دریچه

درباره کتاب «بانو گوزن» نوشته مریم حسینیان

ما از گوزن‌ها پناه می‌سازیم

مریم تاواتاو

● «بانو گوزن» نوشته مریم حسینیان، داستان تنهایی یک زن در شرف مادرشدن است؛ زنی به نام «طاطا» که در ابتدای رونق‌دادن به کسب‌وکار هنری‌اش می‌فهمد باردار است؛ اما نمی‌خواهد از تصمیمی که برای رسیدن به رؤیاهایش داشته، دست بکشد. از طرفی بچه در وضعیت مناسبی نیست و دکترها از او می‌خواهند برای مدتی در استراحت مطلق به سر ببرد. طاطا در این استراحت اجباری، بخشی از گذشته خود را مرور می‌کند.

شکل داستان، زنانه است؛ اما این به آن معنا نیست که خوانندگان مرد، مخاطب این کتاب نیستند. این همان نقطه‌ای است که انسان‌ها فراتر از مرد یا زن‌بودن، یک کالبد محسوب می‌شوند که توانایی درک احساسات و مسائل انسانی را ورای توجه به ویژگی‌های جنسیتی دارند. جایی که اگر نویسنده از نقطه‌ای درست وارد داستان شود، می‌تواند این جذابیت را خلق کند که حس شخصیت اصلی، قابل انتقال بوده و می‌توان از آن به‌عنوان یک دغدغه انسانی یاد کرد. مریم حسینیان در این کتاب، مفهوم درونی «رنج» را مطرح کرده است. رنج‌هایی که صرفا مختص یک زن باردار نیست؛ بلکه ریشه‌ای عمیق‌تر در گذشته او دارد. شاید تمام کتاب، این سؤال را مطرح می‌کند که آیا طاطا و طاطاها می‌توانند از شر رنج‌های گذشته‌شان خلاص شوند؛ حتی حالا که در نقطه‌ای دورتر از آن زمان ایستاده‌اند؟

شاید خاصیت رنج‌های بزرگ این است که مفهوم «زمان» را دست‌کاری می‌کنند. به‌طوری‌که هیچ‌وقت نمی‌توان با قطعیت، تاریخ مصرفی برای حضورشان در نظر گرفت. ردی از رنج بر قلب باقی می‌ماند تا در فوران احساس به سراغ انسان بیاید و جولان بدهد. حتی گاهی دستی می‌شود پرقدرت که در بزنگاه‌های زندگی، ساق پا را فشار می‌دهد و آدم را از رفتن‌ها بازمی‌دارد. ازسرگذراندگان رنج‌های بزرگ، وقت‌های زیادی در زندگی‌شان تماشاچی ریشه‌های محکم درد فعلی خود در گذشته‌های پرتلاطم هستند.

و حتما این گزاره درستی است که رنج از انسان، موجود دیگری می‌سازد؛ شاید وابسته به توان روح و رؤیاهای ذهن آن فرد. آدم‌ها بعد از مصیبت‌های بزرگ نمی‌توانند ورژن قبلی شوند؛ انگار که به پتانسیلی از مغز دست پیدا می‌کنند که نگاه جدیدی به آنها می‌بخشد و دنیا را به گونه‌ای دیگر می‌بینند. اینکه در این تلاطم، ذهن، توان توجه به این پتانسیل را دارد یا نه، تا حد زیادی بستگی به گذشته‌ای دارد که فرد در تربیت روح و نگاه، خرج کرده است.

بحث بر سر این نیست که طاطای این قصه به واسطه رنج‌ها، تحقیرها و تنهایی گذشته‌اش توانسته از این رنج با چه کیفیتی بیرون بیاید، شاید نگاه اصلی درباره تغییر و انطباق است؛ اصلی همیشگی که درباره آدم‌ها زمانی صدق می‌کند که چیزهای زیادی را از دست داده‌اند و طاطا کسی بوده که در گذشته هم از دست داده و هم باعث ازدست‌دادن شده است.

بانو گوزن از آن کتاب‌هاست که زبان قصه‌گوی نویسنده‌اش از همان سطرهای ابتدایی پیداست و همین قدرت می‌تواند خواننده را با خود همراه کند که ببیند انتهای این داستان چه اتفاقی قرار است بیفتد. هرچند شاید جای خالی چند فصل دیگر برای تکمیل حس و اتفاق در بانو گوزن احساس می‌شود. همان فصل‌ها که می‌توانست توجیهی باشد برای علت‌هایی که معلول‌های بزرگ ساخته‌اند؛ اما گاه آن دلیل به تمامیت شکل خودش نتوانسته ظاهر شود.

نماد «گوزن» به‌عنوان گوشه امنی که در سختی‌ها می‌توانسته به کمک طاطا بیاید و طور دیگری سرنوشت را برای او رقم بزند، نوعی خودمراقبتی برای ذهن آشفته طاطا محسوب می‌شود. هرچند شکل حضور گوزن در بعضی مواقع، سمبلی از قدرت برای انتقام‌گیری است. طاطا در رؤیاهایش قدرتی می‌خواسته تا بتواند حتی با برپایی خشونت و خون، روح خود را آرام کند.

