بیندازد. تقابل سماجت آرمان‌گرایانهٔ شخصیت‌ها برای باورکردن ــ و قبولاندن ــ بخشی از تفکر بیش‌وکم وابسته به زمان و مکان محبوب‌شان با بی‌اعتنایی منطقی و طبیعی دنیای اطراف‌شان برای زندگی در زمان و مکان شایسته و بایسته‌شان، معضلی ناگزیر را پدید می‌آورد که محور اصلی فیلم است. این تعارض دست‌کم در یک فیلم دیگر جای خود را به خوبی پیدا کرده است: اگر قهرمان سفر به چزابه‌به دنیایی آشنا می‌رود و در تنگناهای هم‌سنگرانِ دههٔ پیش خود شریک می‌شود (و به عنوان نشانه‌ای امروزی و غریبه با این دنیا، همکارِ آهنگسازش را نیز به معرکه می‌کشاند)، آژانس شیشه‌ای از قهرمانانِ پیشین در دنیای ناملموس کنونی سخن می‌گوید. سفر به چزابه‌رویایی دلخواه و از دست رفته است و آژانس شیشه‌ای واقعیتی ناخواسته به دست آمده. چه بخواهیم و چه نه، این دو فیلم دستاورد کسانی است که در محدوده‌ای کوچک از زمان و مکانِ شخصیت‌ها زیسته و آن را با خود به امروز آورده‌اند. این تعارض نظرگیر به نوعی حاصل تجربه‌های زیستی متفاوت با امروز و زندگی شهری دههٔ اخیر ایران نیز هست؛ برخلاف عروسی خوبان‌که انرژی و تحریک‌کنندگی‌اش در همان دهه ــ و حتی همان سال ــ شروع و تمام

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شود، چراکه سازنده‌اش از منظر یک رهگذر، دیر می‌آید و زود هم می‌رود و تجربه‌های دیگران را با تصویری مغلوط و جعلی از ایران سال ۱۳۶۷ می‌آمیزد. گرچه نشانه‌های این تعارض در کار ملاقلی‌پور و حاتمی‌کیا هم گاه به نتایج ناهنجار و نامناسبی نیز رسید (وصل نیکان حاتمی‌کیا از نظر نمایاندن باور آدم‌های جنگ در متن جامعهٔ شهری، اشتباه بزرگی محسوب می‌شود). اما در مجموع، سفر به چزابه‌و آژانس شیشه‌ای را می‌توان موفق‌ترین نمونه‌های برگردان این تعارض به زبان سینما دانست؛ توفیقی که دست‌کم از نگاهی اجتماعی، نشانهٔ حضور مؤلف در متن رویدادی اجتماعی است. چگونگی حضور و تأثیرگذاری است که فیلمساز ــ و طبعاً فیلم‌اش ــ را از حد منفعل یا نظاره‌گر صرف فراتر می‌برد و ساختار اثرش نیز به پیروی از همین جنبش و تحرک، به نوعی پویندگی و شتاب درخور می‌رسد.

چه‌طور می‌توان دریافت که هنرمند از دل فضا و شرایط اجتماعی‌اش برآمده و اثرش برآمده از فعالیت ذهنی او در این گستره است یا آن که وی تنها ناظر منفعلی پیش نبوده و هرچه پیش آمده در کارش گنجانده است؟ روان‌شناسی یا زیبایی‌شناسی بصری اثر؟ شناخت زندگی خصوصی هنرمند یا خاستگاه اجتماعی‌اش؟ گمان نمی‌کنم اگر ذره‌بین هم به دست بگیریم و جزئیات زندگی فیلمساز را هم مو به مو بررسی کنیم به نقطهٔ قابل اتکایی بربخوریم. شاید این‌بار نگرشی کلی به حرکات و خواستِ جامعه‌ای که او در آن رشد می‌کند، اهمیت بیش‌تری داشته باشد. همین‌جا به تعارضی مهم در کار تفسیر فیلم اشاره کنم: در بسیاری از نوشته‌های مربوط به وضعیت سینمای ایران، به کلماتی چون خنثی، سترون و بی‌ریشه برمی‌خوریم. همه ــ در بسیاری از موارد هم به درستی ــ فریاد برمی‌آورند که ما با هیچ‌یک از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شخصیت‌های فیلم همدلی نمی‌کنیم و در موقعیت هیچ‌کدام شریک نمی‌شویم. اما به محض برخورد با موضوعی که نیاز به کشمکش، درگیری ذهنی و به تعویق انداختن اظهارنظر و موضع‌گیری دارد، بلافاصله با زدن برچسب‌هایی چون شعاری، خسته‌کننده و حتی «موهن» ــ که این یکی در مورد آژانس شیشه‌ای در سطحی گسترده به‌کار رفته است، چون ظاهراً مردم هدف توهین فیلمسازند ــ خیال خود را راحت می‌کند. این شیوهٔ پاک‌کردن صورت مسأله، بینندهٔ فیلم را به کلافی سردرگم می‌کشاند: از یک سو آثار هنری خنثی، بی‌ریشه و تصنعی به شدت تخطئه می‌شوند و از سوی دیگر فیلم‌هایی که به نوعی زمینه‌ای اجتماعی دارند، به واسطهٔ دنیاهای به‌ظاهر محدودشان سرزنش می‌شوند و بی‌گمان تجربهٔ ادبیات و سینمای نیم‌بندِ سیاست‌زدهٔ پیشین نیز در این داوری دخیل است. پس جایگاه درست فیلم اجتماعی کجاست؟

گفتم که عزیمت‌گاه ما برای درک رهیافت اجتماعی فیلمی چون آژانس شیشه‌ای، خودِ جامعه است؛ کلیتی که سازندهٔ فیلم را نیز در بر می‌گیرد و در تحولات خود ــ بی آن که لزوماً منع یا جبری در کار باشد ــ شریک می‌سازد. بازنمایی‌های فاقد ظرافت و کم‌تر هنرمندانهٔ فیلم‌های پیشین ابراهیم حاتمی‌کیا، دقیقاً همان‌هایی هستند که امروزه بیش از حد استحقاق‌شان تحسین می‌شوند و نوع تحسین‌ها هم نشان می‌دهد که بیش‌تر رو به سوی دست‌کم گرفتن و کم‌قدر خواندنِ فیلم‌های متأخر دارد تا این که به خود فیلم‌ها بازگردد. اگر آژانس شیشه‌ای را از وجه اجتماعی‌اش بنگریم و با حرکات و خواست زمانه‌اش مقایسه کنیم، به نظر نمی‌رسد که به نتیجه‌ای مناسب و مطابق با رسم روز برسیم. درگیر شدن با مضمون فیلم، خودبه‌خود ما را به نتایج

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویری تازه از «اجتماع»: گروگان‌ها در نخستین لحظهٔ آزادی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زیر می‌رساند:

الف ـ در گذشته ارزش‌هایی وجود داشته که امروز فراموش شده است.

ب ـ در گذشته انسان‌هایی وجود داشته‌اند که امروز فراموش شده‌اند.

ج ـ انسان‌ها و ارزش‌هاشان را که متعلق به گذشته‌اند باید دریافت.

کمی موضع را ساده‌تر ــ و حتی ساده‌انگارانه‌تر ــ گرفتم تا طبع‌آزمایی‌مان با فیلم را از مضمون ظاهری آن یا به عبارتی، قشر سطحی‌اش آغاز کنیم. این‌طور برمی‌آید که فیلم مدام دارد از گذشته‌ای حرف می‌زند آرمانی، خوش‌آیند و نوستالژیک و این میزان اصرار و پافشاری برماندن در شرایط محیطی و زیستی دوره‌ای خاص، کاملاً مرتجعانه می‌نماید. آیا واقعاً چنین است؟ یعنی سیر تکوینی جامعه در جهتی درست قرار دارد و تنها و یکی از موانع فرهنگیِ سرِ راه‌اش آژانس شیشه‌ای است؟

بگذارید مقایسه را ساده‌تر کنیم و در قالبی محدودتر به مضمون اجتماعی فیلم بپردازیم. چند روز پس از نخستین نمایش آژانس شیشه‌ای در شانزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر، فیلم نون و گلدون بر پردهٔ سینماها رفت که نمایش‌اش به دلایلی نامعلوم حدود دو سال به تعویق افتاده بود. برخلاف دوستان و هم‌سنگرانِ سابق که یک دههٔ پیش کنار هم بودند و اکنون ناگزیر از مقابله با یکدیگرند، دو شخصیت اصلی فیلم نون و گلدون مخملباف ــ چریک و پاسبان ــ که دو دههٔ پیش به دلایل آرمانی ـ شغلی در برابر هم بودند، اکنون و پس از دو دهه در تصویری سینمایی، جوانی‌شان را به میدان می‌فرستند تا مهر و محبتی بی‌شائبه را نثار یکدیگر کنند. نسبیت‌گرایی در باور فیلمساز و پذیرش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همزیستی مهرآمیز به جای جدل بر سَرِ نقاط غیرمشترک، به راحتی در مسیر تلقی امروزین بیننده قرار می‌گیرد و نون و گلدون به‌سادگی پذیرفته می‌شود، بی آن که به مضمون اجتماعیِ سر راه‌اش به مثابهٔ یکی از تم‌های محوری فیلم وقعی نهد. آژانس شیشه‌ای خوب یا بد، مسیر عکس را می‌پیماید و هم و غم‌اش را صرف پرداختن به تعارضی می‌کند که محور اصلی داستان است. به نحوی حیرت‌آور، دو فیلم از لحاظ مضمونی در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند؛ هرچند به ظاهر نتوان ارتباطی میان‌شان یافت. فیلم مخملباف با مخفی‌کردن نگاه واپس‌گرایانه و ارتجاعی‌اش در پس فرمِ به‌ظاهر پیشرو و آوان ـ گارد «فیلم در فیلم» (که در منسجم ساختن ساختارش هم توانا نیست)، همهٔ مشکلات را با بخشیدن نان و گلدان به دو قهرمان‌اش به راحتی حل می‌کند؛ همان‌طور که یک دههٔ پیش در فیلم به‌ظاهر پیشرو و جسورانه‌اش عروسی خوبان چنین کرده بود. اما حاتمی‌کیا با استفاده از فُرم کلاسیک داستان‌گویی و عصیان به ظاهر عقب‌ماندهٔ قهرمان‌اش، با طرح درست و دقیق پرسش‌اش، بی آن که لزوماً بخواهد راه‌حلی همراه فیلم بفرستد یا این که به مانند نون و گلدون پاسخ پرسش را بدون طرح صورت مسأله در اختیار بیننده قرار دهد و او را سرخوش و راضی از مسالمت جعلی و تحمیلیِ پایان فیلم از سینما خارج کند، یکی از پیشروترین فیلم‌های یکی دو سال اخیر را ارائه می‌دهد. نون و گلدون با پیچیده‌نمایی سهل‌انگارانه‌اش، نشانه‌های سینمای کیارستمی را به کار می‌گیرد تا حساب‌های ایدئولوژیک گذشته را هم تسویه کند، اما آژانس شیشه‌ای به صراحت، به آینده نظر دارد و آن را مخاطب قرار می‌دهد. به این ترتیب، تحولات اجتماعی نیز به گونه‌ای ساده و واضح و بی آن که ارادهٔ فرد را نادیده بگیرد، مسیر فیلمساز را نیز تعیین می‌کند. مخملباف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که پیش از این مصرّانه به گرایش‌های تند اجتماعی و موضع‌گیری‌های صریح و مقطعی پرداخته بود، از محدوده‌های وسیع‌تر فاصله می‌گیرد و سر از گبه‌و نون و گلدون درمی‌آورد (از فعالیت به نظاره‌گری) و در عوض، حاتمی‌کیا که محدوده‌های کوچک و آشنا را ترجیح می‌داد، اکنون به آژانس شیشه‌ای رسیده است. تعیین مسیر ــ چنان که دیدیم ــ محصول موقع‌شناسی فردی و شناخت بسترهای اجتماعی نیز هست و تغییر آن نیز ــ چنان که در مورد مخملباف تاکنون دیده‌ایم ــ به همین شرایط وابسته است. به همین دلیل، مسیری که در مورد حاتمی‌کیا بدان اشاره کردیم، حتی در مقطع آژانس شیشه‌ای چندان تغییری نکرده است (نشانه‌هایی از برخورد دنیاهای متفاوت را می‌توان در تمام فیلم‌ها مشاهده کرد)، اما دیدن مسیر توبه نصوح تا نون و گلدون از نزدیکی لایهٔ ژرف و لایهٔ سطحی آثار مخملباف خبر می‌دهد.

درک منش و نقش اجتماعی فیلمسازی چون حاتمی‌کیا در آژانس شیشه‌ای به رغم ظاهر سهل و ساده‌اش چندان راحت نیست. کافی است به مجموعهٔ کنش‌ها دقیق نشویم و آن‌ها را زیر چتری از مفاهیم نبینیم تا هر لحظه و جمله، ما را به سمت خود بکشاند و در تناقض میان هر دو جزء خود غرق کند. اگر عشق موضع‌گیریِ پیش از درک و تحلیل از خود بی‌خودمان کند که دیگر هیچ؛ مشکل از مردابِ دست‌سازِ خویش به سلامت بیرون بیاییم. اهمیت آژانس شیشه‌ای در این نیست که پیشداوری و گذشته‌گرایی را به هم می‌آمیزد تا به سرنوشت قهرمان‌اش ابعاد اجتماعی بدهد. مهم این است که او به تعارض‌های در حال ظهور چنگ می‌زند، به آن‌ها می‌نگرد و هنگام مصور ساختن‌شان، سرنوشت «واقعی» این تعارض‌ها را در کنار شخصیت‌های برآمده از دل حوادث، از یاد نمی‌برد. اگر فرض کنیم که شخصیت‌ها نمودی از قشرهای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مختلف جامعه ــ یا دست‌کم بعضی از آن‌ها ــ باشند، آن‌گاه می‌توان کمی به آن‌ها نزدیک‌تر شد و نقش اجتماعی هنرمند را بیش از پیش یادآوری کرد. حاتمی‌کیا با لحنی طنزآمیز، تیپ‌های گوناگون جامعه را در مقابل معضلی ناخواسته قرار می‌دهد و واکنش‌هاشان را می‌سنجد؛ واکنش‌هایی که به نوعی کامل‌کنندهٔ نگاه عمومی به اتفاقِ پیشِ روشان است. به همین دلیل، نقش خلاقانهٔ هنرمند در قالب اجتماعی با منفک‌کردنِ نشانه‌ها تا حد زیادی رنگ می‌بازد. مثلاً شخصیت دختر چادریِ دانشجو که با دیدن حاج‌کاظم و عباس گمان می‌کند موضوع پایان‌نامهٔ دانشجویی‌اش را پیدا کرده و به این علت نمی‌خواهد همراه گروگان‌های زن برود، در ترکیب با نشانه‌ای که پیش‌تر در گفت‌وگوی میان کاظم و سلحشور داده شده است، معنا پیدا می‌کند:

کاظم: بهتر نیست جلوی چشم‌تون باشیم؟ یا بریم تو موزه، یا باغ‌وحش، ... کارِ تحقیقاتی هم می‌تونید بکنید...

یا بحث حرام و حلال و غصبی بودن زمین برای نماز خواندن در بحبوحهٔ مشکلات ــ که مثلاً تنها از جانب آن حاجی بازاری یا مدیر آژانس مطرح نمی‌شود و اصغر هم در میانهٔ درگیری و رفتن برق، همین مسأله را به نوعی دیگر پیش می‌کشد ــ برخوردهای نامتجانس اجتماعی را که ظاهراً بهانه‌اش مذهب است، به ریشخند می‌گیرد. این نگاه نقادانه به نوعی متوجه دیگران هم هست: اصرار بی‌دلیل کاظم بر این که مردم «شاهد»ند و نه گروگان ــ و پاسخ جالب یکی‌شان: «**ما اگه نخوایم شاهد باشیم، کی‌رو باید ببینیم؟**» ــ و موقعیتی که احمد و سلحشور در آن گرفتارند، از این نگاه بی‌نصیب نمانده است. می‌بینیم که نقش فیلمساز در فرآیندی خودانگیخته با صبغهٔ اجتماعی ــ حضور در جنگ ــ به نوعی نظاره‌گری فعال و پر تنش راه می‌برد. نظاره‌گریِ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فعال؟ شاید به این تعارض باور نداشته باشیم، اما اگر کلیت فعال و پرکشاکش ساختهٔ دست فیلمساز را که آژانس شیشه‌ای است ببینیم و آن‌گاه به جست‌وجوی نظرگاه‌اش برآییم، به چیزی جز این نخواهیم رسید.

آیین فردی و باور اجتماعی

زنی را می‌شناسم که تولد پسرش را هر سال به جشن می‌نشیند؛ پسری که پانزده سال پیش در جنگ از دست داده است. طی این پانزده سال، نسلی دیگر قد برافراشته که نمایندگان‌اش به سن پیوند رسیده‌اند و حتی شاید قطع پیوند را نیز به نیکی آموخته و به کار بسته باشند، اما پیوند این مادر با میلاد پسرِ سال‌ها پیش مرده‌اش هنوز پابرجا مانده است. چه این را شیفتگی دن‌کیشوت‌وار بخوانی و چه لجاجتی ایرانی، در اصل واقعه فرقی نمی‌کند: به سادگی، یک نفر تصمیم گرفته پای «تولد» یک نفر دیگر ــ و نه مثلاً مرگ‌اش یا گورش، یا نشانه‌ای از سَرِ مُرده‌خوانی ــ بایستد. باور اجتماعی قطعاً به چنین تفکری پوزخند خواهد زد، اما نه از جنس پوزخندی که صاحب این تفکر به مرگ زده است. او واقعیت را به شهادت (یا گروگان؟) گرفته است تا باورش را به «حضور» فرزند همچون شمعی لرزان در دل‌اش روشن نگه دارد؛ چراغی که به واسطهٔ روشنایی‌اش در درون فرد به تیره‌ترین شکل آگاهی جلوه یافته است. در وضعیت آدم‌های آژانس شیشه‌ای ــ کاظم و عباس ــ خُرده‌ای از این باور غیرمنطقی هست. بخشیدنِ ابعاد عمل‌گرایانه به این باور، آن را از آن‌چه هست غیرمنطقی‌تر می‌سازد، چنان که آژانس شیشه‌ای چنین بُعدی به شخصیت‌ها و باورشان داده و به هرحال نمی‌توان به وجوه تقابل‌برانگیزش بی‌اعتنا ماند. اکنون از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

منظری متفاوت با گذشته به این پرسش می‌پردازیم که: «آیا آژانس شیشه‌ای فیلمی در نفی اجتماع و قابلیت‌های آن است؟».

واقعیت این است که آژانس شیشه‌ای برای بینندهٔ این سال و زمانه، چیز چندان جذابی برای پی‌گیری ندارد. ظاهر شخصیت‌ها خاطرهٔ چندان زیبایی در ذهن به‌جا نمی‌گذارد: چند نفر ــ به قول یکی از گروگان‌ها ــ ریشوی کله‌شق، مأمور امنیتی، زن چادری جیغ‌جیغو، لهجه‌های مشهدی و شیرازی ــ که در تهران به آن‌ها دهاتی می‌گویند ــ مدیران جشنواره‌های جهانی هم بعید می‌دانم از این معرکهٔ درهم چیزی سر دربیاورند، چه رسد به این که امتیازی برایش در نظر بگیرند... مسأله تقابل اجتماع هم هست. کسی تحمل دیدن این میزان تفاوت عقیده و جدل‌های پیاپی را ندارد. از آن سو، باورهای اجتماعی در مسیر شناخت آیین فردی شخصیت‌ها پیش نمی‌رود. برعکس، سعی می‌کند آن‌ها را در مسیر خود قرار دهد و عجیب آن که فقط شناسه‌هایی در این طبقه‌بندی قرار می‌گیرند که با معیارهای ثابت‌اش سازگار باشند و باقی برکنار می‌مانند. چیزی که ظاهراً کسی به آن توجهی ندارد، خاستگاه اجتماعی فیلم است. آژانس شیشه‌ای دربارهٔ کوششی توأم با سماجتِ یک آدم ساده از طبقات پایین اجتماع برای بیان آیین فردی خویش است. خودش به صراحت، فردی بودنِ این کوشش را چنین توصیف می‌کند: «**این نسخه فقط و فقط برای من پیچیده شده...**» این لجاجت فردی که با تأکید بر «مقصر بودن» قهرمان به نوعی واکنش در مقابل جامعه تعبیر شده است، کم‌تر در جایگاه اصلی‌اش مورد بررسی قرار گرفته است. همه از واکنش فرد در برابر اجتماع صحبت می‌کنند، در حالی که از شکاف اصلی ایدئولوژیک میان کاظم و سلحشور به راحتی می‌گذرند. بحث آن‌ها از منظر فیلمساز به درستی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«این نسخه فقط و فقط برای من پیچیده شده»؛ پرویز پرستویی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تشریح می‌شود، بی‌آن که لزوماً به قطعیتی خاص برسد. عباس به آسمان می‌رود، کاظم میان زمین و آسمان معلق می‌ماند و سلحشور بر زمین پا می‌فشارد. نیهیلیسم مؤمنانهٔ فیلمساز در به جا گذاشتن علامت سؤال‌اش، از نوعی باور به مفهوم «ناظر آگاه» حکایت دارد. پوچی و بی‌هدفی عصیان کاظم نه در برابر مردم، که در مقابل واقعیت مشخص می‌شود که جز دوستِ خفته در کنارش نیست. ابهام موجود در فیلم، از ابهام موجود در وضعیتی است که شخصیت اصلی فیلم در آن قرار دارد. ضمن آن که نمایش این ابهام و شکاف ایدئولوژیک نه‌تنها به شکاف در ساختمان و لحن فیلم منجر نشده، گستره‌ای تازه در مقابل‌اش گشوده است. اگر به پرسش‌ها یا راه‌حل‌های مقطعی شخصیت‌های فیلم دقت کنیم، شناخت گسترهٔ تازه را سهل‌تر ساخته‌ایم:

سلحشور [به کاظم]: ببخشید، شما از اونایی نیستین که خیال می‌کنین زمان جنگ همه خورده‌ن و بُرده‌ن، حالا اومدین حق‌تون رو از مردم بگیرین؟

حاجی بازاری [به کاظم]: ... مثل بقیهٔ رفقات یه سری به حجرهٔ ماها می‌زدین تا یه هواپیمای دربست در اختیارتون می‌ذاشتیم. آخه لقمهٔ چَپَکی این دردسرها رو هم داره...

یکی از گروگان‌ها [به عباس]: شما مقاصدتون سیاسی‌یه و مارو ملعبهٔ این سیاست‌بازی‌هاتون کردین... کی‌یه که ندونه شما از این جنگ کلی غنائم بردید، یخچال، کولر، بلیت هواپیما، حق تحصیل دانشگاه و هزار چیز دیگه که من نمی‌دونم... پس دیگه چی می‌خواین؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همین گفت‌وگوها نشان می‌دهند که عباس و کاظم، نمونه‌هایی خاص در نوع خودشان هستند. بنابراین، بحث آیین فردی بیش از پیش در موردشان صدق می‌کند. اگر قرار باشد که عملکرد فردی هر کس ــ آن هم در محدوده‌ای چون یک فیلم ــ توهین به جامعه تلقی شود، آن‌وقت به باوری جمعی، مکانیکی و یکسان‌ساز از مفهوم «جامعه» خواهیم رسید؛ انتزاعی‌ترین، بی‌قواره‌ترین و غیردمکراتیک‌ترین تعبیری که ممکن است از کلمه‌ای چون اجتماع به‌نظر آید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پدیدارشناسی: نقد معطوف به مخاطب

در هر اثر هنری متمایز، معمولاً جاهایی خالی وجود دارد که مخاطب برحسب آگاهی، سن، نژاد و خاستگاه طبقاتی و اجتماعی‌اش می‌تواند آن‌ها را پر کند. در این فرآیند، خوانشِ متن به نسبتِ هر مخاطب متفاوت است. اگر گریز از قطعیت و تعیین تکلیف را نیز همانند گریز از عُرفِ رایج ویژگی متمایزکنندهٔ آثار غیرمتعارف بدانیم، آن‌گاه به تعداد مخاطب اثر هنری، مفسر و ناظر خواهیم داشت. آیا دوست داریم فیلم همان‌طور که می‌خواهیم پیش برود و در نهایت به نتیجهٔ خاصی که مورد نظر ماست، برسد؟ آیا انحصارطلبی مخاطب و تعادلی که از رسیدن فیلم به نتیجهٔ دلخواه‌اش به او دست می‌دهد، شرط پیروزی اثر به‌حساب می‌آید؟ با این وصف، اگر در میان فیلم به خواست‌مان رسیدیم و از پذیرش موقعیت ارضاکنندهٔ پیشِ روی‌مان به وجد آمدیم، دیگر نیازی به پی‌گیریِ فیلم هست؟ «موقعیت ارضاکننده»؛ ترکیب جذابی به نظر می‌رسد. تقریباً نزدیک‌ترین دستاورد سرگرمی سازان است که مخاطبان برای به‌دست آوردن‌اش سر و دست می‌شکنند: داستان‌های نازل پلیسی و عشقی، ملودرام‌هایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در سطحی‌ترین سطح، فیلم‌های سریالی با الگوهایِ مشخصِ همواره تکرارشونده‌شان، فیلم‌های ژانر وحشت یا وقاحت‌نگار... اگر به دنبال چنان موقعیتی می‌گردیم، لاجرم نیازمند چنین الگوهایی نیز خواهیم بود.

