صفحات ۳۷ - ۴۸
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۷

ساختار شکنی در مفاهیم(تاریخ ، افسانه، مرگ، مکان) در فیلم "*آتش سبز*" ساخته‌ی محمدرضا اصلانی

طلایه رویایی[1*]، نبی الله گیاه‌چی[2]

[1] استادیار پژوهشکده هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی، تهران، ایران.
[2] دانشجوی دوره دکتری مطالعات تطبیقی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۳/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۲/۲۴)

چکیده

این مقاله، با بررسی صورت‌بندی روایی فیلم *آتش سبز* که با تکیه بر ساختار تو درتوی افسانه‌های ایرانی و بر اساس شناختی عمیق از هنر (نگارگری و خوش‌نویسی، معماری ...) و ادبیات ایران، در چندین سطح به نقل تاریخ و فرهنگ کرمان و چهره‌های مهم آن سرزمین می پردازد، به دنبال آن است که در ورای روایات پیچیده فیلم، معانی عمیق و شگرف مستتر در بطن آن را دریابد. هدف فیلم، بازنمایی دقیق و واقع‌نمایی تاریخی نیست؛ از این رو برای ارائه حکایات تاریخی، از ظرف قصه بهره می‌برد. افسانه، اسطوره و تاریخ را در هم می‌آمیزد و با پرهیز از تکرار تصاویر و ساختار رایج از حکایات تاریخی و افسانه‌ها، شکل و ساختاری بدیع به آنها می‌بخشد. نتیجه مهم این بررسی آن است که فیلم *آتش سبز*، با بسیاری از مفاهیم رایجی که معمولاً در روایات تاریخی به‌کار می‌رود، برخوردی شالوده‌شکنانه دارد؛ مفاهیمی چون افسانه و اسطوره، تاریخ، زمان، مکان، شخصیت، مردن و زنده بودن. البته همگی این برخوردها، تأویل‌ها و بازخوانی‌ها، در فرم و ساختار فیلم، منجر به زبانی نوین می‌شود که شکلی پیچیده به فیلم می‌دهد؛ پیچیدگی‌ای که در عین حال ناشی از پیچیدگی فرم‌ها و اشکال در هنر ایرانی و زبان و مفاهیم در شعر و ادبیات و مبانی حکمی آنهاست.

واژه‌های کلیدی

آتش سبز، محمدرضا اصلانی، ساختارشکنی، افسانه، تاریخ، کرمان.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۰۳۹۸۵۲، نمابر: ۶۶۵۶۵۵۶۶-۰۲۱، E-mail:talayehroyayi7@yahoo.com.

نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۷

مقدمه

(افسانه، ظرفی برای تاریخ)

فیلم *آتش سبز* در قالبی قصه‌گونه و با فضایی افسانه‌ای، تاریخ کرمان را روایت می‌کند اما برای حکایات و روایات اسطوره‌ای- تاریخی‌اش، از زمان‌های مختلف با مکان و جغرافیایی ثابت (کرمان) یعنی زمان گذرا و مکان ثابت، از یك روایت خطی رایج که در خلاقانه‌ترین صورتش، بازی در تقدم تأخرهای زمانی است، استفاده نمی‌کند، بلکه برای نقل آنها، از قصه‌ای بهره می‌جوید که معمولاً برای حافظه‌ی همه‌ی ما آشناست، به این ترتیب ماجرای فیلم نه نقل این قصه است، که قصه خود ظرفی می‌شود که فیلم‌ساز، حکایات اصلی خود را از تاریخ کرمان در آن ظرف ارائه می‌کند، اما ظرف هم خود متناسب با محتوای شالوده‌شکنانه‌اش یعنی بازخوانی تاریخ و اسطوره، تغییر شکل پیدا می‌کند. از این رو از فرم روایی رایج، ساده و خطی بیرون می‌آید و لایه‌های متعدد معنایی پیدا می‌کند. پس نه تاریخش روایت رایج و وفادارانه‌ی تاریخ است، و نه قصه و افسانه‌اش، ساختار روشن و آشنای قصه را دارد. فرم کلی این حکایات، بهانه‌ای برای طرح پرسش‌هایی بنیادین و باز تأویل بسیاری از وقایع و از رهگذر آن مفاهیم مستتر در آنهاست. البته باید اضافه کرد که این حکایات، آنچنان با معانی عمیق پیوند دارند که تك تك تصاویر و نمادها و گفت‌وگوها را تأویل‌پذیر می‌کنند.

قصه‌ای که ظرف چنین مظروف تاریخی‌ای قرار می‌گیرد، قصه‌ای آشناست، افسانه‌ی سنگ صبور که نخستین بار توسط صادق هدایت در ادبیات رسمی مطرح می‌شود:

«یك مردی بود یك زن داشت با یك دختر، این دختره را روزها می‌فرستاد به مکتب پیش ملاباجی. هر روز که می‌رفت مکتب، سر راه صدایی به گوشش می‌آمد که: «نصیب مرده فاطمه!» اسم این دختره فاطمه بود. تعجب می‌کرد با خودش می‌گفت: «خدایا این صدا مال کیه؟» ترسش می‌گرفت یك روز به مادرش گفت ... پدر و مادرش هم هرچی اسباب زندگی داشتند، فروختند و راه‌شان را کشیدند و رفتند.

رفتند و رفتند تا به یك بیابانی رسیدند که نه آب بود و نه آبادانی، تشنه و گشنه بودند ... در آن نزدیکی، دیوار یك باغ بزرگی را دیدند که یك در هم داشت. گفتند که: «ما می‌رویم اینجا در می‌زنیم یکی میاد آبی، چیزی بهمون می‌ده. فاطمه رفت در زد، در فوراً وا شد، تا رفت تو، یك‌مرتبه در بسته شد و در هم غیب شد انگاری که اصلاً در نداشت. مادر پدرش آن طرف دیوار ماندند و دختره توی باغ ...» (هدایت، ۱۳۲۰، ۱۳۱).

دختر در آن جا با مرده‌ای مواجه می‌شود با هفت سوزن در بدن که بر اساس نوشته‌ای که در بالای سرش است، باید دختری ریاضت بکشد و هر روز بر بالینش اورادی بخواند و یك سوزن را از بدن او بیرون بکشد تا هفت شب و پس از آن مرده، زنده می‌شود و با او عروسی می‌کند. دختر این کار را انجام می‌دهد تا شب آخر که به جای او کنیز حیله‌گرش که دختر او را برای فرار از تنهایی از دوره‌گردان خریده بود، به جای او سوزن را بیرون می‌کشد و مرد به گمان این‌که کنیز ناجی اوست با او ازدواج می‌کند. کنیز هم شروع به آزار و تحقیر دختر می‌کند و دختر هم به ظلمی که بر او رفته است از مرد می‌خواهد که در سفرش برای او سنگ صبوری بیاورد که او با آن راز دل بگوید و مرد هم که در جست‌وجو برای سنگ صبور در می‌یابد که حتماً دردی عمیق دختر را می‌آزارد هنگام درد دل او با سنگ صبور، به راز دلش و حقیقت امور پی می‌برد و کنیز دروغگو را می‌راند و با دختر ازدواج می‌کند.

اما فیلم، مکان اسیر شدن دختر را از باغ، به قلعه‌ی بم تغییر می‌دهد که بستر تمامی آن حکایات دور و نزدیك تاریخی بشود و در عین حال به این قصه نیز ابعادی عظیم و اسطوره‌ای ببخشد. حتی در برخی جزئیات افسانه نیز تغییراتی ایجاد می‌کند تا بتواند آن‌را، دست‌مایه‌ای برای بازگویی یا به بیان بهتر بازخوانی تاریخ کرمان قرار دهد. نخست آن‌که ناردانه، نامی که به جای فاطمه به دختری داده می‌شود که قرار است با مرده عروسی کند، به جای باغ، به قلعه‌ای وارد می‌شود و بر بالین مرده‌ای به‌جای اوراد و ادعیه، به قصد زنده کردنش؛ هفت حدیث می‌خواند که چهار حدیث آن درباره‌ی تاریخ کرمان است و بقیه حکایت‌های خود دختر. و دیگر آن‌که در پایان داستان از سنگ صبور خبری نیست و تنها آیینه‌ی دق، خواست دختر است که خود آینه‌ی دق نیز، حقیقت امور را روشن می‌کند که درباره‌ی آن نیز توضیح ارائه خواهد شد.

سنگ صبور، یکی از سوررئالیستی‌ترین و گوتیك‌ترین افسانه‌های ایرانی است. اما اصلانی تلاش کرده فرم بیانی و ساختار روایی مناسبی برای آن پیدا کند که متکی بر فرم‌های نهفته در قصه‌گویی شرقی- ایرانی از نوع هزار و یکشب و روایت‌های جاری در نگارگری و مینیاتورهای ایرانی باشد..هفت قصه و حدیثی که دختر بر جنازه‌ی مرد مرده در درون قصر می‌خواند، نه تنها باعث احیای مرد مرده و دمیدن جانی دوباره در او می‌شود، بلکه کلید ورود به قلعه‌ی هزارتوی تاریخ و افسانه‌های ایرانی و گشایش رازهای این سرزمین است. افسانه‌ی سنگ صبور، این امکان را به اصلانی می‌دهد تا تمام دغدغه‌های ذهنی‌اش را در زمینه‌ی روایت، فرم‌های بصری، اسطوره و تاریخ به نمایش بگذارد. چهره‌های شکست خورده تاریخ و افسانه مثل لطفعلی‌خان زند، از دل کتاب بالینی مرد مرده بیرون می‌آیند و حکایتی پر از درد و رنج و سرکوب و ستم را روایت می‌کنند. *آتش سبز*، فیلمی است به تمام معنای کلمه ایرانی و بومی. فیلمی که ذهنی هوشمند و خیال‌پرداز، آن را خلق کرده است(جاهد، ۱۳۸۶، ۹).