رنج‌ها روی دیگری هم دارند که به بعضی خشم می‌بخشند، آن‌قدر که رنج‌دیده تا انتهای عمر از این خشم، رنج و جنگ بی‌انتها رها نشود و به آرامش نرسد. طاطا نماد حسرت انتقام است؛ حسرتی که حتی حضورش، آرامش را محو می‌کند و البته برگ برنده بانو گوزن این است که ابعاد مختلف شخصیت‌هایش را در مواجهه با سختی‌های سنگین زندگی نشان دهد تا قدرت روح را در مواجهه با رنج ترسیم کند. این دغدغه در بیان این مواجهه، شکلی جدید از سرگردانی یک زن در جهان مدرن را نشان می‌دهد؛ شکلی که در آن، تلاطم ذهن نمی‌گذارد فرد به نقطه امنی از آرامش برسد.

گفت‌وگو با جواد طوسی درباره فیلم «خاک»

خاک شرف دارد

بهناز شیربانی: فیلم «خاک» به کارگردانی مسعود کیمیایی از جمله فیلم‌های اقتباسی سینمایی ایران است؛ فیلمی ساخته‌شده بر اساس یکی از رمان‌های محمود دولت‌آبادی؛ فیلمی که به گمان کیمیایی، یکی از پرمخاطره‌ترین فیلم‌هایش بوده است. او در جلسه نقد و بررسی این فیلم اشاره کرد: ««خاک» از همه بیشتر دردسر داشت؛ چراکه حرفش را مستقیم می‌زد. ما با فیلم‌های وسترن بزرگ شدیم و این قضیه در شکل‌گیری ذهنیت ما و نحوه ترسیم قهرمان و شکست و پیروزی تأثیرگذار بود. در وسترن، آدم را داریم و طبیعت و رویارویی خوب و بد و سیاه و سفید، اما زمانی که فیلم ساختم، تلاش کردم فیلمم ایرانی و درباره مسائل خودمان باشد. مسائل زیادی داشتیم که از کنارش می‌گذشتند و به آن نگاه نمی‌کردند؛ پس سعی کردیم این بی‌مسئولیتی را در آن سال‌ها نقد کنیم. ما در دوران کودتای ۳۲ رشد کردیم؛ دورانی که جایی برای آدم متوسط باقی نمی‌گذاشت؛ تصمیمات در خیابان و جایی مثل میدان بهارستان گرفته می‌شد. در این فضا، شما نمی‌توانستید بی‌عقیده باشید. آدم‌های مختلف با عقاید گوناگون می‌آمدند تا خود را به یکدیگر اثبات کنند. ما هم در سنین جوانی بودیم و باید تصمیم می‌گرفتیم که به کدام سو حرکت کنیم. باید فهمید که چه چیزی انسان را به لبخند اجتماعی وادار می‌کند». در ادامه بررسی فیلم‌های تاریخ سینمای ایران، با جواد طوسی، منتقد صاحب‌نام سینمای ایران، درباره فیلم «خاک» صحبت کردیم که شما را به خواندن آن دعوت می‌کنیم.

یکی از نکات برجسته فیلم «خاک»، تأکید کارگردان بر غیاب مردم است. هنوز جامعه‌ای شکل نگرفته، حتی یک جامعه روستایی بدوی؛ مردم منفعل و نظاره‌گر هستند، اما خانواده، مرکز توجه است. کارگردان می‌خواهد نشان بدهد در برابر ظلم و ستم و حوادث تلخ بیرونی، فقط ابتدایی‌ترین شکل جمع‌گرایی وجود دارد که حامی و پشتیبان آدم‌هاست و آن چیزی نیست جز خانواده. شاید این از خصیصه‌های جوامع فئودالی باشد و مهم‌تر از همه اینکه کارگردان نگاهی منفی به وضعیت غیراجتماعی مردم دارد. این رویکرد انتقادی به مردم منفعت‌طلب و فرصت‌طلب، زمانی بیشتر مرکز توجه قرار می‌گیرد که صالح بر سر مزار برادرش بیل را برمی‌دارد و به مردمی که برای خاکسپاری آمده‌اند، حمله می‌کند و فریاد می‌زند: «بروید دنبال همان گوشت‌های قربانی». اشاره‌اش در واقع به همان قربانی شتر است که توسط غلام صورت گرفته و بین مردم گوشت‌های نذری را تقسیم کرده‌اند. نظر شما دراین‌باره چیست؟

