فیلمساز از نمای نزدیک

سینما و ادبیات

محمد ایوبی

امروز، سینما، هنری کامل و جذاب و انسانی است که بیش‌تر هنرهای دیگر را به سایه رانده است و خود، روزبه روز، روشن‌تر و شفاف‌تر می‌شود و نه تنها عین که ذهن آدمی را در تسلط می‌گیرد. این هنر از لحظه شروع تا تکامل و قدرت امروزی، لحظه‌ای از تحرک و تنفس، باز نمانده و حرکتی مداوم در بستر آفرینشی شوق برانگیز داشته است و مرارت و دشواری این حرکت به جلو، بر دوش سینماگرانی عاشق و هنرمند بوده است. اما سینما وقتی به پندار و نهانگاه ذهن و اندیشهٔ آدمی سر می‌کشد که برای تماشاگر خود، راوی قصه و داستانی است. یعنی عنصر اصلی نفوذی خود را از ادبیات و بخصوص ادبیات داستانی می‌گیرد تا به هدف خود که متأسفانه همیشه هم مثبت و انسانی نیست برسد. با سودگیری سینما از آرایه‌ها و عناصری دیگر، مثل مجاز، استعاره، نماد، تشبیه و تشخیص و قیاس و... که خاص ادبیات‌اند، فعلاً کار نداریم.

عنصر قصه، قدیمی‌ترین همدم آدمی است، در غار، با او آغاز کرده و امروز، هم‌سفر اوست به کهکشان و عوالم دیگر. چون ساختار حکایت و داستان بر تخیل استوار است و سینما، گزاف نیست اگر بگوییم، امروز تخیل را در تیول خود گرفته است. پس کشورهایی که ادبیاتی غنی دارند، باید سینمایی غنی داشته باشند؟

اما چنین نیست، هنر سینما جدای از صنعت سینما، توان بالیدن ندارد و صنعت سینما مال اروپا و غرب است و این پناهگاه صنعتی چنان کاربردی داشته و دارد که آمریکا با آن، برای خود تاریخ می‌سازد و به یاری نوار سلولئید و لنز و دوربین، اندیشه‌ها را جابه‌جا می‌کند، زشت را جای زیبا می‌نشاند و درنهایت آدم‌هایی می‌سازد رایانه‌ای که هرجور بخواهد بچرخاندشان. برای رسیدن به این هدف است که سینمای آمریکا در آغاز فقط به جذب تماشاگر می‌اندیشد و برنامه‌اش را بر خواستهٔ او می‌ریزد و فیلم‌هایی از هر نوع، برای ذایقه‌های متفاوت می‌سازد، فیلم‌های ملودرام، کمدی، وسترن، کمدی موزیکال، عاشقانه و... برای صید ماهی‌ها، طعمهٔ باب طبع ماهی‌ها باید، طعمه‌ای که به مذاق صید خوش آید و تازه، بعد از فرودادن طعمه، باید به صید فرصت بدهی تا دور شود و چنانش نخ بدهی که ماهی تیره‌روز، گمان کند، رهاست و تا آن سوی دریا می‌تواند بگریزد، تا خسته و درمانده، باله‌هایش از کار بیفتند و تو در فراغت کامل، نخ‌های داده شده را جمع کنی و صیدت را به خشکی بکشانی.

سینمای آمریکا، این گونه توانست، مغزهای بسیاری را بشوید و بر آنها نقوشی تازه، چنان که می‌خواست بزند: تیرگی رابطه سفیدپوست آمریکایی با سیاه‌پوست و سرخ‌پوست مظلوم، یکی از این نقوش است و چرا راه دور؟ در جنگ با ویتنام، این آمریکاست که شکست‌خورده، اما در فیلم‌هایش در این خصوص، سرباز و درجه‌دار و آدم آمریکایی است که فاتح است.

اما سینما، هنری است انسانی و پا گرفتن آدم‌هایی مثل جان فورد و ارسن ولز و هیچکاک و جیم جارموش و... در سینمای آمریکا، به‌دلیل وابستگی معنایی و کشش انسانی سینما در قالب جهانی است. همین وابستگی معنایی و ارتباط انسانی این هنر است که مثلاً باعث می‌شود، روبرتو روسلینی در هجوم فاشیست، بی‌هیچ وسیله‌ای، خود را به خطر اندازد و از صفر شروع کند و

فیلم‌هایی بسازد که آدمی را از درون تکان دهد. چنان که گفتم، سینما با نقل و روایت هنرمندانه داستانی، میان مردم رسوخ می کند، کاری که نویسندگان رمان و داستان، پیش از سینما کرده و می کنند، شباهت رمان و سینما در این مقوله است و سینماگران اصیل و هنرمند، این نکته را بارها گوشزد کرده‌اند. مثلاً دیوید و ارک گریفیث که از بدعت گزاران هنر سینماست، در پاسخ کسی که از تدوین او می پرسد، جواب می دهد: آیا دیکنز هم این طور نمی نوشت؟ نزدیکی داستان را با سینمای روایتی، نمی توان نادیده گرفت، چون فیلم و داستان هردو از عناصری یگانه سود گرفته اند، عناصری مثل صحنه پردازی، گفتگو، حالات و حرکات بیرونی و درونی شخصیت ها و...