نکته مهمی که در این قصه‌ی عجیب وجود دارد، اعلام وردگونه‌ی سرنوشتی از پیش اعلام‌شده است که به ظاهر دختر را از این سرنوشت از پیش اعلام‌شده، گریزی نیست. ندایی که مرتباً به او می‌گوید که تو با یك مرده ازدواج می‌کنی و چون این سرنوشت تنها به دختر اعلام می‌شود، در قلعه نیز تنها برای او باز می‌شود.

برای ورود به این هزارتوی تاریخ که چون مرد مرده‌ای بر تخت افتاده و تنها با بازخوانی حکایت‌های تاریخی که بر این قلعه رفته بیدار می‌شود.

خود اصلانی در این باره می‌گوید:

قصه، قصه‌ی رضاشاهی است. هنوز آن دوره ته قصه مانده بود و بعد دیگر قصه زمان ندارد. این مردی که بی‌هوش است، در واقع ملتی است که حافظه‌ی قومی‌اش را از دست داده، حالا یک کسی باید بیاید او را نجات بدهد، یک زن که درعین حال باید عاشق باشد تا بتواند بپذیرد این کار را بکند. به همین جهت این در به رویش باز می‌شود. کرمان و ارگ بم قصه‌های خیلی عجیب و غریبی دارد که در نمادشناسی تاریخ ایران بنیادین است. همین کلمه هفت‌واد، یک قوم کوچک استیک توتمی است که بزرگ می‌شود... این مرد چه کسی هست؟ که یک مرتبه خودش و تمام ذهنش بیدار می‌شود ذهنی که تمام قصه‌ها را در خود دارد، اینها، تواردهای عجیب و غریبی بود که من می‌دیدم (اصلانی، ۱۳۸۷الف، ۳).

در این شیوه‌ی روایت‌گری، رخدادها تا حد امکان شکلی تمثیلی و تا حدودی آبستره یافته‌اند؛ بدین معنا که از «حادثه‌بودن»، تهی و برای پرهیز از برانگیختن قضاوت عاطفی تماشاگر، غیردراماتیک شده‌اند. در عوض فیلم با رویکرد زیبایی‌شناختی ویژه‌اش، درام را به ذات تصاویرش راه داده است. ... *آتش سبز* روایتی غمگنانه از سرنوشت مدام تکرارشونده‌ی مردمانِ خطه‌ای از جغرافیاست، و هر دم به نظاره نشستنِ ویرانی و تباهی. این سرنوشت، به پهنای تاریخ آن‌قدر تکرار شده که گویی تقدیرِ ازلی- ابدی و محتوم این مردمان بوده است. متناسب با چنین درونمایه‌ای، زبان روایی فیلم نیازمند زمانی تداومی و ازلی است، که *آتش سبز* با تمهیدات فراوان و چند بعدی‌اش، به ظرافت و به بهترین نحوی از پس‌اش برآمده است. پیش از هر چیز، سراغ نوع ویژه‌ای از روایت می‌رود که سرخطِ آن به «هزار و یکشب» و داستان‌های عطار و مولانا برمی‌گردد؛ این شیوه‌ی روایی چند پاره و در- هم- رونده، با ارجاع‌های فراوان به خودش (سوای ارجاعات فرامتنی متعددش)، امکان تبدیلِ جزءهایی به ظاهر بی‌ارتباط به یکدیگر را به روایتی واحد فراهم می‌آورد و زمان‌های متفاوت و دور از هم را به زمانی واحد (ازلی- ابدی) و تداومی تبدیل می‌کند. حتی می‌توان گفت در این شیوه‌ی روایت، که متکی به فلسفه‌ی وحدت وجود است و نشانه‌ای از کمال‌خواهیِ هنر کلاسیک ایرانی، اجزای روایت، نه تنها به سمت روایت کلی واحدی میل می‌کنند، که هر کدام بدل به همان روایت کلی واحد می‌شوند و در پیوستن به یکدیگر، روایت نهایی اثر را کمال می‌بخشند (طیوری، ۱۳۸۸).

فیلم در ساختار قصه نیز، تقابل‌های رایج و پذیرفته‌شده را به چالش می‌کشد و نوعی ساختارشکنی در روایت‌ها به وجود می‌آورد که فراتر از تقابل‌های خیر و شری است که اساس جاذبه در اغلب فیلم‌ها و قصه‌هاست. از این رو در *آتش سبز*، با بازنگری در تقابل خیر و شری که بین کنیز و نادانه در اصل قصه وجود دارد، مواجهیم، از طرفی فیلم در این راستا روایات رایج و پذیرفته‌شده‌ی تاریخی را نیز از منظری دیگر می‌بیند مثل داستان هفت‌واد و اردشیر، ملك‌خاتون و سیورغتمیش و حتی گذشته و حال، تاریخ و افسانه، پیروز و شکست‌خورده و در حدیث پایانی مرده و زنده.

حدیث اول: چه هراسی دارد دیوار بدون در!

حدیث اولی که ناردانه بر بالین مرد مرده می‌خواند، درباره داستان اساطیری شکل‌گیری و نام‌گذاری شهر کرمان است از کرمی برکت‌دهنده که تنها دختر هفتواد آن را در سیبی می‌یابد. برای این کرم که موجب رونق و برکت زندگی هفتواد و خاندانش و کل آن سامان می‌شود، قلعه‌ای بنا می‌شود که همان قلعه‌ایست که وقایع فیلم در آن اتفاق می‌افتد که اشاره‌اش به قلعه‌ی بم است. این قلعه، آخرین پایگاه اشکانیان بود که اردشیر پس از شکست مقابل سپاه هفتواد، با توسل به حیله به کرمی که دیگر به اژدها تبدیل شده، خوراك مسموم می‌دهد و او را می‌کشد، بر قلعه مسلط می‌گردد و هفتواد را شکست می‌دهد. هر چند که در کارنامه‌ی اردشیر بابکان، این نوعی پیروزی ساسانیان محسوب شده و اردشیر در قامت قهرمانی اژدهاکش. اما علت انتخاب این روایت نیمه‌اسطوره‌ای برای نمایش خاستگاه تاریخی کرمان که در حقیقت در دوران اشکانی است، اشاره به این حقیقت نیز هست که در این دوره بی‌نظیر تاریخ ایران، چه حکام محلی و چه اقوام و عقاید و ادیان، به نسبت هر دوره‌ای از آزادی بیشتری برخوردار بوده‌اند. خلاصه‌ای از این حکایت که در تاریخ کرمان آمده چنین است:

«از قضا چنان افتاد که روزی دختر هفتواد در هنگام عبور سیبی یافت ... چون قصد خوردن سیب کرد، در میانش کرمی دید برگرفت و در دوکدان انداخت، آن روز چنان افتاد که سه چندان سایر ایام پنبه برشت .... این معنی را بدانست که از طالع کرم این نیرو یافته. هر روزه کرم را در دوکدان گذاشته از پاره‌ی سیب نزد آن خورش نهادی و پدر را آگاه ساخت.

پس کار هفتواد و پسرانش روز تا روز به سامان آمد، بدانجا رسید که در بم مکانتی تمام بدست کرد و آن کرم چنان بزرگ شد که دوکدان بر اندامش تنگ گشت. برای او صندوقی بزرگ برآوردند... آنگاه هفتواد چنان نیرو گرفت که گروهی انبوه

تحت لوای او گرد شده و بطالع کرم، شهر و قلعه بم را بدست آورد ... و جای کرم را در فراز قلعه بم مشخص کردند.... اردشیر سپاه برآورد و به سمت کرمان کوچ داد. از آن سوی، هفتواد ساز لشکر نمود ... هر روز از بام تا شام با اردشیر مصاف می‌داد و کرم را که اکنون چون اژدهایی است، در پیش می‌داشت. از این همه ستیز و آویز، اردشیر روی ظفر ندید و گفت: "تا دفع این فتنه نکنم از پای نخواهم نشست" ... آنگاه جامه بندگان ایلات کرمان پوشیده و مقداری سیاهدانهٔ پرورده در مسمومات در باری نهاد و هفت تن از مردم خویش را اختیار کرده رو به قلعهٔ کرم نهاد ... صد تن از سپاهیان هفتواد پرستار کرم بودند ... اردشیر گفت: چون من طالع این کرم را دانسته‌ام، مقداری علوفه به نزدیك آن آورده‌ام تا بدان تقرب جویم و بخت آن دولت با من روی کند ... این بگفت و با پرستاران کرم رسم مؤالفت و مودت نهاد ... و سیاهدانه را که به اشیاء ضاره آمیخته بود، به نزد کرم آورده سربرگشود کرم بخورد، خوردن همان و مردن همان. پس اردشیر با هفت تن که همراه داشت تیغ برکشید و پرستاران کرم را جملگی بکشت و آتشی بزرگ برفروخت. "شهرگیر" دود آن بدید و با لشکر به قلعه تاختن کرد ..."(وزیری کرمانی، ۱۳۴۰، ۱۶-۲۱).

البته برخی این حکایت را فاقد اعتبار تاریخی می‌دانند و عده‌ای نیز این حکایت را تاریخی و از افسانه به دور می‌دانند.

باید دانست که وجود هفتواد اصولاًجنبه افسانه ندارد و ظاهراً یکی از سلاطین دست‌نشانده‌ی اشکانی در حدود کرمان، بدین نام حکومت کرده است، پیرنیا می‌نویسد: از پادشاهان دست‌نشانده‌ی اشکانی، مسکوکاتی از باختر و آذربانان پارس و هفتواد کرمان و پادشاهان یزد و... بدست آمده است (پیرنیا، ۱۳۴۰، ۲۶۸۰).