به این نکته توجه داشته باشیم که در عین حالی که مسعود کیمیایی فیلم‌سازی اجتماعی‌نگر و عدالت‌خواه است، ولی همواره نسبت به توده عامی منفعل، ناظر و ناآگاه نگاهی معترض و بدبینانه داشته است و متقابلا به انسانی تکیه می‌کند که دیدگاه و قدرت انتخاب و تعقل دارد. این نگرش مختص به یک جامعه بدوی روستایی (مانند فیلم خاک) نیست و جوامع شهری در دوره‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را نیز شامل می‌شود. قیصر در قسمتی از آن تک‌گویی معروفش خطاب به خان‌دایی و مادرش در جلوی ایوان خانه می‌گوید: «خیال می‌کنی چی می‌شه خان‌دایی... کسی از مُردن ما ناراحت می‌شه؟ نه ننه... سه دفعه که آفتاب بیفته رو اون دیفال و سه دفعه که اذون مغربو بگن، همه یادشون می‌ره که ما چی بودیم و واسه چی مردیم». در «داش‌آکل» این نظاره‌گری توده عام را در فصل ستیز میان داش‌آکل و کاکارستم در مراسم تعزیه امام حسین می‌بینیم. در خاک، «فقر و نیاز اقتصادی» که نشانه‌های عینی‌اش را در فصل شترکشان می‌بینیم، عامل اصلی این حضور انفعالی جامعه روستایی در برابر فرهنگ و نیروی مهاجم (زن فرنگی و اَمربَرَش غلام) است. متقابلا کیمیایی با قطع امید از این حضور تجمع‌یافته خنثی، گویا حقانیت و خصایص اخلاقی و انسانی والا را فقط در خانواده باباسبحان جست‌وجو می‌کند. تداوم این فقر اقتصادی در یک جامعه دورافتاده از چرخه عدالت را در «گوزن‌ها» شاهدیم. اشاره می‌کنم به صحنه‌ای که یک اتومبیل مدل‌بالا جلوی درِ خانه اجاره‌ای پرجمعیت سید توقف می‌کند و سرنشینانش به ساکنان محروم و بختک‌زده آنجا که به سمت پنجره اتومبیل هجوم آورده‌اند، گوشت قربانی می‌دهند. حالت دویدن چند کودک و نوجوان و... به سمت اتومبیل و گوی سبقت گرفتن از یکدیگر برای تصاحب گوشت نذری، به‌گونه‌ای است که هیچ نشانی از غرور و عزت نفس در آنها نیست.

اما کیمیایی در ادامه این مسیر تاریخی در بحبوحه انقلاب و همراه با حضور گسترده مردم معترض در متن جامعه، از آن نگاه بدبینانه قبلی فاصله می‌گیرد و در «سفر سنگ» مبتنی بر نوعی خوش‌بینی مقطعی، حضور تجمع‌یافته مردم و اقشار مختلف یک جامعه روستایی را که در معرض ظلم و ستم قرار گرفته‌اند، در یک حرکت اجتماعی بالنده و کنش‌مند نشان می‌دهد. او این نگرش خوش‌بینانه به مردمِ در صحنه و کف خیابان را از زاویه دید زنی که با وجودِ بافت طبقاتی‌اش با مردم همدل و همراه است (لاله با بازی فریماه فرجامی) در «خط قرمز» دنبال می‌کند؛ اما در امتداد این حضور و تریبون مردمی، از زاویه دید یک مأمور امنیتیِ رده‌بالای حکومت رو به انقراض وقت (امانی با بازی چَشمگیر سعید راد) نگاهی منفی و بدبینانه به همین مردمِ مخالف‌خوان و معترض دارد و برنامه آینده آنها را درِ شرایطی که جابه‌جایی قدرت و مبانی ارزشی صورت گرفته، در نقطه‌ای مخدوش‌شونده و خارج از پایه‌های اخلاقی و انسانی می‌بیند.

به نظر می‌رسد مسعود کیمیایی در آثار این دورانش همپای شرایط اجتماعی-سیاسی، به نقش و جایگاه مردم و نوع حضورشان در متن جامعه می‌پردازد.

بله، او در «دندان مار» درست در گرماگرم یک شرایط جنگی تحمیل‌شده به این سرزمین، توده مردم آسیب‌دیده را پشت سر قهرمان آن دوران که یک جنوبی جنگ‌زده است (احمد با بازی احمد نجفی) نشان می‌دهد که در برابر الگو و نماینده قشر دلال و کاسب‌کار جامعه (آقاعبدل با بازی نرسی گرگیا) قد علم می‌کنند. در «ضیافت» و «اعتراض» هم کیمیایی آدم‌ها و شخصیت‌های برگزیده‌اش را فارغ از هرگونه طبقه‌بندی اجتماعی عرفی و ظاهری به نمایش می‌گذارد و به آنها ساحتی اخلاقی و انسانی می‌دهد (رفقای جمع‌شده در کافه ماطاووس در ضیافت، دختر دانشجوی طبقه مرفه -میترا حجار- که نهایتا فقط با یک لباس سفید عروسی به محبوبش -محمدرضا فروتن- ملحق می‌شود. از منظری دیگر کیمیایی در «اعتراض» نوع حضور اجتماعی بخشی از لایه‌های مردمی در نسل جوانِ معترضِ جنبش دوم خرداد را با نگاهی واقع‌بینانه نشان می‌دهد و در میزانسن کنایه‌آمیز مدنظرش تریبون را یک به یک در اختیار این مجموعه افراد مطالبه‌گر و پرجنب‌وجوش قرار می‌دهد تا خود را تخلیه کنند و دیدگاه‌شان را بروز دهند؛ اما این حقانیت را برای خود قائل می‌شود که با نوع حضور کوتاه و متواتر آنها در برابر دوربین نسبت به این شیوه معترضانه احساسی و ژورنالیستی یک نسل جوان و پرشور چندان خوش‌بین نباشد و ادامه این مسیر را شکننده و آسیب‌پذیر ببیند. در «جرم» و «قاتل اهلی» نیز کیمیایی «مردم» و «نگاه مردم‌شناسانه» را با متر و معیار و مانیفست مستقل خودش تعریف و برای‌شان الگوسازی می‌کند (از رضا سرچشمه و دوستش در جرم که از اوج بی‌هویتی به هویتمندی بعدی در انتها سوق پیدا می‌کند، تا دکتر جلال سروش- پرویز پرستویی- قاتل اهلی که فارغ از جایگاه طبقاتی و اجتماعی و وابستگی‌های حکومتی‌اش می‌خواهد شمایل مردی عدالت‌خواه و افشاگر را از خود ارائه دهد).

آیا غلام را می‌توان مصداق لمپن-پرولتاریا گرفت؟ چراکه همه عوامل این جماعت را دارد. ولگردی که برای کسب درآمد دست به هرکاری می‌زند، حتی کار خلاف. فاصله فرهنگی با مردم روستا دارد. هم از آنهاست و هم از آنها نیست. حتی میان دو روستا به دنیا آمده است و در هیچ خاکی ریشه ندارد، شاید تأکید صالح بر اینکه او اصلا درکی از کشت‌وکار و زمین ندارد، از همین‌جا نشئت می‌گیرد. غلام با اینکه به دلیل کینه شخصی از مسیب که زن دلخواهش را به همسری درآورده است، دست به قتل می‌زند؛ اما کارگردان او را یک‌بعدی نمی‌بیند و او را نیز گرفتار در چنبره روابط فئودالی روستا می‌بیند و همچنین مادری که گدایی می‌کند و مردم به واسطه مادرش او را سرزنش می‌کنند. چنین برداشتی از غلام را شما چگونه می‌بینید؟

براساس تعاریف ارائه‌شده در فرهنگ لغات سیاسی و تئوری‌های چپ مارکسیستی، لمپن و لمپنیسم محصول جامعه شهری و مناسبات وابسته به چرخه قدرتی است که در جهت تحقق اهداف تاکتیکی و استراتژیک خود و تثبیت موقعیت و حضور سیطره‌آمیزش از این طیف به مناسبت‌های مختلف بهره‌برداری و استفاده ابزاری می‌کند. از بُعد دیگر، لمپن‌ها جزء مطرودان و جیره‌خواران یک جامعه ناکارآمد و نامتعادل و برخوردار از شکاف طبقاتی هستند که بعضا به لحاظ عقده‌های درونی‌شان حاضرند برای کسب قدرت و دیده‌شدن، آلوده مناسبات سیستم‌های مستبد و ضدمردمی شوند؛ ولی خصوصیات فردی و نشانه‌های تیپیک غلام بیشتر با یک جامعه رو به انقراض فئودالی همخوانی دارد و چه در کتاب و چه فیلمی که اقتباس چندان وفادارانه‌ای از داستان «آوسنه بابا سبحان» محمود دولت‌آبادی نیست، از جولاندهی غلام در یک جامعه شهری وسیع نشانی نمی‌بینیم.

البته دولت‌آبادی تصویر عینی‌تر و رئالیستی‌تری از غلام به‌عنوان یک وصله ناجور و قربانی این‌گونه جوامع درحال گذار ارائه می‌دهد. ولی کیمیایی بر پایه سلایق و نگاه تألیفی خود و رعایت قواعد بازی مرتبط با دنیا و جهان‌بینی‌اش که یکی از مؤلفه‌های آن تقابل و مواجهه نیروی خیر و شر است، تصویر و شمایل پُرکُنتراست‌تری از غلام در مقایسه با شخصیت غلام فسنقری داستان دولت‌آبادی ارائه می‌دهد. برپایه همین ضرورت‌ها می‌بینیم که غلام فیلم «خاک» باید تقاص به‌قتل‌رساندن مسیب را مانند برادران آب‌منگُل فیلم قیصر و کاکا رستم فیلم داش‌آکل و دو شهری متجاوز فیلم بلوچ) پس بدهد و ما در یک فصل نسبتا طولانی با آن شکل حرکت دوربین سیال و تأثیرگذار زنده‌یاد نعمت حقیقی، شاهد مراتب به مسلخ کشیده‌شدن یک نیروی شر باشیم. کیمیایی در اینجا نیز مانند فیلم «داش‌آکل» فرصتی به این شخصیت منفی خود می‌دهد که لایه‌ای خاکستری از خود به نمایش بگذارد و در آن فصل خوب اجراشده خراب‌شدن اتومبیل حامل غلام و مادرش در بیابان در تاریکی شب شاهد آن تک‌گویی توأم با استیصال و عقده‌گشایی او و اشاره تلخ و اندوه‌بارش به حرامزاده‌بودن خود باشیم. این در حالی است که دولت‌آبادی در داستانش نه آن‌قدر غلام فسنقری را در قالب عنصری شرور و بی‌هویت نشان می‌دهد و نه درصدد برمی‌آید تا در قبال آن حجم غالب تصویر دفرمه، به او فرصتی برای ارائه چهره‌ای ترحم‌آمیز از خود بدهد. اما قطع نظر از نقطه اتکای بی‌ریشه و غیراصیل غلام به یک جامعه روستایی عقب‌مانده و ازنفس‌افتاده، از نظر رفتاری و فردی شباهت‌هایی به قشر لمپن دارد. البته همین تغییر و تبدیل‌ها (از جمله تغییر آن زن خرده‌مالک بومی-عادله- که دوره‌اش به سر آمده در کتاب، به آن زن فرنگی استثمارگر) باعث موضع‌گیری مکتوب معترضانه دولت‌آبادی در قالب یک جزوه ۴۲صفحه‌ای شد که شخصا این شیوه برخورد آن نویسنده گران‌قدر را حرفه‌ای نمی‌دانم و معتقدم یک فیلم‌ساز مؤلف مانند مسعود کیمیایی حق دارد از یک اقتباس ادبی وفادارانه عدول کند و تغییراتی همخوان با دنیای مستقل خودش در متن وام گرفته‌شده، ایجاد کند.

شاید بهترین سکانس فیلم خاک، صحنه‌ای باشد که شتری را قربانی می‌کنند و در آن‌سوتر دعوا بین غلام و عواملش و دو برادر بالا گرفته است. گویا در این سوی میدان گرگ‌ها و شیرها بر جان یکدیگر افتاده‌اند و شغال‌ها از فرصت استفاده کرده و در حال ربودن لاشه شتری هستند که برای تطمیع آنها کشته شده است. نظر شما دراین‌باره چیست؟

شخصا معتقدم فیلم «خاک» از نظر قابلیت‌ها و ظرافت‌های تکنیکی و استفاده از یک فرم بصری مناسب برای خط قصه محمود دولت‌آبادی، یکی از بهترین آثار کارنامه سینمایی مسعود کیمیایی است. تفاهم و درک عمیق سینمایی یک فیلم‌ساز و فیلم‌بردار کاربلد و صاحب‌سبک که شروع همکاری‌شان از فیلم «داش‌آکل» بوده و تا «غزل» ادامه یافته، زمینه‌ساز خلق صحنه‌های درخشانی در کلیت این فیلم شده که سکانس مورد نظرتان (به‌ویژه از نظر شکل اجرا و کارکردن با آن حجم انبوه سیاهی‌لشکر) یکی از آنهاست. مرور میزانسن‌های این سکانس و نوع مانور و میدان عمل دوربین نعمت حقیقی، پاسخی است بر این مدعا. انگار کیمیایی و حقیقی با همان شناخت کافی از یکدیگر به این اتفاق نظر رسیده‌اند که با بیانی موجز و به‌شدت هنرمندانه از فرم به محتوا و بار مفهومی موردنظرشان برسند. در این سکانس هم قصه و روایت بدون پرگویی جریان دارد (نوع مواجهه غلام با صالح و مسیب از یک میهمان‌نوازی متظاهرانه اولیه تا برخورد کینه‌توزانه و خبیثانه بعدی‌اش که موجب برآشفته‌شدن دو برادر و درگیری نهایی میانشان می‌شود) و هم از المان‌های موجود در صحنه و نوع رویارویی دوربین با آنها به بیانی تأویل‌پذیر و نشانه‌شناسانه می‌رسیم؛ مثلا در حین مکث دوربین روی لاشه بدون سر شتر در وسط میدان ده، در پس‌زمینه قاب مسیب را در امتداد بالاتنه بدون سر شتر که روی چوب آویزان شده و تکان می‌خورد می‌بینیم که این میزانسن به مشابهت وضعیت شتر ذبح‌شده با مسیب که بعدا بیل به گردنش می‌خورد، اشاره دارد. از طرفی، تجمع وسیع اهالی روستا در این صحنه و نگاه مات و نظاره‌گر و نیازمند آنها به سلاخی‌شدن شتر از سوی غلام و درگیری بعدی غلام و نوچه‌هایش با صالح و مسیب به موازات تکه‌تکه‌شدن لاشه شتر از سوی مردم فقیر و گرسنه روستا، میدان کارزاری را به نمایش می‌گذارد که نیروی استعمارگر بیرونی (زن فرنگی) عامل محرک پشت‌پرده آن است.