به‌راستی مخاطب کیست؟ آیا بیننده باید در تمام لحظات خود را مخاطب اصلی بینگارد، در میان هر گفت‌وگو خود را یکی از دو طرف مکالمه فرض کند، مدام خود را جلو بیندازد و حوادث آینده را نیز حدس بزند؛ به این امید که سرانجام در نهایت به تعادل ناشی از نتیجهٔ قطعی مورد نظرش دست خواهد یافت؟ وقتی به این‌جور مباحث تن می‌دهیم معمولاً بر سر دو راهی قرار می‌گیریم: بهتر است به تئوری‌های نقد پشت کنیم و راه ساده‌تر را برگزینیم که ترکیبی است از سلیقه، اظهارنظر، شوخی و کلی‌گویی که در عین منفور بودن خیلی هم هوادار دارد ــ و البته بعضی وقت‌ها هم گریزی از آن نیست ــ یا این که تهدید «خوانده نشدن به دلیل جدی بودن» را بپذیریم و بحث را پیش ببریم؟ شاید فکر کنید که از موضوع اصلی پرت افتاده‌ایم، اما بر سَرِ دوراهیِ اهمیت به مخاطب قرار داریم؛ یعنی درست وسط ماجرا. پاسخ به این پرسش، راه‌مان را نیز تعیین می‌کند: مخاطب آژانس شیشه‌ای کیست؟

الف) مخاطب روایت ـ آیا براساس فُرمِ روایی فیلمی چون آژانس شیشه‌ای، نمی‌توان نخستین مخاطب فیلم را درون آن فرض کرد؟ این فرض هنگامی به حقیقت می‌پیوندد که بدانیم نود درصد فیلم خطاب به اوست: فاطمه. مهم‌ترین چیزی که موقع دیدن فیلم از یاد می‌رود، همین نکته است. تفاوتی که میان بینندهٔ فیلم و مخاطب روایت وجود دارد، ما را به نکته‌ای تازه رهنمون می‌شود: مؤلف اصرار دارد که بیننده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ازمنظری جداگانه و متفاوت به فیلم بنگرد. منظری که نه به تمامی تابع دیدگاه راوی باشد و نه به‌طور کامل تحت تأثیر مخاطب روایت. این اصرار وقتی ملموس‌تر می‌شود که مخاطب برحسب جنسیت، موقعیت شغلی یا طبقاتیِ خود بخواهد دربارهٔ فیلم داوری کند. مثلاً اگر بخواهیم براساس جنسیت به مدل خاصی برسیم، آژانس شیشه‌ای را به علت روابط گسترده، عاطفی و پرتناقض‌اش در دنیای مذکر، فیلمی به‌شدت مردانه می‌یابیم. حتی شخصیت نرگس هم با نزدیکی‌اش به تیپ زن شهرستانی با واکنش‌های تند و عصبی، برای پاگرفتن این گمان در ذهن کافی است. این معادله وقتی درست درمی‌آید که مخاطب روایت فیلم یعنی فاطمه را نادیده بگیریم. چرا باید چنین کنیم؟ ما تمامی فیلم را از دریچهٔ رابطهٔ عاطفی زن و مردی دیده‌ایم که غیبت یکی‌شان تقریباً همیشگی است. پس ایدهٔ نامه‌نگاری تنها راهبردی ظریف برای ایجاد تفاوت میان فیلم و آثار مشابه‌اش نیست. می‌بینیم که مخاطب روایت، اساساً دگرگون‌کننده، پیش‌برنده و تکمیل‌کنندهٔ تعبیر ما از متن به حساب می‌آید.

ب) مخاطب بالفعل ـ پیش‌تر گفتیم که کاظم در نخستین مراوده‌اش با بیننده، میان انتخاب مخاطب‌اش مردد است: «خواهران و برادران، خانم‌ها و آقایان...» نوع کلماتی که تا پیش از رسیدن به مخاطب روایت ــ فاطمه ــ برمی‌گزیند، نشانی از مخاطب بالفعل بروز می‌دهند؛ کسانی که امکان دارد با خواستِ راوی مبنی بر مورد خطاب قرار گرفتن و هماهنگ شدن با دنیای او منطبق نگردند. اتفاقاً ردی از همین تعارض میان راوی و مخاطب بالفعل در فیلم هست: خودِ گروگان‌ها در چنین جایگاهی قرار دارند. وقتی در بطن روایت غیرمستقیم کاظم برای فاطمه از طریق نامه‌نگاری، به روایت مستقیم کاظم برای گروگان‌ها از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

راه قصه‌گویی برمی‌خوریم، خودبه‌خود به تفاوت میان مخاطب بالفعل با مخاطب روایت پی می‌بریم. مخاطب بالفعل همان بیننده‌ای است که از نظر تفکر، ایدئولوژی و خاستگاه طبقاتی با راوی آن‌قدر تناسب ندارد که بتواند ارتباطی حسی و فردی با او برقرار کند. اگر مخاطب اثر هنری خود را به این عرصه بکشاند یا دقیق‌تر، خود را تا این سطح پایین بیاورد، در نهایت منظر خود را از ناظر فیلم با احاطه بر گسترهٔ آن، به یکی از گروگان‌های آژانس شیشه‌ای تقلیل می‌دهد؛ آن هم به این قیمت که موضع خود را به نحوی محدودکننده در معارضه‌ای آزاردهنده با راوی متن تحکیم کند. بیننده‌ای که خود را در چنین وضعیتی می‌بیند، به قیمت همراهیِ بی‌دلیل، خودخواسته و تحمیلی‌اش با گروگان‌ها، قدرت شرکت در معارضهٔ عمومی فیلم را از خود سلب می‌کند و تنها می‌تواند در هیأت مخاطبی بالفعل ــ که در این‌جا به ضرورت داستان، نقش مخاطب منفعل را بازی می‌کند ــ به متن بنگرد.

ج) **مخاطب بالقوه** ـ هنگامی که مؤلف به گسترش شکلی از روایت می‌پردازد، بی‌تردید به نوعی از مخاطب می‌اندیشد که در حوزهٔ مغناطیسی تأثیرگذاری‌اش قرار دارد. در دنیای متنی چون آژانس شیشه‌ای که راوی‌اش به رغم نشانی‌های تلویحی متن، مرز خاصی میان متن و مؤلف‌اش کشیده است (و اساساً یکی از وظایف مخاطب بالقوه، درک این مرزهای پنهان و آشکار و گذر از آن‌ها به وقت اقتضاست)، جست‌وجو برای یافتن مخاطب بالقوه چندان ساده نیست و تضمینی هم برای رسیدن به آن وجود ندارد. شاید ردپایی از واکنش او را بتوان در شخصیت‌هایی چون عباس و اصغر مشاهده کرد، اما مخاطب بالقوهٔ اصلی از مرز روایت کاظم ــ و مخاطب‌های گوناگونِ درون فیلم ــ می‌گذرد و با نزدیکی به ناظر بیرونی، مستقیماً با متن به مثابهٔ نقطهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تمرکز اندیشهٔ مؤلف رودررو می‌شود. نقطهٔ تمایز مخاطب بالقوه نسبت به مخاطب بالفعل، ارتباطی است که میان آگاهی او و آگاهی مؤلف در سطی فراتر از موردِ قبل وجود دارد. این ارتباط البته قوت و ضعف دارد، اما نفی آن ممکن نیست. به این دلیل شخصیت‌هایی چون عباس و اصغر را مثال زدم که ارتباط آن دو با کاظم بیش و کم نزدیک به‌نظر می‌رسد، اما آیا آن‌ها ــ و مثلاً موتورسوارانی که اصغر نماینده‌شان است ــ واقعاً ماهیت عمل کاظم را درک کرده‌اند؟ این فرآیند را به بیرون از فیلم ببریم. حرکت مخاطب بالقوه در جهت درک آگاهی مؤلف و دسترسی به آن نیز عملی پدیدارشناسانه است و این عمل جز از طریق پدیدارها ــ یعنی نشانه‌هایی که در خود متن پدیدار می‌شوند ــ صورت نمی‌گیرد، اما چنین مخاطبی لزوماً نمی‌تواند آگاهی خود را در این فرآیند دخالت ندهد. به همین علت است که به مانند حکایت فیل در تاریکی مثنوی، بخشی از آگاهی خود را با وجهی از فیلم که بیش‌تر بدان نزدیک است درمی‌آمیزد و در ذهن خود معادله‌ای می‌سازد که شاید در قیاس با بخشی مبهم از فیلم درست باشد، اما دور نیست که کاملاً جدا از شاکلهٔ کلی آن قرار گیرد: «در کف هر کس اگر شمعی بُدی / اختلاف از گفتِ‌شان بیرون شدی». پس مخاطب شمع در دستِ مولانا کجاست؟

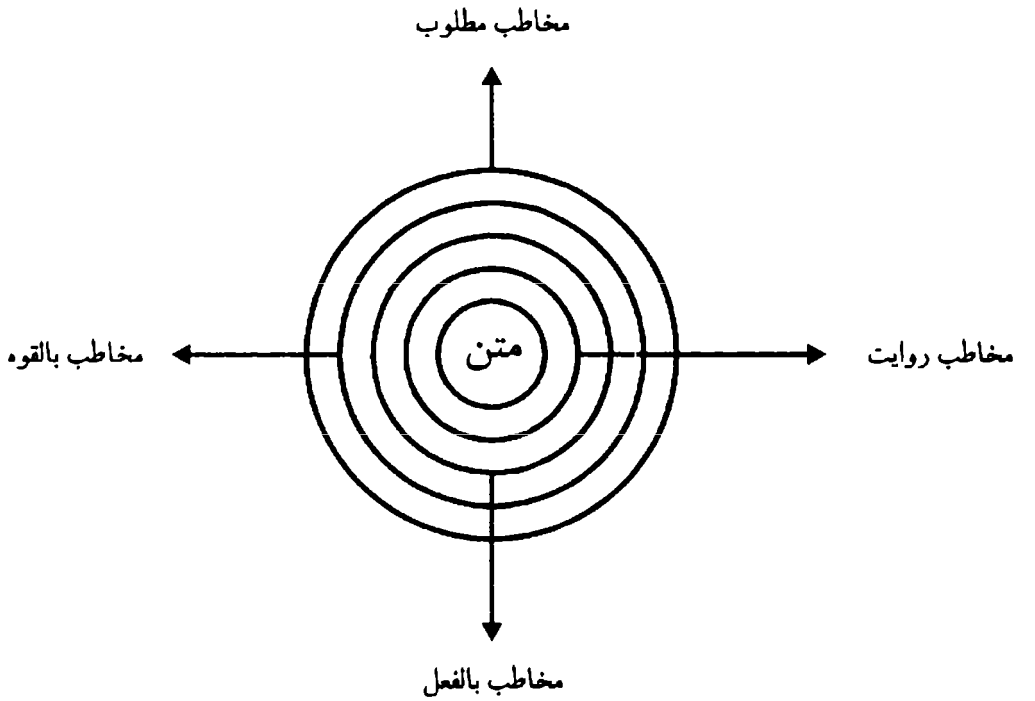
د) **مخاطب مطلوب** ـ در عالی‌ترین سطحِ بده بستان با متن، دریافت دقیقِ پدیدارهای آن و درک باور مؤلف، با مخاطبی مواجه می‌شویم که حس ـ آگاهیِ خویش را پیش‌تر آزموده و به همین سبب، سعی می‌کند سویِ دیگر تمرکز معنا را به وجود آورد. اگر طبق شکل زیر:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پدیدآورندهٔ اثر و مخاطب مطلوب را دو قطب ناهمنامِ آهن‌ربایی فرض کنیم که یک سَرِ آن آگاهیِ مؤلف و سوی دیگرش اندیشه مخاطب است، تنها رابط میان این دو را لاجرم باید پدیدارهای متن بدانیم. مخاطب مطلوب از این طریق کوشش می‌کند تا تمامی پدیدارهای متن را به عنوان نشانه‌های آگاهی مؤلف دریافت کند. برای این مخاطب اصلاً نمی‌توان معادلی در درون فیلم جست‌وجو کرد؛ چرا که این مخاطب اساساً به متن به مثابهٔ کلیتی متشکل از جزئیات و پدیدارها می‌نگرد. اگر آژانس شیشه‌ای را فیلمی بدانیم که شیوه‌های متفاوتی را در تبیینِ مفهوم مخاطب آزموده است، آن‌گاه می‌توانیم از وجه تقسیم‌بندی مخاطب در چهار گروهی که به آن اشاره شد، به فیلم بپردازیم. مدلِ این مجموعهٔ چهارگانه به این شکل ارائه شده است:



با دقت در شکل و تطبیق آن با روایت فیلم به نتایج زیر می‌رسیم:

۱ـ هرچه از مرکز دایره (متن) به سمت محیط پیش می‌رویم، نگاه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مخاطب جامع‌تر می‌شود و با در نظر گرفتن مجموعهٔ پدیدارها، انواع رویکردهای مخاطب‌های پیشین را نیز در بر می‌گیرد.

۲ـ هرچه از مرکز دایره (متن) به سمت محیط پیش می‌رویم، امکان هم‌سطح بودن بیننده با مخاطب‌های گوناگون درون فیلم کم‌تر می‌شود.

۳ـ هرچه از مرکز دایره (متن) به سمت محیط پیش می‌رویم، ارتباط شخصی راوی با مخاطب روایت گسترده می‌شود و تا سطح مخاطب مطلوب ادامه می‌یابد.

۴ـ هرچه از مرکز دایره (متن) به سمت محیط پیش می‌رویم، امکان هم‌سانی میان مخاطب درونی فیلم و مخاطب بیرونی آن کم‌تر می‌شود.

۵ـ ارتباط راوی و مخاطب روایت، ارتباطی مستحکم و درونی است. شکل این ارتباط درونی میان راوی (کاظم) و مخاطب روایت (فاطمه)، پُل ارتباط میان مؤلف و مخاطب است که نود درصد متن را در بر می‌گیرد.

۶ـ مخاطب روایتِ درون فیلم را نباید با مخاطب اصلی آن ــ بینندهٔ فیلم ــ اشتباه گرفت. بنابراین، بیننده یعنی مخاطب اصلی آن در بخش پایانی فیلم یعنی تهدید صبحگاهیِ کاظم، بیرون آمدنِ او و عباس از آژانس و پرواز با هواپیما از مخاطب روایت (فاطمه) پیش می‌افتد.

۷ـ همان‌گونه که مخاطب روایت درون فیلم را با مخاطب اصلی فیلم اشتباه نمی‌گیریم، تفاوت زاویهٔ دیدِ راوی متن را نیز با نظرگاه مؤلف که حاوی پدیدارهای گوناگون است، نمی‌توان نادیده انگاشت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۸ـ مخاطب بالفعل برحسب جنسیت، طبقه، ایدئولوژی و حتی سن و نژاد، میان رهیافت شخصی خود نسبت به جهان واقعی و جهان متن سرگردان است. به عنوان نمونه، بینندهٔ غیرشیعه ــ اهل سنت یا غیرمسلمان ــ نمی‌تواند با جملهٔ «**شهادت می‌دهم به ولایت شیعه**» در تک‌گویی کاظم ارتباطی دقیق برقرار کند. یا دست‌کم، اهمیت این جمله برای او به اندازهٔ مخاطب شیعه نیست. اگر عرصه را کمی وسیع‌تر بگیریم، می‌توانیم به رویکرد متشابهی میان مخاطبان بالفعل درونی فیلم و مخاطب‌های بالفعل یعنی بینندگان آن اشاره کنیم؛ بی آن که به اشتباه آن‌ها را یکی بپنداریم. اما این فرض به هرحال وجود دارد که داوری مخاطب بالفعل بر اساس هم‌ذات پنداری‌اش با شخصیت‌های فیلم صورت بگیرد، نه بر اساس پدیدارهای پراکنده در متن. جملهٔ نادیا به کاظم به نوعی تشریح کنندهٔ وضعیت مخاطب بالفعل فیلم هم هست: «**...چیزهایی در موردتون شنیده‌ام ولی فکر نمی‌کنم کافی باشه، قصه‌ای هم که تعریف کردین من ازش هیچی نفهمیدم...**».

۹ـ مخاطب بالفعل براساس تزاحم بخشی از باورهای فردی یا گروهی‌اش با فیلم می‌تواند جهان متن را یکسر نادیده بگیرد و تنها به قسمتی که گمان دارد با رهیافت واقعی‌اش در تضاد است، معترض باشد. به همین دلیل است که آژانس شیشه‌ای، اعتراض مخاطبان بالفعل فراوانی را برمی‌انگیزد. مسافرانِ همیشگیِ خارج از کشور، حجره‌دار بازار یا تاجری که شاید انفعال شخصیت آدمی در موقعیت مشابه با شغل‌اش را در فیلم می‌بیند، ... حتی صحنهٔ سرنگون شدنِ سرگُردِ نیروی انتظامی به‌وسیلهٔ کاظم نیز به‌طور طبیعی، می‌تواند سبب اعتراض مأموری شود که مشغول خدمت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در این ارگان است*. این به دلیل تمرکز مخاطب بالفعل بر نقطه‌ای از فیلم است که به خودِ او مربوط می‌شود.

۱۰ـ واکنش مخاطب بالقوه، در جهتی دیگر می‌تواند بیش و کم به چنین وضعیتی ــ البته با شدتی به مراتب کم‌تر ــ بینجامد. این عکس‌العمل شاید به رویکردی مثبت نسبت به فیلم منجر شود، اما همچنان مشکلی را که فیلم با تعارض همه‌جانبه‌اش ایجاد کرده است، حل نشده باقی می‌گذارد. حتی اگر مخاطبی بالقوه با نزدیکی آشکار به روحیه و باورِ قهرمان اصلی فیلم پیدا شود و آژانس شیشه‌ای را دفاعی صادقانه از بسیج و بسیجی بداند، باز هم نمی‌توان بدون در نظر گرفتن تمامی ویژگی‌های متن بر این عقیده صحه گذاشت.

۱۱ـ مخاطب مطلوب شاید بتواند تصویر درستی از داوری فیلم ارائه دهد. او به عنوانِ واپسین دایرهٔ مخاطب‌های فیلم، هم‌ذات پنداری با شخصیت‌های آن را کنار می‌گذارد و می‌پذیرد که هیچ چیز جدا از تلفیقِ کارآزمودگیِ احساسی بیننده با شناخت پدیدارهای متن وجود ندارد.

در رویکرد پدیدارشناسانه، از بیننده نمی‌خواهیم که شناخت خود را از حقایق زندگی روزمره نابود کند یا موقتاً برای درک بهتر متن، آن را درز بگیرد. برعکس، مخاطب آژانس شیشه‌ای برای درک بهتر فیلم و لذت بردن از آن می‌تواند به خصلت‌هایِ درون متنی فیلم که دقیقاً در دل واقعیت‌های نزدیک به جهان خارج از متن نیز پی‌گیری‌پذیر است،

---

* و جالب این که چنین اتفاقی افتاده است. نگاه کنید به شکایت نیروی انتظامی از سازندگان آژانس شیشه‌ای که در روزنامهٔ ایران مورخ چهارشنبه ۷۷/۳/۲۰ چاپ شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رجوع کند. در حقیقت، نقد پدیدارشناسانه رویکردی بیناذهنی* است که با هدف نزدیکی حس مخاطب و مؤلف تا نهایت پیش می‌رود.

انتظار مخاطب

کسی در ذهن بیننده قهقهه می‌زند و او را به لبخند وامی‌دارد، چون آماده می‌شود که فیلمی کمدی ببیند، کسی ذره‌بین به دست در سرش به دنبال حل معماست، چون فیلم بعدی کارآگاهی است. غدد اشک‌ریز آماده‌اند تا با کوچک‌ترین تلنگری ببارند، چون یک ملودرام عشقی در راه است... پیش‌آگاهیِ بیننده در آژانس شیشه‌ای دیدن فیلمی پرحادثه و پرتعلیق دربارهٔ گروگان‌گیری است، اما آن موقعیت ارضاکننده‌ای که در آغاز این فصل بدان اشاره کردیم هرگز تمام و کمال پیش نمی‌آید. مسیری که به لحاظ حسی در ذهن بیننده تعیین شده ــ یا دست‌کم مبدأ آن شخص شده ــ ظاهراً به بی‌راهه می‌رود و با انتظار او همخوان نمی‌شود. فیلمی چون آژانس شیشه‌ای با نشانه‌های خاص خود و واقعیت‌های موجود در متن، انتظار بیننده را نسبت به تعقیب حادثه تعدیل می‌کند و از طریق همان نشانه‌ها به او می‌گوید که بیش‌تر به دنبال یافتن مفاهیم باشد تا حوادث. گواه این ادعا، صحنهٔ ورود اصغر، برخورد با پلیس و حملهٔ نیروهای امنیتی برای نجات گروگان‌هاست. اگر در مسیر «تهییج شدن» پیش برویم، به نتیجه چندانی نخواهیم رسید. اما اگر حوادث متن را به نشانه‌ها و پدیدارهای دیگر آن وابسته بدانیم، آن‌گاه هدفمندی اجزاء متن را بیش‌تر احساس می‌کنیم. به یک

---

* بیناذهنی = ارتباط میان ذهنیت مخاطب و ذهن مؤلف؛ معادلِ پیشنهادی نگارنده برای Intersubjectivity.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معنا، قراردادها و توقعات بینندهٔ فیلم برای ایجاد یک‌دستی در اجزاء، آسان‌تر شدن نتیجه‌گیری‌هایش و بالاخره رسیدن به دریافتی حسی از مفهوم وحدت متن است. اما این پیش‌آگاهی در متنی که با خود در تعارض است، ره به جایی خواهد برد؟ پاسخ این است که تا توقعات بینندهٔ فیلم با ویژگی‌های درونِ متن ــ و نه با پیش‌آگاهی خاصی که او براساس تصور قالبی و احساسی‌اش از فیلم ــ تعدیل نشود، تفسیر دقیق تمامی نشانه‌های متن یا حتی بخشی از آن امکان‌پذیر نخواهد بود. قطعاً میان وحدت حقیقی متن که نشانهٔ شناخت آن است و وحدتی که بر اساس انتظار بیننده به متن تحمیل می‌شود، فاصله‌ای بسیار هست؛ فاصله‌ای که تنها نزدیکی احساس بیننده با حس جاری در متن می‌تواند آن را پُر کند.