اما به هر حال آنچه که در این فیلم مورد نظر است، نه صدق و کذب تاریخی آن که نمایش روایت اسطوره شکل‌گیری کرمان و قلعه بم و از طرفی بر هم ریختن آرامش و آزادی مردم در مواجهه با قدرت‌طلبی‌های پادشاهی است. حکایتی که با شخصیت‌های مختلف و در دوره‌های گوناگون تکرارمی شود. هفتواد در پایان به قلعه‌ای که خود ساخته و نماد قدرت شکوهش بود، راه نمی‌جوید و در حالیکه در اطراف قلعه می‌گردد، فریاد می‌زند: چه هراسی دارد دیوار بدون در.

حدیث دوم: خاتون هفت خط نه خاتون هفت خطه

حدیث دوم درباره زنی است که در دوره حکومت مغول‌ها، حکمران کرمان بوده است. از او در تاریخ به عنوان زنی اهل فرهنگ و ادب یاد می شود، هر چندکه بر سر حکمرانی کرمان با برادرش سیورغتمیش درگیری می‌شود و در نهایت هم دستور قتل برادر را صادر کرد. همین واقعه باعث انتقام‌گیری همسر و فرزند برادرش و در نهایت عزل و کشته شدن پادشاه خاتون می‌گردد. البته در فیلم، اختلاف پادشاه خاتون و برادرش بیش از آنکه بر سر حکمرانی باشد، به خاطر عشقی پنهان به نظر می‌آید. تصاویر در این حدیث، مشحون از زیبایی‌شناسی بصری است که از خوشنویسی و مینیاتور ایرانی بدست آمده است. تمام دیوارها و پس‌زمینه‌ها، منقش به خط زیبای کوفی است. پادشاه خاتون حتی در نمایی بسیار زیبا، بر دستانش نیز خوشنویسی کرده است الف را حرف ازل را...

در تاریخ از ملك خاتون و فرهنگ و کمالات او بسیار گفته شده، این که علاوه بر خوشنویسی که در فیلم به آن اشاره شده، شاعر هم بوده و این اشعار منسوب به اوست:

من آن زنم که همه کار او نکوکاری است
بزیر مقنعه من بسی کله‌داری است
نه هر زنی به دو گز مقنعه است کدبانوی
نه هر سری به کلاهی سزای سرداری است
جمال طلعت خود را دریغ می‌دارم
ز آفتاب که آن گرد شهر و بازاری است
درون پرده عصمت که تکیه‌گاه منست
مسافران صبا را گذر به دشواری است

در تاریخ کرمان در باره او چنین نگاشته شده است:

پادشاه خاتون در سال ۶۹۱ به سلطنت آن ولایت (کرمان) مستقل گردید... حسن صورت و نیکویی سیرت را دارا بود... در فضل و کمال مشهورعالم، در فن خط نسخ ناسخ خط ... در زمان سلطنت او به کرمان، علما و فضلا را رعایت و احترام می‌فرمود و غالب اوقات در مجلس او صحبت علمی داشته می‌شد. شعر را نیکو می‌گفت، خصوصاً رباعی او، که منتهای امتیاز را داشته و عفتی تخلص می‌کرد ... با حسن صورت و نیکی سیرت و کمال فضل، بر قتل برادرش جلال الدین سیورغتمیش،که نظیر و عدیل نداشت، اقدام کرد. این معنی موجب نکال دنیا و وبال آخرت او گشت (وزیری کرمانی، ۱۳۴۰، ۱۶۶-۱۶۵).

آنچه که در شخصیت ملك خاتون در فیلم بیشتر خود را می‌نمایاند، نه حکمرانی او، که هنرمندی‌اش است. تمام دیوارها، لباس‌ها و حتی بدن، جلوه گاه خوشنویسی او هستند و نقش الف بر کف دست‌هایش از این روست که وقتی او را ویران‌شده و سرگردان در ویرانه‌های اطراف قلعه می‌بینیم، از زبان او بشنویم که تکرار کند:

"من خاتون هفت خطه نیستم خاتون هفت خطم ...کافی کوفی نوشته‌ام که به دو دنیا می‌ارزد ..."

حدیث سوم : من از تو می‌میرم

حدیث سوم درباره عارفی است به نام «میرزا محمد مشتاق» معروف به مشتاق علی شاه که از شاگردان سید معصوم علی شاه هندی بود. در اواخر رمضان سال ۱۲۰۶هجری، به فتوای ملاعبدالله کرمانی سنگسار شد. گویند جرم او این بود که قرآن را با نوای سه تار همراه می‌خواند. این شعر منسوب به اوست که بر سر در مزار او نوشته شده است:

هر که شد خاك‌نشین برگ و بری پیدا کرد

دانه در خاك فرو رفت و سری پیدا کرد

روایتی هست که گویند روز سنگ‌باران، مشتاق گفت چشمان مرا ببندید که من از چشمان کرمانی‌ها می‌ترسم! سه سال بعد بود که چندین هزار چشم مردم کرمان، به فرمان آغامحمدخان درآمد. عده‌ای این نکته را از کرامات او دانسته اند (همان، ۳۴۹ -۳۵۰). آرامگاه وی به نام مشتاقیه، در کرمان زیارتگاه دراویش است. دیوانی نیز دارد حاوی قصیده‌ها و غزلیات.

در این حدیث، فیلمساز قصه را وارد تاریخ می‌کند بدین‌گونه که ناردانه در کودکی برای تعلیم و مشق خط با مادرش به نزد استاد می‌رود و او به او مشق الف می‌دهد؛ همان الف ازل که پادشاه خاتون بر کف دست هایش می‌کشد و چهره او تکرار می‌شود. در بزرگسالی ناردانه و عشق پرشور آن دو به یکدیگر و اظهار آن با اشعار دوره معاصر"من از تو می میرم"یا "متبرك باد نام تو"، که با این تمهید، عشقی چنین پرشور تا به امروز ادامه می‌یابد و تا پای جان دادن. اگر کودکان و مردم کوی به قصد تحقیر و بیرون راندن به سوی هفتواد و پادشاه خاتون سنگ پرتاب می‌کنند، در اینجا بزرگان و عقلای شهر به قصد هلاکت مشتاق، سنگسارش می‌کنند به جرم عشق... در صحنه‌ای بسیار زیبا، مشتاق در کنار درختی عظیم و کهنسال، سه تار به دست دارد ولی نمی نوازد و دوربین با حرکتی رقص‌گونه به دور او، گویی که به تقدیسش می‌نشیند، با آواز بسیار زیبایی که هم سوگ است و هم اینکه این آواز نیز شاید میراثی از مشتاق است ....

حدیث چهارم: زمین منم، آسمان منم، این ارگ ویران منم

حدیث چهارم اما حکایت مشهور لطفعلی خان زند است که تراژدی تاریخی سرزمین و مردم کرمان است. سرنوشت او و آنچه در دوره او بر مردم رفته چنان هولناك است و چنان تاریخ از آن شرمگین است که وقتی لطفعلی با چشم خانه خالی‌اش در ویرانه‌های ارگ فریاد می‌زند و نه فقط خود را که زمین و آسمان و ارگ را ویران می‌داند، احساس کنیم که فجایع و ظلم و خیانت‌هایی که بر او رفته است چنان ابعاد عظیمی پیدا کرده‌اند، که همه چیز او می‌شود و او لکه‌ی سیاه تاریخ ما و فراموشی‌های ما.... با مردم و آسمان که همیشه می‌مانند و ماه که از فراز قلعه همیشه شاهدست ....و این چنین، کرمان نماد این فاجعه و مظلومیت تاریخی سرزمین‌مان می‌شود.

حدیث‌های بعدی اما، دیگر حدیث‌های تاریخی نیستند. حدیث بعدی خود قصه سنگ صبور است. اینجا دیگر روایت‌ها یا به بیان بهتر خوانش‌های فیلمساز از تاریخ کرمان، ظاهراً تمام می‌شود، اما جغرافیای کرمان که همان ارگ است، برای حدیث بعدی، همچنان ثابت می‌ماند.

حدیث پنجم: من جان رقص دارم نه جان آب کشیدن

این حدیث، خود ناردانه است از میانه‌ی قصه ؛ ناردانه تا کنون حکایت‌هایی از تاریخ را بر بالین مرد مرده خوانده، مردی اسطوره‌ای که به همراه خود ناردانه در تمام حکایات تاریخی حاضر و سهیم بوده است و ناردانه با خواندن حکایت‌ها بر بالین مرد که این چنین از یاد رفته و از یاد برده بر تخت افتاده است، او را از اسطوره به تاریخ می‌برد و بدین ترتیب به تاریخ، رنگی از اسطوره می‌زند.

ناردانه درون قلعه تنهاست نه راهی به درون قلعه می‌جوید و نه راهی به بیرون آن. به ناگاه نوای نوازندگان و رقاصانی دوره گرد را می‌شنود و برای فرار از تنهایی، کنیزی از آنها می‌خرد که با سبد به درون قلعه راه می‌یابد. ساختار شکنی در قصه از آنجا رخ می‌دهد که کنیز موقعیت کنیزی خود را نمی‌پذیرد و از این رو در برابر تقاضای ناردانه برای آب کشیدن از چاه به او می‌گوید: "من جان رقص دارم نه جان آب کشیدن".

بدین گونه همانطور که پیش‌تر نیز اشاره شد، فیلم ساختار قصه و تقابل‌های دو گانه‌ی خیر و شری را که معمولاً اساس ساختار افسانه‌ها و قصه‌ها را تشکیل می‌دهد، در هم می‌ریزد ... کنیزك فیلم با وجود نقش منفی مکارانه‌اش در قصه و فیلم، زیرکی هوشمندانه‌ای دارد که نقش کنیزی خود را در دایره هستی نمی‌پذیرد و حتی درباره‌ی آن به بحثی طولانی با ناردانه می‌پردازد. از این رو فیلم، مخاطب را به تفکر در باره‌ی زندگی و جایگاه کنیز وا می‌داردکه چرا باید کنیز باشد و کنیز بماند.

