

سینما

توضیحی درباره‌ی «سیاوش در تخت جمشید» («کارفریدون رهنما»)

«سیاوش در تخت جمشید» (گذشته ازین که - البته - نمونه‌ی کامل و کمیابی از فیلم‌هایی است که مطلقاً به نقد در نمی‌آید) پیش از هر چیز نمایشگر در ماندگی است: در ماندگی‌ترحم انگیز - مثلن - یک کرولال مادرزاد که واداشته شده باشد دریافت شخصی‌اش را از آنچه «شنیده» برای دیگران «بازگو» کند. از نو توضیح میدهم تا ازین مثال شك به ادبیات پردازی نرود: «سیاوش در تخت جمشید» تلاش عبثی چنان رقت انگیز است که تنها به سخنرانی الکن میتوان ماندش کرد: چرا که «سیاوش در تخت جمشید» مبین چیزی جزین نیست که کارگردان فیلم حرفی را که برای گفتن ندارد چه به سختی نمیتواند بگوید.

در نتیجه - از یک سو - برای منتقدی که سینما را مسالهی جدی میانکار در تحمل بیش از ده دقیقه‌ی «سیاوش در تخت جمشید» تقریباً غیر ممکن است: باید به عجله از تالار بیرون آمد و درباره‌ی فیلم چیزی ننوشت و درباره‌ی فیلم حرفی نزد درباره‌ی فیلم - حتا - فکر نکرد و امیدوار بود خاطره‌ی این چند دقیقه هر چه زودتر از ذهن بگریزد. آنچه - از سوی دیگر - یک تماشاگر را در تالار نگه میدارد و در آخر فیلم فکر کردن به فیلم و - حتا - این یادداشت را به دنبال می‌آورد احساس دلسوزی بی‌حد است: اینکه نمیتوان روی تلاش و حشمتناک این سخنران الکن نشست و به رقت در نیامد: و این سوال که چطور میتوان این توضیح کوتاه را از (طفلك!) کارگردان دریغ داشت؟ - توضیحی درین باره که چرا فیلم توانایی بیان هیچ چیز (به معنای دقیق کلمه: هیچ چیز) را ندارد...

توضیح .

«سیاوش در تخت جمشید» در وهله‌ی اول میکوشد داستان زندگی سیاوش «شاهنامه» را بازگو کند اما فقط به همین بسنده نمیکند. کارگردان قهرمانهای «شاهنامه» را به زمان حاضر و به تخت جمشید می‌آورد... در توضیحنامه‌ی فیلم درین باره چنین می‌آید:

«آنچه گذشت (داستان «شاهنامه») در سراسر فیلم پیوسته بحث میشود. گفتگوها، استدلالها، مجادله‌ها گاه تا مرز درهما می‌بختگیهای قالب ناپذیر کشیده میشود. و این درهما می‌بختگی‌ی نقشهای آدمی و نقشهای واقعیت است. بدین گونه ما بخشهای عمده‌ی داستان شاهنامه را می‌بینیم با همان وزن و طنین گفتار بی‌همتای فردوسی... بهر حال تا پایان داستان ماهر گز نخواهیم دانست آیا این شخصیتها بازیگرند یا ارواحی که آمده‌اند به میعاد گاه بزرگ تخت جمشید تا درباره‌ی گذشته‌ی خود از نو بیاندیشند و گفتگو کنند...»

