حوصلهٔ خودشیرینی‌هایش را ندارم.

«لازم نکرده!»

صورت غزل را می‌شوید و نوک دماغش را می‌بوسد. موهای غزل را شانه می‌زند و دم به دقیقه به ساعتِ بالای سر او نگاه می‌کند. هیجان محکومی را دارد که آخرین لحظه‌های زندانش را تحمل می‌کند. لپ‌هایش گل انداخته است و چشم‌هایش مثل چشم‌های آدم تب‌دار می‌درخشد.

«این رفتن‌ها دختر را پاک هوایی می‌کند و نمی‌گذارد به این خانه عادت کند.»

این را من می‌گویم و خیلی‌ها قبول دارند ولی بهانه‌ای دست حمید می‌افتد که هرچه در مورد عاطفهٔ مادری و فرزندی بلد است، بگوید.

«اگر مادره واقعاً دلش برای بچه می‌سوخت، ولش نمی‌کرد.»

هنوز هم نمی‌دانم حمید او را ول کرده است یا مادرِ دختر حمید را.

مادرش را یکبار دیده بودم، دزدانه و از سرِ کنجکاوی. اندام پُری داشت و صورتی خوش‌فرم و معمولی؛ آن‌قدر معمولی که میان یک میلیون زن دیگر گم می‌شد. فقط لرزش ناپیدای دهانش بود که او را میان زن‌های دیگر مشخص می‌کرد و به او سادگی و معصومیت بی‌اندازه‌ای می‌داد؛ همان چیزی که حمید اسمش را گذاشته بود «بی‌شعوریِ ذاتی».

ضبط را روشن می‌کنم و جلوی آفتاب، که از لابه‌لای پرده‌ها به صورتم می‌تابد، دراز می‌کشم. می‌توانم از لای در غزل و دختر را ببینم. غزل سر خرگوشِ پلاستیکی را گاز می‌گیرد و چشمان دختر خیره شده است.

«ماتت نبرد. بچه خفه شد.»

فکر می‌کنم بالاخره دارد می‌فهمد که امروز مادرش را نمی‌بیند. ریتم موسیقی آرام می‌شود، حالا ملایم‌تر شده است. این همان نواری است که حمید روزهای اول به من داده بود. یاد بلوز زردی می‌افتم که آن روزها می‌پوشیدم و بی‌خودی می‌خندیدم. آن روزها دختر نبود. او را به‌یاد نمی‌آورم. فقط کوچولوی خوش‌لباسی بود که با یک شکلات مامان می‌گفت و راحت بغلِ همه می‌رفت و انگار خیال نداشت هیچ‌وقت بزرگ شود.

با جیغ غزل از خواب کوتاهم بیدار می‌شوم. غزل انگشتان دستش را میان موهای بلند و شانه نخوردهٔ دختر گیر داده و می‌کشد.

دختر آهسته می‌گوید: «نکش... می‌گویم نکش!» و عقب عقب می‌رود. غزل ول‌کن نیست و باز هم می‌کشد.

«بیا بغلم، مامان جان!»

تاتی تاتی به سویم می‌آید. می‌خوابانمش و برایش لالایی می‌گویم و به دختر اشاره می‌کنم که این‌همه صدای قاشق و بشقاب را درنیاورد، سفره را جمع کند و خودش هم برود آشپزخانه. اشتها ندارم. خیلی زود خوابم می‌برد. وقتی بیدار می‌شوم، آفتاب از اتاق رفته است. پتوی روی غزل است و ملافه‌ای روی من.

دختر با چشم‌های سرخ و بادکرده مراقبم است. اهمیتی نمی‌دهم. چشم‌هایم را می‌بندم و سعی می‌کنم به چیز دیگری فکر کنم، به همه‌چیز غیر از پرندهٔ ترسیده‌ای که بالای سرم نشسته و غریبه‌تر از همیشه است. زیر لبی چیزی زمزمه می‌کند و چشم از ساعت که حالا عقربهٔ کوچکش روی سه ایستاده، برنمی‌دارد. چشم‌هایم را فقط آن‌قدر باز می‌کنم که سوراخ جورابش را می‌بینم و انگشتان دستش را که پاهایش را فشار می‌دهد و ول می‌کنند. صدای بغض‌آلودش را می‌شنوم: «چایی بیاورم؟»

صورتم را در تاریکیِ بازوانِ فشرده‌ام پنهان می‌کنم و سعی می‌کنم همه‌چیز را فراموش کنم. حمید را، غزل را، خودم را و دختر را که مثل جادوگری ورد می‌خواند و بی‌صدا گریه می‌کند. نگاهش می‌کنم. صورتش آن‌قدر خیس است که انگار با هزار چشم اشک می‌ریزد. به ثانیه‌شمار ساعت خیره می‌شوم و تکان نمی‌خورم. نمی‌دانم چه مدت می‌گذرد. دختر دیگر گریه نمی‌کند. نیم‌خیز می‌شوم و به کیف کوچک دختر و روسری تاکرده و آمادهٔ خودم نگاه می‌کنم و به او که آهسته ناخن‌هایش را از لای دندان‌هایش بیرون می‌کشد و زیر پاهایش قایم می‌کند و با چشم‌های تهی خیره‌خیره نگاهم می‌کند. می‌توانم لرزش خفیف دهانش را ببینم. رویم را برمی‌گردانم و صدای عصبانی خودم را می‌شنوم: «حاضر شو برویم، دیرمان شد!» ■

بهار دل

مسرور نعمت‌اللهی

باز نسیم فرودین دست به کار می‌زند
دسته به دسته عطر گل بر تنِ یار می‌زند
باز خزان شکسته آن توبهٔ ترک باغ‌ها
از تک لشکران گل پا به فرار می‌زند
باد به مضرب طَرَب با شرِ شاخه‌های نو
بر سر هر گذرگهی سازِ بهار می‌زند
بوسه به بوسه می‌رود زمزمهٔ بهار نو
خانه به خانه ابر پُر قید غبار می‌زند
باز زجام لاله پروانه شراب می‌خورد
مست شراب کهنه‌لب بر گل نار می‌زند
گوشه به گوشه بلبلان دسته به دسته می‌پرند
باغ ببین ز هر طرف حرف بهار می‌زند
حیف که دیر می‌رسد قافلهٔ پرنده‌ها
حیف که زود کاروان زنگ گذار می‌زند
خوش به صفا و حال او کو به دلش بهارها
دارد و در جهان خود بانگ هزار می‌زند ■

www.iran-archive.com

همسفر با مسافر تهران

محمد قاسم‌زاده

● عمده‌ترین دقت‌های خانم سکویل‌وست دربارهٔ تهران است؛ هم بازارِ ویژهٔ این شهر و هم اوضاع و احوالِ ارتباط در آن.

● آنچه کتاب را شیرین و خواندنی می‌کند، نه شرح نویسنده از ماجراها که ارائهٔ روان‌شناسیِ سفر است.

- مسافر تهران
- ویتا سکویل‌وست
- ترجمهٔ دکتر مهران توکلی
- ۲۲۲ صفحه، ۷۵۰ تومان
- تیراژ ۱۶۵۰ نسخه

نویسندهٔ کتاب، خانم ویکتوریا سکویل‌وست، از روشنفکران نامدار محفل بلومزبری، یکی از مترقی‌ترین محافل ادبی در اوایل قرن بیستم است. او از دوستان ویرجینیا وولف بود و چند سالی پس از این سفر کتاب یادداشت سفر با ویرجینیا وولف (*Journal of Travel with Virginia Woolf*) را نوشت. خانم سکویل‌وست تا آنجا با ویرجینیا وولف نزدیکی و همدلی داشت که ویرجینیا او را الگوی شخصیت اصلی رمانش، به نام اورلاندو، قرار داد. او از خانواده‌ای اشرافی و همسر دیپلماتی بود که چند سالی در تهران، در سفارت انگلیس، خدمت می‌کرد.

خانم سکویل‌وست وقتی سفر به ایران را به پایان برد و داشت راهی روسیهٔ شوروی می‌شد، حتماً از خود سؤال می‌کرده که از دنیای هزاروی‌کشیِ مشرق‌زمین چه باقی مانده است؟ آیا شهرزاد، ملک بغداد، را باید بانو گرترود بل به‌حساب آورد؛ هم او که در آشفته بازار سیاست و هرج‌ومرج پس از نخستین جنگ جهانی به فیصل، که گویی پیشاپیش سرنوشت غم‌انگیز خود را حدس می‌زده، آرامش می‌بخشید.

مسافر تهران شاید از نظر سیاسی کتابی چنداز معتبر نباشد، چرا که نویسنده اصولاً دوستدار سیاست نیست، اما به لحاظ نوع نگاه و ذهنیت راوی از بااعتبارترین سفرنامه‌هایی است که مسافران اروپایی ایران بر کاغذ آورده‌اند.

نویسندهٔ کتاب نمی‌گوید که چرا در این زمانِ به‌خصوص که راه‌ها سخت است و هنوز آمادهٔ سفر نیست، راهیِ تهران می‌شود؟ از سفر چه می‌خواهد؟ اگر برای دیدار همسرش این‌همه راه را طی می‌کند، می‌توانست زمان دیگری را برگزیند که جاده‌ها بیشتر مهیای سفر باشند. اگر می‌خواهد که این سفر مصادف باشد با تاجگذاری رضاشاه پهلوی، که او چندان مشتاق این مراسم و این‌گونه محافل نیست و خانهٔ محقر مردی ناشناس را در روستای دلیجان دلچسب‌تر توصیف می‌کند. کتاب دربارهٔ هدف نویسنده سکوت می‌کند. گرچه قراینی در گوشه و کنار نشان می‌دهد که گونه‌ای مأموریت عزم او را برای سفر جزم کرده است اما او از آن سخنی نمی‌گوید و بیشتر دیده‌های خود را از مکان‌ها و آدمیان توصیف می‌کند.

آنچه کتاب مسافر تهران را شیرین و خواندنی می‌کند و گویای ذوق و شعور عمیق نویسنده است، نه شرح او از ماجراها که ارائهٔ روان‌شناسیِ سفر است و کتاب با همین مطلب آغاز می‌شود؛ کتکاش در مفهوم سفر:

> لذت سفر از همهٔ لذت‌ها شخصی‌تر است و شنیدن رویدادهای سفر از زبان یا قلم مسافر از هر چیز ملال‌آورتر. هیچ‌کس میل ندارد بداند که مسافر مثلاً در هنگ‌کنگ چه دیده است و من رک و راست می‌گویم ـ کاری که بیشتر مردم متمدن نمی‌کنند ـ که گزارش سفر را چه از زبان مسافر بشنویم، چه در نامه‌ای بخوانیم، از این دید فرقی نمی‌کند. (ص ۱)

او کمی بعد دربارهٔ سفرنامه هم می‌گوید:

> سفرنامه‌ها هم همین‌گونه‌اند زیرا به‌درستی می‌توان انگاشت که نامه‌هایی هستند متعلق به دوران دیگری که جمع‌آوری شده‌اند تا به صورت یک کتاب (و نه یک نامه‌نگاری ساده) طبع و نشر یابند. (ص ۳-۴)

این سفر که در اوایل سال ۱۹۲۶ آغاز می‌شود، چهار مرحله دارد: در راه مصر (فصل اول)؛ در راه عراق (فصل دوم و بخش اول فصل سوم)؛ سفر به ایران (از بخش دوم فصل سوم تا پایان فصل هفتم)؛ بازگشت به انگلستان از راه روسیه (فصل هشتم).

بخش نخست سفر، یعنی راهی شدن از انگلستان به مصر تا از آنجا با کشتی به عراق برود، چندان جاذبه‌ای ندارد. گویی مسافر در انتظار کشتی عراق وقت می‌گذراند. خانم سکویل‌وست که برای بار دوم به مصر سفر می‌کند، باید نُه روز به انتظار کشتی بماند. او می‌خواهد جاهایی را ببیند که در سفر نخست به دلیل کم‌سن‌وسالی و اجبار نتوانسته بود به درستی ببیند. دوباره به لوکسور می‌رود و فارغ از هر تشریفاتی از دهکدهٔ کوزه‌گران دیدار می‌کند. با دقت و ریزبینی یک داستان‌نویس و ادیب، سیمایی از روستاهای عقب‌ماندهٔ مصر به تصویر می‌کشد. آنچه پس از این می‌آید، حتی دیدار از شهر کرنک نیز، تصویر بهتری به خواننده ارائه نمی‌دهد گرچه نویسنده گویا نمی‌خواهد نیرویی صرف این

www.iran-archive.com

دیدار کند و از قبل به گونه‌ای پیش‌بینی می‌کند که برای دیدار مکان‌هایی که هدف اصلی اوست، توان بیشتری لازم دارد. در بخش دوم، در راه سفر به عراق، از هندوستان و عدن دیدار می‌کند. او از عدن ناخشنود است و خیلی زود از آن می‌گذرد. حتی هندوستان را نیز سرسری می‌بیند.

گفتیم که باید خانم گرترود بل، سیاستمدار و خاورشناس نامدار انگلیسی، را شهرزادِ بغداد ـ این شهر هزارویک‌شبی ـ دانست، یعنی در واقع آنچه از آن بغدادِ افسانه‌ای باقی مانده است. او علاوه بر این‌که در کنار نیروهای وفادار به فیصل او را به تخت می‌نشاند، دلداری‌اش می‌دهد و در آشوب زمانه تکیه‌گاه روحی اوست. توصیف موقعیت متزلزل این شاه نگون‌بخت و استواری و اطمینان بانوی انگلیسی بیانگر اوضاع و احوالِ نه تنها عراق که غرب آسیا در پایان ربع اول قرن کنونی است:

> سرای شاهی بیرون شهر بود. خانهٔ متوسط بینوایی بود نزدیک به ویرانی که کف ایوان آن را علف‌ها از جا کنده و گچ دیوارهایش را تکه‌های بزرگ نم‌ور آورده و رنگ‌ورورفته کرده بود. و اما پادشاه مرد خوش‌سیمای بلندبالای باریک‌اندام گندمگونی بود دستخوش ملالی رمانتیک که لرد بایرون را به یاد بیننده می‌آورد. گرترود با شوخی‌های خود و سربه‌سر شاه گذاشتن سبب شد که اندوه شاه رفته‌رفته از او دور شود و من در بطن این شاهزادهٔ عرب و این زن انگلیسی رفته بودم که خودشان دو نفری می‌کوشیدند بین‌النهرینی تازه بسازند. (ص ۶۱ ـ ۶۲)

گویی برای خانم سکویل‌وست مقدر بود که هم در بدو ورود به ایران و هم در هنگام بازگشت از کشور ما با سختی روبه‌رو شود. عبور از مرز خانقین تا رسیدن به تهران، آن هم در آن راه‌های صعب‌العبور و سرمای زمستان، طاقت عظیم و انگیزه‌ای بسیار پرقدرت می‌خواهد. آنچه او از موقعیت‌های سفرش تا رسیدن به دروازهٔ تهران بازگو می‌کند، چیزی از نوع نوشته‌های دیگر مسافرانی است که در آن روزگار یا پیش از آن از این مسیر بسیار پررفت‌وآمد و در عین حال ناامن گذشته‌اند و شاید یکی از آخرین گزارش‌ها از ناامنی این راه باشد چرا که سالیانی پس از آن با قدرت گرفتن رضاشاه و حرکت‌های نظامی او به فرماندهی اولین ارتشبد سپاهش، امیر احمدی، امنیت شگفت‌انگیزی بر این جاده حکمفرما شد. او با گذراندن چهار روز طاقت‌فرسا، سرانجام، هنگامی وارد تهران می‌شود که بهار آرام‌آرام از راه می‌رسد و اوست که می‌گوید:

> خانه‌ام را دارم و سگ‌ها و خدمتکارهایم را، و اسباب سفرم عاقبت باز و چیده شده‌اند. (ص ۹۱)

عمده‌ترین دقت‌های خانم سکویل‌وست دربارهٔ تهران است؛ هم بازار ویژهٔ این شهر و هم اوضاع و احوال ارتباط در آن. او سفری به قم و اصفهان دارد. توصیف او از اصفهان همزبانی با جیمز موریه است. گویی که مردان اصفهانی، هریک، حاجی‌بابایی‌اند و در میان آنها برخی مباشر، سقا، تاجر یا گدا هستند و زن‌ها، همه، پوشیده در چادر سیاه و سفید.

در بازگشت به تهران گویی، آرام‌آرام، از درون توصیف‌ها و سخنان او گوشه‌هایی از هدف واقعی‌اش آشکار می‌شود. تهران دارد خود را آمادهٔ تاجگذاری رضاشاه می‌کند. دسته دسته از گوشه و کنار به پایتخت می‌آیند تا سمبلی باشند از اتحاد قومی و بیعتی با شاه تازه. اما با تقارن ماه رمضان دیگر کارگران چندان میلی به‌کار ندارند. همه‌چیز با کُندی پیش می‌رود تا آنجا که خانم انگلیسی را نگران می‌کند. چرا؟ او می‌گوید:

> در کاخ شاهی رشته‌ای از کارها آغاز شده بود. باید طالار تاجگذاری را از نو رنگ می‌کردند. باغ را سنگفرش می‌کردند. روزنه‌های دیوارها را می‌گرفتند که زباله‌های کپه شده، در پشت آنها به‌چشم نیاید و اشیای موزه را مرتب چیده و سر و صورت تازه‌ای می‌دادند. اینها افکار تازه‌ای بود که از اروپا آمده بود. (ص ۱۷۲)

آیا این جملات بیانگر آن مأموریتی نیست که خانم سکویل‌وست سعی در پنهان کردن آن دارد؟ اگرچه او از سیمای رضاشاه چندان خشنود نیست. او را شخصیتی اسرارآمیز و مستبد می‌داند که چندان از دیپلماسیِ امروزی باخبر نیست.

با پایان تاجگذاری، گویی مأموریت خانم سکویل‌وست نیز به‌پایان رسیده است و از راه روسیه به انگلستان برمی‌گردد اما پنداری مقدر است که روزگار چهرهٔ دیگری نیز به او نشان دهد. او که از راه ناامنِ غرب ایران شکوه و شکایت دارد و در آن راه تنها کردی اسب‌سوار راه بر اتومبیل آنها می‌بندد که با حرکت تند اتومبیل هم کنار می‌رود، در اروپا تا سرحد مرگ گرفتار آشوب است تا آنجا که با ترفندی، شبانه، راه گریز به آلمان را در پیش می‌گیرند و اگر یاریِ مرد آمریکایی نبود، او حتی نمی‌توانست پا به خاک انگلستان بگذارد.

کتاب، همچنان که ناشر می‌گوید، انباشته از ملاحظات دقیق مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی است. گرچه تأملات سیاسی و اقتصادیِ او را تنها در یک مورد، آن هم دربارهٔ روسیهٔ شوروی، می‌توان دقیق و قابل توجه دانست؛ تأملاتی که نه اسیر القائات دستگاه حاکمهٔ انگلستان که برگرفته از تعمق بانویی روشنفکر و نویسنده است.

با پایان گرفتن کتاب افسوس خواننده آغاز می‌شود. نثر ناپیراسته و گاه سرسری کتاب و صفحه‌آرایی کم‌دقت آن باعث می‌شود که خواننده گله‌مندی خود را از ناشر آغاز کند و این گله‌مندی زمانی بیشتر می‌شود که بداند تیراژ کتاب آن‌چنان کم است که تاکنون در میان این‌گونه آثار بی‌سابقه بوده؛ تیراژی که باید آن را نشانهٔ جدی سقوط کتاب در ایران دانست■

فرم اشتراک

در صورت امکان تایپ شود یا کاملاً خوانا نوشته شود.

نام و نام خانوادگی: .....

سن: ..... تحصیلات: .....

تاریخ شروع اشتراک: ..... از شمارهٔ: .....

نشانی: .....

.....

کد پستی: .....

تلفن: .....

(حتماً تلفن خود یا یکی از نزدیکانتان را بنویسید تا در صورت نیاز بتوان سریعاً با شما تماس گرفت.)

.....

حق اشتراک برای ۱۲ شماره

- ایران ۳۰۰۰۰ ریال
- آمریکا، کانادا و خاور دور معادل ۳۰ دلار
- اروپا معادل ۵۰ مارک
- خاورمیانه معادل ۲۸ دلار

شرایط اشتراک داخل کشور

لطفاً:

۱ ـ فرم اشتراک را پر کنید.

۲ـ حق اشتراک را به حساب جاری ۱۹۷۰، به نام مجلهٔ زنان، بانک ملی ایران، شعبهٔ سمیه (قابل پرداخت در شعبه‌های سراسر کشور) واریز کنید.

۳ـ اصل فیش بانکی و فرم اشتراک را به نشانی تهران، صندوق پستی ۵۵۶۳ ـ ۱۵۸۷۵، مجلهٔ زنان پست کنید تا ترتیب اشتراک شما داده شود.

شرایط اشتراک خارج کشور

خوانندگان گرامی مقیم خارج کشور نیز می‌توانند حق اشتراک خود را به یکی از دو نشانی زیر واریز کنند و اصل فیش بانکی را همراه با فرم اشتراک به نشانی ما بفرستند.

● در آمریکا:

Bank of America
Roshangaran Publishing
01170 - 04178
Paloalto Main office 0117
530 Lytton Ave.
Paloalto, Ca. 94301
For Zanan Magazine

● در آلمان:

Konto - Nr: 5001419159
BLZ: 20220300
Verbraucher Bank
Berlin / Germany

* از خوانندگان گرامی مقیم خارج از کشور ـ به استثنای آمریکا و آلمان ـ تقاضا می‌شود که در صورت امکان حق اشتراک خود را از طریق اقوام و آشنایانشان در ایران به ما پرداخت نمایند زیرا مبلغ گزافی از وجه اشتراک بابت هزینه‌های بانکی صرف می‌شود.

www.iran-archive.com

یادی از مارگریت دوراس

اسفندماه امسال مصادف است با اولین سالگرد درگذشت **مارگریت دوراس**، نویسندهٔ فرانسوی. **دوراس** از برجسته‌ترین نویسندگان نیمهٔ دوم قرن کنونی است. او و آثارش در طی نیم قرن همواره موضوع بحث محافل ادبی فرانسه و دیگر سرزمین‌ها بوده‌اند. نگاه **دوراس**، هرچند در بعضی مواقع به نظرگاه نویسندگان «رمان نو» نزدیک می‌شود، یگانه و مختص به خود اوست. و این مسئله که همواره خود را مرکز ثقل آثارش قرار می‌دهد، به این نگاه ویژگی خاصی می‌دهد. **دوراس** در سایگون به‌دنیا آمد و همان‌جا پرورش یافت. گویا شگفتی همواره با روح آرام‌ناپذیر او همراه بوده است؛ به‌دنیا که می‌آید، نخستین جنگ جهانی شروع می‌شود؛ جنگی که چهرهٔ دنیا را دیگرگون کرد و سیمای واقعی قرن کنونی را نمایاند؛ سیمایی که آثار **دوراس** گوشه‌ای از آن را در تاریخ ادبیات جهانی ثبت کرده است. **دوراس** تا ۱۸ سالگی در هندوچین زندگی کرد. در آنجا با فقر، ستم، غربت و از همه مهم‌تر استعمار آشنا شد؛ چیزی که نویسندگان متولد فرانسه تنها با واسطه درک کرده بودند.

هنوز فرانسه و اروپا را درست نشناخته بود که نازیسم، دومین پدیدهٔ مهم روزگار او، در آلمان قدرت گرفت و با وقوع جنگ جهانی دوم کابوس‌های سه‌گانهٔ او کامل شد.

دوراس در ۱۹۳۹ با شاعری به نام روبر آنتلم ازدواج کرد. زن و شوهر در نهضت مقاومت فعالیت می‌کردند تا این‌که روبر در ۱۹۴۴ به‌دست نیروهای گشتاپو افتاد و ماجرای اسارت روبر درونمایهٔ کتاب درد شد.

انتظار یکی از چندین مؤلفهٔ ذهنی **دوراس** و موضوع برخی آثار اصلی اوست. **دوراس** این مفهوم را در درد، **بعدازظهر آقای آندسما** و **مدراتو کانتابیله** می‌پروراند. انتظار در واقع روی دیگر ویرانی دنیای کنونی است؛ دنیایی که هنوز دهشت خود را تماماً به ما ننمایانده است و آن‌گاه که انتظار به سر آید، دهشت کامل خواهد شد. بازگشت روبر از اردوگاه داخائو آن سوی انتظار را نشان می‌دهد؛ شاعری در مقتل توحش کشته می‌شود و به جای او حیوانی فاقد روح انسانی بازمی‌گردد.

غیراز انتظار، عدم حتمیت و چند لایه بودن حقیقت مضمون دیگری است که **دوراس** با ما در میان می‌نهد. حقیقت آنچه اتفاق می‌افتد و خواهد افتاد به‌گونه‌ای است که هیچ‌یک از ما در مورد آن اطمینان نداریم. آنچه در داستان‌هایی چون **مدراتو کانتابیله**، **امیلی ال** و **باران تابستان** اتفاق می‌افتد سیلان، چند لایگی و بی‌ثباتی حقیقت را نشان می‌دهد. به‌راستی وقتی آن **دبارد** درمی‌یابد که **شوون** دربارهٔ زن مقتول ذهنیات و بافته‌های خود را می‌گوید (**مدراتو کانتابیله**) یا پدر و مادر (**باران تابستان**) هیچ‌چیز را به‌صورت پابرجا و استوار نمی‌بینند و حقایقشان گونه‌گون است یا آنجا که زن و مرد راوی **امیلی ال** شخصیت **امیلی ال** و **کاپیتان** را از خود می‌یافند، به کدام دستاویز می‌توان از حقیقت سخن گفت؟

از آثار **دوراس**، که اکثراً زمینه‌ای خودزندگینامه‌ای دارند، چنین برمی‌آید که زنان آثارش به‌گونه‌ای خود **دوراس**‌اند. آن **دبارد**، **امیلی ال** یا مادر در **باران تابستان** نمونه‌های بارز این امرند. زنان در آثار او محور اصلی‌اند. هرچند در برابر مردان قرار دارند اما سیمای نامقتدر مردان به‌گونه‌ای است که گویی آنها خود صورت و واقعیت دیگری از این زنانند؛ **شوون** همان **دبارد** است و **کاپیتان** همان **امیلی ال**.

دوراس علاوه بر ادبیات در سینما نیز دست داشت. فیلم‌های فراوانی را کارگردانی کرد که عمدتاً براساس نوشته‌های خود اوست؛ حتی با نوشتن فیلمنامهٔ **هیروشیما، عشق من** به شهرت رسید.

دوراس دو وطن دارد: یکی فرانسه و دیگری هندوچین و این دو هرگز از او جدا نشدند، حتی یکی بر دیگری نچربید. هرگاه براثر گذشت زمان امکان

کتاب زندگی مجسم (۱۹۸۷) مجموعه‌ای از روزنگاری‌های دوراس است به‌صورت قطعه‌هایی کوتاه که نویسنده در آنها بیشتر به حدیث نفس می‌پردازد. قطعهٔ زیر ترجمهٔ قاسم روبین است از این مجموعه:

چار دیواری

در نوفل‌لوشاتو پخت‌وپزم را معمولاً بعدازظهرها انجام می‌دادم، وقتی کسی توی خانه نبود، وقتی همه برای انجام کاری رفته بودند بیرون، یا رفته بودند در برکه‌های هلندی گردش کنند، یا توی اتاق‌ها خواب بودند. تمام طبقهٔ همکف در اختیارم بود، به اضافهٔ باغچه. در این لحظات زندگی‌ام به روشنی می‌دیدم که چه‌قدر به اعضای خانواده‌ام دلبسته‌ام، خواهان سعادتشانم. شبه‌سکوت بعد از رفتنشان را هنوز در خاطر دارم. غرقه‌شدن در این سکوت به غرقه‌شدن در دریا می‌مانست. هم سعادت بود و هم حالتی مشخص از تسلیم شدن به فکری در شرف تکوین، چیزی شبیه فکر کردن به نوشتن یا شاید هم ـ چه فرق می‌کند ـ فکر نکردن به آن.

برای این‌که بیشتر دوام بیاورد این فکر، در آن بعدازظهر آرام و بادقت برای افراد غایب پخت‌وپز می‌کردم. سوپ هم درست می‌کردم تا وقتی با شکم گرسنه برمی‌گردند همه‌چیز آماده باشد. سوپ که آماده نبود انگار هیچ‌چیز سر سفره نبود. وقتی چیزی آماده نبود انگار هیچ‌چیز و هیچ‌کس در خانه نبود. خرید معمولاً صبح‌ها انجام می‌شد، مایحتاج اغلب توی خانه مهیا بود، فقط می‌ماند پاک کردن سبزی و بنشن و بعد بار گذاشتن دیگ و بعد هم نوشتن، همین.

این چاردیواری‌ام در نوفل پیش‌تر مزرعه بوده، کمی پیش از انقلاب ساخته شده و حالا بیش از دو قرن از عمرش می‌گذرد. خانه گاهی ذهنم را مشغول می‌کند، خانه‌ای که انقلاب ۱۷۸۹ و انقلاب ۱۸۷۰ را به خود دیده، در این منطقهٔ جنگلی، بین رامبوئیه و ورسای؛ و بعد هم از سال ۱۹۵۸ به من تعلق گرفته. فکر کردن به این چاردیواری بعضی شب‌ها آزارده‌ام می‌کرد. زنانی را

داشت یکی از آنها را فراموش کند، ناگاه واقعه‌ای آن را دوباره پیش رویش می‌گذاشت. در ۱۹۹۰، پس از سال‌ها زیستن در فرانسه و نوشتن آثار بسیاری براساس این زندگی، باخبر شد که نخستین مرد زندگی‌اش، مردی چینی، درگذشته است. با الهام از این واقعه کتاب عاشق را نوشت که در فرانسه بسیار مورد توجه قرار گرفت.

از دوراس کتاب‌های زیر به فارسی ترجمه و منتشر شده است: مهرانو کاتالینا (رضا سیدحسینی)؛ هیروشیما، عشق من (هوشنگ طاهری)؛ بارانِ تابستان (قاسم روبین)؛ اهلی ال (شیرین بنی‌احمد)؛ می‌گویند ویران کن (فریده زندیه)؛ بعدازظهر آقای آندسما (علی‌اصغر خبره‌زاده)؛ درد (قاسم روبین).

مارگریت دوراس از نگاه فرانسوا میتران

ترجمهٔ قاسم روبین

فرانسوا میتران، رئیس‌جمهور پیشین فرانسه، از سال‌های ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ با مارگریت دوراس آشنا بود. دوراس همراه با شوهرش، آنتلم، در حلقهٔ یاران نهضت مقاومت با میتران همکاری داشت و رابطهٔ صمیمانهٔ آنها پس از جنگ و تا هنگام مرگ دوراس ادامه یافت، به‌ویژه که میتران نیز صاحب تألیفاتی بود و با نویسندگان ارتباط داشت. نشریهٔ نوول ابسرواتوار در فوریهٔ ۱۹۹۴ دربارهٔ

مجسم می‌کردم که پیش‌تر ساکنهٔ اینجا بوده‌اند، و بعد خودم را مجسم می‌کردم که جایگزین آنها شده‌ام، در همان اتاق‌ها، و در همان غروب‌ها. زنانِ نُه نسل پیش از من در اینجا زندگی کرده‌اند، افراد بی‌شمار، در اینجا، در کنار آتش، در کنار بچه‌ها، خانه شاگردها، چاروادارها. نبش درها و لبه‌ها همه‌جا براق بود از ساییدگی و خوردگی، از عبور تن‌ها، بچه‌ها، سگ‌ها.

تکرار می‌کنم و بارها باید تکرار کرد که کار زن در خانه، از طلوع صبح تا وقت خواب، همان‌قدر جانفرساست که جنگ، و به‌مراتب سخت‌تر از کار روزانهٔ مرد، چون زن برنامهٔ کارش را باید متناسب با برنامهٔ دیگران تنظیم کند، یعنی هم با افراد خانواده و هم با نهادهای بیرون از خانه.

زنِ توی خانه، طی پنج ساعتِ قبل از ظهر، صبحانهٔ بچه‌ها را می‌دهد، سر و رویشان را می‌شوید، لباس تنشان می‌کند، رُفت و روب می‌کند، تختخواب را مرتب می‌کند، دستی به سر و صورت خود می‌کشد، لباس می‌پوشد، خرید می‌کند، مشغول پخت‌وپز می‌شود، میز را می‌چیند، ناهار بچه‌ها را می‌دهد ـ که حدوداً ۲۰ دقیقه طول می‌کشد ـ صدایش را هم گاهی بلند می‌کند، بچه‌ها را دوباره به مدرسه می‌رساند، ظرف‌ها را می‌شوید، لباس هم می‌شوید، می‌شوید، می‌سابد، می‌دوزد. سه ـ سه ونیم هم، اگر فرصتی باشد، نیم‌ساعتی روزنامه می‌خواند.

مادر خوب خانواده، از نظر مردها، زنی است که این روال ناپیوستهٔ روزمره را پیوسته و در سکوت و بی‌آن‌که به چشم آید انجام دهد.

این روالِ پیوستهٔ آمیخته به سکوت، شده است نفس زندگی ما، و نه تبعات آن یا مثلاً نوعی کار. در این خصوص دو اعماق معدنیم ما.

بنابراین، مرد آسوده‌خاطر بوده، توی خانه همه‌چیز رویه‌راه بوده. مرد قرون وسطی، مرد دورهٔ انقلاب فرانسه، مرد هزاروپانصدوهشتادوشش.

پیش‌ترها اوضاع این‌طور بوده؛ پیش‌تر، از هر جنبه‌ای که نگاه می‌کنم، این‌طور بوده؛ در هر قرنی از تاریخ جهان، زن را در موقعیتی محدود می‌بینم، موقعیتی تحمل‌ناپذیر، وقصان بر ریسمانی بر فراز مرگ.

دوراس با میتران گفت‌وگویی انجام داده، که ترجمهٔ آن را می‌خوانید:

● شما مارگریت دوراس را از قدیم می‌شناسید. از ۵۱ سال پیش...

○ بله، در آن دوره، در سال ۱۹۴۳، زنی جوان و فریبنده بود، زنی اروپایی ـ آسیایی، با ملاحتی خاص که آن را بی‌وقفه آشکار می‌کرد. می‌توان مجسم کرد که مارگریت دُنادیو چه ظرافتی داشت، ظرافتی مثل پرندگان. بله، آن ایام هم این هنجار مقتدرانه‌اش را داشت، این‌که بر محیط خود احاطه داشته باشد. ما هم پذیرفته بودیمش، چون خوشایندمان بود. بعد از آن سال‌ها هم کماکان از زندگی و فعالیت ادبی‌اش باخبر بودم، جویا می‌شدم. به‌هرحال راه درازی پیمود، تعمق کرد، ارتقا یافت، زلال شد. هنوز هم خللی در شخصیت او نمی‌بینم.

● کتاب درد روایت نهضت مقاومت است، بازگشت اسرا، اسارت روبر آنتلم... آیا این کتاب نکات جالبی هم برای شما دارد؟

○ بله، قطعاً. این کتاب تا حدودی تاریخ ما محسوب می‌شود. منتها اگر من راوی بودم، این‌طور روایت نمی‌کردم. درد به‌گمان من درخشان‌ترین کتاب دوراس نیست. من هم مثل خیلی‌ها سدی بر اقیانوس آرام را طی کرده‌ام. البته درد هم مرا تحت‌تأثیر قرار داد، حتی بیشتر از نوع بشر، اثر روبر آنتلم، که به‌عقیدهٔ من بهترین کتابی است که تا به حال دربارهٔ تبعید نوشته شده.

● فکر می‌کنید مارگریت دوراس نویسندهٔ بزرگی است؟

○ به نظر من بله، هست. در نوع خود موجز و بدیع می‌نویسد. در آثار دوراس نشانه‌ای از شکل و قالب سنتی، نظیر آنچه مثلاً در نوشته‌های مادام دُلافایت هست، نمی‌بینیم. چیزی که در نوشته‌های دوراس برای من خوشایند است، عریانی سبکِ اوست. دوراس وقت تلف نمی‌کند، می‌رود سر اصل مطلب. زبان فرانسوی ابهاماتی دارد که من از آن بیزارم. تکه‌تکه‌نویسی‌های دوراس عاری از حشو و زواید است، او نیازی ندارد که کتاب را با اطناب و درازگویی پُر کند. البته ممکن است این موضوع، یعنی سبک دوراس، از نظر بعضی‌ها فاقد ارزش باشد ولی اگر خوب دقت کنیم، می‌بینیم که این‌طور نیست. در آثار او اغلب چیزی دور از انتظار وجود دارد، چیزی که به تنوع و تحرک کار می‌افزاید. آنچه در آثار دوراس قابل تأمل است و در خاطر می‌ماند، کشش به زندگی است.

● پیش از ۱۹۸۱ دوراس دربارهٔ شما گفته بود: «شگ ریشه‌داری در او هست و همچنین نفرت از هر آنچه به قدرت مربوط می‌شود.»...

○ لابد واقعیتی وجود داشته که او دربارهٔ من این نظر را ابراز کرده؛ من هم آن‌طور که باید و شاید خودم را نمی‌شناسم. آدم با او که هست، از هر دری سخن گفته می‌شود. شاید هم در این خصوص با هم حرف زده باشیم... هر وقت که همدیگر را می‌بینیم، مدام سؤال می‌کند.

● در گفته‌هایش اغلب روی تعهد و کمونیسم و چپ تأکید دارد. به‌نظر می‌رسد که گاه به نعل و گاه به میخ می‌زند. آیا این موجب رنجش شما نمی‌شود؟

○ اگر رنجشی ایجاد کند، اسباب تفنن می‌شود. دوراس آدمی است صریح، من هم او را همین‌طور که هست پذیرفته‌ام. بعضی از داوری‌هایش گاهی به خنده‌ام می‌اندازد. البته به‌خودش هم این را گفته‌ام ولی هیچ‌وقت با او بحث و مشاجره نمی‌کنم. از رویارویی با چپ لذت می‌برد، با این حال نظرش را خیلی اصولی ابراز می‌کند. او بیشتر «کمونیست‌گرا» است تا مثلاً محافظه‌کار یا دست‌راستی. مدتی است که کمتر همدیگر را می‌بینیم. مایل نیست بیاید الیزه، لابد برای خودش دلایلی هم دارد؛ به‌هرحال، مایل نیست. ادامهٔ آن وضع، یعنی وقفه در دیدارهایمان، با توجه به علاقه‌ام به او برایم دشوار بود؛ منی که با خیلی‌ها روابط صمیمی و دوستانه دارم.

● در سال ۱۹۸۵ او در مقاله‌ای با عنوان «کریستین پنجم، والا، واقعاً والا»، در روزنامهٔ لیبراسیون، مادر گرگوری را قاتل فرزند معرفی کرده بود. شما به‌عنوان یک حقوقدان در این مورد چه نظری دارید؟

○ باید دید مبنای قضاوتش چیست؛ من از منظورش سردرنمی‌آورم. این یک استنباط شخصی است و مربوط به خود او. به‌هرحال مبالغه‌آمیز است. استنباط من هم چیز دیگری است. البته نویسنده کاملاً محق است. من به خودم اجازه نمی‌دهم که برای او تکلیف تعیین کنم. معتقدم که وقتی هنرمند نیاز دارد احساس

و استباطش را بیان کند، آدم حق ندارد به او لگام بزند. هنرمند کنشی نامتعارف دارد، نوشتن هم به‌هرحال کنش است. بنابراین، تعیین حدومرز دشوار است.

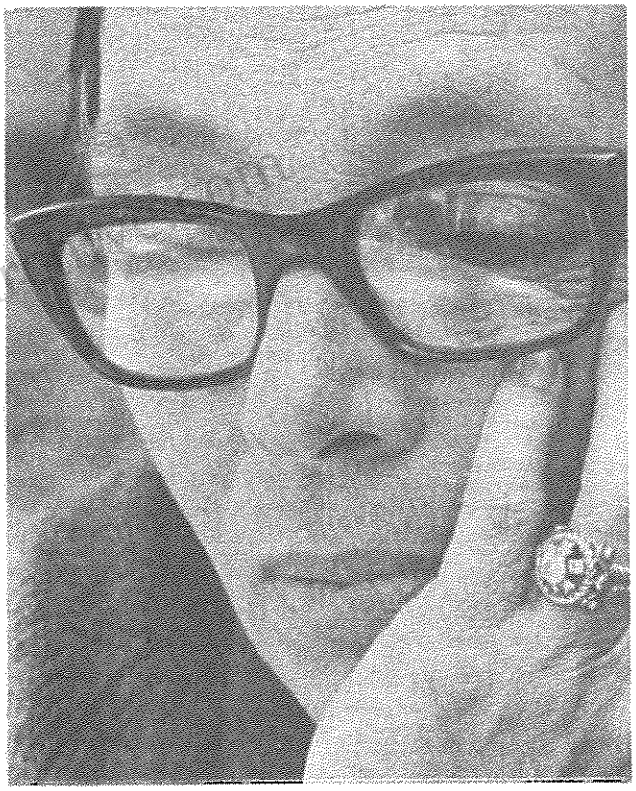
● با این حال، ترجیح می‌دهید که نادیده بگیرید؟

○ من برای مارگریت احترام قائلم. او وفاداری و صداقتش را نسبت به من حفظ کرده. این‌جور دوستی‌ها در زندگی اهمیت دارد■

مارگریت دوراس:

فیلم ساختن اصلاً دشوار نیست

ترجمه و تلخیص: ساناز بیان



سیزده اسفند اولین سالگرد مارگریت دوراس، نویسنده و فیلمساز مشهور فرانسوی است؛ زنی که زندگی را تا پایان، تا ۸۱ سالگی، دوست نداشت و با وجود محبوبیت ـ به‌ویژه در دههٔ ۱۹۵۰ ـ بدبین و تلخ‌اندیش شناخته شد. خودش می‌گفت: «گذشته‌ام چیزی جز درد و رنج نیست.» حتی دربارهٔ حرفهٔ اصلی‌اش، نویسندگی، تلخ و گزنده سخن می‌گفت: «نوشتن دیوانگی حیرت‌انگیزی است و نویسنده دیوانه‌ای است که برای جاودانگی می‌کوشد.»