در همین اپیزود، کنیز و بانو پس از صبوحی کردن در حال شادی و مستی، تابلوهای زیبایی با کمپوزیسیون‌ها و رنگ‌هایی که یادآور مینیاتورهای بی‌نظیر ایرانی هستند، می‌سازند، گویی که در حال رقصی خوش، ثابت مانده‌اند ولی در عوض این دوربین است که به دور آنها رقصی نرم و آرام سر می‌دهد. در این تابلوها نیز کنیز و بانو با زیبایی و موقعیتی همانند و یکسان در کنار یکدیگر جلوه می‌کنند و حتی بدین گونه نیز تقابل بین آنها کمرنگ و محو می‌شود.

ارگ (مکان) به مثابه شخصیتی فرازمانی

به گفته خود کارگردان فیلم، سناریوی این فیلم که طرح آن از سال‌ها پیش وجود داشته، برای ارگ بم نوشته شده بود اما به دلیل فاجعه زلزله بم، قلعه‌ای در بیرجند بازسازی می‌شود تا نمایش و نماد ارگ بم در فیلم باشد. در حقیقت یکی از انگیزه‌های اصلی فیلمساز برای ساختن فیلم *آتش سبز*، وجود خود قلعه و ارگ بم به عنوان نماد فرهنگی و تاریخی ایران است. او مرتباً در مصاحبه‌هایش، به اهمیت و عظمت هنری و تاریخی قلعه بم اشاره می‌کند:

«سناریوی فیلم «آتش سبز»، برای قلعه بم نوشته شده بود. قلعه بم از نادر بناهای جهانی است و بزرگترین قلعه خشتی جهان است و نماد تمامیت فرهنگی تاریخی و ملی است. فیلم «آتش سبز»، به نوعی عزادارای برای بم است» (اصلانی، ۱۳۸۷ب).

«ارگ بم، تنها اثر معماری است که از سه هزار سال قبل، از دوره اشکانیان مانده و همین طور آمده تا آخر مشروطه.

تصویری‌ترین نماد تداوم ملی ما، ارگ بم است ... بم بنای عظیمی بود که در واقع اختصاصات خودش را دارد. این تداوم و زنده بودنش حیرت آوراست. هیچ بنایی در جهان نیست که سه هزار سال دائماً در آن باشند، نه اینکه رها شده باشد. مثلاً ما بناهای کهن آستیک و تولتک را هم داریم، یا بناهای کهن هند هم هست، ولی اینها رها شده‌اند، مال دوره‌های خاصی هستند. ارگ بم نه، این بنا تمام دوران‌ها را طی کرده است. این خودش نشانه‌ای است که بتوانیم بفهمیم یک ملت چقدر تداوم داشته است» (اصلانی، ۱۳۸۷الف، ۳).

مکان در این نمایش، اهمیت ویژه ای دارد، به این معنی که تنها لوکیشن و محل وقوع داستان و روایت نیست، بلکه خود اصل است یا به قول کارگردان فیلم، مکان خود کاراکتر است. او اعتقادی به دکوری‌کردن فضا ندارد و معتقد است خود فضا باید دارای نوعی اصالت باشد؛ چرا که فضا پسزمینه نیست بلکه خود مسئله و شخصیت فیلم است.

« خود مکان برای من همواره قصه است. یعنی من بدون مکان نمی‌توانم قصه بنویسم. نمی‌توانم بنویسم در یک امامزاده‌یی، باید بگویم کدام امامزاده. «در یک مسجدی» نیست. باید بگویم کدام مسجد. کجا؟ حتی پیچ ستونش برای من مطرح است ... در این قصه خود بنا برایم کاراکتر است، ارگ بم برای من یک کاراکتر است ... چون جغرافیا و مکان خودش یک کاراکتر است»(همان، ۴).

مکان قلعه در فیلم هم نماد و تصویر آرمان‌شهر است و هم ویران‌شهر. چرا که قلعه‌ها در گذشته جایگزین شهرهای امروزی بوده‌اند. تصورآرمان‌شهر، بیشتر با نماهای درون قلعه ایجاد می‌شود، با فضاهای داخلی بسیار زیبا. زیبایی که برگرفته از زیبایی مینیاتور و معماری سنتی و همچون فضاهای سنتی آرامش‌بخش است و آن بازی نور و رنگ در فضاهای تو در توی معماری قلعه که اتفاقاً با فضاهای تودرتوی روایی- افسانه‌ای تاریخی فیلم تناسب دارد، ایده‌ی آرمان‌شهر را ایجاد می‌کند. اما فضاهای خارجی قلعه که پس از جنگ‌ها وغارت‌ها با سرنگونی و متلاشی‌شدن و شکست شخصیت‌های تاریخی آن، ایده‌ی ویران‌شهر را بوجود می‌آورد.

هر چند که ویران‌شهرها عموماً جوامعی فرضی هستند که انگاره‌هایی از جوامع آینده را ترسیم می‌کنند؛ اما تصاویر قدرتمندی را که فیلم از انهدام و ویرانی شکوه، زیبایی، آرامش و اقتداری که پیش از آن به نمایش گذارده بود، ارائه می‌کند، می‌تواند احساس هولناکی از ویران‌شهرهای مدرن را در روند تاریخی تکرارشونده به مخاطب القا کند. بویژه آن که در این فیلم، تاریخ نه چیزی متعلق به گذشته که متعلق به حال و حتی آینده است و زمان‌ها و شخصیت‌ها هم دائماً بین گذشته و حال و آینده در تردد‌ند؛ پس ویران‌شهرهای گذشته نیز همچون همهٔ چیزهای گذشته، خاصیت بازگشت‌های تکراری را دارند و قلعه نیز امروز، بخش مهمی از ناخودآگاه قومی ماست که اجداد ما در آن یا به شادی و آرامی زیسته‌اند و یا از آن به تلخی رانده شده‌اند، با خاطرات و مخاطراتشان، با تمام ویژگی‌های منحصر به فردشان، و ویران و مضمحل گشتند. شاید از آن روست که هفتواد پس از شکست، در اطراف ویران‌شهر قلعه می‌گردد. قلعه‌ای که دیگر به درون آرمان‌شهری‌اش راهی نمی‌جوید و می‌گوید: "... چه هراسی دارد دیوار بدون در..."

قلعه در این فیلم، خود شخصیتی مستقل است. شاهد است؛ ناظر است؛ حتی ماندگارتر و بی‌طرف‌تر از قاضی اول فیلم که گه‌گاه در حدیث‌های مختلف ظاهر می‌شود. قلعه (مکان)، همچون قاضی داوری نمی‌کند، آنجا هست استوار و پابرجا تا زمان بر او بگذرد تا او ببیند در زمان و گذر آن حقیقتی وجود ندارد که تمامی آن هستی‌های پایدار و قدرتمند هیچ می‌شوند و خاك می‌شوند...

وجود قلعه در این فیلم، چنان قدرتمند است که این ایده را به ذهن متبادر می‌کند که گویا تمامی اثر برای این قلعه و متعلق به این مکان است و این بسیار به نظر "هایدگر" نزدیك است که اثر هنری نباید از عالمش و مکانی که به آن تعلق دارد، جدا شود. از نظر "هایدگر"، هنر نباید همچون متعلقی برای «خبرگی زیباشناسانه»، در موزه‌ها قرار داشته باشد، بلکه باید همچون «رویداد عمومی حقیقت»، به مکان‌های خاصی، تعلق داشته باشد.

"هایدگر" درباره‌ی نقاشی محراب "رافائل" گفته است که این نقاشی متعلق به کلیسایش در «پیسنزا» است: «آن هم، نه صرفاً در معنایی تاریخی و باستان‌شناسانه، بلکه براساس ذات تصویری آن». به گونه‌ای که اگر این نقاشی از جایش جدا می‌گشت و در موزه نصب می‌شد و بدین‌ترتیب از عالمش جدا می‌گشت، «حقیقت اصیل» خود را از دست می‌داد و به جای آن صرفاً به یك شیِ زیباشناسانه تبدیل می‌شد (یانگ، ۱۳۸۴، ۴۰ تا ۴۲).

"هایدگر"، در نوشته‌ای درباره‌ی معبد، اهمیت مکان را به زبانی شاعرانه بیان می‌کند، مقصود او در این نوشته، فراهم آوردن مدخلی شهودی برای تجربه‌ای است که احتمالاً یونانیان در مقابل این معبد داشتند؛ فهمی شهودی.

«... قامت بلند و استوار معبد، هوای نامرئی را مرئی می‌کند. ثبات معبد، با جوش و خروش امواج در تعارض است و آرامش این، ناآرامی دریا را نشان می‌دهد. درخت و علف، عقاب و گاو نر، مار و زنجره، برای نخستین بار هیئت مجزای خویش را می‌یابند و بدین‌سان بدان‌گونه که هستند، پدیدار می‌شوند ... معبد با پابرجایی‌اش در این‌جا برای نخستین بار به اشیا، منظرشان را و به انسان‌ها، نظرگاه‌شان را عطا می‌کند» (Heidegger, 1971, 431).

غیرتاریخی‌کردن تاریخ

اگر کسی از تاریخ کرمان آگاهی نداشته باشد، شاید به نظرش بیاید که فیلم، تکه‌هایی از تاریخ را به تصادف انتخاب کرده و شاید چندان هم از این انتخاب چیزی در نیابد. هر چند که قطعاً از زیبایی‌های بصری و چشم‌نواز فیلم لذت خواهد برد، اما در حقیقت فیلم، ظرفیت‌های عجیب و چندلایه تاریخ و افسانه‌های ایرانی را کشف می‌کند و به تاریخ، اسرارآمیزی و حیرت‌انگیزی

افسانه و به افسانه، حقیقت‌نمایی تاریخی را می‌بخشد و به این خاطر است که این روایات، به نرمی و راحتی در یکدیگر تنیده می‌شوند و به راحتی تفکیك نمی‌شوند. گویی همه به یکپارچگی روایی می‌رسند. از این روست که فیلم، شخصیت‌های تاریخ و افسانه را از یکدیگر تفکیك نمی‌کند و لحظات تاریخی را در دوره‌های مختلف و متفاوت در یك مکان واحد (کرمان و ارگ بم) و با همان شخصیت‌های افسانه، روایت و بازگویی می‌کند و این‌گونه، افسانه و تاریخ در هم می‌آمیزد.