روان‌شناسی بیننده

آژانس شیشه‌ای از منظری روان‌شناسانه، معیار و محک مناسبی برای شناخت روحیهٔ بینندهٔ این سال و زمانه محسوب می‌شود. در نخستین نمایش فیلم در شانزدهمین جشنوارهٔ فجر برای منتقدان سینمایی، بیش از گذشته متوجه کنش‌های روحی ـ روانیِ مقطعی بینندگان حرفه‌ای فیلم شدم که شاید بتوان آن‌ها را نزدیک‌ترین افراد به مخاطب مطلوب فرض کرد (هرچند که مطالعهٔ بازتاب‌ها، این فرض را به لحاظ کمیّتِ فردی چندان تقویت نمی‌کند). عدهٔ زیادی واکنش‌های خود را در همان لحظه‌هایی که فیلم در حال نمایش بود ابراز می‌کردند. وقتی کاظم به احمد می‌گفت: «ضامن امنیت ملی برای من، امثال عباس است. اگر امنیت آن‌ها را BBC تعیین می‌کند، پس هر کس قبلهٔ خودش را بچسبد»، پوزخند عده‌ای در کنار کف‌زدن عده‌ای دیگر، از نوعی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

واکنشِ مقطعی خبر می‌داد. این واکنش، بیش از ابراز نفرت یا محبت‌شان نسبت به فیلم، به میزان تحریک‌پذیری مخاطب و میل به نمایش بازتاب روانیِ این تحریک‌پذیری بستگی دارد که البته با میزان خودآگاهی بیننده هم متناسب است. درک می‌کنم که شاید بعضی از کسانی که در آن آزمونِ روانی یعنی دیدن فیلم در سینمای مطبوعات، واکنش خود را در برابر فیلم به نمایش گذاشتند اساساً منتقد نباشند، اما حتی حضور آن‌ها هم این آزمون را خدشه‌دار نمی‌کند. برعکس؛ به این باور قوت بیش‌تری می‌بخشد که تا چه حد از مفهوم مخاطب مطلوب دور هستیم. این واکنش بینندگان آژانس شیشه‌ای تمرینِ دیدار فیلمی مثل می‌خواهم زنده بمانم ساختهٔ ایرج قادری در یکی از سینماهای مرکز شهر را در سال ۱۳۷۵ به یادم آورد. به سبک سال‌های آغازین پیدایش سینما که تماشاگران با دیدن گرد و غبار حاصل از خراب شدن دیوار در فیلم به سُرفه می‌افتادند، چند نفر از تماشاگران با دیدن شخصیت اصلی که برای نجات جان همسرش از مرگ به هر دری می‌زد، از جای خود برمی‌خاستند و خطاب به قهرمان فیلم فریاد می‌زدند: «بجنب! زودباش!» این دو تجربهٔ متفاوت در دو موقعیت متفاوت (دیدن فیلم در جشنوارهٔ فجر و نمایش عمومی)، با دو گروه به‌ظاهر متفاوت (منتقدان و مردم عادی) که واکنشی بیش و کم مشابه برانگیخته، بیان‌کنندهٔ این حقیقت است که مفهوم مخاطب بالفعل تا چه اندازه در سینمای ایران گسترده است و تا رسیدن به مخاطب مطلوب چه راه درازی در پیش است. اگر کمی خوش‌بینانه به موضوع نگاه کنیم، دریافتِ روانی بیننده را در بهترین شکل، در حد مخاطب بالقوهٔ میان‌مایه‌ای می‌بینیم که امکان پیوستگی پدیدارهای متن تا حد زیادی از او سلب شده است. همان بیننده/ منتقدی که هنگام شنیدن آن جملهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حاج‌کاظم از خود بی‌خود شده و به کف‌زدن پرداخته است، شاید موقع شنیدن جملهٔ دیگری از همین فیلم به صفِ پوزخندزنان پیوسته باشد؛ مثلاً جایی که سلحشور با کلمات ریشخندآمیزش کاظم را به بند کشیده است، یا زمانی که کاظم به اصغر می‌گوید: «**دود آن موتورها امثال من و عباس را خفه می‌کند**» ... این تعارض روانی که ظاهراً از درون متن برآمده و مخاطب بالفعل را دلزده می‌کند و مخاطب بالقوه را بیش و کم سرگردان، در نهایت به نفع فیلم تمام می‌شود. چون جان‌مایهٔ فیلم به نحوی سیال و درگیرکننده، برپایهٔ همین تعارضِ جوهری شکل می‌گیرد.

می‌توانیم از این پیش‌تر برویم و تأثیر روانی جمعِ مخاطب‌های بالفعل را بر مخاطب بالقوه‌ای که خود را به سطحی از آگاهی و ارتباط با متن کشانده نیز ببینیم. ظاهراً باید قضیه برعکس باشد؛ یعنی مخاطب بالقوه برابر مراودهٔ دقیق‌ترش با متن، خوانندهٔ بالفعل را متوجه نکاتی بکند که در بدو امر بدان‌ها ننگریسته و یا به سادگی از کنارشان گذشته است. چرا این اتفاق نمی‌افتد؟ جواب در خود فیلم است: چرا همه فکر می‌کنند که کاظم و عباس باید وابسته به دسته و گروه خاصی باشند؟ وقتی برخورد شخصیت‌های فیلم که غالباً در محدوده‌ای شبیه به مخاطب بالفعل عمل می‌کنند و واکنش نشان می‌دهند، با قهرمانان فیلم در این حد است، آیا رویکرد مخاطب بالقوه‌ای که با اطمینان می‌توان بسیاری از بینندگان فیلم را در آن جای داد، باید در همین سطح بماند؟ از این تقابل به یکی از محورهای دیگر آژانس شیشه‌ای می‌رسیم که تقابل روحیهٔ فردی و روحیهٔ جمعی است. پیش‌تر، مسیر قهرمانان فیلم‌های حاتمی‌کیا را از نقطه‌نظر ویژگی‌های رفتاری و روحیهٔ فردی می‌شد به خط مستقیم نزدیک دانست. خصلت‌های روانی تا حد زیادی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هر کس به فکر نجات خویش است؛ قاسم زارع و محمد حاتمی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کنترل شده بودند و آدم‌ها در دنیایی می‌زیستند که تفاوت اندیشه و عمل، آن‌ها را به واکنش روحیِ شدید وادار نمی‌کرد، اما به هر حال در این فیلم چنین اتفاقی می‌افتد. مخاطب بالقوه نیز بیش و کم در چنین کشاکشی گرفتار است. او نمی‌تواند واکنش روانیِ مقطعی خاصی را که فیلم در او ایجاد کرده به تعویق بیندازد و از سوی دیگر، قرار گرفتن در مقابل جمع مخاطب بالقوهٔ هم‌سطحِ خود را نیز نمی‌پسندد. این تقابل برخلاف تقابلِ درون متن، به ضرر فیلم تمام می‌شود و بیش از آن به ضرر منتقد. عامل روان‌شناسی در این زمینه اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. چنان که می‌دانیم، تفاوت روان‌شناس با فرد عادی در به تعویق انداختن واکنش در مقابل محرک به قصد تفکر بیش‌تر است، اما ویژگی فرد منفعل در به تعویق انداختن واکنش در جهت منفی است؛ یعنی گذشت زمان و بی‌اعتنایی یا تظاهر به بی اعتنایی به محرک. فرد عادی در طیفی وسیع، حالت میانه را دارد. یعنی این احتمال وجود دارد که نسبت به محرک واکنشی مقطعی و تند نشان بدهد و سپس در طول زمان، در مقام تصحیح آن برنیاید. این دقیقاً واکنشی است که در مورد مخاطب بالقوهٔ فیلمی چون آژانس شیشه‌ای اتفاق می‌افتد، یعنی واکنش او نسبت به محرک به نوعی تحت تأثیر مخاطب‌های بالقوهٔ دیگر نیز هست. به همین دلیل، کلمهٔ «تصحیح» در این‌جا به معنای دقیق‌تر ساختن اندیشهٔ مخاطب و تثبیت معنای متن در ذهن‌اش نیست. مفهوم آن به روشنی، حل شدن در واکنش روانیِ جمع مخاطب است. ساده‌تر، هماهنگ شدن تأثیر روانیِ فردی در قبال فیلم با گروه خاصی از مخاطب‌های فیلم است که خواستِ فردی را در واکنش جمعی حل می‌کند و طیفی یکسان پدید می‌آورد؛ نکته‌ای که آژانس شیشه‌ای کاملاً بدان معترض است. تقابل قهرمان او با جمع ناسازگار، دقیقاً به واسطهٔ نپذیرفتن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یکسان‌سازیِ روحی ـ روانیِ نادرستی است که آرامش روحی ساختگیِ آدم‌های فیلم را فراهم کرده است. حالا، آیا از مخاطب بالقوه‌ای که تحت تأثیر همین روحیهٔ یکسان‌سازی جاری در فضای بیرون فیلم، تقابل با نظر جمع را نمی‌پسندد و می‌خواهد در پناه هم‌سانیِ نظرش با دیگران، از مزایای «تأثیرپذیری مشابه» گروهی بهره‌مند شود، می‌توان انتظار داشت که حرکت خود را به سمت درک بیش‌تر فیلم تا رسیدن به سطح مخاطب مطلوب ادامه دهد؟ به عبارت ساده‌تر، آیا بیننده‌ای که واکنش عادی‌اش از اساس با روحیه و عمل قهرمان فیلم در تضاد است، اصلاً می‌تواند راهی به درون فیلم بگشاید؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تلقی رمانتیک: ستایش دنیای مردگان

ابراهیم حاتمی‌کیا فیلمسازی احساساتی است. احساساتی بودن، به معنای عیان ساختن کنش‌های درونی در عرصه‌ای وسیع چه در مقام جلوه‌ای از منش فردی و چه به عنوان رویکردی خاص در آثار هنری این سال و زمانه همواره مذموم شمرده شده و دلایل بیش و کم منطقی و محکمی هم برای آن آورده‌اند. این که هنر در ذات خود هنگامی بیش‌ترین یا ماندگارترین تأثیر را بر بیننده می‌گذارد که به بیان غیرمستقیم یک رویداد، کنش و یا موقعیت بپردازد. استدلال درستی به‌نظر می‌آید اما مثل بسیاری از احکام دیگر استثناء بردار هم هست. گرایش به عیان ساختن احساسات و بها دادن به آن زمانی مبنای مهم‌ترین مکاتب ادبی بوده است و پذیرش دستاوردهای این مکتب به عنوان یک اصل در بازآفرینی بسیاری از نشانه‌های آن یاری رسانده است و حتی تأثیر آشکار آن بر بسیاری از آثار ادبی و سینمایی درخشان عصر کنونی غیرقابل انکار است. اما این که چرا گرایش به نمایش احساسات تا این حد مغضوب است و همواره به عنوان ویژگی منفی از آن یاد می‌شود، بیش‌تر ناشی از اختلاط نابه‌جایِ دو مفهوم «رمانتیک» و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«سانتی‌مانتال» است که سنجش و تمییز آن دو از یکدیگر با تلقی منفیِ تثبیت شده‌ای که از مفهوم «احساساتی‌بودن» وجود دارد، همواره دشوار است. به‌ویژه در کار حاتمی‌کیا که اتفاقاً به دلیل ظرفیتِ بالقوهٔ فیلم‌هایش مدام بین این دو قطب نوسان می‌کند، دشواری به مراتب بیش‌تر است. او همواره می‌کوشد برای ارتباط برقرار کردن با شخصیت‌هایش به نحوی غریزی در خصلت‌های آن‌ها و روابط‌شان غرق شود. به دلیل همین غوطه‌وریِ گاه بی حد و حصر، شخصیت‌های اصلی فیلم‌های او در اغلب موارد انسان‌هایی سمپاتیک، عاطفی و حق به جانب‌اند. ناگفته پیداست که این نکته به دلیل داد و ستد حسی فیلمساز با قهرمانان‌اش ابعادی عمیق‌تر پیدا می‌کند، اما نمی‌تواند مانع از تمرکز حسی بیننده بر شخصیت اصلی و غافل شدن از دنیای آدم‌های دیگر فیلم شود. حتی شاید تمرکز واژهٔ مناسبی نباشد و بتوان فشردگی و محبوس شدن در زندان عاطفی را به عنوان معادل دقیق‌تری برای بیان این منظور برگزید. به همین علت است که شور و احساس همدردی بیننده در اغلب موارد به تمامی صرف پرداختن به یک شخصیت (غالباً شخصیت اصلی) می‌شود و بی‌آن که در اتمسفرِ نمایشی فیلم امکان انتخاب داشته باشد، همراهی تحمیلی با پرسوناژی تک‌بُعدی را می‌پذیرد و چون نشانه‌ها برای شناخت واکنش‌های دیگران کافی نیست، طبعاً به همان نتیجهٔ دلخواه فیلمساز می‌رسد که معمولاً از فرط دلبستگی به قهرمان اصلی‌اش، راضی به پرورش شخصیت‌های دیگر تقسیم ظرفیت «نمایشی بودن» در میان آن‌ها و متعادل ساختن دنیای درام نیست.

هرچه از این دریچهٔ عاطفی به دنیای قهرمان حاتمی‌کیا نزدیک‌تر شویم، طبعاً از دنیای پیرامون‌اش بیش‌تر فاصله گرفته‌ایم و مصائب‌اش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را با شور وحدتِ افزون‌تری دریافت کرده‌ایم. بدین ترتیب، احساسات‌گرایی فیلم با ایجاد بحران عاطفی در بیننده، او را به‌شدت متأثر می‌کند و با غلتیدن به ورطهٔ سانتی‌مانتالیسم، مخاطب بیش‌تری را به سوی خود می‌کشاند. نمونهٔ مشخص این تلقی، فیلم از کرخه تا راین است که به رغم مانورهای مقطعی‌اش روی شخصیت‌های دیگر [نوذر، لیلا، اصغر و آندریاس]، نمی‌تواند هم‌ذات پنداری فیلمساز را با شخصیت اصلی‌اش برای لحظه‌ای به حاشیه براند و فرصت تنفس در فضای نمایشی اثر را (به‌جای اسارت دائمی در فضای عاطفی فیلم) به بیننده بدهد. اساساً غلظت عاطفی داستان از کرخه تا راین آن‌قدر هست که دیگر به مکث و تأکید و تلنگر احتیاج ندارد: جوانی به نام سعید که در جبهه مجروح شده است، به آلمان اعزام می‌شود و بینایی‌اش به او برمی‌گردد، اما درمی‌یابد که بر اثر مواد شیمیایی دچار سرطان شده و پیش از بازگشت به ایران می‌میرد. همین موضوعِ دو سطری بدون حشو و زواید ظالمانه‌اش نسبت به سعید (که در هماهنگی با احساسات‌گرایی حق به جانب در جهت نمایش مظلومیت مطلق شخصیت اصلی است)، به‌قدر کافی تکان‌دهنده و متأثرکننده و پر تأکید هست، اما فیلمساز در هیچ نقطه‌ای از تأکید بازنمی‌ایستد و به قیمت بازماندن از پردازش غنی سینمایی مضمون عاطفی‌اش، موفق می‌شود با ساختن ملودرامی برپایهٔ ویژگی‌های منتسب به فیلمی سانتی‌مانتال، خیل بینندگان‌اش را به رقت آورد و به دیدار دوباره‌اش برانگیزد.

خاکستر سبز به نوعی نقطهٔ مقابل فیلم قبلی است که با ترس و شرم و احتیاط، به حیطهٔ اثری رمانتیک قدم می‌گذارد. شخصاً این طبع‌آزمایی محتاطانه و شکست‌خوردهٔ فیلمساز را در فیلم عاشقانه و کم‌بیننده‌اش به موفقیت سرافرازانهٔ فیلم سانتی‌مانتال پیشین‌اش ترجیح می‌دهم و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تشریح بازمایهٔ رمانتیک فیلم‌های قبلی را برای درک بهتر این مقوله در آژانس شیشه‌ای ضروری می‌دانم، چون با کمی دقت متوجه می‌شویم که رویکرد احساسی و عاطفی فیلم اخیر در مسیری مماس با هر دو شیوهٔ قبلی پیش می‌رود و تلفیقی از هر دو نگاه را در خود دارد، بی‌آن که مجبور شود یکی را به‌طور کامل و بی قید و شرط بپذیرد. از نظر جذابیت‌های عاطفی، از کرخه تا راین به نحو نومیدکننده‌ای موفقیت‌آمیز است! همهٔ مسائل جمع می‌شوند تا به مظلومیت سعید گواهی بدهند، حتی مجروحِ شیمیایی [نوذر] نیز پیش از پناهنده شدن، سیلی جانانه‌ای نثار سعید می‌کند تا هم انتقام زمان جنگ را بگیرد و هم نشان بدهد که ــ به قول سعید ــ همین سیلی را نیز چه‌قدر ارزان فروخته است. از همین زاویه، خاکستر سبز به شکلی امیدوارکننده شکست می‌خورد و مضمون عاشقانه‌اش چندان خوش‌آیند کسی نیست (شاید چون به اندازهٔ کافی تبلیغاتی، احساساتی و مظلوم‌نمایانه از کار درنیامده است)، اما کشمکش ساختاری فیلم برای پیش کشیدن ماجرایی عاشقانه به‌شدت شبیه کلنجارهای درونی عزیز برای پذیرفتن رابطهٔ عاشقانه‌اش با فاطیما است. اما همچنان مؤکد بودن واکنش‌ها و رفتارها، کاملاً زدوده نشده است و تردید فیلمساز میان برگزیدن احساس و منطق، برتر دانستن گذشتهٔ عاشقانه یا زمانِ حالِ جست‌وجوگرانه، حس مؤکد و هولناکِ برآمده از معنویت تحمیل شده به عشق میان عزیز و فاطیما و شور و نشاط طبیعی و مادی جاری در رابطهٔ حنیفا و هادی، فیلمی دوگانه می‌سازد که عاطفهٔ سر راست و بی‌تأکید را چندان برنمی‌تابد و به همین دلیل است که همراهی حنیفا و هادی با ظرفیت شورآفرین و رمانتیک غریب موجود در آن نیمه‌کاره رها می‌شود و گمان می‌رود که تمامی بار عاطفی فیلم بر دوش عزیز و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فاطیما است. چند سال پیش در مطلب کوتاهی دربارهٔ خاکستر سبز اشاره کردم که حاتمی‌کیا بهترین فرصت برای خلق یکی از ماندگارترین نمونه‌های شخصیت زن در سینمای بعد از انقلاب را از دست داده است. منظورم شخصیت حنیفا بود، چون فاطیما به واسطهٔ حضور نمادین‌اش هرگونه هویت آشنا و مادی را نفی می‌کند (و شاید پاشنهٔ آشیل فیلم حاتمی‌کیا هم همین باشد)، اما باورپذیری شخصیت ملموس و سادهٔ دختر دانشجوی بوسنیایی و حضورش به عنوان راهنمای هادی، این تصور را به‌وجود می‌آورد که فیلمساز در این طی طریق برای او هم مجال و مأوایی نمایشی و رُمانتیک ــ از جنس فیلم‌اش ــ تدارک دیده است؛ امیدی که بر باد می‌رود و به سبک بسیاری از نمونه‌های شخصیت‌پردازی در سینمای ایران، به این فرمول می‌رسیم: «چون دیگر نیازی به این شخصیت احساس نمی‌شد، از فیلم کنار گذاشته شد».

شخصیت فاطمه در آژانس شیشه‌ای به نحوی غافلگیرکننده، تلفیقی از هر دو شخصیت زن در خاکستر سبز را ارائه می‌دهد (این که در احیای توأمانِ این دو ویژگی به‌طور کامل موفق می‌شود یا نه، بحث جداگانه‌ای است). او از منظر کاظم، جایگاه حسی معنوی و پرشور است که تمام ترس‌ها، اعتراف‌ها و هذیان‌های ناشی از تعارض آرمان و واقعیت در دامان او ریخته می‌شود. اما در تصویری که پیش روی بیننده است، فاطمه به سادگی نمونه‌ای از زنی عادی و معمولی است که بی‌هیچ ویژگی خاصی، تنها چند جمله می‌گوید و نشانی از درک شوهرش را با پیغامی که برایش می‌فرستد بروز می‌دهد. نکتهٔ اساسی فیلم هم همین است. کاظم برخلاف سعید از کرخه تا راین، برای تصاحب احساسات بیننده و همچنین توجیه خطاهایش ظرفیت کافی دارد، اما بیش‌تر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اوقات فیلم صرف نمایش کشمکش‌های درونی و تعارض‌اش با ارزش‌های دنیای پیش روی او می‌شود تا آن که بخواهد با مکث‌های عاطفی‌اش، بیننده را از نظر تحریک احساسی ــ و نه قابلیت‌های نمایشی ــ متقاعد کند. برخلاف آن چه گمان می‌کنیم، عادی بودن و معمولی نمایاندن در دنیای نمایش چندان هم ساده نیست. شک نیست که محور عاطفی خاکستر سبز فاطیما است. اما آیا جز نگاه‌های خیره و ایستایی دراماتیک فیلم به هنگام حضور او، بهانه‌ای برای پی‌گیری بیننده باقی می‌گذارد؟ به عبارت دیگر، واکنشی از خود او در فیلم وجود دارد که این تمرکز عاطفی را دقیق‌تر نشان دهد و هویتی مستقل و قائم به ذات برایش بسازد؟ مشکل در همان نمادین بودن و همان معنویتی است که همواره در دور دست شاهد آن بوده‌ایم. ترس از آن که کلام و حرکت و پرسش و واکنش، به شخصیت‌مان بُعدی «مادی» بدهد؛ غافل از این که این دو هیچ منافاتی با یکدیگر ندارند و برعکس، نمایش ویژگی‌ها و ابعاد مادی هر شخصیت، می‌تواند راهی برای دستیابی به مشخصه‌هایی قلمداد شود که بیش‌تر ذهنی و دور از دسترس به نظر می‌آیند. شاید این تجربه باعث شده است تا فیلمساز به شخصیت زن در آثارش بهای بیش‌تری بدهد، با نگاهی منطقی‌تر و واقع‌بینانه‌تر به او بنگرد و سعی کند تا ابتدا حضورش در محدودهٔ فیلم به نحوی متقاعدکننده شکل بگیرد و بعد در پی ساختن ابعاد نمادین برای این شخصیت باشد. برج مینو کوششی در همین مسیر است و کارش در این عرصه بیش و کم موفق. اما پیروزیِ بیش‌تر جایی است که مینو به هیأت مخاطب ناظر درمی‌آید و گذشتهٔ موسی و رابطه‌اش با منصور را به چشم می‌بیند. وگرنه، از بخش عادی، واقعی و به اصطلاح «خانوادگی» فیلم که قرار است داستان را به راه بیندازد، چیز زیادی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دستگیرمان نمی‌شود و هرچه پیش می‌رویم، مقدمهٔ احساسی فیلم را تا رسیدن به مرحلهٔ انتزاعی خاص‌اش ــ برخلاف آژانس شیشه‌ای ــ به نظر غیرمنطقی می‌یابیم تا غیرعادی. این که مینو ازدواج با موسی را بهانه‌ای برای شناخت برادرش منصور قرار داده است، بزرگ‌ترین لطمه را به بافت احساسی فیلم وارد می‌کند. به دلیل همین خام و سستی در نمایش ویژگی‌های عاطفی رابطهٔ موسی و مینو، جملهٔ خلق‌الساعه و بی‌پشتوانهٔ مینو ــ «من می‌خواستم زنات باشم نه یه اسیر» ــ جز تعجب احساس دیگری در بیننده برنمی‌انگیزد. از نگاه حاتمی‌کیا این‌طور برمی‌آید که به‌رغم کوشش او برای دست یافتن به عمق روابط زن و مرد در قالب‌هایی مثل زن و شوهر (بُرج مینو، آژانس شیشه‌ای، وصل نیکان) و خواهر و برادر (از کرخه تا راین) و جدا از آن، مفهومی چون مهرِ بی‌واسطهٔ دو انسان به یکدیگر، هنوز نمی‌تواند با جزئیات درام‌پردازی کنار بیاید و حتی از دیدگاهی زنانه هم به این رابطه بنگرد تا به شکلی متعادل دست پیدا کند. بنابراین، راه‌های متفاوتی را برای نمادین ساختن یا غایب ساختنِ یکی از دو سوی رابطه برمی‌گزیند که تا این‌جا آژانس شیشه‌ای و بُرج مینو نشانه‌های بیش‌تری از طبع‌آزمایی پیروزمندانه را در این آزمون بروز داده‌اند.

در آژانس شیشه‌ای گرچه فاطمه در بطن ماجرا حضور فیزیکی ندارد و به نحوی هوشمندانه، تنها شخصیت ماجراست که حضورش از مقدمهٔ فیلم به بخش اصلی آن تداوم نمی‌یابد، اما نام او بارها و بارها بر زبان راوی ــ کاظم ــ جاری می‌شود. پیش‌تر اشاره کردم که فاطمه به نوعی در حکم مخاطب درون فیلم است و حالا راحت‌تر می‌شود به این نکته پرداخت که بیننده موظف است تا از طریق احساس کاظم نسبت به فاطمه، شخصیت‌اش را درک کند. فکر فوق‌العاده‌ای است؛

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاید اجرای آن ناقص به نظر برسد یا نشانه‌ها برای درک آن کافی نباشد و یا جزئیاتی در همان مقدمهٔ فیلم لازم بود تا عمق رابطهٔ عاطفی این دو از دیدگاهی زنانه هم توجیه‌پذیر بنماید، اما در همین حد هم، این فکر فوق‌العاده به سطح قابل قبولی از باورپذیری دست یافته است. وقتی کاظم در پایان‌نامه اعتراف می‌کند که هنوز فاطمه را درک نکرده است، احساس می‌کنیم شخصیت او فراتر از آن چیزی است که دیده‌ایم یا دقیق‌تر، دیدگاه کاظم که از طریق او به دنیا نگریسته‌ایم، برای شناسایی مخاطب نامه‌اش اقناع کننده نیست. این ابهام‌گویی نه از ذهن کاظم، که از نگاه توأم با تردید و احتیاط فیلمساز برمی‌خیزد که هنوز ردی از دودلی را در پرداختن به شخصیت زنان آثارش ــ از وصل نیکان ــ به این طرف با خود به این سو و آن سو می‌برد و خوشبختانه هنوز از تجربه‌گرایی، گرایش به نمایش احساسات در پرداختن به این نوع روابط و همچنین دست و پا زدن در رودِ همیشه جاریِ «آزمون و خطا» دست برنداشته و خسته نشده است.