گذشته ازین که قهرمانهای «سیاوش در تخت جمشید» چه «بازیگر» باشند چه «ارواحی» که بازگشته اند هیچ تغییری در محتوای فیلم پدیدار نمیشود (به همان گونه که بین وقتی که کارگردان توالی داستان «شاهنامه» را حفظ میکند و وقتی که این توالی را به هم میزند تفاوتی نیست) چرا که کارگردان توانایی استفاده جستن از هیچیک را ندارد و گذشته ازین توهم غلط کارگردان که از سخن استعاری (تنها به دلیل استعاره) همیشه میتوان به مفاهیم عمیق رسید و گذشته ازین توهم دیگر کارگردان درباره ی توانایی اش در کار با «گفتاری همتای فردوسی» و اینکه در عمل (به خصوص در صحنه هایی که کارگردان کوشیده است یکدستی گفتار حفظ شود) کلام فردوسی چه به سادگی از کلام کارگردان دور میایستد و... میبینیم که «سیاوش در تخت جمشید» - به تصدیق توضیحاتنامه ی فیلم - درباره ی قهرمانهای داستان سیاوش «شاهنامه» است که در زمان حاضر و در تخت جمشید و در حال - به اصطلاح - تماشای تخت جمشید بر مبنای داستان زندگی سیاوش «مجادله» میکنند و یادآور حادثه هایی میشوند که در «شاهنامه» رویداده است: و فیلم در فاصله ی «گفتگوها، استدلالها، مجادله ها» نمایشگر «بخشهای عمده ی داستان شاهنامه» است.

به این ترتیب دقیق در مرکز فیلم سه مرتبت نمایان میشود: اولن تبیین داستان «شاهنامه» - ثانین تحلیل و بسط داستان «شاهنامه» و سیله ی «گفتگوها، استدلالها، مجادله ها» و به قصد تشخیص آنچه که (به نقل از توضیحاتنامه ی فیلم) «گذشته را به حال حاضر می پیوندد و نیز اسطوره را به واقعیت» - ثالثن انتقال حرفهای شخص کارگردان و سیله ی پیوند دادن داستان «شاهنامه» (یک «اسطوره») به واقعیت زمان حاضر.

(یادآوری: این همه نه به قصد نقد فیلم بلکه از روی دلسوزی و به قصد توضیح در ماندگی - طفلك! - کارگردان است.)

برای تفحص درین که داستان «شاهنامه» چگونه روی پرده میآید - مثلن - صحنه ی گذشتن سیاوش بر آتش را میتوان در نظر گرفت (که به عنوان نمونه مثالی بسیار ساده و بدیهی است اما به هیچ وجه منحصر به فرد نیست). آنچه در فیلم میبینیم نمایی ساکن و بسیار طولانی است از زبانه کشیدن شعله های آتش و آنچه میشنویم صدای هیاهوی فراوان مردمان است. نتیجه اینکه تصویر - البته - همان تصویر آتش باقی میماند و هیاهو همان هیاهو (و عجز کارگردان در بیان ابتدا باور نکردنی و بعد حتا دستپاچه کننده است) و چیزی بیان نمیگردد جزین که - مثلن - زبانه های آتش وقتی تا به این حد از نزدیک و به مدتی اینچنین طولانی نگریسته شود بسیار زیبا مینماید. و ازین قبیل است صحنه های رفتن سیاوش به شبستان یا صحنه ی آغاز جنگ یا صحنه ی جنگ یا صحنه ی رای زدن سیاوش با بهرام و زنگه یا... و ناتوانی این صحنه ها در بازگفتن داستان «شاهنامه» تا بدان حد است که تماشاگر به تدریج از نا باوری و دستپاچگی سرانجام به رقت میرسد.

(در حاشیه باید این توضیح را اضافه کرد که اشکال مثلن صحنه ی آغاز جنگ درین نیست که در سینما نمیتوان دور از واقعیت مرسوم که مثلن در صحنه ی رای زدن سیاوش با بهرام و زنگه دیده میشود و از راه مجاز و با تعدادی انگشت شمار هنرپیشه که پیدا است فقط در نقش سر باز ظاهر شده اند واقعیت جنگ را باز ساخت بلکه درین جاست که اولن کارگردان در به روی پرده آوردن هیچیک ازین دو نحوه ی بیان موفق نیست و ثانین آنچه روی پرده داریم ثابت میکند که کارگردان اساسن بین این دو نحوه ی بیان تفاوت نمیگذارد - به عنوان مثال کافی است همین

چند صحنه‌یی که ذکر شد از نظر کارگردانی با همدیگر مقایسه شود. (ویک حاشیه‌ی دیگر در نتیجه‌ی این ناتوانی در بیان داستان «شاهنامه» چه بسیار چیزها که از کف می‌رود - مثلن در صحنه‌ی گذشتن سیاوش بر آتش و در زمینه‌ی بازشناساندن شخصیت قهرمانهای اصلی و تشریح روابط آنان با همدیگر: اینکه - در «شاهنامه» - سیاوش روی خود کافور می‌پاشد و اینکه وقتی سیاوش جلوی کاوس از اسب فرود می‌آید و او را نماز می‌برد کاوس شرم‌منده می‌شود اما سیاوش به سادگی می‌گوید «انده مدار...» و اینکه وقتی سودابه «آوا»ی دردشت را می‌شنود به ایوان می‌آید و آتش را می‌بیند - «همی بود جوشان پراز گفت و گوی» - و... و پرهیز از این همه نه به دلیل نحوه‌ی خاص کار کارگران بلکه به دلیل عجز اوست در بیان خصوصیت‌های شخصیتی قهرمانها از راه حادثه‌های يك داستان چرا که بعد می‌بینیم چگونه می‌کوشد همه‌ی آنچه را که اینجا از کف داده است به صورت توضیحاتی بسیار طولانی و خسته‌کننده در صحنه‌های «گفتگو» بیاورد.)

به این ترتیب است که کارگردان پناه در «گفتگوها» استدلالها، مجادله‌ها، می‌جوید. برای تفحص درین مرتبت از فیلم بر می‌گردیم به صحنه‌های قبل و بعد از صحنه‌ی گذشتن سیاوش بر آتش. اینجا - در زمان حاضر و در تخت جمشید - قهرمانهای داستان «شاهنامه» را در حال قدم زدن می‌یابیم. کاوس جعبه‌ی کبریتی پیدا می‌کند. پس از کلنجاری بسیار طولانی سرانجام قهرمانها کبریت را کشف می‌کنند و هیمة کوچکی وسیله‌ی سودابه به آتش کشیده می‌شود و حرفهای قهرمانها درباره‌ی گذشتن سیاوش بر آتش آغاز می‌گردد و... ادامه می‌یابد. نتیجه؟ نتیجه اینکه گذشته از توضیحاتی درباره‌ی حادثه‌ها و شخصیت‌های صحنه‌ی گذشتن سیاوش بر آتش این توضیحات را داریم: اینکه ماجرا باور نکردنی است و فقط به دلیل اینکه دیده شده چیزی ثابت نمی‌شود و اینکه - بنا برین - چشم‌بندی‌ی زال بوده است و اینکه در زمان حاضر کسی این ماجرا را باور ندارد و اینکه در زمان حاضر با ذکر کلمه‌ی «افسانه» از کنار ماجرا رد می‌شوند و اینکه با همه‌ی این احوال «شاید» واقعیتهای درین ماجرا نهفته باشد. پایان «گفتگوها» استدلالها، مجادله‌ها.

می‌بینیم که بلافاصله می‌توان اساسن در لزوم این مرتبت دوم فیلم شك کرد چرا که «گفتگوها» استدلالها، مجادله‌ها، در وهله‌ی اول نه به قصد فراتر بردن فیلم از حد داستان «شاهنامه» بلکه به قصد توضیح آنچه را که کارگردان در هنگام بازگفتن داستان فردوسی از بیانش عاجز بوده است می‌آید. می‌بینیم که کارگردان برای بیان هر چیز نیاز به توضیحاتی بی‌انتهای دارد (مثل کوشش دائمی اما عبث قهرمانها برای تشریح شخصیت همدیگر). می‌بینیم که کارگردان تا چه حد در نمایشگر ساختن برداشتش از داستان «شاهنامه» - اگر برداشتی در کار باشد - ناتوان است و تا چه حد در گسترش طرح اولیه‌ی فیلم و پدید ساختن پایه‌ی برای مرتبت سوم فیلم ناتوان است و وقتی در تبیین فروسی در میماند و فردوسی را به کناری می‌گذارد تا چه حد در باز ساختن عامل نمایش و وسیله‌ی سینمایی (یا حتا غیر سینمایی) برای بیان هر آنچه را که قصد گفتنش دارد ناتوان است. می‌بینیم که سرانجام (و فاجعه‌ی اصلی اینجا است) در مرتبت سوم فیلم حرفهای کارگردان - اگر حرفی در کار باشد - از حد اداهای متظاهرانه‌ی رسم روز در نمی‌گذرد (مثل صحنه‌ی شطرنج و خبر در روزنامه) و می‌بینیم که فیلم بنا برین در کوشش عبث

کارگردان برای پنهان کردن ابتذال این - به اصطلاح - حرفها وسیله‌ی ادبیات پردازی خلاصه میشود.

از اینجاست که «سیاوش در تخت جمشید» را اینچنین درمانده می‌یابیم. بی آنکه توانایی بیان داستان «شاهنامه» یا افزودن حرفی به داستان یا عمیق شدن در آنرا داشته باشد و بی آنکه (حتا اگر بتوان يك اثر هنری را تا حد بهانه‌ی برای حرف زدن حقیر کرد) سخنی یا اساسی توانایی سخن گفتن داشته باشد چون سخنرانی الکن به تلاش رقت‌انگیز خود ادامه میدهد...

(یادآوری دوباره: فکر میکنم از يك سو حق با منتقدی است که در همان دقیقه‌های اول تالار را ترك میکند چرا که به این ترتیب هر توضیح توضیحی دیگر را به دنبال می‌آورد. مثلن از اینجا - از مرکز فیلم - حالا باید قدمی به عقب گذاشت و توضیح داد که کارگردان راه را از نقطه‌ی آغاز به غلط پیموده است: به دلیل طرز تلقی نادرستش از داستان «شاهنامه» و طرز تلقی نادرستش از «بخشهای عمده‌ی داستان شاهنامه» و طرز تلقی نادرستش از «گفتار» فردوسی و... و باید قدمی به جلو گذاشت و توضیح داد که کارگردان با وسیله‌ی که به کار گرفته - سینما - بیگانه است در غیر این صورت، مثلن گرفتار بازیهای ابتدایی چون رقص در شبستان یا صحنه‌ی رنگی نمیشد یا با بیخبری بیچگانه‌ی - مثل بیخبری بیچها معصوم و ترحم انگیز - نمیکوشید فقدان سینما را در توضیحنامه‌ی فیلم بدین گونه توجیه کند که: «نور صحنه و شکل جامه‌ها و زیورها، حرکتهای شخصیتها و دوربین، قالب و پیوندنماهای فیلم، همه و همه در جهت تصویرها و به ویژه سکون پیکر تراشیهای باستانی‌ماست». از سوی دیگر اما برای اینکه فیلم به حد این توضیحا و سرانجام به حد نقد سینمایی میرسد باید چیزی برای گفتن میداشت و اینچنین از گفتار عاجز نمیبود. و از آنجا که به این حد نمیرسد به ناچار باید به همین توضیح کوتاه در علت درماندگی - طفلك! - کارگردان بسنده کرد.)

و «سیاوش در تخت جمشید» چنین است: تهی و الکن و درمانده. از طرف دیگر البته استناد توضیحنامه‌ی فیلم به «جایزه‌ی ژان اپستاین از فستیوال جهانی لوکارنو» و «بریده‌های روزنامه‌ها» و دفاعیه‌هایی که ضمن مصاحبه‌ها با کارگردان و به صورت یادداشتهای مستقل به چاپ رسیده (ماهیت این دفاعیه‌ها به کنار) تسکینی است: تا هنگامی که تظاهرهای روشنفکرانه و بیخبری و کتمان بیخبری آدمهایی فریبخورده پدید می‌سازد فیلم هرگز تنها نمیماند. این تماشاگر به رقت درآمده است که در آخر فیلم با غصه‌ی درماندگی فیلم تنها میماند.

آذر ۴۶

شمیم بهار