اصلانی در مصاحبه‌ای می‌گوید: "خود تاریخ هم برای من یک رمز است. اما این رمزگشایی به معنای دمیته کردن، یعنی اسطوره‌زدایی نیست و عکس قضیه است. رمزگشایی به این معنا است که رمزهای جدیدی را ما پیش رو داشته باشیم. کار ما کشف است» (اصلانی، ۱۳۸۷ الف، ۳).

از نظر فیلمساز، اگر ما به سوی این که رمزها را بگشاییم، برویم، این به معنای بی‌رمزکردن قضایا نیست؛ بلکه شاید این امکان را به ما می‌دهد که رمزهای پنهان‌تری هم کشف بشود و دائماً این کار تداوم پیدا کند. چون در رمز چیزی تمام نمی‌شود و هیچ مساله‌ای حل نمی‌شود، بلکه مساله‌ای که حل شده، دوباره می‌جوشد و همان گذشته خودش را دوباره به یک نحو دیگری بروز می‌دهد. این موضوع در مورد اسطوره‌ها هم صدق می‌کند. اسطوره‌ها هیچ گاه حذف نمی‌شوند، بلکه تبدیل می‌شوند.

چنین تفکری، مسأله قضاوت درباره تاریخ را نیز تا حد بسیار زیادی منتفی می‌داند. چون فهم تاریخ از قضاوت درباره آن جداست. ما خود بخشی از تاریخیم. ما خودمان را و هر آنچه که به ما تعلق دارد را، به تاریخ می‌سپاریم. از این جهت است که در حدیث پایانی می‌بینیم که بین آنکه زنده است و آن که مرده، تفاوتی در کار نیست. گذشته‌ای که بر من رفته، همچنان در من زندگی می‌کند. ناخودآگاه من و نا خودآگاه جمعی من، مشحون از این گذشته‌ایست که مرا شکل داده است و دوباره در آینده مرا تکرار خواهد کرد، همچون تمامی آن پاره‌های تاریخی که در قلعه فیلم تکرار می‌شوند، اما از بین نمی‌روند. در حدیث ششم، زمانی که عکاس از اسب‌های وحشی عکس می‌گیرد، با دختری مواجه می‌شود که گویا همان نادانه است که از تاریخ بیرون آمده؛ به دنبالش می‌رود و آنگاه درآتشکده‌ای کهن، هفتواد و همسرش را زنده و در زمان حال می‌بیند. پس گذشته هنوز در حال ادامه دارد و هیچ چیز از بین نمی‌رود.

« آنجا که عکاس می‌آید عصر حاضر است... اتفاقاً اتفاقی گذشته را می‌بینیم و این اتفاق پشت همین تپه‌هاست نه خیلی دور از دسترس ما. ما می‌بینیم و نمی‌بینیم. گم می‌شود در خودش» (همان،۴).

این نگاه، تداومی به تاریخ که تاریخ را نه چیزی از دست رفته و متعلق به گذشته، بلکه پدیده‌ای پویا می‌داند که هم اکنون در حال جریان دارد و به سوی آینده می‌رود، در حقیقت، تاریخ را از هر قضاوتی مبرا می‌کند. ما خود تاریخیم، تاریخ مرده‌ایست که با توجه و بازخوانی‌اش، زنده می‌شود و ما زندگان در مواجهه با تاریخ، درمی‌یابیم که مرده‌ایم که تاریخیم...

در حدیثی که در دادگاه امروز اتفاق می‌افتد و در پی شکایت پدر و مادر نادانه از مرد مرده برای ربودن دخترشان، حکم فیلم درباره تاریخ و قضاوت آن روشن می‌شود؛ دختر از ازدواج با مرده راضی است زیرا تفاوتی بین مرده و زنده وجود ندارد. از طرفی والدین دختر رنج از دست دادن دختری را کشیده‌اند که بخشی از وجودشان است. همچون خود تاریخ که ربوده شده،که از دست رفته که به مردگان پیوسته؛ پس قضاوت دشوار است. اصلاً قضاوتی نمی‌توان کرد. در نتیجه قاضی فیلم نیز می‌گوید: حکمی نیست، نه در این مورد و نه در هیچ ماجرای تاریخی.

اصلانی می گوید: «قاضی که در فیلم در مقامی نشسته تا در مورد تاریخ قضاوت کند اما نمی‌تواند قضاوت کند و می‌گوید دیگر حکمی نیست او می‌فهمد که اصلاً نمی‌تواند حکم کند. ما برای تاریخ حکم نمی‌کنیم. برای اینکه تاریخ را فقط می‌توانیم در خودمان حل کنیم. در حالی که ما هستیم ... آنها که تاریخ را نفهمیدند، فقط می‌توانند با نارضایتی از کنار تاریخ رد بشوند. کسی باید اینها را آگاه کند که شما خودتان هم مرده‌اید. خودتان هم جزء تاریخ هستید، در واقع در آن دادگاه، این روشن می‌شود. آنها که در عین حال رنج دیده‌اند تا گمشده خودشان را پیدا کنند، وقتی پیدا می کنند، درمی‌یابند که گمشده‌شان مال اینها نیست. آنهایی که درگیر با تاریخ می‌شوند، درگیر با زندگی روزمره می‌شوند، نمی‌توانند خودشان را بفهمند، اما وقتی گذشته در من زندگی می‌کند، گذشته‌ای نیست که گذشته باشد. گذشته در واقع تمام چیزهای خودش را در من می‌آورد و الان هر حرکتی من می‌کنم، در گذشته من دوباره بازسازی می‌شود و زنده می‌شود. مسأله ما گذشته‌گرایی نیست... مسأله این نیست که من در تاریخ زندگی می‌کنم، بلکه این است که تاریخ در من زندگی می‌کند. این دو با هم فرق می‌کند» (همان، ۵).

باید از تاریخ برگذشت. چنین تفکری بسیار به تفکر نیچه نزدیك است؛ یعنی به آنچه که او غیرتاریخی زیستن می‌داند و آن طور که خودش می‌گوید به گونه‌ای ماوراء تاریخ بودن. زیرا در تاریخ ما به شدت به آنچه گذشته است وابسته باقی می‌مانیم و بدین طریق، ارزش و آرامش لحظه را از دست می‌دهیم. نیچه می‌نویسد:

«اما انسان نیز بر احوال خویش متحیر ماند و از خود پرسید که چرا قادر به فراموش‌کردن نیست و همیشه وابسته به گذشته باقی می‌ماند. به هر سرعتی و به هر کجا که بگریزد، همچنان وابسته است. این تعجب برانگیز است که در یك لحظه حتی در یك چشم به هم زدن از میان می‌رود که نه به گذشته مرتبط است نه به آینده، آن لحظه چون طیفی باز می‌گردد تا آرامش لحظه بعد را مختل سازد. مکرر در مکر ورقی از دفتر زمان جدا می‌شود، می‌افتد و به این سو و آن سو می‌رود و دوباره به ناگهان سراسیمه به دامان انسان بر می‌گردد. آنگاه انسان می‌گوید «من به یاد می‌آورم» و بر حیوان که بی‌درنگ فراموش می‌کند، حسرت می‌خورد و می‌بیند که هر لحظه از زندگی حیوان نابود گشته و مستغرق در اعماق شب برای همیشه خاموش می‌شود. حیوان به این طریق، غیرتاریخی زندگی

می‌کند ؛ زیرا حیوان مانند حلقه‌ای از سلسله موجودات، بی آن که گسیختگی عجیب و غریبی پیدا کند، در زمان حال جریان می‌یابد» (نیچه، ۱۳۸۳، ۱۴و۱۵).

از نظر نیچه، اگر شخص بتواند طی موارد بی‌شمار، جو غیرتاریخی را که ضمن آن هر واقعه بزرگ تاریخی روی داده است، دوباره مشاهده و حس نماید، آنگاه چنین شخصی چون وجودی ممکن بود، خود را به نقطه ای ماورای تاریخی برساند، آن کس که در چنین موقعیتی قرار می‌گیرد، دیگر نمی‌تواند به ادامه حیات و همکاری در ساختن تاریخ وسوسه شود. او دریافته است که نابینایی و بی‌انصافی در روح هر فاعلی، شرط تمام فعالیت‌هاست؛ او چنین کسانی را مردان تاریخی می‌نامد که به مخالفت با همه روش‌های نگریستن به گذشته، متوجه آینده می‌شوند و شجاعت و شهامت پیدا می‌کنند ... این مردان تاریخی اعتقاد دارند که مفهوم وجود، طی فرایند خود واجد درخشش بیشتری می‌گردد و آنان فقط برای این به گذشته می‌اندیشند که حال را بهتر درك کنند و یاد بگیرند که بیشتر عاشق آینده باشند. آنها خود نمی‌دانند که تا چه اندازه غیرتاریخی فکر می‌کنند ... انسان‌های ماوراء تاریخ، نامی که نیچه به این مردمان می‌بخشد، مخالف با همه روش‌های تاریخی نگریستن به گذشته‌اند و معتقدند که:

«گذشته و حال واحد و همانند است یعنی با تنوع فراوان به یکدیگر می‌مانند و به منزله وجود انواع فناپذیر در کلیه مکان‌ها و زمان‌هاست، به منزله ساختار ایستایی از ارزش‌های لایتغیر و دارای مفهوم یکسان ابدی است» (نیچه، همان، ۲۳).