موسیقی فیلم درخشان است. اما فکر نمی‌کنید بیش از آنچه لازم است تم شهری دارد؟ البته به‌جز سکانس اول فیلم یعنی عروسی مسیب.

اتفاقا موسیقی فیلم «خاک» یکی از بهترین و پراحساس‌ترین آثار اسفندیار منفردزاده است. خود او در مصاحبه‌ای در آن زمان گفته بود که در صحبت‌هایش با کیمیایی به این توافق رسیده‌اند که تم موسیقی فیلم وام‌گرفته‌شده از نوحه‌خوانی‌های ایام محرم باشد. این مشخصه بارز را در فصل عنوان‌بندی بکر و پرمعنای ابتدایی فیلم (در انتهای درگیری میان غلام و صالح و مسیب در شب عروسی شوکت و مسیب) به‌وضوح حس می‌کنیم. موسیقی آرام و مرثیه‌گونه منفردزاده روی لانگ‌شاتی از یک گندمزار که خوشه‌های آن در معرض وزش باد قرار دارند، می‌آید. ترکیب دو ساز فلوت و سنتور و اوج و فرود پیاپی موسیقی حزن‌انگیز منفردزاده و متمرکزشدن دوربین در انتها در حالت فوکوس روی دو خوشه گندم که یکی از آنها در اثر باد کاملا خمیده شده و دیگر خوشه‌های گندمزار در حالت فلو قرار گرفته‌اند، قرینه‌ای هستند بر نقش و حضور محوری صالح و مسیب در آن جغرافیای روستایی و سرنوشت محتوم و تراژیک یکی از آنها (مسیب) که کشته می‌شود و خوشه گندمِ خمیده‌شده در باد، تصویر عینی این سرنوشت بدفرجامِ مسیب است. موسیقی این قسمت ناخودآگاه این ابیات معروف و قدیمی نوحه‌خوانی‌های روز تاسوعا و عاشورا در دسته‌های عزاداری را تداعی می‌کند: «اکبر من تازه جوان است خدایا چه کنم /در حرمم شور و فغان است خدایا چه کنم»، «صف‌شکن میرعلمدار اَخی ابن علی/ بی‌کسان را همه غمخوار اَخی ابن علی»، «چه شد عالم سیه از ماتم/ مگر امشب شام غریبان است». اساسا یکی از ویژگی‌های مثبت موسیقی‌های متن منفرزاده ملودیک‌بودن آنها و همخوانی‌شان با تصویر و رخدادها (با استفاده از تمی واحد با واریاسیون‌های مختلف) است که در تداوم این شیوه کار در فیلم‌های «قیصر»، «رضا موتوری»، «داش‌آکل» و «بلوچ»، در «خاک» نیز به همین شکل عمل کرده است؛ مثلا همان تم اولیه موسیقی آرام فصل عنوان‌بندی، در فصل طغیان جنون‌آمیز صالح در محل امامزاده و گریز او از دست بابا سبحان و کدخدا لحن و اجرائی تند و پرضرباهنگ پیدا می‌کند.

فیلم بر اساس نمادها و استعاره‌های تصویری شکل گرفته است. سه سکانس مهم در این فیلم است که حیوانات نقشی کاملا استعاری در آن دارند، در اولین دعوا بین غلام و مسیب که مسیب زخمی و خون‌آلود شده و افتان‌وخیزان به سمت خانه می‌رود، شتری به سمت او نعره می‌کشد. گویا شتر از سرنوشت مسیب خبر می‌دهد. سکانس دوم قربانی شتر در میدان‌گاهی روستا است که غلام برای اینکه دل مردم را به دست بیاورد، شتری را قربانی می‌کند تا مردم گرسنه را با خود همراه کند. سکانس سوم مهم‌ترین سکانس است. صالح دستگیر شده و سوار بر ماشین به پاسگاه برده می‌شود. در همین حین گاوها از یکی از دروازه‌های روستا به سمت ده یورش می‌آورند و صالح خیره به گاوها به جا می‌ماند، مایلم درباره سکانس پایانی فیلم بیشتر توضیح بدهید.