رابطهٔ احساسیِ دو زوج آژانس شیشه‌ای دو مسیر مجزا را می‌پیماید. حضور نرگس و نگرانی‌اش برای عباس در حد داد و فریاد و گریه و زاری است، اما ناپیدایی فاطمه و پیغام‌اش به تلخی از نوعی تفاهم خبر می‌دهد. گفتم به تلخی، چون تفکر رمانتیک در ذات خود با تراژدی درآمیخته است. در این مسیر، گویی آژانس برای شخصیت‌هایی که قهرمان‌ها را درست نشناخته‌اند [نرگس، سلمان، دکتر و حتی احمد و سلحشور] به مثابهٔ قرارگاهی برای رسیدن به دریافتی تازه است. حال این دریافت یا مانند دکتر و نرگس در حد ایجاد شک و شبهه و ایرادگیری است و یا مثل سلمان در رسیدن به نوعی درک جدید از دنیا و آدم‌هاش یاری‌رسان است. به همین دلیل، سلمان بی آن که با عباس

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عباس همواره میان پرخاش همسرش و اعتماد به حاج کاظم سرگردان است: حبیب رضایی و بی‌تا بادران.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گفت‌وگو کند، از طریق کاظم با او پیوندی صمیمانه برقرار می‌کند، اما خود عباس نمی‌تواند واسطهٔ دقیقی میان احساس نرگس و استدلال کاظم باشد.

آرمان‌گرایی و مرگ‌باوری

قهرمان آرمانی حاتمی‌کیا احساسات‌اش را صرف آرمان‌اش می‌کند و می‌گذرد. قهرمان واقعیِ حاتمی‌کیا سعی می‌کند دنیایی راکه به نظرش بی‌آرمان می‌آید، متوجه قهرمان آرمانی کند و به همین دلیل، کوشش‌اش نسبت به نمایشِ آرمان به نوعی تعارض تعبیر می‌شود. اگر بخواهیم این درون مایهٔ خاص را در آژانس شیشه‌ای پی‌گیری کنیم، به رابطهٔ کاظم و عباس می‌رسیم. قهرمان آرمانیِ فیلم یعنی عباس، لحظه به لحظه به آرمان‌اش ــ مرگ ــ نزدیک‌تر می‌شود و به همان نسبت، دنیای بی‌آرمان هم از او دورتر. در میان این منگنه، قهرمان واقعی فیلم یعنی کاظم قرار دارد که لابه‌لای چرخ‌دنده‌های واقعیت و آرمان به دنبال راه نجات می‌گردد. یکی از ویژگی‌های قهرمان رمانتیک، واکنش غیرمتعارف‌اش در برابر مرگ است که به نسبت موقعیت، خصلت‌ها و باورهایش در قالب تمسخر و به ریشخند گرفتن مرگ، بی‌اعتنایی به آن یا اساساً آمادگی برای در آغوش کشیدن آن چونان رفیقی قدیمی نمود می‌یابد. از آن سو، قهرمان واقعی نمی‌تواند این قاعده را بپذیرد و باور کند. اساساً در چشم قهرمان واقعی، این تعارض فی‌نفسه غیرطبیعی است. استدلال درستی هم هست؛ با این تفاوت که او قهرمان آرمانی را خودِ آرمان می‌داند، اما قهرمان آرمانی دربارهٔ خودش چنین تصوری ندارد. در بیمارستان، عباس از این که امکان دارد دکتر او را نشناخته باشد دلگیر می‌شود، اما وقتی پاسخ دکتر را می‌شنود و اسم دوستان‌اش

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

را می‌شنود، چهره‌اش تغییر می‌کند:

دکتر: چه‌طور ممکنه نشناسم جناب آقای عباس حیدری، پنجعلی، شافعی، حریرچی، حاجی‌باشی...
عباس: [با لبخند، به نرگس]: همه‌شان شهید شدن، همه‌شان.

انگار قهرمان آرمانی حاتمی‌کیا از گروه مردگان جدا مانده و به یُمنِ ترکشِ نزدیک به شاهرگ‌اش منتظر پیوستن به آن‌هاست. شاید تنها آرمانی که او را در آستانهٔ جدا شدن از قهرمان واقعی قرار می‌دهد، همین باشد. او برای «رفتن» از کاظم فاصله می‌گیرد، چون چنین می‌پندارد که هم کاظم را از بند رهانده و هم خود را به آرمان‌اش رسانده. جمله‌های عباس هنگام خداحافظی با کاظم، گواه این مدعاست.

عباس: حاجی، من شرمنده‌ام. خدا مرگ‌ام می‌داد و این روزها را نمی‌دیدم. نه که فکر کنی من می‌رَم انگلیس، نه. یا فکر می‌کنی، می‌رَم سَرِ زمین؟
کاظم [با لبخند]: نه.
عباس: نه... من پیش نرگس هم نمی‌رَم. من می‌رَم فقط به خاطر شما. من که سَفَری شدم ... انشاءالله این دفعه از قافله جا نمانم.

شاید برای نخستین‌بار، حاتمی‌کیا موفق می‌شود بی آن که قهرمان آرمانی‌اش را حق به جانب جلوه دهد و به شیوه‌ای تک‌بُعدی دنیا را از

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

عباس با امتناع از رفتن، مسیر فیلم را تغییر می‌دهد: حبیب رضایی و قاسم زارع

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دورش بتاراند، فاصلهٔ میان او و قهرمان واقعی‌اش را کم‌تر کند و فراتر از آن، این فاصله را به نحوی خوانا با منطق درام تشریح کند. قهرمان واقعی به نحوی مصیبت‌بار می‌کوشد تا در تعارضی همه‌جانبه، قهرمان آرمانی‌اش را نجات بدهد و نگه دارد، اما خودش حایلی میان قهرمان آرمانی و آرمانِ نهایی‌اش ــ مرگ ــ است. وقتی در فیلمی چون آژانس شیشه‌ای این فاصله کم می‌شود و حتی می‌توان گفت به حداقل می‌رسد، تعادل در نمایش کنش‌های شخصیتی نیز برقرار می‌شود. اما حاتمی‌کیا همواره چنین نبوده است. در مهاجر، رابطهٔ اسد و محمود نیز چنین ظرفیتی دارد، اما به هر دلیل با آن به سادگی برخورد شده است. اسد به عنوان قهرمان آرمانی، همهٔ وظایف‌اش را به انجام می‌رساند و محمود در قالب واقعی، از فرمان سرپیچی می‌کند و مهاجر را به سوی اسد می‌فرستد و بابت‌اش سیلی می‌خورد. قهرمان آرمانی به سادگی به آرمان‌اش می‌رسد و مانع چندانی بر سَرِ راه‌اش نیست. اتفاقاً در دو فیلم آخر حاتمی‌کیا یعنی برج مینو و آژانس شیشه‌ای، قهرمان آرمانی و قهرمان واقعی را به راحتی می‌توانیم در کنار یکدیگر بیابیم و طبعاً یک‌سو نگری آزار دهنده‌ای را که وصل نیکان، از کرخه تا راین، و بوی پیراهن یوسف را نابود کرده بود، فراموش کنیم. در مقطع مهاجر، قهرمان آرمانی یعنی اسد از تکلیف به شکلی جدی حرف می‌زند، اما در برج مینو و آژانس شیشه‌ای، قهرمانان واقعی هستند که از تکلیف صحبت می‌کنند و به طنز یا جدی، تردید در انجام آن را از زبان خود یا طرف مقابل‌شان می‌شنویم. می‌بینیم که با گذشت زمان، مفاهیم نیز تغییر می‌کنند و در فیلم‌های اخیر حاتمی‌کیا متناسب با زمان، مکان و گسترهٔ داستانی فیلم، شاهد بحث و جدل‌های نمایشی فراوانی بر سَرِ این مفاهیم هستیم، در تک‌گویی پایانی کاظم در آژانس شیشه‌ای، از زبان او

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شنویم که عباس از آرمانی فراتر از قواعد جنگ فرمان می‌برد، اما وقتی به شخصیت کاظم رجوع می‌کنیم، او را سرگشتهٔ وادی یقین می‌بینیم. از یک‌سو به فاطمه اعتراف می‌کند که آرزویش رفتن عباس با احمد و ختم ماجراست و از سوی دیگر به نرگس می‌گوید که عباس می‌تواند برود و خودش دارد به تکلیف‌اش که دفاع از عباس است عمل می‌کند. این تناقض نظرگیر همپای نمایش وضعیت کاظم، تصور او را از مفاهیمی که در حال عمل به آن است، نشان می‌دهد. طبعاً نمایش موقعیت متناقض برای ما که برخلاف ادعاهامان به پیام‌های سرراست، مستقیم و سهل‌الهضم در آثار هنری معتاد شده‌ایم تا حدی آزاردهنده است، اما در درک خصلت‌های فردی متفاوت قهرمانان فیلم مفید و مؤثر جلوه می‌کند. در **برج مینو**، موسی به عنوان قهرمان واقعی فیلم در پاسخ به منصور ــ قهرمان آرمانی فیلم ــ که وسط زمین و آسمان سؤال‌پیچ‌اش کرده و می‌پرسد به چه دلیل به برج آمده می‌گوید: «**به خاطر تکلیف‌ام. تکلیف من چی‌یه این‌جا؟!**» و نرگس در جواب کاظم که بر تکلیف‌اش پافشاری می‌کند، تناقض درونی او را به نحوی بی‌رحمانه بیرون می‌ریزد:

> نرگس [با عصبانیت]: ... **می‌گه تکلیف. آخه تکلیف چی‌یه حاجی؟** [اشاره به بیرون] **اون‌جا هم که دارن همین‌رو می‌گن. پس کی داره درست می‌گه این وسط حاجی؟**

پیش‌تر گفتم که عباس در این مکالمه میان آن دو است. از منظر تقابل آرمان و واقعیت، قهرمان آرمانی حاتمی‌کیا روزبه‌روز بی‌دفاع‌تر می‌شود و دفاع نادرست و نسنجیدهٔ قهرمان واقعی از او لحظه به لحظه

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مشکل را عمیق‌تر می‌کند. به بیان دقیق‌تر، قهرمان واقعی حاتمی‌کیا به دلیل پیوستگی‌اش به واقعیت و درک عمیق‌اش از آن، سعی می‌کند واقعیت را متوجه آرمانی کند که به نظرش زوال‌پذیر می‌رسد، اما قهرمان آرمانی به تهدید واقعیت وقعی نمی‌نهد. به هرحال واقعیت ــ که شکل نمادین حضورش را در ترکشی نزدیک به شاهرگ عباس می‌توان دید ــ ضربهٔ خود را می‌زند، اما قهرمان آرمانی با آن درگیر نمی‌شود. به یک معنا، سلوک قهرمان آرمانی در کُنهِ خود عملی فردی است، اما حرکت دشوار قهرمان واقعی حاتمی‌کیا میان باورهای فردی و ضرورت‌های اجتماعی در نوسان است. آیا فیلمساز در صدد گزینش میانِ راه‌هاست یا اساساً راهِ میان‌بُری برگزیده که تمام احتمالات را در خود جمع کرده باشد؟ خوشبختانه خیر. دست‌کم در آژانس شیشه‌ای چنین به‌نظر می‌رسد که حاتمی‌کیا با ظرافت و به رغم ایجاد جاذبه‌ای تلخ و شوق‌انگیز در دو قهرمان اصلی‌اش، کنار ایستاده و ترجیح داده که تنها صورت مسأله را طرح کند و بیننده را به کوشش برای درک‌اش ــ و نه حتی لزوماً حل آن ــ فراخواند.

نکتهٔ جالب و قابل بحث دیگرِ قهرمانان آژانس شیشه‌ای، تغییر موقعیت آن‌ها نسبت به گذشته است. قهرمان آرمان‌گرای فیلم این‌بار عمل‌گرایی و تحرک شخصیت‌های پیشین حاتمی‌کیا را ندارد. در مهاجر و برج مینو، تحرک و کارآزمودگی به دلیل وجود عرصهٔ مناسب برای ظهور قابلیت‌های فردی آن‌ها ــ جبههٔ جنگ ــ با قهرمانان آرمان‌گراست، اما در فیلم آخر، قهرمان واقع‌گراست که صحنه را اداره می‌کند و گویی دادخواهی در دوران تازه باید توسط او صورت بگیرد. اگر تمرکز بر قهرمانان آرمان‌گرا یا ضعف شخصیت‌پردازی قهرمان واقع‌گرا مانع درک درست این شخصیت‌ها بود، گفت‌وگوها و حتی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کنش‌های ساده در خدمت توجه به پردازش شخصیت آن‌هاست. نمونه‌اش صحنه‌ای است که عباس زخم دستِ کاظم را می‌بندد و فُرم میزانسن، زانوزدن عباس و ایستادن کاظم در میان کادر و پشت به دوربین در برابر مردم، ترکیبی از خشونت و مهرِ جاری در فیلم را به نمایش می‌گذارد. گویی در وضعیتی معکوس با آن‌چه تاکنون می‌گذشت، عباس است که برای درمان کاظم پا پیش گذاشته است. قهرمان آرمانی حاتمی‌کیا در تصویری آئینی، می‌کوشد مرهمی بر زخم قهرمان واقعی‌اش بگذارد؛ قهرمانی که دفاع از قهرمان آرمانی را دفاع از آرمان می‌داند و میان اینان مرزی قائل نمی‌شود.

وجه مشترک آدم‌های آژانس شیشه‌ای با فیلم‌های گذشته در این حیطه، ناتوانی قهرمان واقعی از نگه‌داشتنِ قهرمان آرمانی در قالب واقعیت است. محمود در مهاجر ریسک می‌کند و برای یافتن اسد و نجات جان‌اش تلاش می‌کند، اما موفق نمی‌شود. حد نهایی موفقیت موسی در برج مینو این است که به مینو نشان دهد چرا نتوانسته مانند منصور باشد و چه‌طور به قول خودش «زمینی» ــ یا به تعبیر ما، واقعی ــ شده است. خروج او از دنیای آرمانی مردگان، باعث می‌شود تا تجربه‌اش چیزی میان نشناختن [مینو] و غرق شدن [منصور] باشد. آیا می‌توان این موقعیت خاص را با کلمه‌ای درخور توصیف کرد؟ باز به مفهوم «تعارض» برمی‌گردیم. به همین دلیل است که هیچ‌کس، حتی شاگرد سابق حاج‌کاظم هم نمی‌تواند باور کند که مربی‌اش ناگهان اسلحه بکشد و عده‌ای را در یک آژانس هواپیمایی حبس کند. به یک معنا، آرمان شخصیت‌های فیلم در مصاف با هویت، شغل و شرایط اجتماعی‌شان تغییر می‌کند و انعطاف‌پذیر می‌شود. تعارض احمد میان منطق سلحشور و عمل حاج‌کاظم، تعارض سلحشور میان حرف‌ها و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هدف‌هاش، تعارض کاظم میان خود و جامعهٔ اطراف‌اش و بالاخره تعارض میان زندگی واقعی و آرمان نهایی قهرمان آرمان‌گرای فیلم یعنی عباس. البته سرانجام و در واپسین لحظات فیلم، این تعارض با پادرمیانیِ عاطفی فیلمساز به فرجام دلخواه می‌رسد و واقعیت به نفع آرمان، تزاحم به نفع تعادل و زندگی به نفع مرگ کنار می‌کشد و رهایی حقیقی تنها در مسیری که انتهای آن فنای مادی است، معنا می‌یابد: بسیار بود دعویِ وارستگی ولی / جز رفتگان ندیده‌ام از بند رسته‌ای.

احساسات‌گرایی: نماد و مذهب

حاتمی‌کیا فیلمسازی است با نگرش آشکار مذهبی. آیا میان نگرش مذهبی و تفکر نمادین رابطه‌ای هست؟ بی‌تردید میان نمادهای بصری و شعائر دینی ارتباطی است که می‌تواند راه‌گشای درک بیش‌تر فیلم‌های او باشد. این ارتباط نه‌تنها توجیه‌کننده و شارح بسیاری از مفاهیم و نشانه‌های موجود در آثار اوست، که زمینه‌ای برای شناخت شخصیت‌های نمادین فیلم‌هایش نیز فراهم می‌کند. از طرفی او سعی می‌کند تا این شخصیت‌ها و نشانه‌ها را از دلِ معدنی استخراج کند که سینما را در آن کشف کرده؛ یعنی جنگ. به همین دلیل، نخستین نشانه‌ای که در تیتراژ نخستین فیلم بلندش ــ هویت ــ رو می‌کند، عنصری وابسته به جنگ است که انسان‌های این عرصه را از هم قابل تشخیص می‌کند. شاید استفاده از پلاک در عنوان‌بندی هویت را ترکیبی از احساس، غریزه و تجربه بدانیم، اما نشانهٔ دیگری می‌گوید که بستری پرتلاطم مانند جنگ، چیزهای دیگری را هم به او آموخته است که از صافی اندیشهٔ هنرمندانه‌اش گذر کرده و بدل به شناسه‌ای نمادین شده است. هویت فیلمی بدون عنوان‌بندی است؛ به این معنا که هیچ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوشته‌ای در آغاز و پایان فیلم نیست که دست‌اندرکاران فیلم را معرفی کند. در عوض، نام فیلم کنار وسایل کوچکی می‌آید که می‌تواند محتویات جیب یک فرد باشد. آن فرد می‌تواند هر کسی باشد. من با توجه به نشانه‌ها، نام ابراهیم حاتمی‌کیا را پیشنهاد می‌کنم و از این تعبیر نه قصد مزاح دارم و نه می‌خواهم برای کسی معما طرح کنم. رویکرد نمادین فیلمساز در این نمای ساده، شخصیتی را نشان می‌دهد که تقریباً همهٔ نشانه‌های فردی‌اش مقابل‌مان است، اما خود او وجود ندارد. بالاتر از همه، خود این تصویر را هم ... ساخته است! قیافهٔ کسی که بر اساس دیدن نام کارگردان بخواهد در مورد هویت یا هر فیلم بدون تیتراژ دیگری قضاوت کند، دیدنی است و الحق نوشته‌اش دربارهٔ چنین فیلمی خواندنی.

نماد، مذهب و هویت فردی در فیلم‌های حاتمی‌کیا به‌طور مداوم برهم تأثیر می‌گذارند و دنیای درام را دگرگون می‌کنند؛ گاه در کنار هم و زمانی در بطن هم پیش می‌روند و مسیر داستان‌پردازی فیلم را تعیین می‌کنند. بسیار پیش می‌آید که این مسیر و فرجام آن در آغاز یا میانهٔ فیلم به اصطلاح «لو می‌رود» و برقراری ارتباط با کل مجموعه را دشوار می‌سازد. دلایل متعددی هم برای این مسامحه وجود دارد: تأثیر درون‌مایهٔ مذهبی فیلم بر خود فیلمساز، آماتوریسم نهفته در تکنیک فیلم‌های اولیه (که بی‌اغراق، تماشاگر آشنا با سینمای حرفه‌ای را پس می‌زند)، رو بودن و وضوح مؤکد و بیش از حد نمادها و اسارت در چنگ احساساتی که فیلمساز در نهاد قهرمان‌اش نشانده و تأثیرگذاری مشابهی را از بیننده‌اش طلب می‌کند... شاید بهتر باشد به‌جای کلی‌گویی، نمونه‌هایی از تلفیق احساسات‌گرایی و نمادگرایی مذهبی را در شکل‌های مختلف ببینیم و همچنان با تمرکز بر آژانس شیشه‌ای در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مورد اهمیت هر یک به قضاوت بنشینیم:

۱ـ اگر در آژانس شیشه‌ای به دنبال نشانه‌هایی برای معناکردن نام آدم‌ها و مکان‌ها بگردیم، به بی‌راهه رفته‌ایم. در حالی که اگر با همین قصد بوی پیراهن یوسف را جست‌وجو کنیم، به نحو اسف‌باری با دست پُر برمی‌گردیم. گفتم اسف‌بار، چون اسم‌های نمادین در فیلم انگار از کلکسیون اسامی اسطوره‌ای/ مذهبی امانت گرفته شده‌اند و حتی نام فیلم نیز از این باور برمی‌آید: یوسفی که نشانهٔ یونس‌وارش یعنی پلاک از شکم ماهی درآمده و پیرمردی غفورنام، یعقوب‌وار منتظر اوست، شیرینی که از راه دور برای یافتن خسرو آمده و برای دیدن‌اش باید به قصرشیرین برود... نمادها یکی پس از دیگری مستقیم به صورت تماشاگر می‌خورد و وادارش می‌کند که تلفیق نمادهای ملی و مذهبی را بپذیرد. در حالی که نام سادهٔ سلحشور برای شخصیتی که در آژانس شیشه‌ای مقابل کاظم می‌ایستد، ابتدا یک نام ساده است و حتی شاید بتوان وجه کنایی خاصی هم برایش در نظر گرفت. اما نکته‌ای که به خوبی رعایت شده است، ایهام کنایی جذابی است که در بطن آن وجود دارد و می‌شود آن را جدی گرفت یا نگرفت. به همین علت بود که معناکردنِ نشانه‌ها و اسامی را در عرصهٔ وسیع فیلمی چون آژانس شیشه‌ای بی‌راهه دانستم. کافی است بخواهیم این تعبیر را در مورد سلحشور به کل فیلم تعمیم بدهیم تا در هزارتوی معنا نشانه‌هایی بی‌ارتباط با فیلم، پریشان و سردرگم بمانیم.

۲ـ برج مینو از این نظر بهترین فیلم حاتمی‌کیا است. مینو، موسی و منصور را ابتدا به عنوان نام‌هایی ساده برای شخصیت‌های اصلی فیلم می‌پذیریم و سپس در قالب نمادهایی جاافتاده در موقعیت مکانی و پردازش هر شخصیت باور می‌کنیم. فراتر از آن، کارکرد غیرمستقیم و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تلویحیِ داستان موسی و خضر که با ظرافت در دل روایت جاری در گذشتهٔ فیلم تنیده شده است، برای منطق نمایشیِ برآمده از تفکر مذهبی آن بستر کاملاً مناسبی است و درک آن نه‌تنها بیننده را از مضمون اصلی دور نمی‌سازد، که به نحوی طبیعی و هماهنگ با حس درونی فیلم، محملی اساطیری برای داستان جنگی‌اش دست و پا می‌کند. آژانس شیشه‌ای البته این ویژگی را ندارد و دست‌کم در حیطهٔ نام اشخاص و مکان‌ها، نمادگرایی اساطیری را وامی‌نهد تا مکان اصلی وقوع حوادث فیلم را بتوان دریچه‌ای نمادین برای ورود به فضای اجتماعی‌اش دانست.

۳ـ مفهوم «عروج»، یکی از عناصر کلیدی و با ارزشی است که هر دو زمینهٔ احساسات‌گرایی و تفکر مذهبی را یک‌جا زیر چتر نمادین خود گرد آورده و در قالب پرواز ــ یا دست‌کم، دستیابی به نقطهٔ اوج ــ حضور خود را در بیش‌تر کارهای حاتمی‌کیا نشان داده است. آژانس شیشه‌ای این بازمایه را در هر دو لایهٔ داستانی و نمادین خود به شکلی باورپذیر و چشمگیر به‌کار می‌گیرد: تمام کشمکش‌ها بر سَرِ این است که عباس بتواند سوار هواپیما شود و از مرگ رها شود. درعین حال، این‌طور برمی‌آید که او اگر سوار هواپیما نشود، خواهد مُرد. بُردار سوم، قطعیت مرگ/ رهایی را نشان می‌دهد: او موفق می‌شود رهایی را بیابد. در تعارضی نظرگیر و اثرگذار، هواپیما در بهترین شکل حضورش در فیلم‌های حاتمی‌کیا، قهرمان‌اش را به اوج می‌برد تا بمیراند. آیا مرگ قهرمان از کرخه تا راین در خوش‌بینانه‌ترین شکل‌اش می‌توانست چنان تأثیری بر لیلا و دیگران بگذارد که در نمای پایانی همه را در هواپیما و در حال بازگشت به ایران ــ و مهم‌تر از همه، پلاک دایی را در دست خواهرزادهٔ آلمانی‌تبارش ــ ببینیم، یا آن که ترجیحِ نزدیک به اصرارِ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حاتمی‌کیا، پرستویی و حبیب رضایی: قهرمان آرمانی بر دوش قهرمان واقعی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلمساز در گذشتن فیلم میان دو پرانتز متقارن خوش‌آیندِ سفر با هواپیما، چنین پایانی را برای فیلم رقم زده بود؟ هرچه هست، آژانس شیشه‌ای به ظاهر از این تقارن زیبا بی‌بهره است، اما در عوض با منطق درونی داستان‌اش به نقطه‌ای از هماهنگی دست می‌یابد و استفاده از عنصر پرواز را در تار و پود فیلم‌اش می‌گنجاند که بعید است از کرخه تا راین را با احساسات‌گرایی خالی از ایهام‌اش در چنان مرحله‌ای ببینیم. هرچند که در مقاطعی اندک و به‌طور مجرد، ظرافت و جذابیت فیلم را نیز احساس کرده باشیم. هواپیمای حامل قهرمان آرمانی حاتمی‌کیا پیش از آژانس شیشه‌ای هرگز آن‌قدر بزرگ نبود که بتواند او را در خود جای دهد، به اوج ببرد و به آرزویش برساند. شاید در نخستین فصل این بازی سبکبالانه به قصد پرواز، هواپیما فقط برای پلاک قهرمان‌ها جا داشت. اشاره‌ام به فصل اختتامیهٔ فیلم مهاجر است که چند دقیقهٔ پایانی‌اش را چه از همین وجه و چه از منظر مذهبی می‌توان بررسی و با نمونه‌ای مشابه در آژانس شیشه‌ای مقایسه کرد. صحنهٔ مرگ اسد در مهاجر، پی‌آمدِ پرواز هواپیمای کوچکِ شناسایی است. فیلمساز پس از آن که اسد هدف گلوله قرار می‌گیرد، بی‌درنگ به صحرای کربلا گریز می‌زند و از طریق صدای سم اسب، خیمه‌های سوخته و نگاه کودک، مستقیماً صحنهٔ عروج اسد را به کهن ــ الگوی آن پیوند می‌زند. این فصل به رغم کوتاهی‌اش، نوعی مکث ــ یا بهتر بگویم، سکتهٔ ــ داستانی به وجود می‌آورد. ما که ظاهراً قرار است از طریق نشانه‌های سینمایی به مفهوم موردنظر فیلمساز برسیم، در کمال تعجب و غافلگیری به خود موضوع می‌رسیم و آن را می‌بینیم. از این طریق، ایهام موجود در فیلم زایل می‌شود و طرحی یک‌بُعدی به خود می‌گیرد. حاتمی‌کیا پس از گذشت حدود یک دهه، همین مایه را به نحوی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متناوب و غیرمستقیم چنان در فیلم‌اش فشرده می‌کند که تبدیل به ایده‌ای ماندگار می‌شود. شاید بیننده در نخستین‌بار که آژانس شیشه‌ای را می‌بیند، متوجه نمای گذرایِ باز شدن شیر آب توسط عباس و نخوردن آب نشود، یا صحنه‌ای را که زنِ چادری لیوان آب را به دست عباس می‌دهد و به خاطر لرزش دست‌اش نمی‌تواند لیوان را نگه دارد و محتویات‌اش بر روی زمین می‌ریزد با دقت نبیند، اما اگر این بازی زیبا و تراژیک با مفهوم «تشنگی» را که در فیلم تکرار می‌شود به فراست دریافته باشد، جذابیت فصل پایانی برایش دوچندان خواهد شد.

۴ـ مایهٔ «عروج» در بُرج مینو از نظر فُرم، در مسیری برعکسِ آژانس شیشه‌ای حرکت می‌کند. قهرمان آرمانی در آغاز برفراز برج قرار دارد و قهرمان واقعی ترسان و لرزان در حال صعود است. در انتها، رهایی قهرمان آرمانی و صعود حقیقی او با سقوط ظاهری همراه می‌شود و قهرمان واقعی و همسرش که هم‌نامِ جزیره است، برجای می‌مانند. منصور سقوط می‌کند و می‌رود، مینو سقوط می‌کند و می‌ماند اما سیر قهرمان واقعی حاتمی‌کیا ــ موسی ــ همواره صعودی است. او که از «زمینی شدن» شکایت دارد، از مرز بُرجی که ساختهٔ او و هم‌رزمان‌اش است می‌گذرد و آن را برمی‌چیند. اما قهرمانان آرمانی و واقعی حاتمی‌کیا از مسیری دشوار و پرخطر می‌گذرند و به تناقض‌های موجود در درون و بیرون پاسخ می‌گویند تا بتوانند با هم سوار هواپیما شوند. طبق قرارداد نانوشتهٔ میان فیلمساز و قهرمانان‌اش، جای آرمان در کنار واقعیت خالی می‌ماند و هواپیما جنایی می‌نشیند تا قهرمان آرمانیِ صعودکرده‌اش را پیاده کند: یکی می‌رود و دیگری می‌ماند.

۵ـ رابطه‌های عاطفی در شکل نمادین و مذهبی‌اش، محمل دیگری برای طرح نوعی تعارض در کار حاتمی‌کیا است. بسیار پیش می‌آید که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جلوه‌های متفاوت این روابط به جای یاری رساندن به هم، یکدیگر را دفع می‌کنند. اگر پلاک دو نیمه شده را از فاطیما بگیریم و او را نماد بوسنی ندانیم و پیوند عزیز با او و کوشش هادی برای یافتن‌اش را صرفاً از منظری داستانی بنگریم، چیزی از رابطهٔ عاطفی خاکستر سبز باقی نمی‌ماند. یا اگر بخواهیم به رابطهٔ عاطفی لیلا و سعید دقیق‌تر نگاه کنیم، بیش‌تر متوجه لنگ‌زدن‌های فیلمنامه در نمایش رابطهٔ آندریاس و لیلا خواهیم شد تا این که ظرفیت ایرانیِ جریان یافته در برخورد دیرهنگام خواهر و برادر از کرخه تا راین را بیش از آن‌چه هست درک کنیم. اگر بخواهیم تصویری مناسب و نمایشی از مفهوم صنم‌پرستی به مثابهٔ آمیزه‌ای از مذهب، نماد و عاشقانه‌گی بیابیم، جز به نمای پایانی مهاجر نمی‌رسیم که مهم‌ترین شئ مستقل در فیلم‌های حاتمی‌کیا است؛ مستقل از این جهت که فیلم براساس آن شکل می‌گیرد، همراه با آن پیش می‌رود و با آن هم به پایان می‌رسد. انگار آن هواپیمای کوچک شناسایی به‌جای آن که پیام‌رسان دو دوست باشد، معشوقِ آن دو است. اشاره‌ام به صحنه‌ای است که محمود همواره منتظر، مهاجرِ بازگشته را می‌یابد و آن را پرشور و صمیمانه در آغوش می‌گیرد. این نشانه‌ها ردیابیِ نمای رویایی و غریب پایانی را میسر می‌سازد: اسد از جان‌اش می‌گذرد و نشانی از خود را به همراه معشوق برای دوست‌اش می‌فرستد و مهاجر در هیأت معشوقِ عاشق‌کشی با گردن‌آویز اهدایی عاشقان‌اش که جان آن‌هاست، سرمست و پرغرور از سفری پرسود برمی‌گردد. حس خوش‌آیند این نما در ذات خود با گیر افتادن اسد و بقیه در تضاد است و همین عامل، هواپیمای کوچک مهاجر را فرازمینی، عاشقانه و نمادین جلوه می‌دهد، در حالی که آژانس شیشه‌ای عشق را بیرون از فضای واقعی ــ آژانس ــ جست‌وجو می‌کند تا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آرمان‌گرایی شخصیت‌های اصلی‌اش در پیوستگی‌شان به زمان، مکان و موقعیتی که هر دم از آن‌ها دورتر می‌شود، معنای ژرف‌تری پیدا کند.

احساسات‌گرایی و موسیقی

گفتم که حاتمی‌کیا فیلمسازی احساساتی است که گاه میان تلقی رُمانتیک و سوز و گداز عاطفی نوسان می‌کند و سرگردان می‌ماند، اما فرصت نشد تا بگویم که بخشی از این تأثیرگذاری در هر دو جهت ــ یعنی کنترل احساسات و بزرگ‌نمایی آن ــ در فیلم‌های او وابسته به موسیقی است. نتیجهٔ همکاری او با آهنگسازانِ مختلف (محمد میرزمانی، کریم گوگردچی، پل هرتل، علی کهن دیری و بیش از همه با مجید انتظامی)، ظاهراً باید مجموعه‌ای متنوع را فراهم کرده باشد. همین‌طور هم هست، اما ویژگی مشترکی میان این قطعه‌های متفاوت وجود دارد که تا حدودی آن‌ها را به هم نزدیک می‌کند و آن، سرعت تأثیر است که به گمان من ناشی از تأثیرپذیری حسی خودِ حاتمی‌کیا است. با شنیدن مداوم قطعه‌های موسیقیِ ساخته شده برای فیلم‌های او ــ به صورت موسیقی جدا از تصویر و سپس همراهِ آن ــ این باور بیش‌تر تقویت می‌شود که میزان واکنش حسی سریع و مقطعی فیلمساز، ملاک و معیار او برای انتخاب نوع موسیقی است. همپای تأثیرگذاری فیلم‌های حاتمی‌کیا بر بینندگان‌اش که ظاهراً از مقطع فیلم از کرخه تا راین شدت بیش‌تری گرفت، تسلط بی چون و چرای موسیقی بر تصاویر فیلم‌های او بیش‌تر احساس شد. به عنوان نمونه، کم‌تر کسی امروز موسیقی شنیدنی و سینمایی کریم گوگردچی بر فیلم مهاجر را به یاد می‌آورد، اما موسیقی از کرخه تا راین و بوی پیراهن یوسف را به عنوان موسیقی ملایم انتخابی (soft music) همه‌جا می‌توان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شنید. چرا چنین است؟

شاید بهتر باشد که برای کار مشترک حاتمی‌کیا/ مجید انتظامی فصلی جداگانه باز کنیم. انتظامی آهنگسازی پُرکار و پُرتوان است که در حیطه‌های گوناگونی تجربه اندوخته و برای فیلم‌های متفاوتی موسیقی ساخته است. او معمولاً با تم مرکزی فیلم سروکار دارد و در مقاطع مختلف فیلم سعی می‌کند حس جاری در مضمون فیلم را ــ حتی در قطعه‌هایی که از نظر جنس موسیقی و نوع سازها با هم شباهت چندانی ندارند ــ زیر چتر احساسیِ واحدی گرد آورد. به همین دلیل، موسیقی او تنها از احساس مقطعی موجود در صحنه پیروی نمی‌کند و در بیش‌تر موارد بر آن مسلط می‌شود. یکی از ویژگی‌های اصلی کارِ او که خاص فیلم‌های حاتمی‌کیا هم نیست، پنهان نشدن در بطن تصاویر و حضور احساسی قوی در تمامی لحظه‌هاست که معمولاً با استفاده از یک ساز، تلفیق با مجموعهٔ سازهای زهی و رسیدن به نقطهٔ اوج صورت می‌گیرد و به قطعه‌ای کُرال می‌رسد. برای نمونه، در فیلم **بای‌سیکل‌ران** که ظاهراً داستان‌اش در پاکستان می‌گذرد، ساز سیتار را برمی‌گزینند و در صحنه‌های رویا نیز، استفاده از موسیقی کُرال را نیز از یاد نمی‌برد. این شیوه به نحو گسترده‌ای در فیلم **از کرخه تا راین** تکرار می‌شود و تم معروف آن را سوت، گیتار و پیانو به طور مجزا می‌نوازند. احساسات‌گرایی نهفته در دل این نوع موسیقی قطعاً برای بینندهٔ رقیق‌القلب که سوار بودنِ موسیقیِ احساسی را بر تمامی تصاویر می‌پسندد، دوست‌داشتنی است. اما بینندهٔ آشنا با موسیقیِ فیلم، همواره فاصله‌ای میان موسیقی **از کرخه تا راین** و بوی **پیراهن یوسف** و موسیقی شنیدنی و سینمایی احساس می‌کند. به همین دلیل است که این قطعه‌ها در کنار مجموعهٔ آرام‌تر از دریا و حماسهٔ **خرمشهر** به صورت نوار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کاست، هویت و جذابیت بیش‌تری دارند تا به عنوان موسیقی فیلم. وقتی موسیقیِ پرطنین انتظامی را روی صحنهٔ محقر و کوچکِ ورود اتومبیل لندروور به کوچه‌ای تنگ و باریک می‌شنویم، بوی پیراهن یوسف را بیش از آن‌چه می‌نمایِد، تصنعی می‌بینیم. یا وقتی صحنهٔ به‌ظاهر عاطفیِ رقصیدنِ اصغر برای سعیدِ محتضر در از کرخه تا راین را با ضرباهنگِ نامناسب دف در آن لحظه ناهنجارتر می‌یابیم و تکرار چنین موقعیتی را در صحنهٔ حرکت سماع‌وارِ شیرین در بوی پیراهن یوسف همپای حرکتِ پلاکِ آویخته از آئینهٔ ماشین ناامیدکننده‌تر؛ باور می‌کنیم که مشکل اصلی این نوع موسیقی، تبعیت بی‌چون و چرا از احساسات قهرمان‌ها است. دور نیست اگر فاصله گرفتن از حس حاکم بر لحظه‌ای از فیلم از طریق موسیقی تجربه شود، تأثیر آن بر بیننده ماندگارتر و ذائقه احساسی‌اش برای درک بهتر موسیقی فیلم دگرگون شود.

موسیقی آژانس شیشه‌ای از نظر احاطه بر تصاویر در حد از کرخه تا راین و بوی پیراهن یوسف نیست، اما همچنان در بعضی از صحنه‌ها، حضور خود را بر صحنه تحمیل می‌کند. افت و خیزهای موسیقی را ــ منهای صحنه‌هایی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد ــ با هم مرور می‌کنیم:

۱ـ «مامان می‌گفت من شمارو نشناختم. حالا اومدم بشناسم» با این جملهٔ سلمان در صحنهٔ مواجهه‌اش با پدر، موسیقی آغاز می‌شود. ترکیب پیانو و سازهای زهی در آغاز، آمیزه‌ای از عاطفه و هراس را منتقل می‌کند که همزمان با نزدیکی احساس پدر و پسر، به تدریج اوج می‌گیرد و احساس اول غالب می‌شود و دومی را کنار می‌زند. حس نومیدانه‌ای که در رابطهٔ عاطفی کاظم و پسر وجود دارد (و نورپردازی صحنه به درک این دو حسِ درهم تنیده شده کمک مؤثری می‌کند)، در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همین قطعه که از بهترین قطعه‌های موسیقی آژانس شیشه‌ای نیز هست، به زیبایی جریان دارد. در عین حال، آن‌قدر انعطاف در ترکیب‌بندی موسیقی وجود دارد که به تناسب تغییر موقعیت، حس عاطفیِ غربت‌زدهٔ آن نیز به سرعت و ظرافت، حس تهدیدآمیز ناشی از حضور سلحشور را نیز منتقل کند: کاظم رد دور شدنِ سلمان را با نگاهی مهرآمیز دنبال می‌کند تا به چهرهٔ مصمم و نگاه خصمانهٔ سلحشور می‌رسد. به پیروی از همین صحنه، حس هراس‌آمیز موسیقی غالب می‌شود و تا پایانِ همین فصل ــ که چند ثانیه‌ای بیش‌تر طول نمی‌کشد ــ ادامه می‌یابد.

۲ـ کاظم بستهٔ اهداییِ فاطمه را که نرگس آورده است، باز می‌کند. چفیه را بیرون می‌آورد و طبق قرارداد، موسیقی هم آغاز می‌شود؛ تکرار همان قطعه‌ای است که پیش‌تر در عنوان‌بندی شنیده‌ایم. پلاک که روی زمین می‌افتد، صدای کُر هم به اوج می‌رسد و حضور پلاک را فریاد می‌زند. با صحنهٔ بیش و کم جذابی روبه‌رو هستیم، اما برخلاف مورد قبلی، موسیقی اجازه نمی‌دهد که صحنه را درست ببینیم! به عبارت دیگر موسیقی به خاطر تأکید بر عنصری خاص ــ و نه حتی همراهی با احساسی خاص ــ شکلی تحمیلی پیدا می‌کند و مانع تأثیرپذیری بیننده از احساس خالص و بی‌تأکید جاری در صحنه می‌شود.

۳ـ کاظم عباس را بر دوش می‌گیرد و از آژانس بیرون می‌آید. تنها موسیقی صحنه، صدای رنگ‌پاشیِ ماشینی است که مشغول خط‌کشیِ خیابان است. شاید حاتمی‌کیا هنوز به این نکته کاملاً واقف نشده باشد، اما همین موسیقی درون صحنه تعلیقی غریب به آن بخشیده است. افسوس که قدر این صدای زمینه چنان که باید دانسته نمی‌شود، چون

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

موسیقی کُرال دوباره به میانه می‌جهد و انتزاعِ جذاب صحنه را از میان می‌برد.

شک نیست که یکی از وظیفه‌های موسیقی، همراهی با حس جاری در صحنه و گاه تشدید آن است، اما این تنها وظیفه نیست. حاتمی‌کیا به واسطهٔ ارزشی که برای احساسات قائل است، موسیقی را بیش‌تر در این مسیر به‌کار گرفته است. آژانس شیشه‌ای این ویژگی را دارد که در بسیاری از زمینه‌ها استاندارد حرفه‌ای بسیار خوبی را نشان می‌دهد که از تلفیق ساده‌سازی و تجربه‌گرایی پیشین به‌دست آمده است. اگر چنین باشد، چرا نتوان در عرصهٔ موسیقی به تجربه‌های تازه دست زد؟ اگر هدف نمایش دقیق و سینماییِ احساسات درونی شخصیت‌ها باشد، پس در گسترهٔ شنیداری فیلم نیز می‌توان حساس‌تر بود. احساسات ویژه به هر شکل، حساسیتی ویژه را نیز طلب می‌کند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فیلمنامه و فیلم

مهم‌ترین تفاوت فیلمنامهٔ چاپ شده* و نسخه‌ای که به نمایش درآمده است، فشرده ساختن و پیوسته کردن عناصر، لحظه‌ها و گفت‌وگوهای فیلم نسبت به فیلمنامه است. اگر بخواهیم نسخه‌ای از فیلمنامه‌ای را که به فیلم برگردانده شده است با فیلمنامهٔ حاضر مقایسه‌ای کنیم، به ویرایه‌ای جذاب‌تر و خواندنی‌تر می‌رسیم. به نظر می‌آید که غلظت احساسات‌گرایی چه در پرداختن به افراد و چه نوع گفتارشان، به فیلمنامه بیش‌تر راه یافته است تا فیلم. همچنین با مرور فیلمنامه، تک‌بُعدی بودن بیش‌تر شخصیت‌ها و تمرکز بیش‌تر بر شخصیت‌های اصلی و کم‌تر شدن فرصت ابراز وجود شخصیت‌های فرعی را نسبت به فیلم می‌بینیم. در چند بخش مجزا، تفاوت‌های فیلمنامه را با فیلم مرور می‌کنیم.

روایت

«نمی‌دونم چرا یه‌راست نمی‌رم سر اصل مطلب؟ اصل! راستی اصل کدومه؟ این که تعریف کنم چه‌طور گیر افتادیم. یا این که چرا گیر

---

* آژانس شیشه‌ای [فیلمنامه] ـ حاتمی‌کیا، ابراهیم ـ کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران، زمستان ۱۳۷۶.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

افتادیم. با این قلمی که من دارم معلوم نیست خیلی از عهده‌اش بربیام» [ص ۱۳] روایت پر طول و تفصیل کاظم کاملاً نشان می‌دهد که نگرانی حاتمی‌کیا موقع نوشتن فیلمنامه تا چه حد زیاد بوده و هرچه به مراحل ساخت فیلم نزدیک‌تر شده، این اضطراب و دلشوره چه‌قدر فروکش کرده است. توجه کنیم که شروع روایت کاظم در فیلم ساده، موجز و فشرده است، اما در فیلمنامه چنین نیست. جدا از آن، گویی راوی فیلمنامه اصرار دارد تمام ضعف‌هایش را همان ابتدا توضیح بدهد و کامل و واضح خودش را معرفی کند. وقتی راوی به نقطه‌نظر فیلمساز نزدیک می‌شود و حس نگرانی‌اش را از این که نتواند منظورش را درست و دقیق بیان کند، به این شکل روشن و مستقیم بیرون می‌ریزد، طبیعی است که بخشی از نشانه‌های داستان را که هنوز به آن نرسیده‌ایم، بیان کند و به استقبال ایده‌هایی برود که هنوز بهانه‌ای برای بیان‌شان ــ یا اشاره به آن‌ها ــ وجود ندارد. به عنوان نمونه:

> «ای کاش سلمان چیزی بهش نگفته بود. سلمان، آقاسلمان. راستی فاطمه، دلم برای سلمان تنگ شده. این پسر فکر می‌کنه که خیلی از من دوره، ولی من خودمو تو صورتش می‌دیدم... باز داره یادم می‌ره که قراره چی بنویسم...» [ص ۱۳]

بله، نویسنده هم بیش و کم فراموش می‌کند که اشاره‌هایی از این دست، در میان راه و از طریق نشانه‌های دراماتیک و ارتباط هر شخصیت با دیگران است که معنا می‌یابد، نه لزوماً در آغاز آن و با توصیف شخصیت‌هایی که هنوز آن‌ها را نمی‌شناسیم. مهم‌تر این که کاظم در همان شروع صحبت‌اش، نتیجه‌گیری‌اش را دربارهٔ سلمان به فاطمه ــ و بیننده ــ می‌گوید، در حالی که صحنهٔ برخورد این دو به خودی خود

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گویا هست و نیازی به وصفِ پیشاپیش آن وجود ندارد.

نخستین صحنهٔ موجود در فیلمنامه که فیلمبرداری هم شده اما از فیلم کنار گذاشته شده است، فصلی است که کاظم و فاطمه با راهنمایی اصغر، سلمان را که مشغول مسافرکشی است، غافلگیر می‌کنند. جذابیت خاص این صحنه و لحن دوپهلو و کنایه‌وارِ گفت‌وگو نویسی‌اش چنان است که شاید با دیدن آن از حذف‌اش تأسف بخوریم، اما متأسفانه مشکل از خودِ این فصل است که در عین جذابیت، با فُرم روایی فیلم سازگار نیست. ابتدا در لذت بخشی از جذابیت این فصل شریک می‌شویم، چون برای تأسف خوردن تا دلتان بخواهد فرصت هست. سلمان داد می‌زند: «آزادی، آزادی» و مسافرانِ این مقصد سوار می‌شوند، اما کاظم او را نگه می‌دارد و به خانه می‌فرستد و خودش سوار می‌شود.

کاظم: آقایون کجا تشریف می‌برن؟

مسافر ۱: راه‌آهن.

مسافر ۲: آزادی

مسافر ۳: گمرک

مسافر ۴: آزادی

کاظم: شرمنده‌ام. من تا انقلاب بیش‌تر نمی‌رم.

مسافر ۲: یعنی چی؟ الان داد می‌زدی آزادی

کاظم: نه آقا. من جونشو ندارم. تو این دود و دم اول صبحی تا انقلاب بکشم خیلی‌یه [ص ۱۷]

جذابیت این صحنه تنها به دلیل بازی ملیح و نمادین‌اش با کلمات نیست؛ به واسطهٔ معرفی سریع و موجز شخصیت‌ها، نوع روابط و مشکلات‌شان نیز هست. به‌ویژه آن که حضور اصغر در این صحنه، سبب می‌شود تا انگیزهٔ او را برای پیوستن به کاظم و عباس در آژانس و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوع رابطه‌اش با کاظم را نیز بدانیم؛ برخلاف فیلم که با اصغر موقع فرارش از چنگ پلیس و ورودش به آژانس آشنا می‌شویم و طبیعی است که انگیزهٔ همراهی او با جمع تا حدودی ناقص بماند. هرچند که فیلم با تأکید بر ویژگی‌های او در ترسیم این نقص تا حد امکان کوشش می‌کند. اما منطق حذف این صحنه نیز کامل و محکم است. اگر فیلم به صورت حرکت در زمان مستقیم پیش می‌رفت، لزوم این صحنه کاملاً احساس می‌شد و حذف آن بی‌مورد به نظر می‌رسید، اما وقتی گشایش ماجرا نامه‌نگاری کاظم برای فاطمه است، قرارداد نمایشی فیلمساز با بیننده حکم می‌کند که او دیگر صحنهٔ حضور خودش به همراه فاطمه را ــ که به یافتن عباس حیدری نیز ربطی ندارد ــ دوباره برای فاطمه توضیح ندهد. در حقیقت، تعارضی که همواره در برخورد با فیلم با آن مواجه هستیم، به نحوی دامن این صحنه و ارتباط‌اش با مجموعهٔ فیلم را نیز گرفته است. در حالی که حضور اندک فاطمه در آن صحنهٔ شبانه در منزل، منطق مناسب و شایسته‌ای دارد و به مانند این صحنه با کلّیت روایت فیلم در تضاد نیست.

بخش دوم این تعارض با روایت در فیلمنامه که این‌بار به درستی از فیلم حذف شده و جای تأسف خوردن هم ندارد، صحنه‌ای است که کاظم، بدن عباس را مالِ مردم می‌داند و ناگهان به وسط اتوبان می‌رود و وضع عباس را با صدای بلند برای مردم شرح می‌دهد. شعاری بودن و نچسب‌بودن صحنه به کنار، فیلمنامه‌نویس به این هم بسنده نمی‌کند و مکالمهٔ عباس و نرگس را به این شکل وارد می‌کند:

نرگس: این آقا چرا این‌جوری می‌کنه، خدای نکرده مگه دیوونه‌س؟!

عباس: حاجی هنوزم حاجیِ جنگه.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یعنی کاظم در نامه‌اش، حرف‌های نرگس و عباس را هم که قاعدتاً نباید شنیده باشد، برای فاطمه نقل می‌کند. از آن گذشته، بازگشت‌های نامناسب فیلمنامه به زمان حال: «دو روز مانده به سال نو» و «یک روز مانده به سال نو»، بی‌جهت گذشت زمان را یادآوری می‌کند، در حالی که با پذیرش منطق حضور راوی دیگر نیازی به تأکید بر آن وجود ندارد.

صدای راوی ــ کاظم ــ در صحنهٔ دیگری از فیلمنامه نیز حضوری زائد دارد که از فیلم نیز کنار مانده است. وقتی نرگس برای دیدار عباس می‌آید، صدای کاظم به پیشواز او می‌رود و باز هم سعی می‌کند همه‌چیز را توضیح بدهد؛ به ویژه آن‌که با یکی از جمله‌هایش، احساس می‌کنیم پایان فیلم را نیز لو داده است: «... **می‌فهمیدم فشاری که الان روی عباسه، می‌تونه کارشو یکسره کنه...**» [ص ۱۱۲] و فراتر از آن، توصیفی غریب و باز رو کردن تعارضی که در فیلم جایگاه بصری روشن و درگیرکننده‌ای برای بروز یافته است و در فیلمنامه از زبان کاظم چنین جلوه‌ای پیدا می‌کند:

> «چشمم به چندتا از مهمونا افتاد. دیدم تو اون تاریکی بغض کردن. اون خانمه که اصرار داشت بمونه، گریه می‌کرد و اصغر هم بغض‌اش گرفته بود. خدایا اشتباه از طرف کیه؟ آیا باعث و بانی این‌همه مسأله منم؟ ای کاش سلحشور کار رو یکسره می‌کرد. کاش... خودم رو قانع کردم که این شاهنامه فردا بسته می‌شه.» [ص ۱۱۲ و ۱۱۳]

گفت‌وگو نویسی

تجربهٔ بیش از یک دهه فیلمسازی و فیلمنامه‌نویسیِ حاتمی‌کیا به مرور دارد در عرصه‌های مختلف خودنمایی می‌کند که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گفت‌وگونویسی هم یکی از آن‌هاست. شیوهٔ کنایی، دوپهلو و درگیرکنندهٔ نگارش گفت‌وگوها در آژانس شیشه‌ای در میان فیلم‌های گذشتهٔ او کم‌تر سابقه داشته است. حتی برج مینو در عین ظرافت‌های آشکار و پنهان گفت‌وگوهایش نسبت به آژانس شیشه‌ای فاصله‌ای محسوس و قابل توجه دارد؛ به‌ویژه که فیلم اخیر با استفادهٔ متنوع‌اش از گفت‌وگوهای پُرضرب، تک‌گویی، نامه و... مسیر پرخطری را می‌رود که ظاهراً بیش از فیلم گریبان فیلنامه را گرفته و بعضی از صحنه‌ها را که روی پردهٔ سفید به راحتی و روانی پیش می‌رود، روی صفحهٔ کاغذ کمی نامفهوم ساخته است. در اوایل فیلمنامه، کاظم در راهروی بیمارستان سراغ دکتر را می‌گیرد:

جوان: کی به شما اجازه داد بیاین تو؟

کاظم: دنبال دکتر شاهرخ هستیم.

جوان: بفرمایید بیرون. بیرون منتظرش باشید...

[...]

کاظم: مگه دکتر شاهرخ این‌جا نیستن؟ [ص ۲۰]

کمی بعد، جوان ماسک‌اش را کنار می‌زند و می‌فهمیم که او همان دکتر بهمن است. در مطب متخصص هم، پزشک او را «دکتر روشنی» صدا می‌زند [ص ۲۶] و خواننده سردرگم می‌ماند که چرا کاظم به دنبال دکتر شاهرخ می‌گشته است. در حیطهٔ گفت‌وگونویسی، به نظر می‌رسد که حاتمی‌کیا با نگارش شرح صحنه و مکالمات بدون در نظر گرفتن بافت تصویری، چهرهٔ بازیگر و حضور به عنوان کارگردان، به عنوان فیلمنامه‌نویسِ محض چندان ارضاء نمی‌شود. بسیاری از گفت‌وگوهایی که در فیلم شکلی موفق و متقاعدکننده دارند ــ حتی بعضی از جمله‌های ساده و کوتاهی که نیاز چندانی هم به مکث و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وسواس ندارند ــ در فیلمنامه شکل‌های عجیب و غریبی پیدا می‌کنند. جمله‌هایی مثل «یه کم‌منطقی **بشید**» یا «می‌شه یه لطفی **برام کنید**» [ص ۱۰۴]، که در موقع خواندن فیلمنامه آزاردهنده است، با دیدن فیلم از یاد می‌رود. مقایسهٔ این جملهٔ سادهٔ کاظم به مدیر آژانس در فیلمنامه و فیلم، کاملاً گویای حس نامشخص فیلمنامه‌نویس / کارگردان موقع نگارش فیلمنامه و آگاهی کامل‌اش هنگام ساخت همین صحنه است:

کاظم: چرا متوجه نیستید؟ اگه برای خودم بود، حاضر نبودم اصرار کنم [ص ۵۰]

کاظم [در فیلم]: چرا متوجه نیستین؟ اگه به خاطر خودم بود که اصلاً اصرار نمی‌کردم.

به همین دلیل است که اهمیت گفت‌وگونویسی در کار حاتمی‌کیا را چندان نمی‌توان از طریق مطالعهٔ متن چاپ شدهٔ فیلمنامه درک کرد و رجوع به فیلم می‌تواند در این زمینه مفیدتر باشد.

تفاوت‌ها

جدا از آن‌چه در بخش روایت آمد، بین فصول مختلف فیلمنامه و فیلم تفاوت‌های دیگری هم وجود دارد که پرداختن به بعضی از آن‌ها، از یک‌سو به درک فیلم کمک می‌کند و از سوی دیگر، تفاوت در اجرا و ماهیت قسمت‌هایی از فیلم را با فیلمنامه می‌رساند:

۱ـ کاظم بعد از نوشتن وصیت‌نامه، چشم‌اش به زنی می‌افتد که همسرش در خواب است و با او گفت‌وگو می‌کند. زن دربارهٔ برادرش حرف می‌زند که هم‌سن عباس بوده و پیش از برگشتنِ او به ایران، از دنیا رفته است...

زن: **اگه محسن زنده بود حتماً از شما دفاع می‌کرد و همین**

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باعث می‌شد تا دوباره به جون هم بیفتیم. حالا جای خالی‌شو تو وجودم حس می‌کنم. محسن خیلی پاک بود. زلال بود. یه آرمانیِ ناب بود و من بهش حسودیم می‌شد.
[ص ۱۱۹]

این مکث بی‌دلیل و بی‌فایده روی شخصیتی که ناگهان به یاد برادرش می‌افتد، یا حاجی‌فیروزی که ابتدا به اصرار می‌خواهد برود و روز بعد که کاظم می‌خواهد آزادش کند، می‌گوید: «عید من الانه. بالاخره یه‌شب شد که از زور تفنگ چیزی نزدم» [ص ۱۲۱]، نشان می‌دهد که فیلمنامه‌نویس خواسته خُرده‌هایی از تحول و دگرگونی را به شاهدان‌اش تزریق ــ یا دقیق‌تر، به آنان تحمیل ــ کند؛ شاید به این قصد که یک‌سو نگری بیننده را نسبت به آنان متعادل سازد. به هر حال، فیلم از این اشاره‌های فیلمنامه دور می‌شود و آنان را به بازی نمی‌گیرد. انگار فیلمساز سلیقهٔ فیلمنامه‌نویس را در بها دادن‌های مقطعی به شاهدان ماجرا نپسندیده و ترجیح داده است تا احساس تفاوت میان شخصیت آن‌ها را با سرعت در بین گفت‌وگوهای تلفنی‌شان به نمایش بگذارد که فُرمی به مراتب زیباتر و متقاعدکننده از فیلمنامه پیدا می‌کند. در نتیجه، آن فصلِ بی‌دلیلِ درد دلِ زن با کاظم در فیلم این شکل درمی‌آید:

زن [با تلفن]: **یادته از احمد چه‌قدر غافل بودیم؟** [با بغض] **عین اونه...**

همین و تمام. بی آن‌که توقع دیگری از زن داشته باشیم به مکالمهٔ تلفنی شاهدِ دیگری پرتاب می‌شویم. این احساس عدم تعادل را در فصل دیگری هم می‌خوانیم که البته در فیلم وجود ندارد؛ جایی که کاظم و عباس سوار هواپیما می‌شوند و احمد آن‌ها را در هیأت زمان جنگ می‌بینند:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«از نگاه احمد، کاظم و عباس هر دو در لباس رزم هستند. عباس زخمی است و بر دوش کاظم قرار دارد. خون از گلوی عباس بیرون می‌زند. کاظم همچنان پیش می‌آید. احمد سبقت می‌گیرد و به آن دو خیره می‌شود. هنوز آن‌ها را در لباس رزم می‌بیند. خودش نیز در لباس رزم است. کاظم لحظه‌ای می‌ایستد. نفس تازه می‌کند. احمد در موقعیتی جدید خیره به پیش آمدن دوبارهٔ کاظم است... [ص ۱۳۱]

این صحنه نیز مانند فصل غیرقابل باورِ پیش از آن که کاظم اوراق وصیت‌نامه‌اش را از هلیکوپتر به حیاط خانه‌شان می‌ریزد (و واقعاً چرا باید ــ و مگر می‌تواند ــ چنین کاری بکند؟)، تنها ناشی از احساسات‌گرایی مستولی بر فیلمنامه‌نویس است که ظاهراً شیفتگی به سرنوشت قهرمانان‌اش عنان از کف او ربوده و منطق درام را از یادش بُرده است.

۲ـ یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های فیلمنامه و فیلم، فصلِ درگیری کاظم و سلحشور است. در فیلمنامه، همه در عین ناراحتی از وضعیت بغرنج کاظم، کنار می‌ایستند و تماشا می‌کنند. حتی عباس با وجود همراهی‌اش با کاظم، مانع کمک اصغر می‌شود و تنها یک اتفاق ساده ــ پیش‌آمدنِ جوانی از بین گروگان‌ها ــ باعث می‌شود تا سلحشور لحظه‌ای از کاظم غافل بماند و به نتیجه نرسد. اما در فیلم، اصغر است که با وجود ممانعت احمد، اسلحه را به دست کاظم می‌رساند. وجه افتراق این دو صحنه بیش‌تر از این جهت است که فیلمنامه سعی می‌کند به یُمنِ «اتفاقی‌بودنِ» دخالت یکی از گروگان‌ها، آن‌ها را نیز در یکی از فرازهای اثر شریک کند. اما در فیلم به نحوی منطقی، این درگیری نیز

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

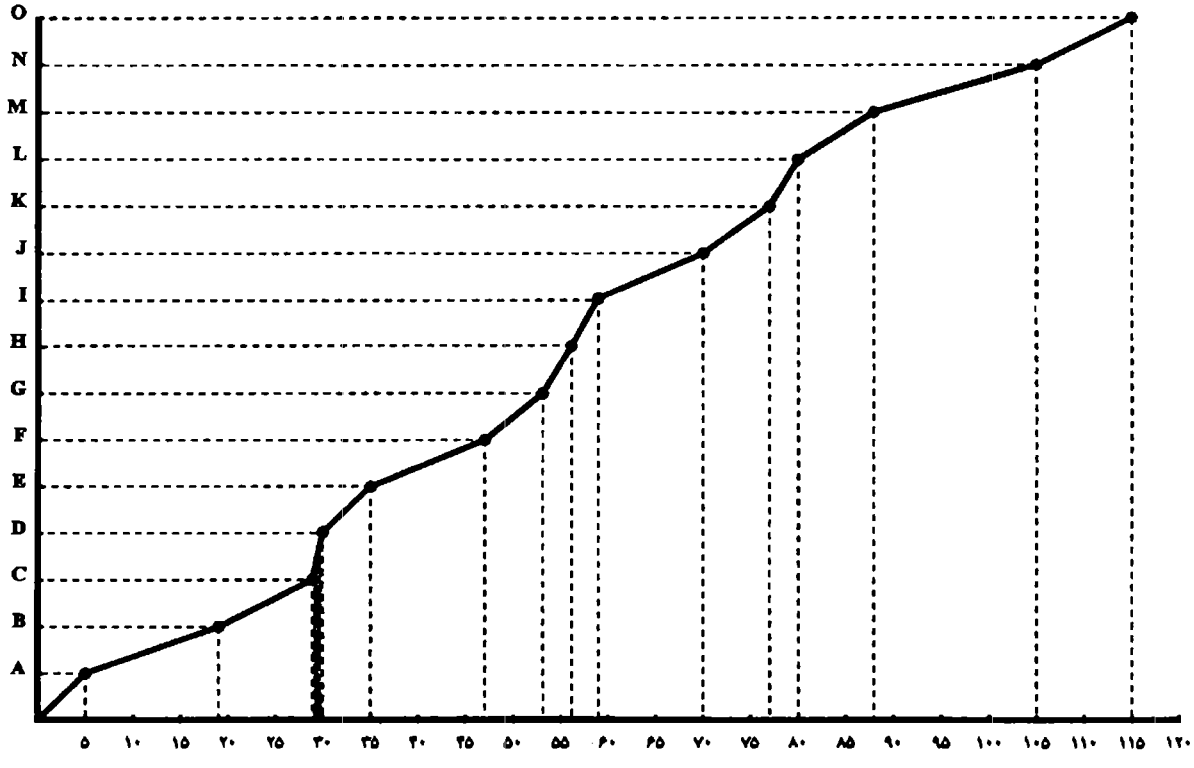
جهتی درونی پیدا کرده و به جای اتفاقی بودن، باورپذیری را مدنظر قرار داده است.

جزئیات متفاوت دیگری هم هست؛ مثلاً در فیلمنامه سلحشور نسبت به احمد ارشد است و حتی کاظم آشکارا به او می‌گوید: «**من اگه جای سلحشور بودم، بیرون‌ات می‌کردم. تو کار بلد نیستی**» [ص ۷۹]، اما در فیلم وقتی کاظم می‌پرسد: «**ارشد کدام‌تان‌اید؟**» احمد پاسخ می‌دهد: «**فرض کن من‌ام**» و حس ابهام موجود در وضعیت کاریِ آن دوتا انتها باقی می‌ماند، یا بوسه‌زدن‌های به‌جا و بی‌جا بر دست کاظم توسط عباس و سلمان که گویی نشانه‌هایی از همان روحیهٔ حق به جانبی را بروز می‌دهد که پیش‌تر به آن اشاره شد. این نشانه‌ها خوشبختانه از فیلم حذف شده‌اند و تنها در فیلمنامه وجود دارند، اما هدف از طرح این قیاس بیش و کم فشرده میان فیلم و فیلمنامه، تنها تأکید بر جزئیات متفاوت نیست. جست‌وجو در میان عناصر نمایشی فیلمنامه و پیوستگی آن‌ها، می‌تواند نشان بدهد که چه چیزهایی در کار حاتمی‌کیا از همان آغاز شکل می‌گیرد و بر صفحهٔ کاغذ تثبیت می‌شود و چه مسائلی حین کار حذف یا بدان اضافه می‌شود. به همین دلیل، ثبت منحنی عناصر دراماتیک فیلمنامه نسبت به زمان وقوع‌شان در فیلم، می‌تواند رابطهٔ دقیق و دوطرفهٔ زمان‌سنجیِ فیلمنامه‌ای و مدت‌زمان نمایش همان صحنه را در فیلم مشخص کند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



منحنی وقایع مهم فیلمنامه براساس زمان حضورشان در فیلم برحسب دقیقه

نقطه	زمان [دقیقه]	شرح
A	۵	برخورد کاظم و عباس
B	۱۸	ورود به آژانس
C	۲۸	شروع گروگان‌گیری
D	۲۹/۵	پایان گروگان‌گیری
CD	۱/۵	فصل گروگان‌گیری (هاشور خورده)
E	۳۵	ورود پلیس
F	۴۷	ورود احمد و سلحشور
G	۵۳	رفتن سلحشور
H	۵۶	تصمیم عباس برای رفتن
I	۵۹	ورود اصغر
J	۷۰	ورود دوبارهٔ سلحشور
K	۷۷	رفتن سلحشور
L	۸۰	گفت‌وگو با سلمان
M	۸۸	گفت‌وگو با نرگس
N	۱۰۵	خروج از آژانس
O	۱۱۵	مرگ عباس

جدول اطلاعات موجود در منحنی

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بررسی تطبیقی

بعدازظهر نحس ساختهٔ سیدنی لومت به عنوان یکی از مهم‌ترین مراجع نزدیک به آژانس شیشه‌ای از نظر پیرنگ، شرایط و موقعیت شخصیت‌ها، جایگاه خوبی برای گسترش بحث از طریق مقایسه‌ای تطبیقی است. در این مسیر، نشانه‌های مشترک بین این دو فیلم به ما کمک می‌کند که وجوه تشابه را در نوع نگاه دو فیلمساز بیابیم و تفاوت‌هاشان را در تشریح مبانی ساختاری و ویژگی‌های منتسب به زمان و مکان ساخته شدن دو اثر به‌کار ببندیم.

شباهت مضمون دو فیلم را بارها از آدم‌های مختلف شنیدم؛ آن هم زمانی که آژانس شیشه‌ای هنوز در مرحلهٔ فیلمبرداری بود. زمزمه‌ها تا زمان نخستین نمایش فیلم بالا گرفت و از آن پس با شدت بیش‌تری ادامه یافت و حتی کار به قیاس‌های مع‌الفارق و بی‌منطقی کشید که نه‌تنها به سنجش دو فیلم منجر نمی‌شد؛ اساساً ماهیت و جایگاه فیلم نخست را نیز مخدوش می‌ساخت. به عنوان نمونه، در گزارشی از شانزدهمین جشنوارهٔ فجر، نویسنده‌ای نحوهٔ استفاده از موسیقی آژانس شیشه‌ای را مشابه فیلم‌هایی چون سرعت، جان سخت و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بعدازظهر نحس دانسته بود. آوردن نام این سه فیلم در کنار یکدیگر، مفهوم مقایسه را از ریشه مورد تردید قرار می‌دهد. دو فیلم اول، آثاری متعلق به جریان اصلی سینمای آمریکا هستند که با فاصله‌ای نه‌چندان زیاد از یکدیگر، نقطهٔ مشترک‌شان را که وابستگی به نوع تجارتی و پرهیجان «فاجعه» است، آشکارا به رُخ می‌کشند. در مقابل، بعدازظهر نحس فیلمی کاملاً متفاوت است که از دلِ سینمای معترض اوایل دههٔ هفتاد سر برآورده و با دستمایه قرار دادن ماجرای سرقت بانک و گروگان‌گیری به نوعی واقع‌گرایی اجتماعی راه می‌بَرَد. فراتر از همه، بعدازظهر نحس منهای فصل افتتاحیه یعنی عنوان‌بندی‌اش که از یک ترانهٔ راک استفاده کرده است، اصلاً موسیقی ندارد که کاربردش شبیه سرعت، جان سخت یا آژانس شیشه‌ای باشد یا نباشد. به ویژه که آژانس شیشه‌ای از نظر استفاده از موسیقی، مسیر متفاوتی را می‌پیماید. می‌بینیم که نشناختن ویژگی‌های خاص اثر مرجع (اگر اساساً مرجع بودن‌اش را بپذیریم)، نه‌تنها منطق مقایسه را درهم می‌ریزد، که خاستگاه آن را نیز مبهم و ناشناخته باقی می‌گذارد. اگر نگوییم که با دادن نشانه‌هایی نادرست و بی‌بنیاد از جنس آن‌چه دیدیم، اشتباه‌هایی به مراتب بزرگ‌تر از آن چه خواندیم مرتکب می‌شود.

«آن‌چه شاهدش هستید واقعی است و در ۲۲ آگوست ۱۹۷۲ در محلهٔ بروکلین نیویورک رُخ داده است». با همین نوشتهٔ آغازین، واقع‌گرایی اجتماعی بعدازظهر نحس شکلِ اسنادی به خود می‌گیرد و دنبال کردن تناقض‌های موجود در شخصیت‌ها و روابط‌شان پذیرفتنی جلوه می‌کند. شاید به نظر برسد که برای این نوشته‌ها بیش از حد ارزش قایل شده‌ایم؛ به‌خصوص که سینمای شالوده‌شکن و هجویه‌ساز کنونی به قدر کفایت سربه‌سر این جور نوشته‌ها گذاشته است. اما واقعیت این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آل پاچینو (سانی) و جان کزال (سل): بعدازظهر نحس ساختهٔ سیدنی لومت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است کـه بسیاری از کُنش‌های نـاهنجار فیلم کـه فـیلمساز در پـی برگرداندن آن‌ها به زبان سینماست، از درون همین اشاره‌ها پا به عرصه گذاشته است. این پیش‌آگاهی در قالب فیلمی که ماهیت نمایشی‌اش از زندگی روزمره مایه می‌گیرد، سبب می‌شود تا عنصر نمایش را در همان فضایی جست‌وجو کنیم که ناهنجاری در آن یافتنی‌تر است. کاری کـه سیدنی لومت از همان فصل عنوان‌بندی به سادگی انجام می‌دهد و در حقیقت، برابرنهادی بصری برای نوشتهٔ آغـازین فـیلم‌اش مـی‌سازد و بیننده را بـه «واقـعیت مـوجود» پـرتاب مـی‌کند: از نـمای دور کشـتی تفریحی به نمای نزدیک جست‌وجوی سگـی در مـیان زبـاله‌ها قـطع می‌کند، از استراحت زنان و مردان در کنار ساحل به مـردی کـه گـوشهٔ خیابان دراز کشیده، از آسمان خراش‌های عظیم به زباله‌های رها شـده در پیاده‌روها... بدین‌سان، فیلمساز پیش از وارد شدن به داستانِ برگرفته از واقعیتِ خود، به سرعت تصویری زمینه‌ساز از فضای شکـل‌گیری واقعه ارایه می‌دهد. تصویری که در ذات خود نمایشگر نـوعی تـضاد اجتماعی و طبقاتی است که دستاورد نـاگـزیر بـی‌عدالتـی و تـعارضِ شخصیت‌های فیلم با دنیای پیشِ روست. به این ترتیب حتی پـیش از آشنایی با قهرمانان فیلم، سرنخ مناسبی برای دریافتن انگیزه‌هاشان در اختیار داریم. اما در مسیری کـاملاً مـتفاوت، نـخستین جـملهٔ فـیلم و فیلمنامهٔ آژانس شیشه‌ای سَرِ راه‌مان سبز می‌شود و هشدارمان مـی‌دهد که: «این ماجرا واقعی نیست».

مشکل کجاست؟ فیلم که به پایان می‌رسد، گویی داروی «این ماجرا واقعی نیست» تازه اثر می‌کند. آژانس شیشه‌ای به‌رغم ظاهرش، چندان هم غیرواقعی به‌نظر نمی‌آید (گو این کـه اسـاساً حـمایلِ واقـع‌گرایـی اجتماعی را به خود بسته است). پس برخلاف بعدازظهر نحس که نوشتهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آغازش در حکم راهنمایی برای ورود به صحنه است، آن‌چه را که بر پیشانی فیلم حاتمی‌کیا می‌بینیم باید به مثابهٔ نوعی گریزگاه برای پرهیز از مشکلات احتمالی تلقی کنیم. یعنی به قیمت جولانِ بیش‌تر در محدودهٔ نمایشی فیلم، برای لحظه‌ای ــ و درست در لحظهٔ شروع فیلم ــ از صحنه خارج می‌شویم. از دریچهٔ واقع‌گرایی، راه برای گسترش مقایسهٔ دو فیلم از جنبه‌های گوناگون نیز باز می‌شود و تعمیم دادن آن، سبب می‌شود تا دریابیم که ویژگی‌های سیاسی ـ اجتماعی هر جامعه‌ای چه‌طور به آثار هنری آن راه می‌یابند و انواع محدودیت‌ها را نیز یادآوری می‌کنند. به بیان ساده‌تر، بیش از آن‌چه گمان می‌کنیم دست و پا بستهٔ واقعیت هستیم؛ هرچند که به بهای نمایاندن بخشی از آن، ناچار از انکارش باشیم. همین رویکرد متفاوت به نمایش واقعیت در آغاز دو فیلم، به تدریج ژرف‌تر می‌شود و میان آن دو فاصلهٔ بیش‌تری می‌اندازد. سیدنی لومت، قهرمانانش ــ و بیننده ــ را به هچل می‌اندازد و خودش کنار می‌کشد تا شاهد تعارض و تناقض دنیاشان باشد، اما حاتمی‌کیا گویی خود به همراه شخصیت‌هایش ــ و گویی تمام آن‌ها ــ در میان گود است. به یک معنا، تعارض و تناقض در فیلم او بهانه‌ای برای پیشرفت سیر دراماتیک نیست و به نظر می‌رسد که این ویژگی به نحو جدایی‌ناپذیری، جوهره و زیربنای فیلم را تشکیل می‌دهد. و از یاد نبریم که تمام این‌ها بر زمینه‌ای رُخ می‌دهد که نمی‌تواند از واقعیت‌های زیستی‌اش فاصله بگیرد و در حقیقت، ارتباط خود را با منبع اصلی تغذیه‌اش قطع کند. به هر حال، واقعیت نمایشی در هر دو فیلم آن قدر جاری و دقیق هست که ما را از این توهم برهاند و به واقعیت‌های تازه‌تری برساند.

در زمان ساخته شدن بعدازظهر نحس، جنگ ویتنام رو به پایان است

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و تأکید بر حوادث و پی‌آمدهای آن هنوز چندان ساده نیست. به همین دلیل، اشارهٔ تلویحی مبنی بر این که دو سارق فیلم یعنی سانی (آل‌پاچینو) و سَلْ (جان کزال) در ویتنام خدمت کرده‌اند، خودبه‌خود پس‌زمینهٔ اجتماعی درخور توجهی برای فیلم می‌سازد (پس‌زمینه‌ای که کم‌تر از یک دههٔ بعد با شروع عصر ریگان و تأثیر مستقیم و بی‌واسطه‌اش بر سینمای آمریکا، در جهت عکس به‌کار می‌رود و با تشویق به ساختن فیلم‌هایی چون اولین خون و نمونه‌های بی‌شمار مشابه، تفکر جمهوری‌خواهان را بر سینمای آمریکا حاکم می‌سازد). در مقابل، آژانس شیشه‌ای با فاصله‌ای نزدیک به یک دهه از پذیرش قطع‌نامهٔ ۵۹۸ و پایان جنگ، نشان می‌دهد که فیلمساز برای فاصله گرفتن از فضای جنگ و درک نشانه‌های پس از آن، فرصت کافی داشته است. از این روست که یکی از مضامین مؤکد را در فیلم، مقولهٔ زمان دانستیم. تا آن‌جاکه به خاستگاه فیلم‌ها مربوط می‌شود، فیلم سیدنی لومت با پس‌زمینهٔ چپ‌گرایانه‌اش، عواملی چون فقر و بیکاری و جنگ را زمینه‌ساز اعمالِ قهرمانان خود می‌داند و با نگاه تحقیرآمیزش به مقولهٔ رسانه، مایهٔ فرعی «دستبرد به واقعیت» از طریق رسانه را به‌طور تلویحی وارد فیلم می‌کند. اشاره‌ام به صحنه‌ای است که مجری تلویزیون از طریق تلفن با سانی گفت‌وگو می‌کند و تصویر او هم برای بینندگان تلویزیون پخش می‌شود:

مجری: الو، سانی. تصویر تو داره پخش می‌شه. ممکنه به چند سؤال ما جواب بدی؟

سانی: باشه.

مجری: چرا این کار رو می‌کنی؟

سانی [با دیدن تصویر خودش در تلویزیون هیجان‌زده می‌شود]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«اونا می‌خوان مارو بکشن!» آل پاچینو در نمایی از فیلم.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هی، بچه‌ها. من توی تلویزیون‌ام. می‌بینین؟ [به مجری] چی گفتی؟ گفتی چرا این کار رو می‌کنم؟

مجری: بله.

سانی: چه کاری رو؟

مُجری: سرقت بانک.

سانی: خب راستش من منظورت رو نمی‌فهمم. من واسه این به بانک دستبرد زدم چون این‌جا پول زیادی هس.

مجری: منظورم اینه که چرا فکر می‌کنی مجبوری پول بدزدی؟ نمی‌تونستی کار پیدا کنی؟

سانی: نه. چه کاری؟ آدم اگه بخواد کاری پیدا کنه باید عضو اتحادیه باشه. اگه نباشی که نمی‌تونی کار پیدا کنی. خودت که می‌دونی.

مجری: حرفه‌های بدون اتحادیه چی؟

سانی [با تمسخر، رو به بقیه]: این یارو چه‌شه؟ [به مُجری] بدون اتحادیه دیگه چیه؟ مثلاً چی؟ کارمند بانک؟ درآمد کارمند بانک هفته‌ای چه‌قدره؟ خیلی کم. ۱۱۵ دلار واسه شروع کار. با این پول می‌شه زندگی کرد؟ من زن و دوتا بچه دارم. چه‌طور می‌تونم با این پول سر کنم؟ تو بگو هفته‌ای چه‌قدر می‌گیری؟

مُجری: من می‌خوام از تو سؤال کنم سانی.

سانی: خب من هم از تو یه سؤال کردم. ما داریم سَرِتون رو گرم می‌کنیم. حالا خودت چی واسهٔ ما داری؟

مُجری: تو چه انتظاری داری؟ می‌خوای بابت‌اش پول بگیری؟

سانی: نه. من پول نمی‌خوام. احتیاجی به پول ندارم. ببین. من و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رفیق‌ام با این گروگان‌ها داریم توی این بانک لعنتی می‌میریم. یعنی به زودی مُخِ ما رو وسط خیابون پیدا می‌کنی که اونا زدن داغون کَردن. حالا ما رو هم توی تلویزیون نشون می‌دین که خانم‌های خانه‌دار تماشا کنن. به جای سریال روزهای زندگی بد نیس. خب شما واسه من چی دارین؟ شما هم باید چیزی واسه من داشته باشین.

مجری: سانی تو می‌تونی تسلیم بشی.

سانی: تسلیم؟ ببینم تو تا حالا زندان رفتی؟

مجری: نه.

سانی [با عصبانیت]: نه؟ پس بهتره راجع به موضوعی زِر بزنی که توش سررشته داری. تو بگو هفته‌ای چه‌قدر می‌گیری تا من هم بهت بگم چی می‌خوام...

در این‌جا برنامهٔ مستقیم تلویزیونی به دلیل «نقص فنی» ــ که برطرف هم نمی‌شود ــ قطع می‌شود. اعتراض فیلمساز به مقولهٔ رسانه، کامل‌کنندهٔ تصویری است که او از نخستین نمای فیلم در پی آن بوده است؛ تصویری همواره ناقص و درهم ریخته که جامعه به واسطهٔ رسانه از افرادی چون سانی دریافت کرده است. از همین‌جا به مقایسهٔ مفهوم واقع‌گرایی در شخصیت‌پردازی دو فیلم جلب می‌شویم. سانی و سَل دو شخصیت عاصی، زخم‌خورده و خُرده‌پای جامعه‌اند که به‌رغم عصیان مقطعی و تهدیدهای فراوان‌شان قصد ریختن خون کسی را ندارند. از این منظر، نوعی زیرساخت فکریِ مذهبی، زوج مذکر دو فیلم را به‌هم پیوند می‌دهد. کاتولیک بودنِ سانی از یک سو و سعی‌اش در کمک به لئون [دوست جوان سانی که برای عمل تغییر جنسیت‌اش به پول احتیاج دارد] از سوی دیگر، از او شخصیتی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

متناقض ساخته است که در عین هوشمندی و جسارت، به نقطه‌ضعف‌های خود نیز به‌خوبی آگاه است و آن‌ها را پنهان نمی‌کند. او با سَل قرار گذاشته که در صورت عدم موفقیت در سرقت، خودکشی کنند. اما سانی با درک موقعیتِ، مسیرش را عوض می‌کند و با استفاده از گروگان‌ها، کوشش می‌کند تا با پلیس معامله کند. سَل در مقایسه با او بدوی‌تر است و این بدویت، شخصیت‌اش را از جنبه‌های مختلف متمایز می‌کند: او هنگام تهدید سانی مبنی بر کشتن گروگان‌ها، انعطاف کم‌تری از خود نشان می‌دهد و حتی به سانی می‌گوید که حاضر است همان لحظه، تهدیدش را عملی کند. شخصیت بدوی او در جایی دیگر، وجه طنزآمیز فیلم را پررنگ می‌کند؛ او می‌خواهد از آمریکا بگریزد و به کشور «وایومینگ» برود! از سویی، فیلمساز وجه مذهبی شخصیت او را هم از یاد نمی‌برد و در مکالمه‌اش با یکی از کارمندان بانک، این ویژگی را نیز به نقد می‌کشد:

سَل: تو سیگاری نیستی؟

زن: نه.

سَل: پس برای چی می‌خوای شروع کنی؟

زن: چون دارم از ترس زَهره‌ترک می‌شم. تو سیگار نمی‌کشی؟

سَل: نه.

زن: چه‌طور؟

سل: نمی‌خوام سرطان بگیرم... هر کاری دوست داری بکن، ولی نظر من اینه که باید مواظب بدنات باشی... [...] بدنِ آدم محراب خداست.

زن [با تعجب]: جدی می‌گی؟ یعنی سرقت بانک اشکال نداره، ولی بدن باید پاک باشه...

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سَل: حالا سیگار می‌کشی یا نه؟

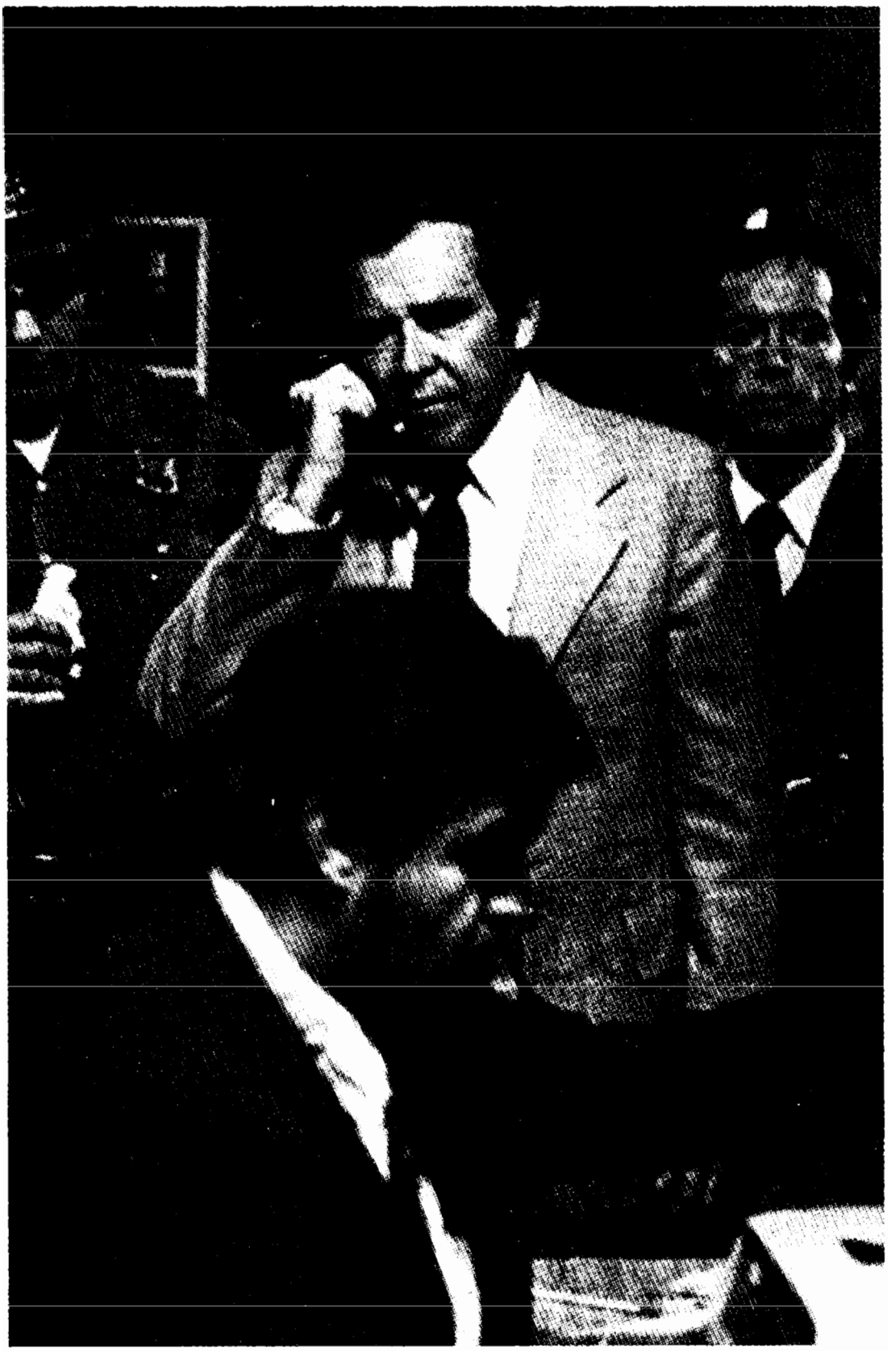
زن: آره. اگه از سرطان بمیرم نصف‌اش تقصیر توئه.

تناقض موجود در شخصیت سَل به نحوی بدوی‌تر و عینی‌تر خودش را نشان می‌دهد. بدین‌سان، قهرمانان بعدازظهر نحس با تأکید بر جنبهٔ واقع‌گرایانهٔ شخصیت‌شان، خود را در موقعیتی فاجعه‌بار قرار می‌دهند، اما یکدیگر را رها نمی‌کنند. همین تنگنا، شخصیت‌های آژانس شیشه‌ای را در میان گرفته است. از این تشابه به تفاوت ژرف‌تری می‌رسیم؛ تفاوتی که از جغرافیای دو اثر شروع می‌شود و تا درونی‌ترین لایه‌های روحیهٔ انسان معاصر پیش می‌رود. شاید عباس هم میان انگلستان و لندن فرق نگذارد (مثل سَلْ که نمی‌دانست وایومینگ در آمریکا است)، اما نکته‌ای اساسی، او را از برابر نهادِ شخصیتی‌اش در بعدازظهر نحس جدا می‌کند. اگر سَل به واسطهٔ تناقضات روحیهٔ بیمارش میان دنیای بیرون و درون تفاوتی قایل نمی‌شود و در عین حال سعی می‌کند تعالیم کاتولیکی‌اش را هم از یاد نبرد، عباس حیدری به مدد باورهای قلبی‌اش و بدویتی که جوهرهٔ اصلی شخصیت‌اش را می‌سازد، این‌گونه عاطفی و دوست‌داشتنی جلوه می‌کند؛ تا حدی که در نظر بیننده، حتی اعمالی که به او نسبت داده می‌شود ــ شرکت‌اش در جنگ به عنوان آرپی‌جی‌زن ــ دور از ذهن به‌نظر می‌رسد. با این تصور، شاید حاتمی‌کیا به یکی از هدف‌هایش رسیده باشد؛ یعنی جاانداختن این تلقی که شخصیت‌هایی چون عباس از نظر ابعاد مادی و جسمی هم از دنیای امروز فاصله گرفته‌اند. این را هم از یاد نبریم که هدف سیدنی لومت، نمایش آشکارِ معایب دو سارق فیلم‌اش نیز هست. تفاوت نگاه او از وجهی دیگر، ویژگی‌هایی را در بر می‌گیرد که مربوط به اقلیتی خاص و متمایز شونده است. به همین

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شلدون؛ مأمور اف.بی.آی با سانی گفت‌وگو می‌کند؛ نمایی از بعدازظهر نحس.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دلیل، وارد ساختن مقوله‌هایی چون هم‌جنس‌گرایی، کاتولیسیسم و حتی تغییر جنسیت لئون، در کنار انگیزه‌های دیگری چون بی‌کاری، فقر و بی‌عدالتی قرار می‌گیرد تا نقد اجتماعی فیلمساز در دو مسیر به جریان بیفتد؛ یعنی هم به واقعیت تکیه کند و با برداشت از آن، جنبه‌های مادی زندگی انسانی را برجسته کند و هم با پی‌جویی علت و معلولیِ عناصر نمایشی از حیث انگیزه و عمل، سیر دیالکتیکی روابط خود را به سرانجام برساند. هرچه فیلم سیدنی لومت ویژگی‌های فردی قهرمانان‌اش را جذب می‌کند و به شکلی دیگر به جامعه‌اش پس می‌دهد و در این بده‌بستان آشکار از قابلیت‌های واقع‌گرایانه و اسنادی ــ مثل قتل‌عام زندان آتیکا ــ حداکثر استفاده را می‌برد، فیلم دیگر از این مرز می‌گذرد، چراکه به وضوح دلباختهٔ معنویتِ تکه‌پاره شده توسط عناصر مادی است. به عبارت دیگر، حواشی معنوی بعدازظهر نحس جوهرهٔ آژانس شیشه‌ای را می‌سازد. پس تناقض موجود در فیلم دوم به مراتب غنی‌تر و عمیق‌تر است. جملهٔ کلیدی فیلم را در این زمینه عباس می‌گوید که دست بر قضا بدوی‌ترین و معنوی‌ترین شخصیت فیلم است: «**ما با خدا معامله کرده‌ایم**» سادگی توأمانِ این جمله و گوینده‌اش، گویی یکی از مایه‌های اصلی فیلم ــ و تفاوت‌های عمده‌اش با فیلم اول ــ را بیرون می‌ریزد. به تناقض موجود در این جمله کمی دقیق شویم: «معامله» در اساس کاربردی مادی دارد و برای توضیح انگیزه‌اش کافی نیست. از سوی دیگر، شخصیت او با ابعاد معنوی‌اش قادر به ارائه راه‌حل مادی معینی برای رفع این تناقض نیست. آیا این بدان معنی نیست که وقتی ابعاد مادی کلام گنجایش انگیزه‌های معنوی را ندارند، انسان بدوی و تک‌افتاده‌ای چون او چه‌طور می‌تواند میان این مواجههٔ بی‌تناسب، نوعی تعادل برقرار کند؟

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روشن‌تر بگویم، اگر شخصیت سَل در بعدازظهر نحس به ضرب و زور تفنگ‌اش می‌تواند به جامعه‌اش بفهماند که کجا ایستاده است، انسان بدوی و تک‌افتاده‌ای چون عباس حیدری چه‌طور می‌تواند بی‌سر و صدا در دل جامعه پیش برود؟ صحنهٔ مهم و قابل ذکر از این نظر، جایی است که او می‌خواهد کاظم را ترک کند و همراه احمد برود، اما در لحظهٔ آخر برمی‌گردد و می‌ماند. مشابه این صحنه در بعدازظهر نحس جایی است که مأمور اف.بی.آی از سانی می‌خواهد کنار بایستد تا آن‌ها خودشان با سَل روبه‌رو شوند و از سانی پاسخ منفی می‌شنود.

تفاوت اساسی دیگر که باز از تفاوت دو دیدگاه می‌آید، شیوهٔ نمایش مکان وقوع حوادث است. رویکرد واقع‌گرایانهٔ فیلمساز در بعدازظهر نحس گویی شامل تمام جنبه‌های نمایشی اثر نیز شده است. به یک معنا، قالب برون‌گرایانهٔ درام سبب می‌شود تا بیننده در فضای داخل بانک محبوس نشود و از زاویهٔ دید قهرمانان اصلی‌اش تا حدی فاصله بگیرد. بر همین اساس، محوطهٔ خارجی بانک برای مردم حکم صحنهٔ نمایش را پیدا می‌کند: سانی روی صحنه می‌آید و جمعیت هلهله‌کنان تشویق می‌کند (گویی الویس پریسلی یا لنی‌بروس را روی صحنه دیده است). سانی فریاد می‌زند: «اونا می‌خوان مارو بکشن»، اما به نظر می‌رسد جمعیتی که فریاد می‌زند: «سانی برنده است»، فقط واکنشی مقطعی در مقابل وضعیتی تازه از خود نشان می‌دهد. یا اگر بخواهیم کمی بی‌رحم‌تر باشیم، داریم مسابقهٔ بوکس سانی و شلدون (مأمور اف.بی.آی) را می‌بینیم و جماعتی را که روی سانی شرط بسته‌اند. آژانس شیشه‌ای مسیر دیگری را می‌رود. برخلاف فیلم قبلی که گروگان‌ها و مردم دو سوی پرانتز داستان را می‌سازند، در این فیلم مردمی وجود ندارد و هرچه هست همان است که در داخل آژانس

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اتفاق می‌افتد. عنوان فیلم هم بر همین موضوع تکیه دارد و فضا و شخصیت‌ها در این محدوده شکل می‌گیرند و معنا می‌یابند. گرچه به یاری تکنیک بازگشت به گذشته، مقدمه‌ای سریع و پرکشش ما را به فضاهای خارجی می‌کشاند و بازمی‌گرداند، اما در محدودهٔ آژانس است که واقعیت وجودی فیلم رُخ می‌نمایاند. بعدازظهر نحس از این نظر چندان وقعی به بیننده‌اش نمی‌گذارد و گرانیگاه خاصی برای پیشبرد دراماتیک فیلم‌اش متصور نیست. مثلاً برای نمایش خانوادهٔ سانی در صحنه‌ای نابسنده، پدر و مادر او را در حال دیدن گزارش گروگان‌گیری از تلویزیون می‌بینیم. اما ظاهراً حاتمی‌کیا این خطر را پذیرفته است که همه‌چیز را در آژانس خلاصه کند. این مخاطرهٔ دلپذیر نه‌تنها در محدودهٔ وحدت زمان و مکان نتیجه داده است، که در تطابقی عجیب با روحیهٔ قهرمان‌ها و درون‌مایهٔ فیلم‌اش، آن را درونی‌تر کرده است. صحنهٔ نمایش آژانس شیشه‌ای برخلاف بعدازظهر نحس، درون آن اتفاق می‌افتد و مرز میان گروگان‌ها و مردم به پیروی از همان خصلت درون‌گرایانهٔ فیلم حاتمی‌کیا از میان رفته است. به اعتبار همان واقعیتی که فیلم به ظاهر از آن می‌گریزد و در حقیقت بدان پناه می‌برد، درون‌گرایی قهرمانان حاتمی‌کیا شکل ساختاری و محیطی خود را نیز به‌درستی از همتایان‌اش جدا می‌کند. سَل که برای نخستین‌بار قرار است سوار هواپیما شود، در مقابل آن به قتل می‌رسد و سانی که حس گرسنگی‌اش به نحوی طعنه‌آمیز، ارضاء نشده دستگیر می‌شود (معادل تشنگی عباس در آژانس شیشه‌ای). اما حاتمی‌کیا طبق معمول، قهرمان‌اش را به اوج می‌برد و موقعیتی تازه می‌آفریند. شاید یکی از تفاوت‌های اصلی این دو فیلم را بتوان همین ویژگی دانست؛ یعنی همان واقعیتی که دو زوج فیلم با آن مواجه‌اند و در پای آن جان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌بازند. زوج سارق **بعدازظهر نحس**، انسان‌هایی واقعاً بی‌پشت و پناه‌اند که در طی طریقی جبری و دیالکتیکی، در دو قدمیِ هواپیمایی که می‌تواند آن‌ها را از واقعیت تلخ و بی‌رحمانهٔ پیرامون‌شان فراری دهد، از پای درمی‌آیند. اما شخصیت‌های حاتمی‌کیا در اوج، از واقعیت اطراف‌شان شکست می‌خورند. در هواپیمایی که به سوی مقصد می‌رود، یک نفر واقعاً به «مقصد» می‌رسد و می‌میرد، و دیگری حقیقت را می‌پذیرد و می‌ماند.