در هم ریختگی زمانی در فیلم، در هم ریختگی فردی و شخصیتی نیز بوجود می‌آورد تنها مکان پابرجاست، این ارگ که ویران هم هست، همانطور که لطفعلی با چشم‌خانه‌ی خالی‌اش خود را حتی چون مکان می‌بیند و فریاد می‌زند: «این زمین منم، آسمان منم، این ارگ ویران منم...»

توالی و تکرار شخصیت (شخصیت‌گریزی)

در *آتش سبز*، شخصیت‌های تاریخی تنها آنطور که در تاریخ توصیف شده‌اند، نمایانده نمی‌شوند، بلکه ابعادی غیرتاریخی پیدا می‌کنند. به عبارتی از تاریخ بیرون می‌زنند. در حدیث پنجم، کنیز و بانو پس از صبوحی‌کردن در تصاویر و قاب‌های و ترکیب‌هایی مینیاتورور، در موقعیتی برابر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در صحنه زیبای دیگری هم در حدیث پایانی از فیلم، بانو که اکنون کنیز است و کنیز که اکنون بانوست، بر روی بام همراه با چرخش دایره‌ای آرامشان، به بحثی عمیق درباره موقعیت خود در دایره هستی می‌پردازند ...

در پایان هم وقتی کنیز در مقابل آینه دق قرار می‌گیرد، ما پس از تماشای تصاویر کج معوج او، بلافاصله تصویر یك مینیاتور را از میان آینه دق باز می‌شناسیم با نوایی از این آواز مولانا:

«وه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم
کی ببینم مرا چنان که منم»

در این آینه‌ی هستی، من کیستم کنیز، بانو، ملك خاتون، مرد مرده، لطفعلی‌خان، مشتاق؟ اصلاً آیا کل تاریخ این آینه نیست آینه‌ای که در آن، ما چهره در هم ریخته خود را بازمی‌شناسیم. چهره ما زمانی که به مشتاق سنگ پرتاب می‌کنیم، زمانی که هفتواد را به آن سوی دیوارهای بدون در و هراس‌آور قلعه‌ای که ساخته بود، می‌رانیم، زمانی که در اوج قدرت برادرمان را می‌کشیم و زمانی که آواره و کشته می‌شویم، زمانی که چشم‌هایمان از چشم‌خانه‌ها بیرون می‌جهند و زمانی که چشم‌های دیگران را درمی‌آوریم. در آینه دق تاریخ، تاریخمان در هم ریخته است. آینه دق نیز می‌تواند در معنایی نمادین ظاهر شود. آینه دق آینه‌ای ست که بانو چهره کنیزی خود را در آن باز می‌شناسد آیا هر بانویی زمانی کنیز نبوده است و هرکنیزی ظرفیتی پوشیده برای بانویی ندارد؟ آیا حقیقت وجودی انسان فراتر از اینها نیست؟ آیا همانطور که تاریخ نشان می‌دهد همه این شخصیت‌های تاریخی شکل دیگری از ما نیستند؟ این چرخه دائمی کنیز و بانو و شاه و معزول، ارباب و رعیت، پیروز و شکست‌خورده و خوب و بد شکل‌های گوناگون یك وجود واحد نیستند، وجود واحدی که می‌توان آن را در آیینه هستی دید، در جهان هستی...

«در واقع بحث سر اینجاست که ما همه چهره‌ها هستیم. ما سردار هخامنشی هستیم، معلم سپاه دانش فلان جا هستیم، عکاس دوره‌گرد هم هستیم. یک عکاس دوره‌گرد را فکر نکنید که فقط یک عکاس دوره‌گرد است. او با خودش سردار هخامنشی را هم دارد حمل می‌کند. ما همانیم، منتها گم کرده‌ایم، یادمان رفته که کجا هستیم. در واقع به خواب رفته‌ایم. که اگر قصه‌اش را برایمان بگویند، بیدار می‌شویم. ما همان شاه زن مغولی هستیم، همان دختری هستیم که کرم را توانست به یک دیو تبدیل کند، همان چیزی هستیم که توانستیم در واقع یک ملت خواب رفته را بیدار کنیم (اصلانی، همان، ۵).

علاوه بر این، ما در این فیلم با نوعی شخصیت‌گریزی مواجهیم به این معنی که شخصیت‌ها در نقش‌های متفاوت و در دوره‌های مختلف تاریخ و حتی در قصه و افسانه دائماً تکرار و جابه جا می‌شوند در حقیقت فیلم به جای استفاده و القای شخصیت‌های گوناگون، آنها را مرتب به یکدیگر تبدیل می‌کند و بدین گونه وحدت و یگانگی شخصیت را در هم می‌ریزد و همچون توده‌ای بی‌شکل آن را قابل تبدیل به یکدیگر در زمان‌های مختلف می‌کند.

از نظر فیلمساز، این جابه‌جایی مداوم شخصیت‌های تاریخی با شخصیت‌های معاصر در فیلم، به این دلیل است که در واقع هر کسی که قصه‌ای را می‌خواند، در حقیقت خودش را می‌بیند، خوانش همراه با خود است. خوانش همراه با دیگری نیست. پس شاهزاده خودمان می‌شویم، کشته شده خودمان می‌شویم، قاتل خودمان می‌شویم و به همین دلیل هم تشفی پیدا می‌کنیم.

مینیاتور متحرك

طراحی صحنه و نماهای فیلم *آتش سبز*، لباس‌ها و اشیاء به

شدت متناسب با زیبایی‌شناسی مینیاتورهای ایرانی شکل گرفته است، در فضایی که جلوه‌دهنده معماری ایرانی با تمام زیبایی و شکوه و پیچیدگی‌اش است. اصلانی به کاربرد زیبایی‌شناسانه تك تك اشیای حتی کوچکی که در فیلم‌هایش استفاده می‌کند، توجه خاصی دارد. همگی این اشیاء به دقت انتخاب می‌شوند تا نمایانگر هنر و فرهنگ و میراث فرهنگی و هنری ایران باشند. او اشیایی را که اغلب در معرض دید قرار دارند اما به درستی دیده نمی شوند را در زمینه‌های متناسب با خودشان قرار می‌دهد و از ما دعوت می‌کند تا آنها را دوباره و در ترکیبی که متعلق به آن هستند، ببینیم.

«سینمای شاعرانه اصلانی، (علاوه بر زبان) اشیا را نیز از کارکرد همیشگی‌شان دور کرده یا به قول فرمالیست‌ها، از آنها آشنایی‌زدایی می‌کند، صورت‌ها و تصاویر را دشوار کرده، طول مدت ادراک را افزایش می‌دهد. از این روست که در این فیلم‌ها، روند طولانی ادراک می‌تواند ما را در تجربه‌ای هنرمندانه و متفاوت از اشیایی سهیم کند که همواره پیش چشم هستند. ارزش شاعرانه بخشیدن به اشیا در آثار دیگر اصلانی به ویژه در «شطرنج باد» و«آتش سبز» نیز با قدرت و تنوع بیشتری وجود دارد و زمینه دیداری بنیادین آن آثار را تشکیل می‌دهد. تک‌تک عناصر و اشیا در تصاویر و نماهای او جلوه‌ای هنری دارند و زیبایی بصری ایجاد می‌کنند. او در اشیا درخشش خاص خود آنها را کشف می‌کند، همچنین پیوند بین آنها و تمام چیزهای دیگر و در نهایت اشیا، تصاویر و واژه‌ها را به یکدیگر پیوند می‌زند و کار هر فیلمساز شاعر، بخشیدن ادراک حسی تازه‌ای است به واژگان و اشیا»(رویایی، ۱۳۷۸، ۶).

اصلانی برای طراحی و ترکیب بصری فیلم سعی دارد که وضعیتی مینیاتوری بیافریند و برای تشریح این وضعیت، از مینیاتور حماسی مثال می‌زند:

«کلام، حالت‌ها را می‌گوید. رستم غمگین است. بر پیکر فرزندش نشسته. وقتی فرزندش را با خنجر کشت، غمگین است، پریشان است و اینها همه در تابلو که نگاه می‌کنی با تصویر «وضعیت» شکل گرفته. چهره غمگین وجود ندارد، وضعیت غمگین وجود دارد، یعنی در واقع تصویر وضعیت می‌دهد، کلام حالت را نشان می‌دهد. این دو، دقیقاً در نقاشی‌های ما حالت نگاه را نمی‌دهد چون حالت را واگذار کرده‌ایم به کلام. آن چیزی که مشخص است، وضعیت است که کلام نمی‌تواند نشان بدهد. هر چقدر هم بنویسد که مثلاً در و پنجره فلان بود و آنجا این‌طور بود و بی‌نهایت هم بگوید، هیچ وقت درنمی‌آید. ولی با دو تا خط پنجره را نشان می‌دهد، نقاش می‌داند که باید وضعیت را نشان بدهد ما دائماً آدم‌ها را در وضعیت می‌بینیم. لوکیشن باید این کار را بکند، برای اینکه این وضعیت است که باید نوشته شود، نه حالت. حالت یک چیز دیگر است. حالت چیزی است که باید در تماشاچی وجود داشته باشد نه در بازیگر. به همین دلیل من نمی گذارم هنرپیشه حالت بگیرد. می‌گذارم وضعیت بگیرد. بازیگر ما وضعیت دارد»(اصلانی، همان، ۵).

او برای مینیاتوری‌کردن تصاویر نیز از یك تنالیته طلایی برای کل فیلم بهره می‌گیرد به وسیله یك فیلتر طلایی که بر روی لنز می‌بندد.

«در واقع رنگ طلا، رنگ کمال است. به همین جهت طلا به کار می‌برد؛ طلایی که هنوز هم اکسیده نشده و این چیز غریبی است.»

یکی از زیباترین صحنه‌های فیلم، صحنه حرکات نمادین دردانه و کنیزک با چهارمضراب محمدرضا درویشی در قصر است. تابلویی نفیس و چشم‌نواز همچون مینیاتوری زیبا از مکتب هرات. اصلانی با کورئوگرافی هوشمندانه و میزانسن دقیق خود، بر محدودیت‌های نمایش حرکات زنان فائق آمده است(جاهد، ۱۳۸۶، ۹).