آنچه «خاک» را با وجود این نشانه‌های نمادگرایانه متعدد به فیلمی پرتکلف و دافعه‌آمیز تبدیل نمی‌کند، منطق‌پذیری نماد و استعاره در بستر روایی فیلم است. می‌دانیم در فیلمی متکی بر روایت‌پردازی کلاسیک و خطی که لحن و بیانی واقع‌گرایانه دارد، نماد باید در لایه زیرین قصه پنهان باشد؛ یعنی فیلم‌ساز در وهله اول باید قصه‌اش را به‌درستی تعریف کند و بعد از قصه به نماد برسد و آن را (با پرهیز از هرگونه نمایش متظاهرانه) در میزانسن و قاب‌بندی خود نمودار کند. این‌چنین قالب بیانی متعادل و جاافتاده را در قسمت‌های مختلف فیلم «خاک» مشاهده می‌کنیم. از جمله در همان فصلی که به آن اشاره کردید، نعره شتر برای مسیب زخمی‌شده در اثر درگیری با غلام بیانگر نوعی پیوند و همدردی میان انسان و حیوان است که هر دو در مظلومیت وجه اشتراک دارند و سرنوشت یکسانی پیدا می‌کنند. یا دیزالوشدن نماهای لانگ‌شات حضور صالح و مسیب روی زمینی که به آنها تعلق دارد و کارکردنشان در این محدوده بیانگر پیوند و ارتباط ناگسستنی‌شان با خاک و زمین است. روی همین اصل، وقتی این ارتباط ریشه‌دار با حضور مهاجم نیروی شر (غلام) قطع می‌شود و تراژدی با مرگ مسیب و جنون صالح و سقط‌شدن جنین داخل شکم شوکت همسر مسیب و فروپاشی خانواده باباسبحان رقم می‌خورد، انگار که خصایص و موجودیت انسانی از آن روستا درخت می‌بندد و اینجاست که با رفتن آخرین بازمانده عاصی و حق‌طلب و عدالت‌خواه خانواده باباسبحان از روستا به‌وسیله ژاندارم‌ها، هجوم گاومیش‌ها به این محیط اجتناب‌ناپذیر است. «خاک» با همه این مؤلفه‌ها و وجود ارزشمند خود هنوز فیلمی زنده و سرپا و به‌شدت تأثیرگذار از نظر حسی و عاطفی و یک الگو و نمونه موفق و قابل استناد در زمینه اقتباس ادبی است که درعین‌حال با نگاه تألیفی فیلم‌ساز هم سازگاری دارد. یادم می‌آید در تبلیغات مطبوعاتی «خاک» در زمان نمایش عمومی‌اش این جمله به کار برده شده بود: «خاک راز دارد، خاک شرف دارد، دیدن خاک جرئت می‌خواهد». در شرافت نگاه مسعود کیمیایی و ذوق و جوهره هنرمندانه او همین بس که در کنار تعلق خاطر و ادای دین به سینمای وسترن و فیلم‌ساز شاخص آن یعنی جان فورد و نیز برخی ارجاعات تصویری و مضمونی به عنصر خانواده در شماری از آثار او و یکی از فیلم‌های سیاسی اجتماعی ماندگارش (خوشه‌های خشم)، نسبت به هویت بومی و اقلیمی فیلمش تعصب دارد و ریشه در خاک داشتن را در ترکیبی از ستیز و کُنشمندی و عصیان و دادخواهی و تراژدی به نمایش می‌گذارد.

نکته

فیلم «خاک» از نظر قابلیت‌ها و ظرافت‌های تکنیکی و استفاده از یک فرم بصری مناسب برای خط قصه محمود دولت‌آبادی، یکی از بهترین آثار کارنامه سینمایی مسعود کیمیایی است

زیر آسمان فیروزه‌ای

خسارت «کرونا» به بزرگ‌ترین زنجیره سینمایی جهان

● **مهر:** مجموعه سینمایی ای‌ام‌سی در سال ۲۰۲۰ برابر ۴.۶ میلیارد دلار از دست داد. این ضرر به دلیل بسته‌شدن بزرگ‌ترین زنجیره سینمایی جهان به دلیل کرونا رخ داد. بسیاری از سینماهای این زنجیره در سراسر جهان ماه‌ها بسته ماندند و فیلم‌های پرفروش هالیوود نیز از فهرست اکران بیرون کشیده شدند. به همین دلیل درآمد این کمپانی ۷۷.۳ درصد کاهش یافت و به ۱.۲ میلیارد دلار رسید. این مجموعه سال ۲۰۱۹ بیش از ۵.۵ میلیارد دلار فروش کرده بود.

در فصل آخر سال این مجموعه با کاهشی ۸۸درصدی روبه‌رو شد و درآمدش تنها ۱۶۲.۵ میلیون دلار بود که در مقایسه با ۱.۴ میلیارد دلار سال پیش، کاهشی فاحش است. ای‌ام‌سی همچنین گفت به ازای هر سهم ۳.۱۵ دلار ضرر کرده و این در حالی است که این ضرر در بازه مشابه ۲۰۲۰ معادل ۳۵ سنت بود. وال استریت انتظار دارد این شرکت به ازای هر سهم ۳.۲۱ دلار ضرر کند و کل سود آن از بازار سهام ۱۵۶.۳ میلیون دلار باشد. این کمپانی مجبور شد هزار سالن سینمای خود را در بهار گذشته تعطیل کند و هزاران کارمند این بخش را به خانه بفرستد. از اواخر تابستان برخی از سالن‌های سینماهای این مجموعه به‌تدریج با حداقل پذیرش شروع به کار کردند. مجموعه سینماهای ای‌ام‌سی ۵۲۷ سالن سینما از ۵۸۹ سینمایش در آمریکا را بازگشایی کرده و ۷۸ سینما از ۳۵۶ سینمای آن در سطح بین‌الملل فعال هستند. البته سطح فعالیت همه این سینماها به کمترین حد پذیرش به دلیل جلوگیری از شیوع کرونا محدود شده است.

۴ بازیگر سرخپوست به فیلم جدید اسکورسیزی اضافه شدند

● اعضای جدید گروه بازیگران فیلم «قاتلان ماه کامل» معرفی شدند. تانتو کاردینال، کارا جید میرز، جانیی کالینز و جیلان دیون بازیگران سرخپوست به گروه بازیگران فیلم بعدی اسکورسیزی افزوده شدند. این پروژه که با اقتباس از کتاب پرفروش دیوید گرین ساخته می‌شود درباره مجموعه‌ای از قتل‌ها در قبیله اوسیج در دهه ۱۹۲۰ در اوکلاهما است که به دلیل پیداشدن نفت در قلمروشان به ثروت رسیدند.

کاردینال که بازیگر «با گرگ‌ها می‌رقصد» بوده، در نقش لیسی کیو مادر کالی بورکهارت که نقشش را لیلی گلداستون بازی می‌کند، جلوی دوربین می‌رود.

میرز، کالینز و دیون نیز نقش خواهران مالی یعنی آنا، ریتا و مینی را بازی می‌کنند. پیش‌تر اعلام شده بود جسی پلیمونس هم از بازیگران این فیلم خواهد بود.

اسکورسیزی تهیه‌کننده و کارگردان فیلم برمبنای فیلم‌نامه‌ای است که اریک راث نوشته است. «اپین وی پروداکشنز» متعلق به دی کاپریو هم از تهیه‌کنندگان فیلم است. کاردینال که متولد آلبرتا است، در بیش از صد فیلم و سریال تلویزیونی بازی کرده است. وی با ایفای نقش بومیان آمریکا راهش را به صنعت فیلم باز کرد. وی جایزه جنرال گاورنور کانادا را که بالاترین افتخار کانادا در زمینه هنر است، در کارنامه دارد و جایزه سینمایی ارلی‌گری این کشور را هم دریافت کرده است. میرز از قبیله ویچیتا است و در فینیکس متولد شده و در شهری کوچک از آریزونا بزرگ شده است. وی نیز بازیگر فیلم‌های متعددی بوده است. کالینز که از قبلیه سیوکس از مونتانا است، در رشته بازیگری دانشگاه مکزیکو فارغ‌التحصیل شده است. دیون نیز بازیگر کانادایی است که کارش را با بازی در سریال‌های کوچک تلویزیونی شروع کرد.

هفته بیست‌ویکم نمایش اینترنتی «چهار ایده، چهار فیلم» از ۲۱ اسفند آغاز شد

● بیست‌ویکمین هفته نمایش اینترنتی گزیده فیلم‌های کوتاه انجمن سینمای جوانان ایران با عنوان «چهار ایده، چهار فیلم» با نمایش فیلم‌های «تعدادی اثاثیه دست دوم منزل با قیمت مناسب به فروش می‌رسد»، «داشتن»، «خواب سنگین پیرمرد» و «درون آینه» از ۲۱ اسفند آغاز شد. به گزارش روابط‌عمومی انجمن سینمای جوانان ایران، در بیست‌ویکمین هفته نمایش اینترنتی گزیده فیلم‌های کوتاه انجمن سینمای جوانان ایران با عنوان «چهار ایده، چهار فیلم» فیلم‌های «تعدادی اثاثیه دست دوم منزل با قیمت مناسب به فروش می‌رسد» به کارگردانی امیربهادر مظاهری، «داشتن» ساخته سیدمرتضی سبزقبا، «خواب سنگین پیرمرد» به کارگردانی مصطفی رستم‌پور و «درون آینه» ساخته مهدی یوسفعلی، از طریق سرویس‌های نمایش اینترنتی «وُدیو»، «هاشور» و «تیوال» به نمایش درآمده است. تعدادی از فیلم‌های موفق انجمن سینمای جوانان ایران در جشنواره‌های ملی و بین‌المللی تا پایان سال به صورت هفتگی از طریق سرویس‌های نمایش اینترنتی ودیو، هاشور و تیوال به نمایش درخواهند آمد. نمایش اینترنتی فیلم‌های کوتاه با هدف دسترسی آسان‌تر فیلم‌سازان جوان به فیلم‌های کوتاه باکیفیت، آشنایی هرچه بیشتر مخاطبان عام با فیلم کوتاه و همچنین استفاده حداکثری از ظرفیت پلتفرم‌ها در زمینه انتشار و نمایش فیلم‌های کوتاه، در دستور کار انجمن سینم