هستند، سینماگرانی که اعتقاد دارند سینمای هنری بی داستان است و روایت گر اصولی داستانی مثل ادبیات نیست. به درست و نادرست این نظر کار ندارم، چرا که سینما، هنر کامل و والایی است که در آینده، خواهد توانست بدون روایت داستانی، تماشاگران را به سالن بکشد و آنها را راضی از سالن بیرون بفرستد. اما بر این نکته هم پا می فشارم که: سینمای هر کشوری که نتواند در ابتدا با نقل داستانی تازه و جذاب، تماشاگر را تا آخر فیلم در سالن سینما نگه دارد، نخواهد توانست به سینمای هنری که می گویند بی داستان است، برسد و سینمایی صرفاً هنری داشته باشد.

پس با حسابی ساده می توان به این نتیجه رسید: کشورهایی که ادبیاتی غنی دارند، و این ادبیات بر داستان هایی ره می برد که بر فرهنگ و آداب و رسوم و سنت مردم آن کشور استوارند، سینمایشان باید پیشرفته تر باشد از کشورهایی که ادبیاتی عمیق ندارند. اما می بینیم این قاعده، همیشگی و جهان شمول نیست و ما قصد داریم از سینما و ادبیات خود بگوییم و سینما و ادبیات کشورهایی مثل کشور خودمان.

این که هنر و ادبیات فارسی (غیر از هنر سینما البته) درختی پربار است روییده بر ریشه ای محکم، حرف تازه ای نیست. پر مسلم است این درخت، از آداب و رسوم و فرهنگ ما، تغذیه کرده است، اما سینمای ما ـ گذشته از چند استثنا ـ هنوز نتوانسته است مثل شعر حافظ، جهانگیر شود. چرا؟ اول آن که گفتیم؛ سینما مقوله ای غربی اروپایی است که از زادگاه خود به سوغات آمده، آن هم تا پیش از انقلاب اسلامی، هر فیلمی که خودشان می خواستند، به کشور فرستاده می شد یا توسط عوامل داخلی خود، شرف حضور می یافت که نوع صادرات را مثل واردات آنها معین می کردند. نفت و فرش می خواستند تا پلاستیک و جغ جغه و عروسک بدهند.

اما کشورهایی مشابه ما نبود؟ بود. بسیار هم، اما سینماگران بعضی از این کشورهای کوچک، مثل سینماگران پیش از انقلاب ما ـ غیر از چند استثنایش البته ـ فقط صنعت سینما را نشناخته بودند، برای همین به هنر سینما ارج می گذاشتند و دریافتند با این نوار سلولئیدی شگفت می توانند به فرهنگ و داشته های خود، پر پرواز دهند و با درخشان ترین و همگانی ترین هنر، از خود بگویند و خود را بشناسانند. اینک تقریباً تمام کشورهایی که فرهنگ و گذشته ای داشته اند دریافته اند با زبان سینما می توانند مردم دنیا را بر سفره فرهنگ خود میهمان کنند و همین درک و دریافت و شناخت جذابیت این هنر است که آمریکا را یاری کرده برای فرهنگ نداشته خود فکری کنند و با تصاویر سینما که میدان وسیعی است برای تخیل، چنان بر اکنون خود پا بفشارند که به بیننده فرصت اندیشه بر گذشته و تاریخ نداشته شان ندهند و تاریخ را چنان که می خواهند نشان دهند و درنهایت برای خود تاریخ و حیثیتی بسازند و تمام این کارها، با سینمای داستانی به سرانجام رسیده است.

سینمای ایران، پیش از انقلاب داشت به سینمای داستانی نزدیک می شد. یعنی انگشت شماری فیلمساز توانستند داستان هایی را به تصویر برگردانند که از ادبیات آنها را گرفته بودند و در این راستا، تماشاگران تازه ای را به سینما کشیدند. فیلم هایی مثل گاو، هالو، دایره مینا، از داریوش مهرجویی و صادق کرده، نفرین، آرامش در حضور دیگران از ناصر تقوایی و رگبار بهرام بیضایی، نمونه هایی است از این دست.

پس سینما به ادبیات مدیون است و این بحثی تازه نیست و سینمای ایران، مثل سینمای اصیل کشورهایی که سینمایی پیشرفته دارند، ادیبان سینماگر و سینماگرانی ادیب داشته و دارد که وجهه و آبروی سینمای ما هستند، کسانی چون ابراهیم گلستان و بهرام بیضایی و ناصر تقوایی.

چشم ادبیات ـ درنهایت ـ بر واقعیت های هستی جان آدمی و تمام جهان هایی که آدمی با آنها در ارتباط است، روشن می شود. ادیب می خواهد واقعیت عوالم را ـ عالم کبیر و صغیر و مثل را ـ ثبت نماید تا از این طریق در جریده عالم، دوام خود او هم ثبت گردد. بتواند یا نه، بحث دیگری است. اما شک نکنیم که ادبیات می کوشد حقیقت وجودی انسان را در تقابل با تمامی عوالم، باز بنماید و سایل مبتلا به آدمی را بشکافد و دراختیار خود آدمی بگذارد، اگر سئوالات محوری ادبیات، پرسش هایی فلسفی به نظر می رسند ریشه در تقابل انسان دارد با هستی. پرسش هایی مثل انسان چیست؟ کیست؟ چگونه است؟ مهر و کین و خشم و دیگر درونیات انسان را، ادبیات می کاود و حتی گاه راه خیر و شر را به تلمیح نشان می دهد. اگر این پرسش ها و پاسخ آنها هنرمندانه طرح شود با ادبیات روبروئیم نه فلسفه. سینمایی که به ادبیات چشم دارد واقعیت های جاری در ادبیات را می گیرد و در قالب داستانی جذاب، رخت زیبای تصویر بر آن می پوشاند تا در میدان باورهای انسانی، جاری تر و ساری تر گردند و شکل و شمایلی بگیرند که خاص و عام به قدر توانایی و دانایی خویش از آنها سود بردارند.

برای همین، بیش تر نویسندگان خوب دنیا نوشتن را معادل رنج، آن هم رنجی بزرگ، اما شیرین خوانده‌اند. کشیدن این رنج، برای انسان و به خاطر انسانیت، دل انگیز می نماید، برای

همین است که مثلاً ناتالی ساروت می گوید: «در واقع می خواستم بگویم رنجی که نوشتن می آفریند، همان رنج هستی است. زندگی بدون این رنج معنایی نخواهد داشت[1] یا فاکنر نوشتن را عرق ریزی روح می خواند (به یاد بیاوریم تبی را که به عرق کردن جسم منجر می شود، تا به درد و رنجی که اشاره کرده، بهتر پی ببریم)

و سینماگر ادیب، جذابیت تصویر را دراختیار می گیرد تا این رنج برداشت شده از ادبیات را، تسری دهد و به واقع رنج خود را نسبت به نویسنده داستان دو برابر کند تا بتواند از درد و رنج متبرک آدمی و انسانیت، آنچه را برای انسان و دنیایش نیک می داند، برگزیند و با زبان تصویر، رنج مطهر را با دیگران قسمت کند. پس به گمان من سینماگر ادیب، رنج آدمیان را، بیشتر از هم پالکی های غیر ادیبش، تحمل می کند.

در این راستا ـ ادبیات در سینما، یا سینما و تکیه اش بر ادبیات، به دو فیلم اشاراتی خواهد داشت، انتخاب این دو فیلم به جهت اشتراکات آنهاست که ضمن نگاهی گذرا به آنها، از این مشترکات، خواهم گفت. فیلم «نفرین» اثر ناصر تقوایی، فیلمساز خوب و نوگرای ایرانی و فیلم «جودو» اثر ژانگ پیمو، فیلمساز نوگرای چینی. هردو فیلمساز، نوگرا و امروزی هستند. داستان را هردو کارگردان گویا از یک منبع اقتباس کرده اند: یعنی اصل داستان، داستانی است به نام باتلاق از میکاوالتاری[2].

داستان باتلاق، داستانی است ساده و جذاب: زن و مردی در مزرعه ای پرت و فقیر زندگی می کنند، جوان کارگری برای کار به مزرعه آنها می آید و بعد از مدتی، رابطه ای با زن برقرار می کند و سرانجام، شوهر، فاسق همسر را می کشد و زن شوهر را.

ناصر تقوایی، در اساس داستان، دخل و تصرفی نکرده است، در نفرین، زن (فخری خوروش) اسیر شوهر بی کاره ایست (جمشید مشایخی) که ثروت و شیخوخیت پدر را خرج الواتی و الکل کرده و در واقع سربار زن است که مثل زنی عرب، تمام کارهای خانه و بیرون خانه را انجام می دهد و تقوایی، با طرح این نکته، نگاهی جامعه شناسانه به روستاها و شهرهای عرب نشین خوزستان، می اندازد و واقعیتی تلخ را یادآوری می کند، رسمی که متأسفانه ریشه ای است و ناگوار. غالب مردان عرب جنوب، زمستان ها، سینه دیواری آفتاب گیر لم می دهند و از گذشته های خود، به رجز یاد می کنند در حالی که زن ها به رتق و فتق امور خانه و بیرون مشغولند، مردان آفتاب گرفته اند و زن ها هستند که مثلاً شیر می دوشند، ماست می زنند و دیگ ماست بر سر به بازار می روند و ماست را می فروشند و برمی گردند و پول را به شوهر تقدیم می کنند که هنوز سایه دیوار رجز می خواند و خاطره می گوید. پایمردی و پایداری زن ها وقتی حس می شود که بدانیم کیلومترها، پیاده و دیگ بر سر باید طی طریق کنند تا به شهر یا روستایی برسند که در آن بازاری باشد.

در فیلم نفرین، جوانی (بهروز وثوقی) برای کمک به زن، خوانده می شود. قرار است جوان اتاق های خانه را رنگ بزند و بعد قرار می شود برای کمک بیش تر بماند و این ماندن فاجعه به بار می آورد. مهری میان زن و جوان به وجود می آید که مرگ جوان را دنبال دارد به دست شوهر و مرگ شوهر را به دست زن.

ژانگ پیمو؛ کارگردان نوگرای چینی اما در جودو داستان والتاری را گسترش داده تا بهانه ای برای بررسی بهتر نهاد و نفسانیات آدمی داشته باشد. در جودو، ابتدا با سه آدم و چگونگی روابطشان با هم، روبروییم، شوهری که به همسر، از مرتبه ای بالا وحشیانه می نگرد، زن را آزار می دهد چون او را کنیز و زیردست می داند (در فرهنگ غلط شرقی ها، اگر نه همه، بیشترشان، این باور وجود دارد که زن مرتبه ای پایین تر از مرد دارد و در نتیجه، زیردست مرد است، در روستاها و شهرهای کوچک تر خودمان ایران، متأسفانه این بینش، چنان تعمیمی گرفته بود که وقتی کسی از مردی می پرسید «چند کلفت و نان خور داری» غرضش از کلفت زن و حتی فرزندان او بود و عجیب این که در روستاهایی که خود من، تقریباً سی سال پیش، برای تحقیق می رفتم در اطراف الیگودرز و ازنا، خود زن ها وقتی می خواستند به حال شوهر دل بسوزانند می گفتند، مثلاً ـ «هفت سر کلفت را باید نان بدهد و...»)

کارگردان چینی، مثل تقوایی، این نگاه جامعه شناسانه را،

نفرین

دارد که به فیلم عمق می دهد. مرد کارگر جوانی هم دارد که میان او و همسر مرد، رابطه ای ممنوع ایجاد می گردد ـ تا اینجای قصه طبق داستان والتاری پیش رفته، اما به خط داستان پابند نمی ماند و داستان را در بستر جامعه خود، پیش می برد. شوهر، فلج می شود، و زن صاحب فرزند، اما پسر از فاسق پا می گیرد که شوهر به دلیل بیماری، نمی تواند بچه دار شود. اما تولد پسر، زندگی روانی شوهر را، کاملاً دگرگون می کند، در کودک به دنیا آمده، تصویر جاودانگی خود را می بیند که از شادی در پوست گنجاندارد و بسیاری از خلقیات ناپسند را دور می ریزد، مهربان می شود و امیدوار. اما در لحظه خشم و نفرت، زن با

توهین و تحقیر به مرد می گوید که کودک از او نیست و پدر واقعی او، جوان کارگر آنهاست.

مرد فلج، از شنیدن واقعیت تلخ، چنان می شکند و فرو می ریزد که مصمم می شود، پسر را که راه افتاده و توان گفتن بعضی از کلمات را یافته، بکشد. در لحظه ای که فرصت می یابد تا پسر را در حوضی بزرگ بیندازد که در آن پارچه ها را می شویند، اتفاقی می افتد که نه تنها بر مرد فلج تأثیر می گذارد که بر مای بیننده نیز اثر می کند. پسر پیرمرد را «پدر» می خواند و لرزه حس و عاطفه را در او باعث می شود. بقیه، فیلم بر احساس مرد فلج استوار است و با زیبایی روایت گر مهر درونی مرد فلج و پسر می شود تا وقتی که پیرمرد فلج در حوض می افتد و می میرد و این واقعه در برابر پسر صورت می گیرد که با منطق کودکانه خود فکر می کند دست و پا زدن مرد، در حوض برای بازی با اوست و از این کار، قصد دارد کودک را شادمان کند.

بعد از مرگ پیرمرد فلج است که شاهد رشد نفرت و کینه پسر می شویم، هرچه پسر رشد می کند و بزرگتر می شود، نفرت و کینه اش به پدر واقعی بیشتر و بیشتر می شود. که حالا با مادرش زندگی می کند، اما این زندگی مشترک را زن و مرد هردو، از دید پسر پنهان می دارند، اما پسر، دقیقاً جای پیرمرد فلج را می گیرد و دم به دم نسبت به پدر واقعی خود، کینه اش بیشتر می شود. تا جایی که اعتراف مادر به واقعیت منحوس، نه تنها پسر را مهربان تر نمی کند که کمر به قتل پدر می بندد. وقتی مادر برای جلب مهربانی پسر به او می گوید که جوان کارگر پدر واقعی اوست پسر کار را یکسره می نماید و پدر را می کشد و مادر که ضربه روانی خورده، خانه و زندگی را به آتش می کشد در واقع پسر دست پیرمرد مرده می شود و انتقام می گیرد. در واقع پیرمرد فلج، بعد از مرگ، انتقام خود را از فاسق همسر می گیرد، آن هم با دست پسر فاسق که باید عصای دست پدر باشد:

پیش از سبک و سنگین کردن نفرین و جودو، باید به سازنده نفرین، یعنی ناصر تقوایی، نگاهی کوتاه داشته باشیم.

ناصر تقوایی، کار هنری خود را با داستان شروع کرد، با مجموعه داستان بسیار قوی و استادانه «تابستان همان سال» و با همان چند داستان نشان داد نویسنده ایست توانا، با دیدگاهی خاص و تازه. در تابستان همان سال با نویسنده ای قوی روبرو هستیم که مشخص است دل مشغولی اصلی او سینماست و این از تصاویر غنی و نگاه تازه اش به آدم ها و مسایل جنوب، آب و اسکله و بندر و لنج، کاملاً پیداست. آدم ها در داستان، در محدوده مشخص و خاص زندگی می کنند، اما ناصر در پرداخت موفق خود، دلهره ها و رنج های قهرمان های جنوبی خود را با تردستی و استادی تری می دهد وجهانی می کند. به هرحال با انتشار تابستان همان سال، تاریخ ادبیات داستانی ما، فصلی تازه و بدیع یافت که مقلدان بسیاری پیدا کرد، اما هیچ کدام تالی ناصر نشد و در واقع این نوع از داستان مهجور ماند چون ناصر به کار اصلی خود سینما، متوجه شد. اما وجود همان یک کتاب چهره هنرمند را به روشنی نشان داد.

در سینما هم، با همان فیلم های کوتاه اولیه اش رهایی و بادجن، درخشید. تقوایی چند فیلم و یک سریال بیشتر ندارد و از نظر کمیت، شاید فیلمسازی تنبل به حساب آید. اما، چهره سینمایی او، از رهایی تا ناخدا خورشید، چهره ایست خاص خود او. چهره ادیبی که سینماگر شده، در فیلم هایش متجلی است. در تمام کارهایش، روح نجیب و روایت گر او با تماشاگر هم نفس و هم قدم است و گاه، هم پای بیننده خود، لحظاتی شاعرانه را تجربه می کند، که مثال بارز آن شعر روان و زیبای رهایی است.

فیلم های ناصر، هرجا از ادبیات مایه گرفته اند، توفیق یارشان بوده، به یاد بیاوریم آرامش در حضور دیگران و همین فیلم نفرین را. خمیر مایه نفرین و جودو، مثلث عشق است، یا بهتر بگوییم به این نام غلط، مشهور شده، چرا که در فرهنگ و ادب سال مند ما، مثلث عشق عبارت است از معشوق و عاشق و عشق که هرسه یگانه می شوند و به وحدت می رسند. متأسفانه در سینما، غرض از مثلث عشق، معمولاً دو عاشق است و یک معشوق که یکی از عاشق ها، رقیب دیگری است و اصولاً چنین حادثه ای در عالم عشق، حقیقی یا مجازی، روی نمی دهد پس بهتر است حوادث برخاسته از متن هردو داستان نفرین و جودو را، دلبستگی و کشش شهوت تن، بدانیم، که سابقه عشق و محبت در ادبیات گذشته ما، با نوع غربی عشق متفاوت است. حتی اگر در بیشتر داستان های عاشقانه، لیلی و مجنون، خسرو شیرین و... رقبایی در میان باشند (ابن سلام در لیلی و مجنون و فرهاد و شکر اصفهانی در خسرو و شیرین مثلاً).

پس در نفرین و جودو، با مثلث عاشقانه ای به سیاق غرب و اروپا روبرو هستیم، چون داستان باتلاق داستانی غربی است. برای رفع ابهام، گمانم اشاراتی کوتاه در عشق و معنای آن، نزد ادیبان ما، لازم باشد. مثلاً، شیخ شهاب الدین سهروردی، نوشته است: «محبت چون به غایت رسد آن را عشق خوانند، عشق اگر چه جان را به عالم بقا می رساند، تن را به عالم فنا باز آرد، زیرا که در عالم کون و فساد هیچ چیز نیست که طاقت بار عشق تواند داشت[۳]یا به قول خواجه عبدالله انصاری «آدمی زاینده است و عشق آینده، حرکت آسمان ها از سپهر است و برکت جان ها از مهر است. عشق دل از چرک اغیار شستن است و مهر شجره رستن... عشق غوطه در مهر است نه رایحه عطر است، رنگی است کونی، نه نیرنگی لونی[۴].»

اما در هر دو فیلم موردنظر ما، نیاز تنی به تنی دیگر، مطرح است، آن هم لحظه ای که کینه و نفرت، صاحب تن را از تنی که در کنار داشته، دور می کند و آتش شهوت تن، او را برده وار می کشد به قول خواجه عبدالله به نیرنگی لونی.

اما هر دو فیلمساز ما، مثل نویسنده داستان، جهنم جسم را هسته اصلی اثر خود گرفته اند، چون در این برزخ جهنمی است که تمام خلقیات منفی آدمی مطرح می شوند. علاوه بر این گزینش

چنین موضوعی به فیلمسازان این فرصت را داده تا نگاهی جامعه شناسانه به جامعه خود داشته باشند و از جزء به کل برسند. با فیلم ها پیش برویم:

نماد، تنها ادبیات را غنا نمی بخشد که در سینما، حسابی گل می کند و به سینماگر فرصتی مبارک می دهد تا مثلاً از خانه ای به کشوری برسد و از آدمی منفی به ابلیس.

تقوایی، در زمانی که محمدرضا پهلوی، دم از تمدن بزرگ و پیشرفت ایران می زند و ممیزی مو را از ماست بیرون می کشد، خانه نیمه مخروبه ای را نماد ایران می گیرد و با زبان تصویر حقایق تکان دهنده ای را آشکارا بیان می کند. زمین مزرعه فخری خوروش و مشایخی، که زن و شوهرند، خشک مانده، صاحب زمین، مشایخی است.بارها این مطلب را می گوید -«این جا من همه کاره ام» اما از نا رفته است، بازمانده شیخوخیتی مضمحل است که در اضمحلال همه چیز، می کوشد، سردی اخته که از اقتصاد و نفت و کارتل حرف می زند، اما برای آبادی، تنها ملکی که برایش مانده، نمی تواند خشتی برخشت بگذارد. منتظر است دیگران نفت از زمین اش بیرون بکشند، به دیگران چشم دارد اما نمی داند زیر گوشش چه می گذرد. نه تنها ملک کوچکی را در جزیره مینوی آبادان تقوایی نماد ایران گرفته، برابر این نماد، نماد مهم تری دارد، زن. این را با کمی دقت در فیلم می بینی. حتی در گفتگوهای زیبای تقوایی، مثلاً وقتی می گوید - «زمین مانند زن است، رسیدگی می خواهد و... اصلاً چرا دور می رویم، تیتراژ فیلم، بر مرده بران و عکس هایی از جنوب فقرزده و آدم های گرفتارش می آید، تصاویری مستند که داستان را عمقی استنادی می بخشد. در مسایل کلی و مهم، مسایلی جزیی و مهم را مطرح می کند که نقدی صریح به دوران نکبت شاهنشاهی است، مثلاً وقتی بساط تریاکی ها در فیلم به هم می خورد، پیرمردی فریاد می زند - «من کوپن دارم!» اعتراض پیرمرد، به آشکاری اعتراض خود تقوایی است، شاید برای ثبت در تاریخ که سردمداران حکومتی، برای مصرف افیون، کوپن صادر کرده بودند و داروخانه ها میان مردم تریاک را به دستور سروران بالایی، پخش می کردند، به بهایی ناچیز، بی دغدغه و هراس.

این خانه نفریفی، در سکوت و سکون و پرت افتاده است. آیند و روند دوستانه ای نیست. تنها و دل مرده، در خلوت تخیلات بیمار مرد خانه و زحمت و کار زن، افتاده، در خالی که شاهدیم کشتی های نفت کش، نفت می برند و آشفتگی موج ها را برای ساکنان جزیره، باعث می شوند.

در جودو، البته فیلمساز، بیشتر به نفسانیات آدم ها زوم کرده است و نفرت آدمی را می کاود، نفرتی که پسری را تشنه خون پدر می کند، پدری که با تصاحب همسری ، نام و مقام شایسته ای برای خود دست و پا کرده و ظاهراً توانسته خود را از کاست خود بالا بکشد، اما در باطن سبب استمرار نام و جاودانگی ارباب شده، چون ناتوانی او را جبران نموده و او را صاحب ولیعهد و جانشینی کرده، و پسر شاید در پسله ذهن خود به این مطلب رسیده که پدر حقیقی او کسی است که نامش را به او بخشیده، نه جانش را و اگر پدر واقعی خود را نکشد، چه بسا بعد، نامش در خطر افتد. اینها را از فیلم می توان دریافت، اما حکایت جودو، حکایت درون آدمی است. غرق شدن پیرمرد فلج، در برابر پسر که به تفریح می خندد چون گمان می کند پیرمرد بازی درمی آورد تا او را بخنداند، چنان ضربه ای به او می زند که کم کم به این نتیجه می رسد باید پدر واقعی را بکشد، چشم در برابر چشم. عین این اندیشه را در پیرمرد فلج هم می بینیم، وقتی تصمیم گرفته پسر حرام زاده و مول را بکشد، وقتی پسر او را پدر خطاب می کند، نه تنها از کشتن او می گذرد که شدیداً به او علاقه مند می گردد. تجانس اندیشه هاست که به ما می گوید، پسر، بیش تر پسر مرد فلج است، هر چند از پشت فاسق مادر در وجود آمده است.

فضاسازی ها در هردو فیلم درخششی خاص دارند. نمونه، وقتی جوان و زن در نفرین، با ساحل، می آمیزند و یکی می شوند و در جودو، وقتی فاسق کشته می شود و چرخ به چرخش می افتد و پارچه ها را به آب حوض می ریزد. یا صحنه ای که پیرمرد مرده را به خاکستان می برند.

تقوایی، در پرداخت شخصیت ها، سنگ تمام گذاشته، بخصوص رعایت لهجه جنوبی آدم ها، فیلم را به مستند نزدیک می کند.

در جودو، پیچیده ترین و در عین حال، نمایان ترین شخصیت، خود جودو است که نام خود را به فیلم داده است، زنی برآمده از سلاله کنیزکان که خریداری می شود. برای همین است که جودو، همه هستی و نام و ننگ خود را تقدیم کارگر جوان می کند، چون از او محبت دیده، او مثل شوهر نه تنها شکنجه و آزارش نمی دهد، که با احترام به او می گوید دوستش دارد. زن چندان از مردش، چه زمانی که سالم بوده و چه بعد که فلج می شود، آزار دیده که فکر می کند او برای آزار دیدن به جهان آمده و اینک که عاشق، آزارش نمی دهد و احترامش می گذارد، لطفی عظیم در حقش کرده و برای جبران این لطف عظیم است که از همه چیز، به خاطر عاشق خود می گذرد. جودو، زنی است حرام شده، چه در زندگی با شوهر خشن، چه دوران عشق و محبت اش به جوان کارگر. شوی که می میرد، پسر جای شوی را می گیرد و این از نگاه های پرنفرت پسر به مادر و پدر واقعی کاملاً روشن است. در واقع پیرمرد که می میرد، دوباره در قالب پسر، زنده می شود و زن اگر سعی دارد برابر چشم پسر، گناهی از او سر نزند، حق دارد، چرا که مرد مرده از پس دریچه های چشم پسر مواظب اوست. برای همین است که بعد از مرگ شوهر، زن و کارگر جوان - که پدر واقعی پسر باشد - مثل سگ ها و حیوانات دیگر، در راه آب ها و بیغوله ها همدیگر را ملاقات می کنند که البته چشم پسر، حتی در بیغوله هاشان می یابد. برای جودو، بعد از مرگ محبوب چیزی نمی ماند، برای همین تحملش در هم

می‌شکنند و در جنون همه چیز را به آتش می‌کشد. در کار تقوایی، همه آدم‌ها نفرینی هستند. این نفرین از آدم‌ها، به محیط و فضا هم می‌رسد. برای همین آب رودخانه‌ای که از آن سود می‌گیرند، چنان گل‌آلود است که کدر می‌نماید. نفرین حاکم مطلق این خانه است و آدم‌هایش، برای همین مثلاً پرنده‌ای در طول فیلم نیست و اگر در دورها، دورترین نقطه آسمان پرنده‌ای دیده شود، مرغ ماهی‌خوار است، باز صیاد است که جولان می‌دهد، شاید برای همین زن خانه، که به گفته پیرمرد، حالا مثل یک زن عرب روستایی کار می‌کند، نان می‌پزد، مثل دیگر زنان روستایی جنوب، مرغ و خروسی ندارد تا به اقتصاد خانواده کمک کند. در واقع، موجود زنده‌ای در منطقه وقوع داستان وجود ندارد. آدم‌هایمان زنده به حساب نمی‌آیند، در انتها، همین مرده‌های متحرک، این حرکت را هم از دست می‌دهند. جوان را شوهر می‌کشد، شوهر را زن و زن بعد از واقعه اگر خود را نکشد، قانون او را از نفس می‌اندازد و پیرمرد که از نظر سال‌مندی، با مرگ همراه است، مرگ سایه اوست.

هر سه رأس مثلث (حتی اگر فیلم را قصه دردناک سه آدم به هم وابسته و دلبسته بدانیم که رسم داستان‌هایی از این دست است) از نفرین جاری بر خویش و سرنوشت خویش آگاهند، این است رنج بزرگ، می‌دانی چه می‌شود، و این شدن تلخ و سیاه است، اما نمی‌توانی از آن مزه بگردانی و رنگ بزدایی:

زن، خود می‌گوید: زمانی که خیلی جوان بوده، شوهر را دیده، گمان کرده عاشق اوست. اما نه گمان نکرده، می‌گوید عاشق او شده است و کشتن عشق، پادافره کوچکی ندارد. سرنوشت نفرینی اینک، کیفر آن گناه است. جوان که در آغاز شناخت خود و عشق کشته می‌شود، شاید بی‌گناه‌ترین آدم‌های قصه باشد، اما وقتی رأس مثلثی قرار گرفتی که دو رأس دیگرت، نفرینی باشند، آن‌هم نفرین سرنوشتی، چه می‌توانی بکنی؟ از سرنوشت چه گریزی؟. جوان در اولین قدم دلبستگی‌اش به زن، باید می‌فهمید که آخر و عاقبت این دلبستگی جز مرگ، چیزی نیست، آن‌هم مرگی زودرس و در آغاز شکفتن، در اولین قدم عاشقانه، نه مگر دست زن، از چای می‌سوزد؟ تا اشاراتی باشد که این راه، وقتی با سوختن شروع می‌شود، با مرگ به انتها خواهد رسید. اما جوان ساده‌تر از این است که زبان اشارات را درک کند. او آمده است تا بمیرد، مگر نه زن این مطلب را فاش می‌کند: - «پس اگر بلایی سرت بیاید، کسی خبردار نمی‌شود» چون بی‌خبر آمده است.

انگار که این حرف را کس دیگری به زبان زن می‌گذارد. در فیلم نفرین، همه چیز و همه کس مرده را می‌مانند و رمز تیتراژ فیلم که بر مرده بران می‌آید، از همین نکته ناشی می‌شود، حتی آدم‌های فرعی تقوایی چندان زنده نیستند و گاه به‌نظر می‌رسد ادای زندگان را درمی‌آورند، نمونه، آدم‌هایی که به لهو و لعب آمده‌اند و گوشه پرت و خشکی‌زده‌ای را برای تفریح انتخاب کرده‌اند. گوشه غم‌آور و خشکی که بیشتر به خاکستان می‌ماند.

شاید به همین جهت است که در نفرین کسی به نبرد سرنوشت نمی‌رود، همه آن را پذیرفته‌اند جوان می‌گوید قصد دارد کارش را زودتر تمام کند و دنبال کارش برود، اما این قصه فقط به زبان می‌آید.

چنان که گفتم، خمیرمایه داستان را، تقوایی از باتلاق گرفته است، اما شخصیت‌ها و دیگر عناصر ساخته خود فیلمسازند، شاید برای همین تقوایی در ابتدای فیلم اشاره‌ای به این مطلب نمی‌کند و مثلاً چنان که مرسوم است نمی‌نویسد با نگاهی به باتلاق میکا والتاری، که کاش چنین می‌کرد.

تقوایی، نفرین را زمانی ساخت که سینمای ما داشت به زایده‌ای تبدیل می‌شد، زایده‌ای که دلسوزان بریدنش را سودمندتر از بودش می‌دانستند. زمانی که سینماگران آن‌چنانی به بهانه گیشه، آداب و رسوم و فرهنگ را، تنها خراب نمی‌کردند، که هر مورد و مسئله مثبت را به نابودی نشسته بودند.

استفاده تقوایی از بهروز وثوقی، بیشتر به خاطر فروش فیلم بود، هر چند این آدم، یکی از بااستعدادترین هنرپیشه‌های آن روزگار سینمای ما بود. که صد البته بازی خوب او، شاید دلیل خوبی خود او به عنوان یک انسان نمی‌شود. اما بر ماست که به بازی درخشان هنرمندان نفرین، یعنی خانم فخری خوروش، جمشید مشایخی و بهروز وثوقی، اشاره بکنیم و به بازی زیبای بازیگران جودو که متأسفانه چندان شناختی از آنها ندارم، بخصوص بازی راحت و عمیق خود جودو. □

یادداشت:

۱. رامین جهانبگلو، نقد عقل مدرن، (گفتگو با ناتالی ساروت، صفحه ۳۱۱).

۲. با طلب پوزش، اشاره‌ای را لازم می‌بینم که در یادداشت می‌آورم تا تداوم کلام را در متن آزار نرسانم، درباره نویسنده، مطلب خاص ندارم، الا این که بگویم، داستان **باتلاق** میکا والتاری، سال‌ها پیش ترجمه شده و در کتاب جمعه چاپ شد، کتاب جمعه، نشریه گرانقدر بی‌مانندی بود که صدوچند هفته، هر هفته، بی‌وقفه منتشر شد و در این صد و چند جلد، نویسندگان نام‌آور بسیاری را برای اولین بار به جامعه اهل کتاب ایران شناساند و مباحث اساسی بسیاری را درباره هنرها وعلوم انسانی «سیاست، اخلاق، فلسفه و...» برای اولین بار، نویسندگان و مترجمان این کتاب مفید، مطرح کردند. کتاب جمعه، هفتگی بود و ابتدا زیرنظر پرفسور هشترودی، منتشر می‌شد و مؤسسه کیهان انتشارش را برعهده داشت. یاد این کتاب خوش، که هر هفته با پرداخت بیست ریال، هرکجای ایران که بودی، می‌توانستی مطالب مفید و قابل توجهی را بخوانی و دریغ که امروز، با این همه روزنامه و مجله و ماهنامه و گاهنامه و دو هفته نامه، هنوز جای چنان کاری سترگ و فرهنگی واقعاً خالی است. با معذرت مجدد اما Mika Waltari «میکا والتاری» نویسنده فنلاندی است که معروفیت او بیشتر به خاطر کتاب سینوهۀ مصری است.

۳. شهاب‌الدین سهروردی، مونس العشاق.

۴. خواجه عبدالله انصاری، مقالات عقل و عشق.