شاید تاکنون در سینمای ایران، تصاویری که این چنین از عناصر بصری وزیبایی شناسانه مینیاتور ایرانی بهره برده باشد، بسیار کمیاب بوده‌اند، مگر بتوان از فیلم دیگر این فیلمساز که پیش از انقلاب ساخته شده یعنی«شطرنج باد» نام برد. اما نکته دیگری که این فیلم را به گونه‌ای مینیاتور متحرك تبدیل می‌کند، علاوه بر استفاده از ترکیب‌بندی‌ها و تصاویر و رنگ‌های مینیاتوری؛ حرکت نرم، دایره‌وار و چرخشی دوربین است به جای استفاده از تقطیع و برش‌های معمول در تدوین فیلم. در این حالت، گاه دوربین ثابت است و حرکات دایره‌وار و چرخشی، مانند زمان گفتگوی خاتون و کنیزك بر بام قلعه که مانند بسیاری از نمونه‌های درخشان معماری ایرانی، بام‌هایی هستند با پستی بلندی‌های گنبدی مانند که به راه رفتن آنها نیز ریتم و فرمی رقص گونه می‌دهد؛ و گاه سوژه ثابت است و دوربین حرکتی نرم و دایره‌ای و رقص‌گونه دارد مانند زمانی که مشتاق علیشاه سه تار بدست در زیر درخت نشسته و دوربین همراه با موسیقی و آوازی زیبای آن به گرد او می چرخد.

زبان و فرم

فیلم *آتش سبز* و به طور کلی سینمای اصلانی، از ساختار ویژه‌ای بهره‌مند است که در آن زبان و فرم و زیبایی‌شناسی خاص خود را جست وجو کرده و می‌یابد؛ زیبایی‌شناسی که در کلمه و روایت مبتنی بر اسطوره، عرفان و افسانه‌های عجیب ایرانی است و در تصویر و دیدار مبتنی بر زیبایی‌شناسی هنرهای سنتی از معماری تا مینیاتور... که اینها همگی دارای خاصیتی ارجاعی هستند. نماها، تصاویر، شخصیت‌ها و وقایع دائماً به یکدیگر ارجاع پیدا می‌کنند. بنابراین دارای معانی گوناگون و گاه فرار و لغزنده می‌شوند چرا که فیلم بر اساس ارجاعات فراوانی که نشانه‌هایش پیدا می‌کنند و تداخل‌های مدام آنها در یکدیگر پیچیده می‌شود یعنی به جای آن که نشانه‌ها در مقام یك دال به مدلول خاصی اشاره کنند، از یك دال به دال دیگر ارجاع می‌دهند و این حرکت از دال به دال، دریافت معنا را به تأخیر می‌اندازد و فیلم به نظر دشوار و پیچیده می‌رسد. این خواست فیلمساز است که از سادگی بپرهیزد و با نگاهی فرمالیستی به هنر، خواستار طولانی‌شدن روند ادراك شود و چنین کاری، قطعاً با پرهیز از تصاویر و فرم‌های ساده و بدون ارجاع و ایجاد زبانی غیرتوصیفی و چندلایه، به ظهور خواهد رسید. این نگاه به فرم، بسیار وام‌دار اندیشه دریدا درباره انتشار و تعویق معناست.

در برداشت "دریدا"، یک دال به دال دیگر اشاره می‌کند و آن دال دیگر نیز به نوبه خود به دالی دیگر و این زنجیره تا بی‌نهایت تداوم می‌یابد. "دریدا" در این باب می‌گوید: معنای معنا ... استلزام بی‌پایان است، ارجاع بی‌پایان دالی به دال دیگر... نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی‌پایان است که لحظه‌ای سکون به معنای مدلول نمی‌دهد، بلکه بی‌وقفه آن را در نظام خود درگیر می‌کند، به ترتیبی که در همه حال باز دلالت می‌کند و باز به تعویق می‌افتد."دریدا"، این حالت زبان را منش «انتشار» نامیده است (هارلند،۱۳۸۰، ۱۹۸).

تصاویر ساده و نشانه‌های تك معنا، قادر به ساختن چنین فرم خیال‌انگیز چندمعنا و پیچیده نیستند، فرم‌ها و مفاهیم ساده، برازنده فرهنگی که در تك تك موتیف‌هایش، آن همه فراوانی و پیچیدگی و تفکر نهفته نیست.

"با تصویرهای ساده‌انگارانه و بدون بعد؛ جامعه هم بی‌بعد و تك ساحتی باقی خواهد ماند. جامعه تك‌ساحتی، جامعه بی‌تاریخ می‌شود؛ بی‌توجه و بی‌عمق ... وقتی تصویر ما هیچ ارجاعی به فرهنگ و هنر ما ندارد؛ از نقاشی گرفته تا شعر و از صنایع دستی تا روایت ما هیچ نشانی ندارد، چه چیزی برایش باقی می‌ماند. تصاویرمان بی‌هویت هستند. زیبایی و نازیبایی اساساً مطرح نیستند، اغلب زیبایی‌هایش صوری است و پشتوانه ندارد»(اصلانی، ۱۳۸۸، ۹۰و۹۱).

انسان کامل یك اندیشه است و این‌که این اندیشه به کجا ختم می‌شود و چه دستاوردی خلق می‌کند، آن دستاورد برای ما مطرح است. انسان چندبعدی، برعکس انسان تك‌ساحتی، دیگر نمی‌تواند برده باشد چون دائم در حال نقدکردن است و خود را در فضا اجرا می‌کند. پرفرمانس دارد. نمی‌ایستد و در جایی ساکن نیست. او در حرکت درك می‌کند (اصلانی،۱۳۸۷ج، ۳۴).

از نظر کلامی و گفتاری نیز، ارتباطی که متن و کلام با تصویر پیدا می‌کند، ارتباطی استعاری و پیچیده است، در این گونه گفتار به جای آنکه کلمات و تصاویر دلالتی باشند برای معنای بیرون از خود، دامی هستند برای صید معناهای لغزنده گریزپایی که هر کدام به طریق خاص خود، آیینه این جهان می‌شوند.

این ویژگی‌ها، به این نوع سینما، خصلتی غیررسانه‌ای می‌بخشد به این معنی که وجه ارتباطی رسانه که در بهترین حالت قرار است در خدمت قابل‌فهم‌کردن باشد، وقتی در خدمت هنر ناب قرار می‌گیرد، به نفع ایجاد شکل‌های ناآشنای زبانی و تعالی آن از بین می‌رود. تقلیل زبان اثر(که در اینجا منظور زبان سینما است) به ارتباط در پایین‌ترین سطح، موجب ابزاری‌شدن هنر می‌شود که برای هنر امری بسیار خطرناک است. زیرا کار هنر این است که با افزایش دلالت‌ها و زنجیره‌های دلالتی، قدرت زبان را افزایش دهد (رویایی، همان، ۶).

او در پی رسیدن به سبکی است که بازتاب تاریخ و فرهنگ و هنر این سرزمین و برگرفته از حکایات و حکمت تمامی هنرهای بصری و دستی است. استفاده بجا از افسانه‌ها، حکایات، آدم‌ها، حال و هوای مناطق، موسیقی، اشیا، شعر و به ویژه دقت نظر در چیدن زیبایی‌شناسانه صحنه‌ها که رنگی از فرهنگ بومی دارند و چیزها را خارج از کاربری معمولشان و در بافت و ترکیبی جدید ارائه می‌دهند؛ هر تصویر و هر نما را چون قابی از هنری عمیقاً شکل‌گرایانه می‌نمایاند؛ چون شعری تصویری.

نتیجه

فیلم *آتش سبز* برای بازگویی یک سلسله حوادث تاریخی در ادوار مختلف تاریخ اما در مکان مشخص و ثابت، از ساختار یک قصه افسانه‌ای بهره می‌برد و بدین ترتیب از ابتدا رویکرد ساختارشکنانه‌اش به روایت یک فیلم تاریخی و حتی افسانه‌ای را نشان می‌دهد. ماجرای فیلم، نقل قصه نیست، بلکه قصه خود ظرفی می‌شود که فیلم‌ساز، حکایات اصلی خود را از تاریخ کرمان در آن ظرف ارائه می‌کند، ظرفی که خود متناسب با محتوای شالوده‌شکنانه‌اش یعنی بازخوانی تاریخ و اسطوره، تغییر شکل پیدا می‌کند. از این رو از فرم روایی رایج، ساده و خطی بیرون می‌آید و لایه‌های متعدد معنایی پیدا می‌کند. پس نه تاریخش روایت رایج و وفادارانه تاریخ است و نه قصه و افسانه‌اش ساختار روشن و آشنای قصه را دارد.

دختری در قلعه‌ای گرفتار می‌شود در آنجا با مرد مرده‌ای روبرو می‌شود با هفت سوزن در بدنش و کتابی بر بالای سرش که در آن نوشته شده، باید هفت حکایت را بالای سر مرده بخوانند و با هر حکایت سوزنی را از بدن او بیرون بکشند تا او زنده شود و پس از آن با دختر عروسی کند. سرنوشتی که از پیش از ورود دختر به قلعه، مرتباً در گوشش چون نجوایی وردگونه تکرار می‌شود؛ عروسی با مرده. در صحنه‌ای از فیلم، شخصیت‌های اصلی قصه که در روایت‌های تاریخی مرتب تکرار می‌شوند، یعنی دختر و مرد مرده، در شکلی امروزی در دادگاهی ظاهر شده و در مقابل شکایت پدر مادر دختر برای ازدواج مرده با دخترشان مسائلی چون زمان، مرگ و اساساً تفاوت بین مرده و زنده را به پرسش می‌کشند.