مقایسهٔ نامهٔ سانی و کاظم، یکی دیگر از راه‌های پیشبرد بررسی تطبیقی است و شاید گواه مناسبی برای نمایش ژرفای تفاوت دیدگاه دو فیلمساز هم باشد. وصیت‌نامهٔ سانی کاملاً مادی و طبیعی است: تقسیم حق بیمه‌اش میان همسرش و لئون، طلب بخشش از مادرش و آرزوی دیدار در قیامت در شکل ساده و «واقعی»اش. اما نامهٔ کاظم برای همسرش که روزنِ ورود به دنیای فیلم هم هست، بیش‌تر رویکردی اعتقادی را بروز می‌دهد تا این که بخواهد مرزی مادی و واقعی دور آرمان‌های خود بکشد. مکالمهٔ تلفنی سانی و همسرش نشان می‌دهد که به‌رغم علاقه، رابطهٔ خوبی میان آن‌ها وجود ندارد و حتی ترس همسرش مانع دیدار آن‌هاست و جملهٔ کنایی سانی ــ«**بیا این‌جا از عشق حرف بزن**» ــ بر این موقعیت تأکید می‌کند. فاطمه هم به دیدار کاظم نمی‌آید، اما نشانه‌هایی میان این دو هست که زمینه‌ای نمادین برای رابطهٔ عاطفی‌شان می‌سازد. و چه نشانه‌ای مهم‌تر از این که ما از طریق نامهٔ کاظم به فاطمه داستان را می‌شنویم و می‌بینیم؟

جزئیاتی در هر دو فیلم هست که شباهت‌هایی بلافاصله را در پی می‌آورد و تأثیرپذیری‌هایی را تداعی می‌کند؛ مثل قطع برق، آسم داشتن یکی از گروگان‌ها و به‌ویژه صحنه‌ای که حاج‌کاظم به اتاق دیگر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌رود و متوجه می‌شود که مأموران از پنجرهٔ پشتی قصد ورود به ساختمان را دارند.* شاید بتوان نشانه‌های مشابه دیگری را هم یافت و برشمرد. به عنوان نمونه، کاظم شخصیتی است که به قول سلحشور «آن‌قدر رفیق گردن‌کلفت دارد که به او تخفیف بدهند...» اما سانی و سَل چنین شانسی ندارند. بی‌پناهی آن‌ها در شکل بیرونی (جایگاه‌شان در اجتماع) و در عرصه‌های خصوصی (هم‌چون رابطهٔ سانی و لئون یا از هم پاشیدگی درونیِ زندگی خانوادگی سانی به‌رغم علاقه به همسر و فرزندان‌اش)، نتیجه‌ای یکسان دارد. به بیان دیگر، در چرخهٔ دیالکتیکی روابط زیستیِ بعدازظهر نحس، خانواده به مثابه زیرمجموعه‌ای از جامعهٔ زمخت و بیمار معرفی می‌شود و به همین دلیل، نشانه‌های این نوع روابط در مسیری واحد حرکت می‌کنند و شخصیت‌ها را در همین مسیر به حرکت درمی‌آورند. اما در آژانس شیشه‌ای ترکیبی متعارض در روابط خانوادگی فیلم دیده می‌شود که زیرمجموعهٔ تعارض نهفته در جوهر فیلم است. تعارض در روابط خانوادگی فیلم برخلاف بعدازظهر نحس ــ که رابطهٔ کاظم و سلمان نشانهٔ آن است ــ به سمت نوعی تعادل پیش می‌رود که در قیاس با درک‌نشدگی پیرامون، به تعارضی تازه می‌انجامد. اگر وجه مشترکی وجود داشته باشد، در همین درک‌نشدگی باید به دنبال‌اش گشت. وقتی سانی چند بسته اسکناس به سمت مردمی که به تماشا ایستاده‌اند پرتاب می‌کند و آن‌ها به دنبال پول‌ها می‌دوند، بخشی از این عدم درک را به وضوح احساس می‌کنیم. رویکرد هجوآمیز فیلمساز زمانی عمیق‌تر

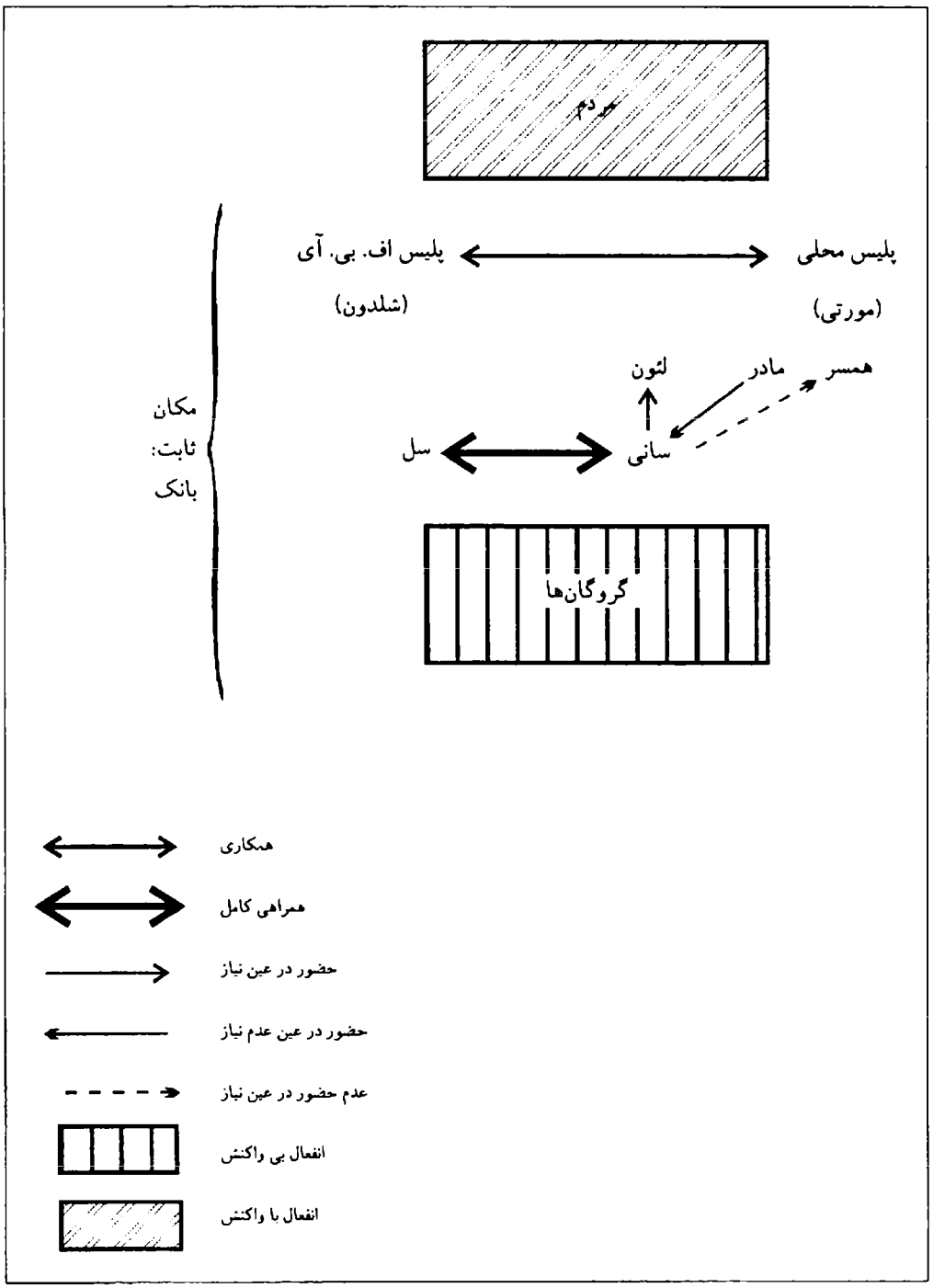
---

* این صحنه در فیلمنامه وجود دارد و فیلمبرداری هم شده، اما در نسخهٔ فعلی به درستی از فیلم کنار گذاشته شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

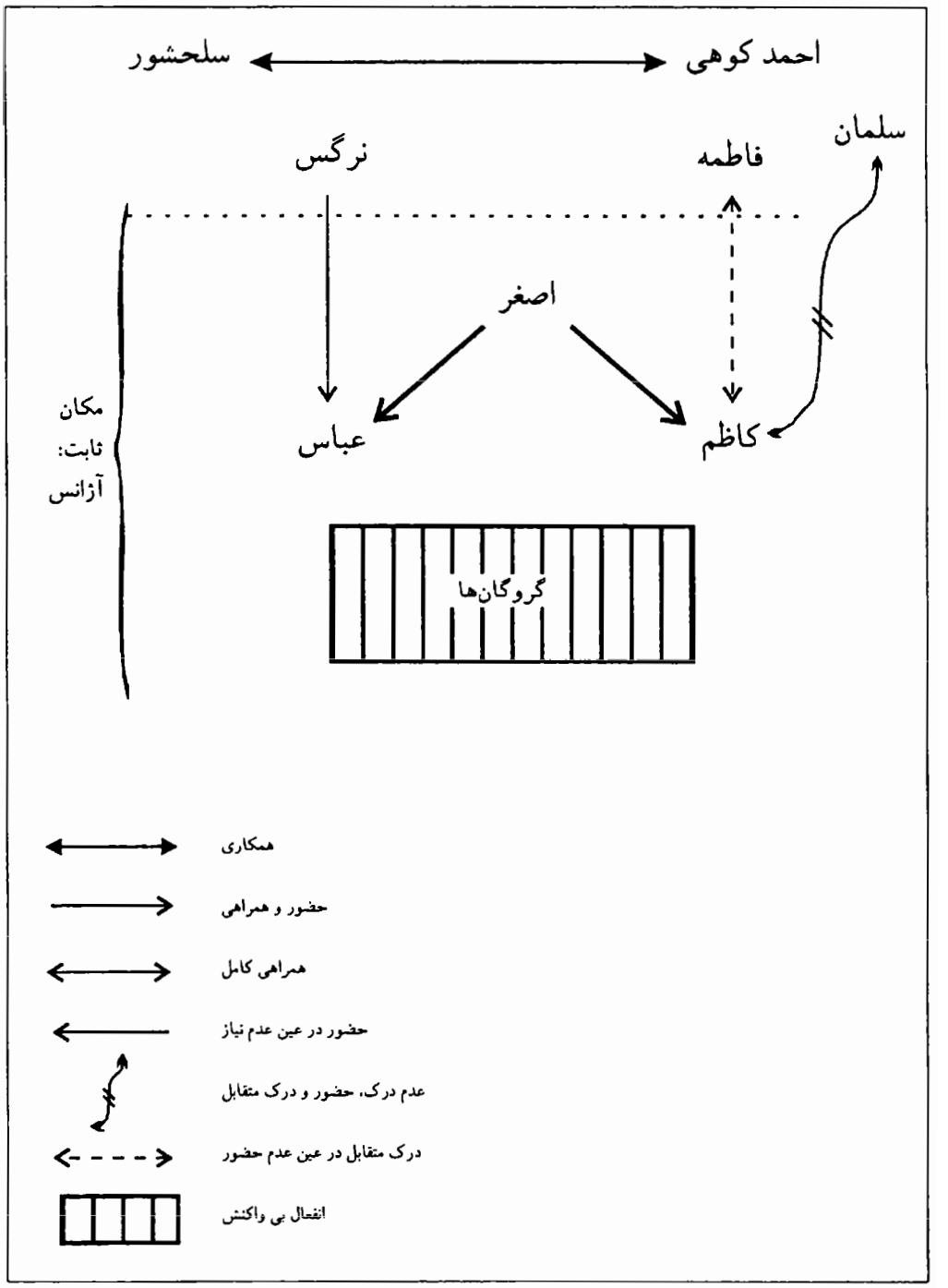


نمایش وضعیت شخصیت‌پردازی در بعدازظهر نحس بر اساس جایگاه شخصیت‌ها

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نمایش وضعیت شخصیت‌پردازی در آژانس شیشه‌ای بر اساس جایگاه شخصیت‌ها

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شود که سانی پول ناهار را از جیب‌اش می‌دهد، از پیشخدمتِ رستوران تشکر می‌کند و او با جست و خیز برندگان مسابقه‌های تلویزیونی رو به جمعیت فریاد می‌زند: «**به من گفت متشکرم!**» آژانس شیشه‌ای از این چرخه برکنار است و بیش‌تر بر همان تعارضی متمرکز می‌شود که از آغاز به آن پرداخته است. درک این تعارض و تفاوت‌اش با **بعدازظهر نحس** وقتی میسر می‌شود که به علقه‌های اجتماعی این دو فیلم و پیوندشان با زمانه‌ای که در آن ساخته می‌شوند دست یابیم؛ پیوندی که امیدوارم قیاسی چنین کوتاه و فشرده تا حدی در شناسایی‌اش کارگر افتاده باشد.

هدف از بررسی تطبیقی میان **بعدازظهر نحس** و **آژانس شیشه‌ای** را در چند جمله می‌توان چنین خلاصه کرد: نخست شناخت ویژگی‌های متفاوت دو اثری که به ظاهر مشابه‌اند؛ دوم نقب زدن به جهان‌بینی دو فیلمسازی که پی‌ریزی دراماتیک ساخته‌هاشان آن‌ها را به هم نزدیک کرده است و سرانجام تأثیر همه‌جانبهٔ شرایط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و به‌خصوص اخلاقی در تحلیل فیلم؛ چیزی که در این سال‌ها با توجه به رشد آفت جدی و خطرناکی چون کلی‌بافی از یک‌سو و انتزاعِ تصنعی، بی‌پشتوانه و فاقد شناخت از سوی دیگر در مقولهٔ نقد فیلم و به‌ویژه در عرصهٔ قیاس دو اثر هنری، از نظر دور مانده است.*

---

* مشخصات فیلم بعدازظهر نحس

عنوان فیلم: Dog Day Afternoon

کارگردان: سیدنی لومت. فیلمنامه: فرانک پی‌یرسن.

بازیگران: آل‌پاچینو، جان‌کزال، چارلزدُرنینگ، جیمز برودریک، سالی بویر، پنی آلن و کارول کین ـ محصول ۱۹۷۵ امریکا.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«می‌بینی منطق جنگ چه مَنشی رو با خودش به بادگار می‌ذاره؟»؛ صادق صفایی و پرویز پرستویی.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

استفادهٔ مناسب از اشیاء، محیط و فضا: رضا کیانیان و قاسم زارع.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«می‌دونی یه دسته بره خط نفر برگرده یعنی چی؟» پرستویی و کیانیان.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حاتمی‌کیا، حسن کریمی، عزیز ساعتی، آرش اختری‌راد، حبیب رضایی و پرویز پرستویی سر صحنهٔ آژانس شیشه‌ای.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پی‌نوشت

نگارنده در این تک‌نگاشت سَرِ آن نداشت که جز بـه اثـر بـپردازد. هرچه از آثار گذشتهٔ صاحب اثر و آثار دیگران آمد همه بـه جـبر بـود برای شکافتن و بازشکافتن و به هم پیوستن و دریافتن بیش‌تر. ورنـه، در باب همین یکی بسیار حرف وسخن بود که کنار ماند بـه پـرهیز از پُرگویی. قصدم رفتن به زیارت ذهن خواننده بود نه گرفتنِ اندیشه‌اش در چنگ، که او خود تواناست به جدایـی خـلوتگه راسـتی از حُـجرهٔ فریب. بی‌ریا، خرده‌هایی از نقد گذشته و حال در این خُرده به‌کار آمده است؛ از غزّالی و ارسطو بگیر و بیا تا لوکاچ و دریدا. بر آن‌ام که از این خُرد آموخته‌ها باز در خُرده‌ای دیگر به کار بَرم و گمان دارم که از ایـن خُرده دریافت‌ها بتوان به جایی رسید و بر هزارمین‌اش نام نقد نهاد. تا ببینم که سرانجام چه خواهد بودن.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شناسنامهٔ کامل فیلم

گروه فیلمنامه

نویسنده	ابراهیم حاتمی‌کیا
با تشکر از	مدرسهٔ کارگاهیِ فیلمنامه‌نویسی حوزهٔ هنری، سیروس رنجبر، حبیب احمدزاده، مهدی سجاده‌چی

گروه کارگردانی

کارگردان	ابراهیم حاتمی‌کیا
دستیار اول و برنامه‌ریز	حمیدرضا چارکچیان
دستیار دوم	مازیار میرهادی‌زاده
بازی‌گردان	رضا کیانیان
انتخاب بازیگران	آتیلا پسیانی
منشی صحنه	مجید موحد

گروه فیلمبرداری

مدیر فیلمبرداری	عزیز ساعتی
دستیار اول فیلمبردار	حسن کریمی
دستیار دوم فیلمبردار	آرش اختری راد
گروه فیلمبرداری	هوشنگ غفوری، رضا میرکیانی، مجید

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

	غفاری، سعید فهیم
عکس	میترا محاسنی
تصویربردار پُشتِ صحنه	یوسف روحانی

گروه تولید

مدیر تولید	مهدی کریمی
جانشین مدیر تولید	علی قائم‌مقامی
مجری طرح	علی کلیج، مهدی کریمی

گروه تدارکات

دستیاران تدارکات	مهدی مهابادی، محسن سراب، عباس اذکایی
گروه تدارکات	علی‌محمد محمدی، جواد میمری، هوشنگ اعصاری، محمد ستوده، محمد ابراهیمی

گروه صحنه

طراح صحنه و لباس	پرویز شیخ طادی، حمیدرضا چارکچیان
مدیر صحنه	حسین خلیلی
ساخت لوازم صحنه	اصغر نژاد ایمانی
گروه صحنه	علی مربی، محمد تاجیک، جعفر علی‌زاده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گروه جلوه‌های ویژه

جلوه‌های ویژه	محسن روزبهانی
ناظر نظامی	حسین امامی

گروه تدوین

تدوین	هایدهٔ صفی‌یاری
هم‌زمانیِ صدا و تصویر	فؤاد صفاریان

گروه صدا

صداگذاری و ترکیب صدا	محسن روشن
دستیاران	علی‌رضا نوین‌نژاد، بابک شکیبا، کیارش روزافزا
صدابردار صحنه	محمود سماک‌باشی
دستیار	محمد شیوندی
امور فنی صدا	استودیو حوزهٔ هنری

گروه موسیقی

موسیقی	مجید انتظامی
دستیار	آذرنوش صدر سالک
صدابردار موسیقی	ناصر فرهودی، رحیم ناجی، محسن کلهر
ضبط موسیقی	استودیو پاپ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گروه چهره‌پردازی

طراح چهره‌پردازی	مهرداد میرکیانی
اجرای چهره‌پردازی	بابک معیریان، زهرا عبیدی

گروه لابراتوار

تیتراژ	مهدی سماکار
لابراتوار	وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
مسئول لابراتوار	هاشم محققی فرد
تروکاژ	ناصر انصاری
اتالوناژ	جمشید مجد وفایی، علی‌رضا کاشانی، لیلا آقاخانی
برش نگاتیو	اکبر کرمی، اسماعیل علم‌پور، مهین جمشیدی
سانسیتومتری	صغریٰ نجف‌زاده، رضا محمدی، حسن جعفر لواسانی
چاپ	جهانگیر رجبی‌خواه، مهدی ساسانی
ظهور	غلامرضا محبی، رضا طاهریان، علی نیکمرام
کنترل	جهانبخش رجبی‌خواه، موسی مکوندی
پی‌گیری	مینا درآینده

گروه بازیگران

پرویز پرستویی (کاظم)، رضا کیانیان (سلحشور)، حبیب رضایی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(عباس)، اصغر نفی‌زاده (اصغر)، قاسم زارع (احمد)، بی‌تا بادران (نرگس)، صادق صفایی (بهمن)، نسرین نکیسا (فاطمه)، محمد حاتمی (حاجی‌فیروز)

و: عزت‌الله مهرآوران، فرشید زارعی‌فر، صادق توکلی، فرهاد شریفی، هنگامه فرازمند، بهناز توکلی، ساحرهٔ متین، مجید مشیری، بهروز پرستویی، بهروز شعیبی، ناصر منفرد، مهرداد فلاحت‌گر، علی‌رضا نائینی، نفیسه پرداختچی، مصطفی کریمی، یحیی آذرنوش، شهرام شادمان، رضا ناصری پرتو، اقدس اخلاقی، مهدی تارخ، افسانهٔ وفایی، نهال طارمی، زهرا رستگار مقدم، هایدهٔ قرچه‌داغی، فرهاد مهادیان، سارا قرچه‌داغی، فرحناز نامدار، یلدا نوریان، مژگان ترانه، مهران تاجیک، ساسان بهروزیان، حسین میرزایی، حشمت‌الله یاوری، احمد سرفراز، مهران کمال‌پور، محمدرضا سکاکی، سپیدهٔ شامانی، منوچهر دهقانی.

تهیه کنندگان	شرکت وراهنر، بنیاد سینمایی فارابی
زمانِ نمایش	۱۱۸ دقیقه
نخستین نمایش فیلم	۱۲ بهمن ۷۶: افتتاحیهٔ شانزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر ـ تأتر شهر

جوایز: شانزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر

بهترین فیلم (سیمرغ بلورین)

ابراهیم حاتمی‌کیا: بهترین کارگردان (سیمرغ بلورین)

ابراهیم حاتمی‌کیا: بهترین فیلمنامه (سیمرغ بلورین)

هایدهٔ صفی‌یاری: بهترین تدوین (سیمرغ بلورین)

مجید انتظامی: بهترین موسیقی متن (سیمرغ بلورین)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پرویز پرستویی: بهترین بازیگر نقش اول مرد (سیمرغ بلورین)

رضا کیانیان: بهترین بازیگر نقش مکمل مرد (سیمرغ بلورین)

حبیب رضایی: بهترین بازیگر نقش مکمل مرد (دیپلم افتخار)

بی‌تا بادران: بهترین بازیگر نقش مکمل زن (سیمرغ بلورین)

فیلم برگزیدهٔ تماشاگران جشنوارهٔ فجر (سیمرغ بلورین)

فیلم برگزیدهٔ انجمن منتقدان و نویسندگان سینمایی ایران

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمایه

آ

آخرین امپراتور ۱۰
آدم برفی ۶۰
آرام‌تر از دریا ۱۷۲

ا

ارسطو ۲۱۱
از کرخه تا راین ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۹، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۷۳
اسپیلبرگ، استیون ۱۴
انتظامی، مجید ۱۵، ۱۷۱، ۱۷۳
ایوب ۹۱
اوّلین خون ۱۹۲

ب

با گرگ‌ها می‌رقصد ۱۰
بای‌سیکل‌ران ۱۷۲
برج مینو ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۱۱۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۸۱.
بروس، لنی ۲۰۰
بعدازظهر سگی ← بعدازظهر نحس
بعدازظهر نحس ۷۷، ۱۰۷، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۶.
بوچ کسیدی و ساندنس کید ۱۰۸
بوی پیراهن یوسف ۸۵، ۸۹، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۷۱، ۱۷۳

پ

پاچینو، آل ۱۹۲
پرستویی، پرویز ۶۰
پرواز در شب ۹
پریسلی، الویس ۲۰۰
پیروزی اراده ۱۳

ت

تایتانیک ۱۰
تنگنا ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷
توبهٔ نصوح ۱۲۴

ج

جان سخت ۱۸۷، ۱۸۸
جدال در اوکی‌کورال ۱۰۸

ح

حرف‌های همسایه ۳
حماسهٔ خرمشهر ۱۷۲

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حماسهٔ مجنون ۹
حمله به اچ۳ ۹

خ

خاکستر سبز ۸۲، ۸۵، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۷۰
خشم ۱۱۳
خضر(ع) ۱۶۶

د

در مسیر تندباد ۹
دریدا [ژاک] ۲۱۱
دلاور ۱۰
دونده ۸
دیار عاشقان ۶۰
دیده‌بان ۸۱

ر

رضایی، حبیب ۶۲
ریگان [رانلد] ۱۹۲
ریفنشتال، لنی ۱۳
ریوبراوو ۱۰، ۱۱

ز

زارع، قاسم ۶۲
زندگی و دیگر هیچ ۱۱۴
زینه‌مان، فرد ۱۱، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۱۳

ژ

ژورک، فریدون ۹۱

س

سرعت ۱۸۷، ۱۸۸
سفر به چزابه ۲۴، ۱۱۸، ۱۱۹

ع

عروسی خوبان ۱۱۸، ۱۲۳

غ

غزالی [امام محمد] ۲۱۱

ف

فوکو، میشل ۷۸
فهرست شیندلر ۱۴

ق

قادری، ایرج ۱۴۲

ک

کانی‌مانگا ۹
کزال، جان ۱۹۲
کلی، گریس ۱۰۱
کوپر، گری ۱۰۰
کهن‌دیری، علی ۱۷۱
کیارستمی، عباس ۱۱۴، ۱۲۳
کیانیان، رضا ۶۱

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کیمیایی [مسعود] ۱۰۸

گ

گبه ۱۲۴
گل‌های داوودی ۹
گوزن‌ها ۱۰۸
گوگردچی، کریم ۱۷۱

ل

لانگ، فریتس ۱۱۳
لوکاچ [جرج] ۲۱۱
لومت، سیدنی ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۷
لیلی با من است ۶۰

م

مثنویِ [معنوی] ۱۳۵
مخملباف، محسن ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴
مک‌کارتی [سناتور] ۱۱
ملاقلی‌پور، رسول ۲۴، ۱۱۸، ۱۱۹
مهاجر ۸۱، ۸۳، ۸۴، ۸۹، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۱
مهرجویی، داریوش ۸، ۶۳
موسی(ع) ۸۷، ۸۹، ۱۶۶
مولانا [مولوی] ۱۳۵
می‌خواهم زنده بمانم ۱۴۲
میرزمانی، محمد ۱۷۱

ن

نابخشوده ۱۰
نادری، امیر ۸، ۱۰۵، ۱۰۶
نون و گلدون ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴
نسیمروز ۱۱، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۳

و

وصل نیکان ۸۳، ۱۱۹، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۹
وود، رابین ۱۰

ه

هاکس، هاوود ۱۱
هامون ۸
هرتل، پل ۱۷۱
هویت ۸۳، ۱۶۳، ۱۶۴
هیتلر، آدلف ۱۳

ی

یعقوب(ع) ۱۶۵
یونس(ع) ۱۶۵
یوشیج، نیما ۳

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نشرقطره

نقد سینمای ایران ـ ۱

زنی را می‌شناسم که این روزها در تدارک جشن تولد فرزندی‌ست که پانزده سال پیش از دست داده. بی‌هیچ نشانی از مُرده‌باوری، مُرده‌پرستی و مُرده‌خوانی، پسر در ذهن و باور مادرش زنده است و تا او هست زنده خواهد ماند. چه آن را سماجتی بی‌دلیل بدانی و چه در مقام تحقیرش برآیی؛ خُرده‌ای از این باور در آدم‌های آژانس شیشه‌ای هست. به این معنا، آژانس شیشه‌ای فیلمی زنده است و مجموعهٔ نقد سینمای ایران که با این فیلم آغاز شده است، کوششی‌ست در جهت تحلیل و بررسی همه جانبهٔ آثار زندهٔ سال‌های دور و نزدیک سینمای ایران: پا به پای رویکردهای گوناگون نقد فیلم؛ از امروز به گذشته، از آغاز تاکنون.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org