گفت‌وگوی احمد غلامی و سوسن شریعتی درباره فیلم «سرخپوست»

نجات با چوبه‌دار

عکس: سهند تاکی، شرق

کفت‌وگو با سوسن شریعتی درباره فیلم «سرخپوست»، سومین گفت‌وگو با صاحب‌نظران حوزه سیاست و جامعه‌شناسان است. پیش از این با صادق زیباکلام درباره فیلم «تختی»، ساخته بهرام توکلی بحث کرده‌ایم و در دومین سری این نشست‌ها ابراهیم اصغرزاده برای کنکاش درباره فیلم «متری شیش‌ونیم»، ساخته سعید روستایی میهمان ما بود. این نشست‌ها بیش از آنکه نقد به معنای رایج آن باشد، ارزیابی فیلم در مواجهه با وضعیت کنونی ماست؛ شیوه‌ای که شاید بتوان از این طریق به عمق مسائل اجتماعی و سیاسی راه یافت.

با این تعبیر بسیار مشهور بحث را شروع کنیم که زندانبان به‌نوعی زندانی زندانی‌های خودش می‌شود؛ به نظرم کارگردان «سرخپوست» با این تعبیر آشنا بوده و در سکانسی که رئیس زندان اتفاقی درون سلولی گیر می‌افتد، به این موضوع عینیت می‌بخشد و در واقعیت هم می‌خواهد این را نشان بدهد که زندانبان خودش زندانی می‌شود یا به تعبیری بخشی از جغرافیا و فضایی می‌شود که خودش ترسیم کرده یا آن را اداره می‌کند.

شروع خوبی است. اولین‌باری که این تجربه را به شکل غیرسینمایی از سر گذراندم، زمانی بود که اجازه پیدا کردیم زندان کمیته را به‌عنوان وارث یک زندانی سابق، دکتر شریعتی، ببینیم. زندانی خالی که به موزه تبدیل شده بود تا دیروزی را افشا کند یا این‌طور بنماید که این قصه مربوط به گذشته است. از لابیرنت زندان کمیته، جایی که من در کودکی و نوجوانی بارها برای ملاقات پدرم به آنجا رفته بودم، می‌گذشتیم. توریسم در زندان کمیته واقعا شگفت‌انگیز بود. در آنجا نگهبان برای ما توضیح می‌داد که هر جای زندان چه اتفاقاتی می‌افتاده و چطور زندانیان سابق از زندان بازدید می‌کنند و در مواجهه با صحنه‌هایی که بر سرشان گذشته، چه واکنش‌هایی نشان می‌دهند و قصه دیگر این بود که برخی از قربانیان بعدها مسئولان این زندان شدند و این تغییر موقعیت چه تأثیری بر آنها داشته. نامی هم برد از یک زندانی که به زندانبان تبدیل شده بود. مرز باریک بین زندانی و زندانبان، قربانی و شکنجه‌گر شگفت‌آور است. ابتدا که من به توصیه شما به دیدن فیلم «سرخپوست» رفتم، دیدم ژانر فیلم را نوشته‌اند «اجتماعی»، اما در اولین مواجهه به نظرم آمد بنا بر جغرافیا و فضایی که ترسیم شده، قبل از هر چیز مسئله فیلم «اخلاقی» است. پرسش اصلی انتخاب و ماندن بر سر دوراهی است که از همان اول مشخص است سوژه اصلی در آن گرفتار می‌آید و این پرسش پیش می‌آید که چه باید کرد. به نظرم آمد «سرخپوست» فراتر از یک فیلم اجتماعی است. جغرافیای فیلم ناکجاآبادی است که جذاب آمد. تودرتوی خفقان‌آور زندان و کشودگی آن طرف دیوار و فضایی که ایجاد کرده بود، همه فوق‌العاده بود. البته زمان انتخاب‌شده دلخوری برایم به وجود آورد؛ اینکه تمهید کارگردانان ایرانی است که همیشه برای ترسیم این‌جور فضاها، دوران قجر یا پهلوی را انتخاب می‌کنند؛ زمان رضاشاه یا زمان حادثه ۲۸ مرداد است، انگار همیشه باید آن دوره تداعی شود. به نظرم لازم نبود از عکس شاه استفاده شود و می‌توانست ناکجاآبادی باشد تا پرسش را فلسفی‌تر یا انتخاب اخلاقی را انتزاعی‌تر کند و بلافاصله دوره‌ای سیاسی برای مخاطب تداعی نشود. آن فضا می‌توانست بدون نشانه‌های سیاسی ادامه داشته باشد؛ اگرچه این نشانه‌ها اشارات سیاسی دارد، مثلا تاریخ تولد زندانی که با ۳۵سالی که جمع می‌کنیم، مشخص است پایان دهه۴۰ است، اما هیچ‌کدام از اینها ضرورتی نداشت. درست است که این انتخاب، دست کارگردان را برای یک‌سری کارها باز کرده است، اما به نظرم لازم نیست همیشه ماجرا را از دیروزِ تاریخی پی بگیریم. ما در تاریخ و ازجمله در این فیلم، به لحاظ اگزیستانسیال می‌بینیم بدل‌شدن زندانبان به زندانی در فاصله‌ای کوتاه ممکن شده است. بدل‌شدن این به آن را ما بارها تجربه کرده‌ایم و دیده‌ایم چگونه این تجربیات مکرر می‌شوند. اینجا زندانبان است که زندانی می‌شود و ما به لحاظ تاریخی تجربه زندانی‌ای را از سر گذرانده‌ایم که زندانبان شد. علاوه بر این، درباره مشروعیت قانون و قانون مشروعیت نیز پرسش‌هایی به ذهن می‌آید؛ اینکه اساسا چه‌کسی گناهکار و چه‌کسی بی‌گناه است؟ یا اینکه چه‌کسی متولی یا قربانی قانون است؟ که همچنان سوژه‌ای مکرر و بی‌پاسخ است. در اینجا این مواجهه جذاب‌تر است؛ چون در فضایی بسته و لحظاتی از زمان معلق صورت گرفته و قصه در نهایت تاریخی نیست؛ ولی به نظرم بدل‌شدن زندانبان به زندانی، تنها در صحنه‌ای اتفاق نمی‌افتد که رئیس زندان در سلولی گیر می‌کند و وحشت اسارت و استیصال قربانی‌شدن را حس می‌کند، بلکه قبل از هر چیز او زندانی چیزی به نام بوروکراسی یا شغل، منصب و قانون است. این نماد یک مجری قانون بی‌تقصیر و مأمور معذوری است که در این شغل گیر کرده و از طرف دیگر، وجدان کاری قوی مجری قانون، دوگانه می‌سازد. اولین دوگانه این است که وقتی قانون در لحظه‌ای با حقیقت در تضاد می‌افتد، چه باید کرد. قانون باید نظم را برقرار کند و برآمده از اراده عمومی و جمعی باشد و در نتیجه مجری قانون نیز به‌ویژه وقتی با وجدان کاری عمل می‌کند، حتی در زمان اعمال خشونت مشروعیت دارد؛ چون جلوی خشونتی را می‌گیرد. بااین‌حال، وقتی قانون بازیچه دست متولی قدرت می‌شود (اینجا ظاهرا قدرت زمین‌دار و ملاک) و خودش با شهادت‌های دروغین بازی می‌خورد، باید پرسید متولی قانون چه باید بکند؟ به‌ویژه که خوشبختی و خروجش از این زندان و حصار، نه‌تنها در گرو اجرای قانون، بلکه منوط به نادیده‌گرفتن حقیقتی است (بی‌گناه‌بودن زندانی ملقب به سرخپوست). پس تقابل اولیه این است که در برابر منفعت شخصی، کدام را باید انتخاب کند؛ آزادی خودش یا اسارت دیگری. آزادی‌ای که در گرو مرگ دیگری است؛ این پرسشی اگزیستانسیال است؛ برای اینکه متولی قانون می‌خواهد از زندانی که به حکم شغلش محکوم به آن است، آزاد شود و در زندانی که هم زندان است و هم یک جغرافیای خفقان‌آور، تنهاست؛ درعین‌حال، مسئله درکی از قانون که او را زندانی خودش کرده و پاسخ به این پرسش که خوشبختی کجاست؟ به‌خصوص اینکه او از ارتقای شغلی خود لذت می‌برد و این ارتقا هم می‌تواند به جاه‌طلبی شغلی مربوط باشد و هم آزادی از زندان. این تقابل در فیلم جذاب است؛ تقابل قانون و حقیقت، آزادی من و آزادی دیگری. البته به نظر می‌آید زیبایی فیلم در این بود که نشان می‌داد باید دعوت و وسوسه متفاوتی وجود داشته باشد که درک انسان از رستگاری و آزادی خود و نیز درکش از قانون و حقیقت تغییر کند و تن به این وسوسه بدهد که اجرای قانون را نادیده بگیرد و آن وسوسه در «سرخپوست»، عشق است یا زنی نماد نوعی نگاه سوم؛ مددکار اجتماعی که الزاما به انسان یا قانون جور دیگری نگاه می‌کند و زیرپاگذاشتن قانون را در مواردی مجاز می‌داند. این تقابل بین دنیای زنانه و مردانه هم مشهود بود. زنانی که نماد رنگ و بی‌دریغی هستند و زندانی و اسیرِ چارچوب‌های تعریف‌شده وظیفه و قانون نمی‌شوند و مردانی که تن به شغل و جاه‌طلبی می‌دهند. این فیلم از این‌دست تقابل‌ها زیاد داشت: ازجمله ماشین قرمز و سیاه و افق گشوده و فضاهای بسته؛ بنابراین فقط بدل‌شدن زندانی به زندانبان نبود. خصلت دیگر فیلم اینکه قربانی چطور با کمک آن زنِ مددکار، زندان را با تخیل بزرگ و با چوبه دار به امکانی برای آزادی و گریز بدل می‌کند. چطور می‌توان محکوم‌بودن به یک وضعیت را به شرطی برای آزادی تبدیل کرد.

پازل‌هایی را که چیدید تکه‌تکه می‌کنیم تا بهتر بتوانیم درباره فیلم صحبت کنیم. یکی از مهم‌ترین نکاتی که می‌توان درباره آن بحث کرد، تلاقی این دو جغرافیا یا به‌تعبیر شما دو فضاست که یکی گشوده است و دیگری فضای بسته و خفقان‌آور که در ناکجاآبادی قرار دارد. موافقم که اگر فیلم در ناکجاآبادی اتفاق می‌افتاد و به‌معنای تاریخ تقویمی تاریخ‌مند نمی‌شد، شاید از لایه‌های جدی‌تری برخوردار می‌شد و معنای دیگری پیدا می‌کرد، به‌ویژه که المان‌های لازم هم در فیلم وجود داشت؛ آنجا که لودرها می‌خواهند فضایی را که مانند علفی هرز یا زگیلی در طبیعت روییده، بردارند و از جا دربیاورند و از این جغرافیا محو کنند و زمین قرار است به باند فرودگاه تبدیل شود. اگر تاریخ انقلاب را مرور کنیم می‌بینیم همین سازندگی و تلاش برای تغییرچهره‌دادن موجب رهایی شده، البته به اشکال مختلف. این نکته مهمی است که در فیلم‌های ایرانی کمتر اتفاق می‌افتد؛ از این منظر که جغرافیا سوار بر شخصیت است و این به‌نظرم اتفاق خوبی است. اگر با تساهل، چوبه دار را هم جغرافیا به حساب بیاوریم، جغرافیای کوچک‌تر در یک جغرافیای بزرگ‌تر است که وضعیت موجود را آشکار می‌کند. در صحبت‌هایتان به نکته‌ای اشاره کردید که می‌خواهم با سخت‌گیری بیشتری آن را بسط بدهیم. اینکه وقتی در فیلم از تقویم تاریخی استفاده می‌کنیم، در واقع به یک واقعیت و یک دوره تاریخی اشاره می‌کنیم و خواسته یا ناخواسته تداعی تاریخی اتفاق می‌افتد. تماشاگران به‌دلیل همان موقعیت اخلاقی و تنشی که در فیلم ایجاد می‌شود، با این فیلم همدلانه برخورد می‌کنند و برخی ضعف‌ها را نادیده می‌گیرند، اما این ضعف‌ها در ساختار فیلم دیده می‌شود. می‌خواهم بگویم سینمای ایران در نمونه‌های خوبش هم سینمایی ترس‌خورده است، حتی جاهایی که می‌تواند پا را فراتر از گلیمش بگذارد این کار را نمی‌کند و این کاملا مشهود است. وقتی از عکس شاه استفاده می‌کنید، مجاز هستید خیلی کارها بکنید و خیلی اتفاقات را در فیلم نشان بدهید و تنش‌ها و کنش‌هایی را که در این محدوده بین انسان‌ها رخ می‌دهد با دست بازتری نمایش دهید. به‌نظرم تأکید بر دوره تاریخی فیلم، شاید به‌عمد اتفاق افتاده تا فیلم مجوز ساخت بگیرد. به‌نظرم فیلم می‌توانست تنش‌های بین زندانی و زندانبان را بیشتر نشان دهد و درواقع بحثی را که شما هم به‌نوعی اشاره کردید، یعنی دستیابی به رهایی را با تمرکز بیشتر دنبال کند، نکته قابل‌تأملی است که همه به‌نوعی دنبال رستگاری هستند. اما مسئله اینجاست که چطور می‌شود زمانی که این رستگاری اتفاق می‌افتد تماشاگر هم احساس رهایی کند؟ آلمانی هم که برای این وضعیت انتخاب شده، عشق است که به‌نظرم المان بسیار درستی است، عشق تنها مفهوم یا موقعیتی است که با آن می‌توانیم به رستگاری دست پیدا کنیم، چون منفعتی در آن مطرح نیست. همه مهره‌ها برای این رخداد چیده شده‌اند اما این حسِ رستگاری، شوق یا ژوئیسانسی که انتظار می‌رود اتفاق بیفتد، به‌تمامی رخ نمی‌دهد. آنچه بیشتر در فیلم برجسته می‌شود «تعلیق» است. تعلیقی که کارگردان تلاش می‌کند هرطور شده با آن تماشاگر را روی صندلی نگه دارد و البته این اتفاق بدی نیست. می‌خواهم بگویم تعلیق خیلی چیزها را پوشش می‌دهد. جمع‌بندی حرف‌هایم این است که شاید از نخستین بارهاست که در سینمای اخیر ما «جغرافیا» بر شخصیت و دیگر عناصر سوار است. چه اتفاقی افتاد که سینمای ما این‌حد ترسو شد. خانم طاقدیس، نویسنده داستان کودک‌ونوجوان، داستانی دارد که من خیلی وقت‌ها به آن ارجاع داده‌ام: شیری را مدت‌ها در قفس نگه داشته‌اند و شیر همیشه ۱۰ قدم طول قفس را می‌رود و برمی‌گردد. وقتی از قفس بیرون می‌آید ناخودآگاه بیشتر از ۱۰ قدم جلو نمی‌رود و درواقع زندانی‌شدن عادتش شده است. به‌نظرم این فیلم هم با اینکه می‌تواند، اما قدم یازدهم را برنمی‌دارد. اشاره شما درست است که فیلم می‌توانست لایه‌های دیگری داشته باشد. نکته دیگر که به‌نوعی نقد فیلم محسوب می‌شود این است که کنش‌ها بین بازیگران به‌حدی پخته نیست که ما شاهدِ آن انفجار احساسی باشیم که در فیلم امکانش پدید آمده است.

دهه‌های ۸۰ و ۹۰ میلادی که در اروپا بودم، خاطرم هست فیلم‌های کیارستمی نمایش داده می‌شد. به جنوب فرانسه آمده بود و هنوز نخل طلا را نگرفته بود. برای دیدن فیلم‌ها رفتم، «مشق شب» نمایش داده شد. بعد از نمایش فیلم، با جمعی از تماشاچیان که همه فرانسوی بودند در کافه‌ای جمع شدیم. اولین پرسشی که از ایشان شد این بود که با سانسور سینمای ایران چه کرده است؟ پاسخ آقای کیارستمی قابل توجه بود. به تأثیر مثبت سانسورها اشاره کرد و با این پاسخ مخاطبان را شوکه کرد. آقای کیارستمی از امکان‌های هنر گفت، اینکه چون ما دست‌مان باز نیست و عشق و زن را در موقعیت‌های صمیمی‌تر و... نمی‌توانیم نشان دهیم، مجبوریم به زبان نشانه‌ها متوسل شویم و همین سینمای ایران را دچار تشخصی کرده که شاعرانگی، مینی‌مالیسم یا سمبلیسم است. می‌خواهم بگویم در محکوم‌بودن به چهاردیواری اگرچه شما در فضای محدودی می‌روید و برمی‌گردید، چه کسی گفته قدم یازدهم مهم است؟ ای‌بسا در این پافشاری و پای‌کوبیدن چشمه‌ای پیدا شود. گاهی در سینما خودشان را مقید می‌دانند فضای زنانه، مردانه، خانوادگی ایجاد کند ولی به‌قول کیارستمی با محدودیتی که وجود دارد و فضای مصنوعی جالب نیست. یکی از راه‌ها این است که کلا این بخش را نمایش ندهیم، یا با زبان اشاره‌ای که کیارستمی به آن اشاره کرد این کار انجام شود. البته من در حوزه سینما متخصص نیستم، اما از یک‌سری نشانه‌ها مشخص است که در فیلم «سرخپوست» دلی می‌لرزد، مثلا بازی با ابرو یا موسیقی ویگن. فیلم‌ساز مجبور است زبانی پیدا کند که نشان دهد اتفاقی احساسی بین این دو می‌افتد. آیا این نشانه‌ها برای نشان‌دادن تنش کافی است یا به قدم یازدهم احتیاج داریم؟ آیا دلواپسی زن در لحظه‌ای که خارج می‌شود و چمدانش را به او می‌دهد که تو برایم بیاور و با دو، سه کلمه و ژست‌هایش این را نشان می‌دهد، کفایت می‌کند؟ اتفاقا به‌نظر من برای این فیلم کافی است. محکوم‌بودن به موقعیت‌های محدودکننده و سانسوری که منجر به خودسانسوری می‌شود کاملا درست است، نمی‌خواهم در ستایش محدودیت و سانسور صحبت کنم اما اتفاقا وجه ممیزه «سرخپوست» این است که تلاش از طریق نشانه‌ها وجود دارد و معلوم است می‌خواهد لطافتی را وارد فضای خشن کند، مثلا با بویی که تو را به یاد زن می‌اندازد، مدادی که دست زن به آن خورده یا نگاه‌هایی که ردوبدل می‌شود. اگرچه ما همواره در ستایش زمانه‌ای سخن خواهیم گفت که در حقیقت سانسور وجود نداشته باشد.

تقابل قانون و حقیقت، آزادی من و آزادی دیگری. البته به نظر می‌آید زیبایی فیلم در این بود که نشان می‌داد باید دعوت و وسوسه متفاوتی وجود داشته باشد که درک انسان از رستگاری و آزادی خود و نیز درکش از قانون و حقیقت تغییر کند و تن به این وسوسه بدهد که اجرای قانون را نادیده بگیرد و آن وسوسه در «سرخپوست»، عشق است یا زنی نماد نوعی نگاه سوم؛ مددکار اجتماعی که الزاما به انسان یا قانون جور دیگری نگاه می‌کند و زیرپاگذاشتن قانون را در مواردی مجاز می‌داند

احمد سرخپوست، چوبه دارش را تبدیل به مفری برای آزادی می‌کند و باوجود اینکه این سرزمین (زندان) نابود می‌شود و وعده پرواز و سفر و توسعه وجود دارد، درنهایت چوبه دار تخریب نمی‌شود، بلکه جابه‌جا می‌شود. اگر قرار است بولدوزر کل زندان را تخریب کند، چوبه دار کجا می‌رود؟ آن هم با احترام و عزت در فضایی سورئالیستی و معلوم است که چوبه دار جای دیگری قرار است به‌گونه دیگری عمل کند. چنانکه هنوز از کسی می‌خواهند چوبه دار بسازد و گرچه مردد است، این یعنی قصه ادامه دارد. درنتیجه اصلا صحبت از پاک‌شدن خشونت نیست و قرار است باز هم در جای دیگری تکرار شود. در فیلم این هوشمندی وجود داشت که نشان دهد با تکیه‌بر نگاه توسعه‌محور حتی اگر مربوط به زمان شاه باشد، با پایان زندان روبه‌رو نیستیم. نکات دیگری هم در فیلم هست: قتلی صورت گرفته یا خطای قانون و بازی‌خوردن قانون توسط دو شاهد دروغگو و بازی متولی ملک و زمین، افشاگری هم وجود دارد. اما حتی اگر زمان شاه را زمینه فیلم قرار داده، زندانی سیاسی را بهانه نکرده و فئودالیته را نشانه گرفته است. نشانه‌هایی نیز در فیلم می‌بینیم که گاه ناموزون است مثل ماشین قرمز، این‌طرف و آن‌طرف دیوار. این نشانه‌ها گاه به هم می‌چسبد و گاه نه. مثلا وجود کرکره به‌عنوان آلمانی که نشان دهد در دوره‌ای هستیم که کرکره‌های سایه‌روشن آمد و پنکه هست، چمدانی چوبی که مربوط به جنگ جهانی دوم است و چمدان چوبی با لباس زن سرباز جنگ جهانی دوم، ژیان پایان دهه ۵۰، ویگن دهه ۳۰ که اختلاف زمانی دارند. با همه این تناقض‌ها، زیبایی‌های خاصی برای خلق ناکجا دارند.

نکته دیگر اینکه، در حیطه بحث‌های نظری معمولا تاریخچه حذف می‌شود. یادم هست روزی که به‌عنوان توریست وارد زندانِ کمیته شدم، اوج بحث‌های جامعه مدنی بود، به‌جای امت واسط می‌گفتند جامعه مدنی، این چرخش ناگهانی که گفتمان را تغییر داده بود برای من که ۲۰ سال ایران نبودم، خیلی مورد توجه قرار می‌گرفت، اما کسی را نمی‌دیدم که به چگونگی این تغییرِ گفتمان توجه کند. درباره اینکه جامعه مدنی بهتر از ایدئولوژی است، یا رئال‌پلتیک مهم‌تر از اتوپیاست، می‌شنیدیم اما اینکه چگونه دگردیسی اگزیستانسیال یا تحول گفتمانی صورت گرفته است مورد توجه کسی نبود. فقط شاهد انتقام‌گیری از یک‌سری ایده‌ها و مفاهیم بودیم، مثلا انتقام از مفهوم ایدئولوژی و مفهوم مبارزه اجتماعی، کسی به اینکه چگونه این مفاهیم از مُد افتاده‌اند، نمی‌پرداخت. بنابراین ما یک‌باره در برابر یک‌سری بهترهایی قرار می‌گرفتیم بدون اینکه معلوم شود چرا؟ ازجمله اینکه چگونه زندان به موزه تبدیل می‌شود و اساسا آیا اینکه در جامعه‌ای که هنوز زندان وجود دارد، زندان را به موزه تبدیل کنیم، پارادوکسیکال و سورئالیستی نیست؟ من خیلی وقت‌ها برای بازدید از این زندان می‌روم. خودِ این توریسم زندان کمیته هم خیلی سورئالیست است، یا در مورد زندان قصر که به باغ تبدیل شده است. یک کافه مارکوف هم کنارش هست. یک طرف، زندان سیاسی است که در زمان رزم‌آرا افتتاح شده و طرف دیگر مارکوف است که مربوط به دوره رضاشاه است. علاوه‌بر اینکه این خودآگاهی وجود ندارد که شما بین دو دوره تاریخی نشسته‌اید، دو جور زندانی سیاسی که از ۵۳ نفر عصر رضاشاه در آن بوده تا زندانیان اعدامی دهه ۵۰. یک‌بار از مسئول کمیته پرسیدم این زندان چه زمانی موزه شد؟ گفتند سال ۷۷-۷۸. از زمان انقلاب تا آن زمان آنجا چه خبر بوده؟ گفتند هم‌چنان زندان بوده. منظورم این است که جابه‌جاییِ چوبه دار در فیلم، هوشمندی فیلمساز است: چوبه داری که اسباب آزادی زندانی را فراهم می‌کند و جزء زیبایی‌های فیلم است. تقابل زندان‌بانی که خود زندانی می‌شود، چه زندانیِ درکش از قانون، یا زندانیِ وظیفه‌اش با زندانی‌ای که قربانی همانِ قانون است، هر دو تذکراتِ تاریخی دارد که اگر بحث را صرفا اگزیستانسیالیستی، اخلاقی و فلسفی نکنیم و تاریخی هم بدانیم، جالب است. چون همچنان که این تاریخی‌کردن برای کارگردان فرار به دوره شاه و رضاشاه و قاجار است، دستش را برای پرداختن به موضوعاتی باز کرده، برای ما تحلیلگران علوم اجتماعی و روشنفکران هم امکان طرحِ بحث‌های فلسفی را فراهم می‌کند تا پای تاریخ را وسط بکشیَم و یک هم‌اکنونی برای ایده‌ها و موقعیت‌های اخلاقی و اگزیستانسیالیستی قائل شویم.