فرم کلی این حکایات، بهانه‌ای برای طرح پرسش‌هایی بنیادین و بازتأویل بسیاری از وقایع و از رهگذر آن مفاهیم مستتر در آنهاست. فیلم در ساختار قصه نیز تقابل‌های رایج و پذیرفته‌شده را به چالش می‌کشد که فراتر از تقابل‌های خیر و شری است که اساس جاذبه در اغلب فیلم‌ها و قصه‌هاست. در

این شیوه روایت‌گری رخدادها تا حد امکان شکلی تمثیلی و تا حدودی آبستره یافته‌اند؛ بدین معنا که از «حادثه بودن» تهی و برای پرهیز از برانگیختن قضاوت عاطفی تماشاگر غیردراماتیک شده‌اند. در عوض فیلم با رویکرد زیبایی‌شناختی ویژه‌اش، درام را به ذات تصاویرش راه داده است.

در *آتش سبز* شخصیت‌های تاریخی تنها آنطور که در تاریخ توصیف شده‌اند، نمایانده نمی‌شوند، بلکه ابعادی غیرتاریخی پیدا می‌کنند به عبارتی از تاریخ بیرون می‌زنند. چنین تفکری مسأله قضاوت درباره تاریخ را نیز تا حد بسیار زیادی منتفی می‌داند چون فهم تاریخ از قضاوت درباره آن جداست. ما خود بخشی از تاریخیم ما خودمان را و هر آن چه که به ما تعلق دارد را به تاریخ می‌سپاریم، از این جهت است که در حدیث پایانی می‌بینیم که بین آنکه زنده است و آن که مرده، تفاوتی در کار نیست. گذشته‌ای که بر من رفته، همچنان در من زندگی می‌کند. ناخودآگاه من و ناخودآگاه جمعی من، مشحون از این گذشته‌ایست که مرا شکل داده است و دوباره در آینده مرا تکرار خواهد کرد، همچون تمامی آن پاره‌های تاریخی که در قلعه فیلم تکرار می‌شوند اما از بین نمی‌روند. باید از تاریخ برگذشت. چنین تفکری بسیار به تفکر نیچه نزدیك است یعنی به آنچه که او غیرتاریخی زیستن می‌داند و آنطور که خودش می‌گوید به گونه‌ای ماوراء تاریخ بودن، زیرا در تاریخ ما به شدت به آنچه گذشته است، وابسته باقی می‌مانیم و بدین طریق ارزش و آرامش لحظه را از دست می‌دهیم.

علاوه بر این، ما در این فیلم با نوعی شخصیت‌گریزی مواجهیم به این معنی که شخصیت‌ها در نقش‌های متفاوت و در دوره‌های مختلف تاریخ و حتی در قصه و افسانه دائماً تکرار و جابه‌جا می‌شوند. در حقیقت فیلم به جای استفاده و القای شخصیت‌های گوناگون، آنها را مرتب به یکدیگر تبدیل می‌کند و بدین‌گونه، وحدت و یگانگی شخصیت را درهم می‌ریزد و همچون توده‌ای بی‌شکل، آن را قابل تبدیل به یکدیگر در زمان‌های مختلف می‌کند.

قلعه در این فیلم خود شخصیتی مستقل است، شاهد است، ناظر است، حتی ماندگارتر و بی‌طرف‌تر از قاضی اول فیلم که گه‌گاه در حدیث‌های مختلف ظاهر می‌شود. قلعه (مکان) همچون قاضی داوری نمی‌کند، آنجا هست، استوار و پابرجا تا زمان بر او بگذرد، تا او ببیند در زمان و گذر آن حقیقتی وجود ندارد که تمامی آن هستی‌های پایدار و قدرتمند هیچ می‌شوند و خاك می‌شوند.

طراحی صحنه و نماهای فیلم *آتش سبز*، لباس‌ها و اشیاء به شدت متناسب با زیبایی‌شناسی مینیاتورهای ایرانی شکل گرفته است، در فضایی که جلوه‌دهنده معماری ایرانی با تمام زیبایی و شکوه و پیچیدگی‌اش است

سینمای شاعرانه اصلانی (علاوه بر زبان)، اشیا را نیز از کارکرد همیشگی‌شان دور کرده یا به قول فرمالیست‌ها، از آنها آشنایی‌زدایی کرده، صورت‌ها و تصاویر را دشوار می‌کند. از این روست که در این فیلم‌ها، روند طولانی ادراک می‌تواند ما را در تجربه‌ای هنرمندانه و متفاوت از اشیایی سهیم کند که همواره پیش چشم هستند. او در اشیاء درخشش خاص خود آنها را کشف می‌کند و به آنها ارزش شاعرانه می‌بخشد و در نهایت اشیا، تصاویر و واژه‌ها را به یکدیگر پیوند می‌زند و کارهر فیلمساز شاعر، بخشیدن ادراک حسی تازه‌ای است به واژگان و اشیاء.

نماها، تصاویر، شخصیت‌ها و وقایع، دائماً به یکدیگر ارجاع پیدا می‌کنند. بنابراین دارای معانی گوناگون و گاه فرار و لغزنده می‌شوند؛ چرا که فیلم بر اساس ارجاعات فراوانی که نشانه‌هایش پیدا می‌کنند و تداخل‌های مدام آنها، در یکدیگر پیچیده می‌شود یعنی به جای آن که نشانه‌ها در مقام یك دال به مدلول خاصی اشاره کنند، از یك دال به دال دیگر ارجاع می‌دهند و این حرکت از دال به دال دریافت معنا را به تأخیر می‌اندازد و فیلم به نظر دشوار و پیچیده می‌رسد و این خواست فیلمساز است که از سادگی بپرهیزد و با نگاهی فرمالیستی به هنر، خواستار طولانی‌شدن روند ادراك شود و چنین کاری قطعاً با پرهیز از تصاویر و فرم‌های ساده و بدون ارجاع و ایجاد زبانی غیرتوصیفی و چندلایه به ظهور خواهد رسید.

از نظر کلامی و گفتاری نیز، ارتباطی که متن و کلام با تصویر پیدا می‌کند، ارتباطی استعاری و پیچیده است، در این گونه گفتار، به جای آنکه کلمات و تصاویر دلالتی باشند برای معنای بیرون از خود، دامی هستند برای صید معناهای لغزنده گریزپایی که هر کدام به طریق خاص خود، آیینه این جهان می‌شوند.

این ویژگی‌ها، به این نوع سینما خصلتی می‌بخشد که وجه ارتباطی رسانه را که در بهترین حالت قرار است در خدمت قابل‌فهم کردن باشد، به نفع ایجاد شکل‌های ناآشنای زبانی و تعالی آن از بین می‌برد.

بدین ترتیب، فیلم *آتش سبز*، با ساختار شکنی در مفاهیمی چون افسانه، تاریخ، مکان، شخصیت، مرگ و زندگی، قدرت و... با استفاده عمیقاً زیبایی‌شناسانه از فضاها، اشیاء، موسیقی، رنگ‌ها، ترکیب‌ها و حال و هوای مینیاتوری، و پیچیدگی روایی هزار و یک‌شبی، چیزها را خارج از کاربری معمول‌شان و در بافت و ترکیبی جدید ارائه می‌دهند که هر تصویر و هر نما را، چون شعری تصویری می‌نمایاند.

فهرست منابع

اصلانی، محمد رضا (۱۳۸۷ الف)، هر کسی را به این درگاه راه نیست، مصاحبه با زاون قوکاسیان، *ویژه نامه‌ی اعتماد*، ۱۸۴۳، صص۳-۵.

اصلانی، محمد رضا (۱۳۸۷ب) ، *مصاحبه*، خبرگزاری ایسنا، خبرگزاری دانشجویان ایران *www.isna.ir*.

اصلانی، محمد رضا (۱۳۸۸)، مصاحبه با سعید نوری، *هنر و اندیشه*، شماره یکم، صص۹۰-۹۵.

اصلانی، محمد رضا (۱۳۸۷)، مصاحبه، *ماهنامه فیلم*، ۳۸۸، صص۳۲-۳۶.

جاهد، پرویز (۱۳۸۶)، چنین کنند بزرگان، *ویژه‌نامه‌ی اعتماد*، ۱۶۱۰، ص۹.

پیرنیا، حسن (۱۳۴۰)، *تاریخ ایران باستان*، انتشارات نگاه، تهران.
رویایی، طلایه (۱۳۸۷)، آن‌ها که به هنر مؤمن اند، *ویژه‌نامه‌ی اعتماد*، شماره ۱۸۴۳، ص ۶.
طیوری، مهدی (۱۳۸۸)، *ببین مرا چنان که منم*، *CINEMAEMA.com* سایت تحلیلی خبری سینمای ما.
نیچه، فردریش (۱۳۸۳)، *سودمندی و ناسودمندی تاریخ برای زندگی*، ترجمه عباس کاشف، ابوتراب سهراب، نشر فرزان، تهران.
وزیری کرمانی، احمد علی خان (۱۳۴۰)، *تاریخ کرمان*، به تصحیح و تحشیه محمد ابراهیم باستانی پاریزی، شرکت سهامی کتاب‌های ایران (از انتشارات کتابخانه ی خاندان فرمانفرمائیان وابسته به دانشکده ادبیات)، تهران.
هارلند، ریچارد (۱۳۸۰)، *ابرساخت‌گرایی*، ترجمه‌ی فرزان سجودی، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران.
هدایت، صادق (۱۳۲۰)، سنگ صبور، *مجله موسیقی*، سال سوم، شماره ششم و هفتم، صص ۱۳۱-۱۴۵.
یانگ، جولیان (۱۳۸۴)، *فلسفه‌ی هنر هایدگر*، ترجمه‌ی امیر مازیار، گام نو، تهران.
Heidegger, Martin (1971), *Poetry, Language, Thought, Trans A. Hofstadter*, Harper and Ro, New York.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی