آیینه‌های روبه‌رو

عصیان بر گذشته خود

رضا درستکار

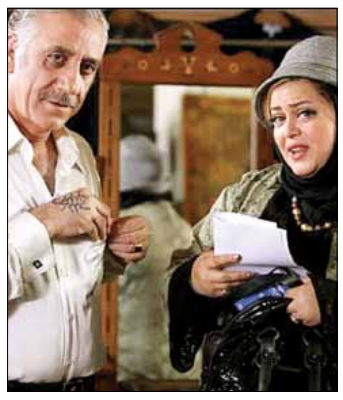
■ در معرفت‌شناسی جهان امروز، یکی از سوالات مهم، سوال درباره «کیستی خویش» است و رسیدن به پاسخ دشوار!

البته درست است خیلی از دولتمردان در حوزه سیاست می‌دانند که چه کسی و چه هستند که بگذریم ما با سوال اصلی و کلی جهان امروز طرفیم اینکه ما که هستیم؟

فیلم جدید مسعود کیمیایی، این سوال را در سه سطح به شکل ناخواسته‌ای مطرح می‌کند که ما کیستیم کیستی خویش فیلمساز، کیستی قهرمان‌های گذشته فیلمساز و کیستی تماشاگران و مخاطبانی که در حال حاضر به دیدن فیلم «جرم» می‌روند و با چنین چالش‌هایی رودررو می‌شوند.

اتفاقاتی که برای قهرمان‌های این فیلم می‌افتد، گویا همان اتفاق‌هایی است که برای قهرمان‌های فیلم‌های دیگر کیمیایی در دهه ۱۳۵۰ مانند «گوزن‌ها» و «سفر سنگ» می‌افتاد اما به نظر می‌رسد وقتی او جوان‌تر بود، خودش و قهرمان‌هایش را بهتر می‌شناخت و از کیستی خویش به رغم ناخودآگاهی مطبوع دوران اول کارش آگاه‌تر و مطمئن‌تر بود! قهرمان‌های سابق کیمیایی (برخلاف خلافکاران غیرسمپاتیک فیلم جرم) به نظر می‌رسید که یک مبارز آگاه و پنهان‌کار و سمپاتیک هستند. در فیلم‌های سابق او، یک‌جور ناخودآگاهی مطبوع توام با حواس زیبایی شناسانه وجود داشت و خونی گرم در رگ‌های آثار و آدم‌های او جاری بود و همین‌ها، انگار یک سلامتی در معرفی و شفاف کردن قهرمان‌های جامعه با خود به ارمغان می‌آورد و آنها را دوست داشتنی و قابل دفاع می‌ساخت، قهرمان‌هایی که از عزیزترین بخش جامعه سر در می‌آوردند و چون به هنجارهای زمان خودشان اعتراض داشتند، عصیان‌شان تماشایی و محرک می‌شد و راه برای ماندگاری حیرت آور آثار او مهیا می‌گشت.

حالا در پایان دهه ۸۰ هستیم. با فیلم «جرم» و فیلمسازی که انگار به یک خودآگاهی مخرب عقلانی رسیده است، مواجه هستیم! آیا او از پرسش کیستی خویش، به این اعوجاج تصویری و ترسیم گذشته‌ای ناپاک از قهرمان‌هایش می‌رسد یا از گذشته‌ها، پشیمان شده است؟ آیا جرم، نشان نمی‌دهد و ما را به این نتیجه عبث



و عجیب نمی‌رساند که کیمیایی در فیلم‌های گذشته‌اش اشتباه کرده است؟ سرانجام آیا، قهرمان فیلم گوزن‌ها دزد بود یا یک چریک و مبارز؟ آیا کیمیایی در آخرین ساخته‌اش، می‌خواهد از گذشته خویش عذرخواهی کند و فیلم جرم را عصیانی علیه خویشتن خویش کرده است؟ آیا با این روند عجیبی که در جرم شاهدیم و نامتوازن بودن شروع و پایان فیلم، با این قاتل ناآگاهی که یک شبه و بدون هیچ فضاسازی و استراکچری، تبدیل به فیلسوف و عارفی سطحی می‌شود و غیرقابل باور و برای کشتن آدم‌ها هم فلسفه می‌بافد، جز به هیچ، به چیز دیگری هم می‌توان رسید؟ آیا جرم برآشفتن کیمیایی علیه خود کیمیایی نیست؟ فیلمسازی که ما دوستش داشتیم، نیست او کجاست؟

عجیب است! مسعود کیمیایی، سازنده قیصر و گوزن‌ها، سینماگر محبوب دهه ۱۳۵۰، دیگر چندان به خودش هم اطمینان ندارد و برای همین، سال‌ها بعد، فیلمی ساخته است که در مقابل پایه‌ها و اساس تفکر آثارش در گذشته می‌ایستد! و عجیب‌تر آنکه، این آشفتگی و پریشانی و گم‌گشتگی از سوی دیگرانی ستایش می‌شود! او فیلم بد در کارنامه‌اش داشت، اما جرم، بدترین فیلم او است.

طبعا لحظاتی از بازی خوب حامد بهداد باعث می‌شود فیلم از تصنع حیرت‌آور و گسترده‌ای که دامنش را گرفته است، جدا شود اما این کفایت نمی‌کند! جرم فیلمی است تصنعی که بزرگ‌ترین نقص‌اش، فضاسازی با تمام آن نماهای درشت به شدت آزاردهنده‌اش است! از آنجا که فیلمساز نمی‌توانسته است خیابان‌های دهه ۵۰ را بازسازی کند، تمهیدش برای بردن فیلم به فضای آن دوران، استفاده از نماهای بسته بوده است. نمای بسته، چالش اصلی و تام و تمام بازیگری است، نماهای درشت بهروز وثوقی در فیلم‌های همین فیلمساز را به یاد بیاوریم تا بدانیم که از چه حرف می‌زنیم! اینجا دیگر حتی بازی خوبی هم نمی‌بینیم!

حیف! کیمیایی یکی از معدود فیلمسازان ما بود که توانایی فضاسازی و بازی‌گیری داشت و حالا از منظر فنی، همین‌ها را هم در جرم از دست داده است؛ حیف.

درباره جرم

متفاوت‌ترین فیلم کیمیایی

احمد طالبی‌نژاد

«جرم»، متفاوت‌ترین ساخته کیمیایی از ابتدا تا اکنون است و این متفاوت بودن، لزوما به معنای بهترین یا دوست‌داشتنی‌ترین هم نیست. متفاوت است از این جهت که در لفافه حرف می‌زند و همچون دیگر آثار سازنده‌اش، لحن صریح و روشنی ندارد. مثل کسی که حرف مهمی در دل دارد اما نمی‌تواند آن را به راحتی بر زبان بیاورد. آن حرف مهم، کم و بیش معلوم است اما برای مخاطبان همیشگی آثار کیمیایی که از ۴۰ سال پیش همراه این فیلم‌ها زندگی کرده، بزرگ شده و دارند پیر می‌شوند، جرم فیلم سر راستی نیست و شاید به همین دلیل، دوست‌داشتنی هم نباشد. البته به لحاظ داستانی، چفت و بست محکمی دارد و داستان یک خطی‌اش هم این است که دو دوست که برای گذران زندگی تن به هر کاری از جمله قتل ـ اینجا ترور ـ می‌دهند، طی یک تعقیب و گریز از هم جدا می‌افتند. یکی‌شان روانه زندان می‌شود و آن دیگری، در می‌رود. سال‌ها می‌گذرد، دومی هم به جرمی دیگر به زندان می‌افتد و این دوری پر از سوءتفاهم ادامه می‌یابد. رضا (نفر اصلی ـ پولاد کیمیایی) ناچارا برای یک ترور دیگر آماده می‌شود، اما سر بزنگاه، متوجه واقعیت شده و از کشتن مرد که حالا دریافته انسان شریفی است، خودداری می‌کند و به این ترتیب به بلوغ فکری می‌رسد. این بلوغ که ناگهانی به نظر می‌رسد، حاصل دورانی است که رضا به سختی پشت سر گذاشته. در واقع جرم در مورد آنهایی است که نیرو و قدرت خود را در اختیار کسانی می‌گذارند که برای بقای خود از هیچ جنایتی فروگذار نمی‌کنند. روشن است که چنین درونمایه‌ای در این دوره از زندگی کیمیایی که پا به عرصه پیری گذاشته، به روشنی و سهولت نمی‌تواند بیان شود و باید به استعاره و ایهام متوسل شود. خودش هم اهل چندپهلو حرف زدن نیست و ذهنش این جوری تربیت نشده است. بنابراین با فیلمی روبه‌رو هستیم که مثل برخی آثار گذشته سازنده‌اش، اغناکننده نیست، چون حفره‌های بسیاری سر راه آدم قرار می‌گیرد که مانع ارتباط طبیعی می‌شود. نمی‌شود او را محکوم کرد که چرا سراغ موضوعی رفته که نمی‌توان به روشنی مطرحش کرد. اما می‌شود ایراد گرفت که ترسیم یک شیر بی‌یال و دم و اشکم، کار کیمیایی نیست. او صراحت لهجه را به سینمای اجتماعی ایران هدیه کرده و پذیرفته نیست که به هر دلیل به لکنت زبان دچار شود. یادمان نرود که در برخی آثار گذشته او با گرما و خونی روبه‌رو بوده‌ایم که هم بغض در گلویمان ایجاد کرده و هم اشک بر چشمان‌مان جاری کرده‌اند. جرم، فاقد این ویژگی‌هاست. فضای کلی فیلم، بوی غریبگی می‌دهد. گویی با فیلمی تجربی از یک سینماگر ناشناس روبه‌رو هستیم که می‌خواهد با تمسک به فرم‌های نامانوس، مخاطبش را مرعوب کند. مشکل کیمیایی همیشه این بوده که هر ساخته‌اش با ساخته‌های پیشینش مقایسه شده و عملا راه بر ورود او به عرصه تجربه‌های نوین بسته شده است. اینکه ما منتقدان هم در پیدایش چنین موقعیتی برای کیمیایی نقش داشته‌ایم، شکی نیست. وای به احوال هنرمندی که هنگام خلق یک اثر، گوشه‌ای از ذهنش متوجه منتقدان هم باشد و مثلا بخواهد رویشان را کم کند. هنرمند هنگام خلق اثر به تنها چیزی که باید فکر کند، رضایت خویش است. او هیچ تعهدی به هیچ‌کس ندارد مگر خودش و اثرش. بقیه‌اش متعلق به اثری است که خلق می‌شود. حالا اثر می‌ماند و منتقدان، تحلیلگران و دیگر مدعیان؛ یا می‌تواند از خودش دفاع کند یا نمی‌تواند. کیمیایی در جرم خواسته به همکاران بنده بفهماند که او هم بلد است سراغ بازی‌های فرمالیستی برود. به همین دلیل فیلم، گرمای لازم را ندارد.

کیمیایی و روایت‌های مضاعف

محمد میلانی

عکس: بابک برزویه

تا مدت‌ها پیش برای نشان دادن سیر روایی یک درام نویسندگان مجبور بودند که از عناصری در داستان استفاده کنند تا زبان روایت به خودی خود به پیش برود و برای مخاطب نکته و تعریفی گنگ و بی‌هدف نماند. در سینما هم چنین بود. سینما هم قادر نبود شرایط مطلوب را برای شناخت عناصر داستان بدون عوامل حاشیه‌ای به پیش‌ببرد اما ناگفته نماند که سینما خیلی زودتر توانست به مدد وجود و استفاده از تصویر بر این مشکل فایق آید. شاید خاطر بسیاری از تحلیلگران سینمایی باشد که در فیلم قیصر هنگامی که «فاطی» خواهر فرمان خان و قیصر، هنگامی که در بیمارستان با این دنیا خداحافظی کرد، زمان ورود فرمان خان در همین لحظه نیاز به توضیح بسیاری داشت و نقش این توضیح اضافه را دو زن در گوشه‌ای از کادر فیلم برعهده گرفتند تا همگان قیصر و فرمان‌خان را بشناسند. این عامل در سینمای کلاسیک ایران توانست بسیاری از مشکلات فیلمنامه را برطرف کند. حتی در فیلم طوقی ساخته مرحوم حاتمی مخاطب می‌بیند که هر وقت غم بر دل سید مرتضی می‌نشیند، باز دو زن در برابرش ظاهر می‌شوند تا شخصیت داستان بتواند درونش را برای بینندگان فیلم تشریح کند. اما در سینمای امروز هرچقدر با تصویر بتوان بازی کرد به همان اندازه می‌توان از یوغ درام‌نویسی سنتی شانه خالی کرد. اما مسعود کیمیایی به عمد یا غیرعمد نتوانسته از این چارچوب بیرون بیاید، او از زمان ساخت قیصر که جوانی بیش نبود تا به امروز که بزرگی از بزرگان سینمای ایران است، هنوز نه تنها سینمایش، بلکه نوع و میزان تعهدش به مخاطب و جامعه فکری‌اش از آن عوامل تبعیت می‌کند. برای درک سینمای کیمیایی باید همیشه عاملی باشد که مراد وی را از اثرش بازگو کند. شاید یکی از دلایلی که سینمای کیمیایی بعد از انقلاب نتوانست در مجامع بین‌المللی حضور جدی و چشمگیر داشته باشد (در مقایسه با سایر کارها و کارگردانان) وجود همین ضعف باشد که همیشه در آثار وی وجود دارد. اگر بخواهیم به نقاط ضعف این کارگردان پی ببریم، ذکر چند عامل بسیار مهم به نظر می‌رسد.

وجود شخصیت قیصر در تمامی آثار

کیمیایی هیچ گاه نتوانسته و نمی‌تواند از قیصر فاصله بگیرد. جالب اینجاست، فیلمسازی که مدعای ساخت فیلم برای جامعه روشنفکری ایران را دارد و به تعبیر بسیاری ساخت اولین کارهای وی هم به این مدعا مهر تایید می‌زند اما پس از مدتی خود به جریانی علیه روشنفکری تبدیل می‌شود. البته باید به این نکته توجه داشت که روشنفکران ما در گذشته و حال درک عمیقی از پدیده‌های اجتماعی نداشته و ندارند و به تبع همین موضوع است که ناگهان کیمیایی تبدیل به مدافعی برای روشنفکری می‌شود و از سوی دیگر روشنفکران احساس می‌کنند که جایگاهی در سینما به مثابه هنری متعالی پیدا کرده‌اند. از این روی تا به امروز که سینمای وی مورد توجه مجدد محفل‌ها و جشنواره‌های فیلم شده اما هیچ‌گاه از وی شاهد بروز یک شخصیت مستقل غیرقیصری نبوده و نمی‌توان بود. در چنین شرایطی است که مخاطبان فیلم‌های وی دیگر قشر مدعای شعور و فهم اجتماعی نیست.

تعجیل در کار یا ممیزی وزارت ارشاد؟

شاید من اشتباه می‌کنم از فیلم گروهبان تاکنون همه ساخته‌های کیمیایی با چنان شتابی به پایان می‌رسند که آدمی احساس می‌کند به شعورش برخورده است. تا به امروز هم جوابی از طرف کارگردان برای این تعجیل مضحک داده نشده است. کیمیایی که به عنوان یکی از سرآمدان سینمای نوین ایران شناخته شده است همیشه با این مساله مشکل دارد و به تعبیری فیلم‌هایش از این قاعده تعجیل رنج می‌برند. آیا این تعجیل در ضعف نوشتاری خود کیمیایی است یا وزارت ارشاد اجازه پخش صحنه‌هایی از فیلم را نمی‌دهد؟ اگر مورد دوم صحیح باشد، این سوال پیش می‌آید که پس چرا همیشه، نماهای پایانی فیلم‌های کیمیایی دچار این مشکل می‌شوند. مگر در پایان فیلم‌های کیمیایی چیزی نهفته است؟ از همان جنس چیزهایی که باعث ممیزی در مورد سکانس‌های آخر فیلم گوزن‌ها شد. یا اگر چنین نیست پس این شتاب هنگام اتمام فیلم چه کمکی به زبان روایت کیمیایی می‌کند. کیمیایی آیا با زبان خاص کوچه بازار آشناست و می‌تواند از آن زبان و جملاتی در کارهایش بهره بگیرد که رو به نابودی است آیا درنهایت باید این سوال را طوری دیگر مطرح کرد و پرسید عوامل ممیزی فیلم در سکانس‌های پایانی فیلم‌های کیمیایی چه می‌بینند که توسل به قیچی را از هر وسیله دیگری واجب‌تر می‌بینند.

کیمیایی و طبقه متوسط شهری

اصولا کیمیایی در فیلم‌هایش به دنبال شخصیت‌هایی است که این شخصیت‌ها همه از بطن جامعه جنوب شهری سر به بیرون کشیده‌اند، گمنام هستند در صورتی که یک دنیا بزرگی در وجودشان مستتر است اما هیچ‌گاه آن‌طور که باید و شاید مورد توجه قرار نگرفته‌اند. کیمیایی در پی زنده کردن این شخصیت‌هاست و سعی می‌کند در کارهایش از این شخصیت‌ها تا جایی که امکان دارد، بهره بگیرد. ردپای گرگ، ضیافت، محاکمه در خیابان، مرسدس، سربازهای جمعه و... همه مهر تاییدی براین ادعا هستند. ولی واقعیت این است که قشر روشنفکر جامعه که روزگاری فیلم‌های این کارگردان را مورد تمجید قرار می‌دادند، امروز هیچ برداشتی از این سینما نمی‌کنند و چه بسا این سینما را برای خود و علیه خود نمی‌دانند. طبیعی است که دخول یک فرد با همان ملاک‌ها و معیارهای جنوب شهری یا مشکل‌دار اجتماعی، از آن نوع مشکلاتی که طبقه متوسط جامعه یا طبقه مرفه جامعه درگیر آن است (مانند فیلم سلطان یا سربازهای جمعه) مثلا ازدواج مخفی، بالا کشیدن ثروت پدر بزرگ و خیانت به دوست چندین و چند ساله، آن هم با پرداخت کیمیایی به این عناصر به منظور خلق داستانی جدید، گونه‌ای توهین به قشر باسواد جامعه است. اگر از لفظ روشنفکر استفاده نکردم، دلیل آن عدم دقت روشنفکران در شناخت توده‌های اجتماعی و مشکلات موجود اجتماع است. روشنفکران اگر می‌توانستند همچون عاملی ریز بین و نکته‌سنج در برابر کیمیایی قد علم کنند، کیمیایی هم هیچ‌گاه این‌گونه سینمای خود را به ته دره سوق نمی‌داد. هرچند که به نظر می‌رسد کیمیایی در این شرایط باز از روشنفکران جامعه جلوتر حرکت می‌کند.

کیمیایی و آینده

در شرایطی که سینمای ایران به چنان بی‌هویتی مبتلا شده که آرمانش به تصویر کشیدن ساخته‌های پیش از انقلاب است، یعنی به تعبیری بهتر روح فیلم فارسی مجددا زنده شده تا سینمای مدرن ایران را به در خاک ضربه فنی کند. نمونه این مدعا را می‌توانید در فیلم‌های به اکران درآمده سال گذشته به خوبی لمس کنید، از سوی دیگر چنان ضعفی در سینمای ما حاکم شده که رقابت مگر در میان چند فیلم محدود دیگر معنایی ندارد، وظیفه کارگردانان در چنین دوره گذاری چه می‌تواند باشد یا اگر بخواهیم صریح‌تر عنوان کنیم چه کسی می‌تواند سینمای رو به ابتذال رفته را مجددا احیا کند. ترس از این است که برای کارگردانان تراز یک دیگر هیچ نقطه امیدی نباشد. در چنین شرایطی نقش کارگردانانی همچون کیمیایی در کجاست؟ اگر چه کیمیایی با به‌کار نگرفتن تمام خلاقیت و توانایی‌اش بعد از انقلاب بالاخص در ساخت فیلم‌هایش ضربه‌ای بسیار کاری بر سینمای ایران وارد کرد (به جز چند فیلم که از آن جمله می‌توان به سرب یا سفرسنگ اشاره کرد) اگرچه بسیاری او را به عنوان کارگردانی می‌شناسند که اجتماع و سیاست رویکرد اصلی فیلم‌های وی محسوب می‌شود ولی نگریستن وی به اجتماع و سیاست از نوعی رویکرد عام نشأت می‌گیرد. در این رویکرد عام که متاسفانه نمی‌توان برای آن جایگاهی فاخر در نظر گرفت، کیمیایی نه می‌تواند مبدع حرکت‌های رو به جلو در هنر سینما باشد و نه می‌تواند معرف سینمای خودش باشد. شخصیت‌های فیلم‌های وی آنقدر حاشیه‌های دست و پاگیر دارند که به سختی می‌توانند گلیم خود را از آب بیرون بکشند. شخصیت‌های روایت‌های کیمیایی نه خوب هستند و نه بد. نمی‌توان فهمید که وقتی کسی دچار امر خلافی می‌شود، چه سیر روایی در داستان رخ می‌دهد که این شخصیت به یک قهرمان اجتماعی و مردمی تبدیل می‌شود. همین امر است که باعث شده تا شخصیت‌هایی که کیمیایی روایت می‌کند، ضد قهرمان‌هایی هستند که انتظار می‌رود جامعه به آنها به دیده احترام نگاه کند. شخصیت‌هایی که نه ساختار درست شخصیتی دارند، (مانند همه شخصیت‌های فیلم اعتراض) نه همسوی با اجتماع قدم برمی‌دارند، حتی اگر بزه‌کار هم باشند و از همه مهم‌تر این شخصیت‌ها به گونه‌ای نه دارای تیپ شخصیتی مترادف با اجتماع اند و نه تلاش می‌کنند که با ساختارهای مدرن ارتباط برقرار کنند. (مانند شخصیت محمدرضا فروتن در فیلم محاکمه در خیابان) سینمای کیمیایی دارای روایت‌های مضاعفی که در غایت هرکدام بن‌بستی است که دیگر نمی‌توان از آن به سوی رهایی پیش‌رفت. چرا که کیمیایی در کاراکترهای فیلم‌هایش ذوب می‌شود و فیلم بعدی‌اش متاثر از همین شخصیت‌هایی می‌شود که پس از تولید فیلم قبلی، مدام در آن زندگی کرده و در آن غرق شده است. کیمیای امروز دیگر کیمیایی دیروز نیست. طبقه‌های معقول و صاحب فکر جامعه دیگر نمی‌توانند ارتباط متعالی با کارهایش برقرار کنند. از سوی دیگر هیچ‌گاه هم نتوانسته و نه می‌تواند تحلیلگر صاحب سبک سیاست و اجتماع امروز باشد. قرار گرفتن در چنین وضعیتی نه تنها کارگردان را در اندیشه‌های درونی‌اش غرق می‌کند، بلکه منجر به آن می‌شود که کارگردان دیگر توانایی تولید یک اثر هنری را نداشته باشد. شرایطی که به نظر می‌رسد میزبان کیمیایی خواهد شد.

روشنفکران ما در گذشته و حال درک عمیقی از پدیده‌های اجتماعی نداشته و ندارند ناگهان کیمیایی تبدیل به مدافعی برای روشنفکری می‌شود و از سوی دیگر روشنفکران احساس می‌کنند که جایگاهی در سینما به مثابه هنری متعالی پیدا کرده‌اند

«جرم»؛ مینیمالی از «کیمیایی»

حمید جعفری

۱ «جرج برنارد شاو» که زبان و قلم گزنده‌اش شهره عام و خاص است، در دهه ۱۹۳۰ پس از سفری به شوروی، استالین را بسیار ستود و نوشت: «مساله ما کشتن یا نکشتن نیست، انتخاب درست برای کشتن است. تفاوت اساسی میان تصفیه‌گر روسی با تپانچه‌اش و جلاد انگلیسی در این است که آنها روی یک نوع آدم، یکسان عمل نمی‌کنند.» این بار «مسعود کیمیایی» با «جرم» و سلاخی ماهی‌ها آمده است. نمایشی که هرگز نه تنها کیمیایی که مخاطب‌اش هم از تماشا سیر نمی‌شود؛ سلاخی! یک‌بار گوسفند، یک‌بار شتر و... این بار ماهی. البته که اینها همه ترفند سینمایی است که نمایش آن به این شکل تنها در انحصار کیمیایی است اما در اصل ماجرا کیمیایی به آنچه «برنارد شاو» می‌گوید به خوبی نزدیک می‌شود و گزینه‌های درستی برای کشتن انتخاب می‌کند. نمایش سلاخی‌ها از یک سو و زندگی‌ای که با چاقو تقسیم می‌شود در سوی دیگر تکراری در تمام فیلم‌های کیمیایی است که نمی‌توان از آن لذت نبرد.

۲ دهه دوم قرن بیست و یکم و مصادف با دهه ۹۰ خورشیدی نسل بعد از انقلاب با مینیمالی به نام «جرم» از چند شاهکار کیمیایی چون «گوزن‌ها»، «قیصر» و... که هرکدام نمایانگر درد، درمان و گاه درد بی‌درمان توده است، روبه‌رو می‌شود. «ناموس»، «عشق»، «غیرت»، «رفاقت»، «انتقام»، «قدرت»، «سیاست»، «اعتراض»، «زندان» و... اینها برخی از کلید واژه‌های نه تنها «جرم» که وجه اشتراک فیلم‌های کیمیایی است که کم‌کم در حال بدل شدن به یک دایره‌المعارف سینمایی است. پرداخت سینمایی کیمیایی به این مفاهیم و مصادیق با زبان کوچه و بازار آن هم در این روزگار که مدرنیته هم در جوامعی چون ایران رو به اضمحلال است هوش زیادی را می‌طلبد. اگر تا پیش از این سینه سوخته‌های کیمیایی پاپوش قیصری‌ها بودند و برای یک دستمال قیصریه به آتش می‌کشیدند، این روزها هستند مخاطبانی که «ناموس» را با فیلم‌های کیمیایی آن هم در این کارزار معلق بین مدرنیته و سنت تعریف می‌کنند و نه تنها با قیصریه که با آتش هم کاری ندارند.

۳ عده‌ای گمان می‌کنند عصر فیلم‌ها و زبان کیمیایی گذشته است، اما با دید منطق اجتماعی و زوایای دیگری می‌توان دریافت که چنین نیست. در فیلم‌های این کارگردان ظاهرا به هیچ نظام اجتماعی خاصی اشاره نمی‌شود، اصل بر حقانیت اخلاق و اخلاق‌گرایی است. قهرمانان فیلم‌های کیمیایی همیشه دارای صفاتی اخلاقی هستند و البته قانون؛ قانونی که مدافع اخلاق‌گرایی است. فیلم‌های کیمیایی یا همین «جرم» ممکن است غیرسیاسی به نظر برسند اما نشانه‌های نمایش داده شده در فیلم‌های کیمیایی تاریخ انقضا ندارد.

۴ روزگاری «احمد شاملو» در پاسخ دانشجویی که جدایی روشنفکران از توده‌ها محور اصلی پرسش‌اش بود، گفت: «اگر فقدان رابطه میان روشنفکر و توده‌هاست، از آن سواست، نه از سوی روشنفکر. آن‌که هدفش تنها و تنها رستگاری توده‌ها نباشد، درد و درمان توده‌ها را نداند و نشناسد، یا بر آن باشد که توده‌ها را برای ربودن کلاهی از نمد قدرت گزک دست خود کند، روشنفکر نیست؛ دزدی است که با چراغ آمده است و... .» (کتاب جمعه، شماره ۳۱، پرسش و پاسخ با دانشجویان دانشکده علوم ارتباطات).

خواه، ناخواه مسعود کیمیایی با این تعریف شاملو روشنفکر خوانده می‌شود. نمایش درد توده‌ها و گاه علاج و بی‌درمانی این دردهای سال‌های سال است که به هنر سینمای کیمیایی بدل شده است. سینمایی که نمی‌توانی کنارش بگذاری. به قول فوتبال نویس‌های انگلیسی «به خاطر عشق به بازی» است. یعنی اینکه آنقدر آلوده‌اش می‌شوی که نمی‌توانی کنارش بگذاری!

کاغذ بی‌خط

وقتی دیگر شاید!

گودرز مهربان

■ سینمای کیمیایی از انتقام فردی شکل می‌گیرد و این نگرش مستمر با توجه به مناسبات سیاسی و اجتماعی گاهی دچار تغییری جزیی شده و تبدیل به نگاهی اجتماعی گشته است که به فراخور زمان کلام و شعاری به آن سنجاق شده است. او تمام این سال‌ها در پی آن بوده تا عنوان سینماگر معترض‌اش را حفظ کند. عنوانی که به درستی و با توجه به آثار نخست‌اش شکل گرفته است. اما شیوه‌ای که برای ارجاع رخدادهای اجتماعی و سیاسی برمی‌گزیند، لحن و بیانی پوپولیستی پیدا می‌کند. سیر قهرمان از خواسته‌های شخصی و فارغ شدن از بند احساسات و در نهایت طغیان علیه نظام فاسد اجتماعی و سیاسی، مضمون و آبشخور آثار سینمای اجتماعی دهه ۵۰ بوده است که مسعود کیمیایی خود سردرمدار آن جریان است. جرم مانند دیگر آثار کیمیایی قصه مکرر بی‌عدالتی و ستمگری است. قصه آدم‌های زخم‌خورده اجیر شده که نشانی جز زندان نمی‌دانند و خیالی جز رهایی برای تعیین حق و ناحق ندارند. کیمیایی این‌بار قصد کرده تا داستان بگوید و خاطره بازی کند و در نهایت به سینمای خودش ادای دینی کند.

قهرمان اصلی رضا سرچشمه است. یکی دیگر از همان شخصیت‌های به‌خصوص کارگردان با همان نام و منش آشنا، درگیر مناسباتی که تمام‌شان از فقر و فساد سرچشمه می‌گیرند. تمام تلاش برای باورپذیری رضا در نقش قهرمان شده است. طرز راه رفتن و شکل لباس پوشیدنش که تنها «قیصر» را به یاد می‌آورد و شگردی که برای تحریک مهر و همدردی مخاطب به‌کار رفته، مانند سرفه‌ها و تنگی نفس محسن «حکم»، رضا دچار پریشان حالی است و هرگاه که صلاح باشد با خود حرف می‌زند! آوازه شهرتش در شهر پیچیده، بدخواه زیاد دارد و برخلاف رسم رایج، رییس زندان هم هواخواهش است و در گوشش می‌خواند «هر جا مردم هستند با اونا باش!»، غمش غم جمع است حتی بدخواهان برای داغش سینه می‌زنند، اکران فیلم و ملاقات اختصاصی هم برای تکمیل سورش است. کیمیایی از شخصیت‌های دیگر هم صرف‌نظر نکرده و برای پرداخت، پرداخت‌شان تا حدی پیش می‌رود که گاه مخاطب از رضا دل می‌کند و با ناصر رفیق او همراه می‌شود. شخصیت ناصر کلاژ کاریکاتوری است از تمام شخصیت‌های محبوب سال‌های دور کارگردان، گاه مانند بهمن مفید دیالوگی ضرب‌دار و جانانه می‌گوید و جای دیگر صید «گوزن‌ها» می‌شود با همان دیالوگ‌ها و ری‌اکشن‌ها که همین را تا آخر حفظ می‌کند. کیمیایی تا توانسته خودش را تکرار کرده، خواسته تا با مخاطبی که سال‌ها وفادارانه پای سینمایش ایستاده، عشق بازی کند. اغلب سکانس‌ها تکراری و قلابی از کار در آمده‌اند. بخش‌های مربوط به زندان و آقا رفعت که عینا از «اعتراض» می‌آیند با همان دیالوگ‌های به گوش آشنا. داریوش ارجمند هرچه سعی می‌کند، نمی‌تواند جای مرحوم فتحی را پر کند و حتی در سکانس‌های ابتدایی لحنش فالشی دارد؛ خوشبختانه در طول فیلم جای درستش را پیدا می‌کند. پرسه‌زنی‌های رضا در بازار سیداسماعیل و خرید عینک و ساعت تکرار همین سکانس در «ردپای گرگ» است. ابتدا این فکر به ذهن می‌رسد که او دچار دگرگونی‌ای اساسی شده و خیال دارد تا روشی دیگر برای زندگی‌اش انتخاب کند اما با خرید اسلحه در می‌یابیم که در هنوز بر همان پاشنه می‌چرخد. فیلم فقر باورپذیری دارد و از این لحاظ بسیار لطمه می‌بینند. سعی کیمیایی برای تعریف داستانی سرراست و کلاسیک کاملا مشخص است اما نمی‌توان چشم بر لکنت و ابهاماتی بست که در روایت فیلم جلوه می‌کنند. سکانس حمام را به خاطر بیاورید که چه تصویر آزاردهنده‌ای از سکانس جاودان «قیصر» ارایه می‌دهد؛ مردان در حال درگیری با رضا هستند، رفعت‌خان به این قایله پشت کرده و ابراز شرمساری می‌کند و ناگهان رییس زندان حوله پیچ برای توبیخ آنها وارد می‌شود. خالق خود تبدیل به پاشنه آشیل اثرش شده است. اصرار و پافشاری‌اش در استفاده از مواد و مصالحی که در فیلم‌های گذشته جواب داده‌اند، فیلم را مدام دچار سکته می‌کند. این همان اشتباه فاحشی است که در فیلم «رییس» کرد. سرشار کردن فیلم از سکانس‌های دونفره، میهمانی و آوازهای خاطره‌انگیز و کوچه بازاری که اغلب یا خیلی شیک‌اند یا دمه‌دستی و رقت‌انگیز و استفاده از ابزاری بنام ویدیو پروجکشن تصویری فانتزی خلق کرده‌اند.

کیمیایی خواسته تا نگاه و تعریفی دیگر از زن و زنانگی ارایه دهد. این‌بار می‌بینیم که مرد در قامت ناجی حاضر نمی‌شود، این خود زن است که حقش را می‌ستاند اما همان مشکل همیشگی باز خودنمایی می‌کند. فاصله گرفتن از عقاید شخصی برای کارگردان امری اجتناب‌ناپذیر است. زن روبه‌روی رضا نشسته است، مدام بر او سرکوفت می‌زند و رضا هم جز شرمساری حرف دیگری ندارد اما به یکباره می‌شنویم که می‌گوید «هنوز می‌خوامت!» امری که مهم نمی‌نماید، مردانگی است و همه چیز در آن تعریف می‌شود. متاسفانه باید به لحظه‌های دل‌انگیز و خاص سینمای کیمیایی معترف بود و باز به همان‌ها دل خوش کرد، سکانس‌هایی مانند خیاط خانه و دیالوگ دلنشین اکبر معززی با آن بغض و سر زیر انداخته که آتش را به جان مخاطب می‌اندازد یا سکانس خوب با آن میزانسن درجه یک ملاقات رضا با کوکب (لعیا زنگنه) برای خرید اسلحه. اینها و تمام بازی‌هایی که گاه به دل می‌نشینند، تمام سینما نیستند؛ شاید بهترین حرف را رضا سرچشمه می‌زند «نمی‌دونم، ولی برای باور کار می‌بره.»