چنان‌که پرسش‌های اگزیستانسِل فیلم، وجهِ تاریخی هم پیدا می‌کنند. ازجمله درکِ خوشبختی که در گروِ رفتن با زن است یا دستگیری زندانی و ارتقای مقام پیداکردن، یا درکی از قانون که به قیمت چشم‌بربستن روی حقیقت و ستم است که اسباب آزادی و رهایی خود را فراهم می‌کند یا درکی دیگری از قانون، همه اینها پرسش‌های درستِ اگزیستانسیالیستی است، اما درعین‌حال پرسش تاریخی هم هست، یعنی همین‌جا و هم‌اکنونی هم دارد. یا به‌تعبیر شریعتی «جغرافیای حرف» دارد. ما درباره جغرافیای فیلم صحبت کردیم، اما حرف هم جغرافیا دارد: یعنی تاریخچه‌ای که پشت این انتخاب اگزیستانسیل است و همچنان مکرر است و امروز ما با آن درگیر هستیم. جایی که بین آزادی و برخورداری و رستگاریِ من و حقیقت و آزادی دیگر در تضاد است باید چگونه انتخاب کرد و چگونه انتخاب کرده‌اند؟ ۴۰ سال تاریخ انقلاب پس از زمان شاه که به دیروز تعلق دارد، چگونه رقم خورد؟ چون پس از آنی هم هست. وقتی یکسره به زمان شاه ارجاع می‌دهیم، انگار ما هنوز زمانه اسطوره‌ای پس از آن را تجربه نکرده‌ایم و می‌توانیم با نفرت به آن حمله کرده و افشا کنیم، اما ما انسان‌های افسون‌زدایی‌شده هستیم، چون پس از آن را دیده‌ایم. ما پس از انقلاب را دیده‌ایم، به‌قولِ ژیل دلوز همیشه انقلاب‌ها را تخطئه می‌کنند، چون با پس از انقلاب یکی می‌گیرند، درحالی‌که اینها ربطی به هم ندارند؛ بنابراین با اینکه ما در فیلم یک زمان خاص را تجربه می‌کنیم، دنبالِ یک هم‌اکنونی هم هستیم. پارادوکس فیلم در این است که از یک طرف پرسش «جهان‌شمول» دارد، پرسش‌هایی اخلاقی و فلسفی یا اگزیستانسیل که الزاما بومی نیستند و به یک موقعیت تاریخی محدود نمی‌شوند و فقط شامل حال ما نیستند، اما درعین‌حال که می‌تواند همین‌جا و هم‌اکنون خفتِ من را بگیرد، تلاش می‌کند ناگریز ما را در بازه زمانی دیروزی محدود کند. اگرچه فیلم از این موقعیت سوءاستفاده نکرده و عکس شاه یا سرهنگی که وعده ارتقا می‌دهد، خیلی مورد تأکید نیست و اساسا بحثِ افشاگری زمان شاه وجود ندارد، چون اتفاقا رئیس زندان آدم خوبی است.

یک نکته از صحبت‌های شما خیلی جالب است و به‌نظرم در فیلم خوب جا افتاده. اینکه چوبه دار به محل دیگری برده می‌شود تا باز به کار گرفته شود. نکته درخشانِ حرف‌های شما انتقالِ چوبه دار است که فیلم به‌خوبی آن را نشان می‌دهد و تنها موردی است که می‌شود بدون هیچ اِن قلتی قبولش کرد، به‌ویژه که با بحث‌های اول چفت می‌شود که زندان مثل زگیلی برداشته می‌شود و زگیل دیگری در جای دیگر به‌شکلی تأسیس می‌شود و اگر توسعه پیدا می‌کند، به یک معنا توسعه زندان‌ها هم هست. کسی که نمی‌خواهد ابزاری برای اِعمال خشونت شود، همان پیرمردی است که اتفاقا در فیلم نقش محوری ندارد و از خشونت قانون سر باز می‌زند و با تحلیل عوامانه و قلبی خودش می‌گوید ساختن چوبه دار برای من آمد ندارد، همه من را به این خاطر نفرین می‌کنند، اما رئیس زندان او را توجیه می‌کند که اعدامی‌ها در مقابل قانون ایستاده‌اند و باید اعدام شوند، تو کار خلافی نمی‌کنی، ولی او در هر صورت زیر بار نمی‌رود. با تحلیل انسانی و عوامانه خودش به نتیجه درست‌تری از رئیس زندان می‌رسد و در خشونت قانون مشارکت نمی‌کند. از بخشی از صحبت شما استفاده می‌کنم تا نقدی را مطرح کنم: ما به زندان دعوت می‌شویم، همان‌طورکه یک توریست به زندان دعوت می‌شود، شاید وقتی که فیلم تمام می‌شود و من از حس تعلیق بیرون می‌آیم، چندان چیزی برایم باقی نمی‌ماند جز دیدن یک زندان و گردشگری در زندانی که آدم‌هایش نمی‌توانند چالشی را که لازم است با هم داشته باشند و به سرانجام برسند. قصدم نقدِ سینمایی نیست که اینجا ما در مقامِ آن نیستیم و کار من و شما هم نیست. می‌خواهم با این نقد بیان خودم را از دست‌کاری واقعیت بگویم. اگر بخواهیم کنش و واکنشی بین قهرمانان داستان داشته باشیم، چون سه نفری که در زندان محصور هستند، نقششان به بیرون زندان تسری پیدا می‌کند، این کنش و واکنش اتفاق نمی‌افتد چون ما به واقعیت‌ها دست پیدا نمی‌کنیم. یعنی به اصل واقعیت یک زندانبان دست پیدا نمی‌کنیم. کم نیست گذشتن از پست و مقام رئیس شهربانی شدن. از نگاه زندانبان، کم نیست درخطرافتادن حیثیت آدمی به‌خاطر انجام‌ندادن وظایفش، آن‌هم کسی که با اینکه زبانزد دستگاه بوده، به‌خاطر سن کمش با ترفیع او موافقت نمی‌کردند، اما با توصیه بالادستی‌اش ره صدساله را یک‌شبه رفته است. این اتفاقات مهم است و هویت یک انسان را می‌سازد و وقتی هویتِ ما به ما سنجاق شود، به‌راحتی نمی‌توانیم این هویت را رها کنیم و در وضعیت دیگری قرار بگیریم. فرار و رسیدن به یک وضعیت هرچند رهاتر و بهتر، مستلزم اتفاق بزرگ‌تری است که ما را دگرگون کند که به‌نظرم این اتفاق در فیلم نمی‌افتد. چیزی عمیق‌تر باید رئیس زندانی با این مشخصات را تکان دهد تا موجب رویدادی در وجودِ او شود. زن در اینجا نمادِ عشق است و گرچه به‌عنوانِ مددکار آمده است تا حامیِ زندانی‌ها باشد، این‌بار کارکردِ دیگری پیدا می‌کند، چون به‌عنوانِ نماد عشق بناست عامل رهایی زندانبان شود، اما به‌نظرم قهرمانِ زن این پتانسیل و توان را ایجاد نمی‌کند. احمد سرخپوست تنها قهرمانی است که داریم و فکر می‌کنیم قهرمانِ درستی است، برخاسته از یک کلیشه نخ‌نماست که در فضایِ فئودالی اتفاقی افتاده، بدون هیچ پیچیدگی. کسی به قتل رسیده و چند نفر شهادت دروغ داده‌اند و او به زندان افتاده. در واقع نطفه‌ای که او از آن کنده شده و آمده نطفه‌ای ساده و ابتدایی است، اما قرار است بیاید در یک داستان و فرایند پیچیده‌ای را شکل دهد. اینها خیلی با هم چفت‌وبست نمی‌شوند و نمی‌توانند یکدیگر را کامل کنند تا موجب رویدادی شوند. اینجاست که می‌گویم واقعیت دستکاری می‌شود. وقتی می‌گویم قدم یازدهم را برنمی‌داریم، منظورم این است. به‌نظرم ما باید آن اتفاق را -که رئیس زندان ساک را بگذارد و به آن زندانی بگوید تو رهایی- با تمام وجود بپذیریم که من نمی‌پذیرم. شاید فیلم من را به‌قدر کافی آماده این پذیرفتن نکرده است. فقط من را در زندان با این آدم‌ها آشنا کرده اما معتقدم تورلیدری قوی بوده و به من در سینما خوش می‌گذرد و این توانایی را دارد که به من بگوید سفر خوبی رفتی، اما در لایه‌های دوم و سوم اجازه نمی‌دهد من وارد شوم.

اینجا بحث ماکس وبر، تفاوت اخلاقِ مسئولیت و اخلاقِ باور مطرح می‌شود. رئیس زندان از کسانی بود که درکِ بسته‌ای از انجام وظیفه داشت. مفهوم وظیفه اینجا در برابر حقیقت قرار می‌گیرد، اگر نگوییم فقط منافع شخصی در میان است.

ادامه در صفحه ۷