تصویری که از دوراس می‌شناسیم همان تصویر آشنای پیرزن کوتاه‌قدی است که با چهرهٔ درهم شکسته و شبکهٔ منظم چین‌های گوشهٔ چشم از پشت شیشه‌های ضخیم عینک به دنیا می‌نگرد. او مبارزه برای زنده ماندن را از کودکی آموخت و حتی چهارسالگی‌اش را در خاطر داشت: فضای متشنج خانه، پیانو نواختنِ شبانهٔ پدرِ مستبد برای کمک خرج زندگی، خاطرهٔ شفاف مرگ زودهنگام او و حضور مادری که چندان کاردان نبود. دوراس، زخم‌خورده از دوران کودکی، می‌گوید: «برادر فرزند محبوب مادر بود. با آنکه سابقهٔ دزدی و فروش جواهرات مادر را داشت، همچنان نزد او عزیز ماند.» مادر عشق و نوشتن را برای مارگریت ممنوع کرده بود اما او اشتیاقِ نوشتن را سال‌ها در خود زنده نگاه داشت. بعدها که در کنار هفت میلیون قربانی اردوگاه آشویتس شکنجه‌نازی‌ها را تحمل کرد، نوشتن مفرّی برای بیان دردهایش شد. می‌گفت: «نمی‌توان نوشتن را از زندگی حذف کرد چون نوری در نومیدی است. من می‌نویسم چون به نوشتن معتقدم، وگرنه هرگز نمی‌نوشتم.»

پس از نوشتنِ چند رمان متوسط، مدرانو کانتایهٔ برایش اعتباری کسب کرد و رمانِ بعدی‌اش، هیروشیما، عشق من ، درسال ۱۹۶۰ موضوع فیلم آلن رنه شد. می‌گویند همیشه نمایشنامه‌های رادیویی و فیلم‌هایی را که از روی رمان‌هایش ساخته می‌شد، به باد تمسخر می‌گرفت. خودش می‌گفت: «از فیلم‌هایی که براساس کتاب‌هایم ساخته شده بیزارم و با هر فیلمی که می‌سازم، بیشتر مطمئن می‌شوم که فیلم ساختن اصلاً دشوار نیست.»

مارگریت دوراس، که در سایگون متولد شده بود، همواره احساس می‌کرد که بیشتر ویتنامی است تا فرانسوی. وابستگی و علاقهٔ مفرطش به سرزمین انبه‌ها و رودخانه‌های پرماهی همیشه باقی ماند و آدم‌ها و فضاهای آن سرزمین الهام‌بخشِ بسیاری از آثارش شد: در سایگون زن ناشناسی را با زیبایی مسحورکننده دید در جامهٔ سیاهی از ساتن ابریشمی. آن ماری اشتوتر، ساحرهٔ جذاب فیلم ترانهٔ هند از چنین بستری سربرآورد. در نمایش مساوانابی هم ماجرای زنانی را روایت کرد که پارچه‌ای از تارعنکبوت می‌یافتند و در میان گفته‌ها و ناگفته‌ها، رمز و فراموشی و بازی پیچیدهٔ کلمات، به دریافت جدیدی از زندگی می‌رسند.

اما شهرت دوراس، بیش از آن‌که مربوط به فیلمسازی او باشد، بی‌تردید در زمینهٔ خلق آثار ادبی است. جملات منقطع و دیالوگ‌های محکم، که همان فریادهای عدالتخواهانهٔ اوست، در میان انبوه نوشته‌های دیگر نویسندگان بارز است. علاقهٔ مفرط و بی‌دریغ دوراس، آشکارا، معطوف به مطرودشدگان، قربانیان و فقراست. او شخصیت‌های آثارش را به تلاشی عدالت‌خواهانه وامی‌داشت و به این ترتیب آن نوع رستگاری را که می‌شناخت و دوست می‌داشت، ترویج می‌کرد. او دائم می‌دید و تجربه می‌کرد و می‌نوشت و با نوشتن زخم‌های عمیقش را التیام می‌بخشید. ویژگی منحصر به‌فرد او صراحتِ بی‌نظیرش در طرح و نقدِ خودِ شخصی‌اش بود:

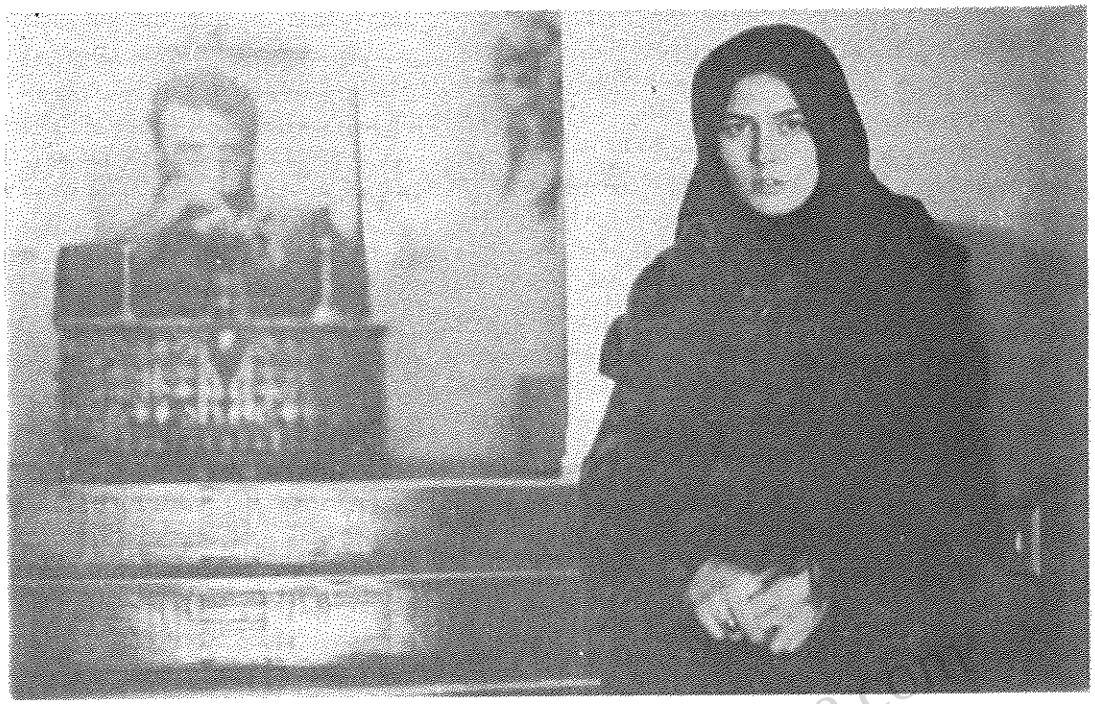
«... این دیوانگی کمی ترسناک و در عین حال لذت‌بخش است. من زندگی خصوصی‌ام را می‌نویسم و از هیچ چیز ترسی ندارم و خجالت نمی‌کشم. حتی به کارهای بدم اعتراف می‌کنم. خطاکاری سن مشخصی ندارد. بله، آن کسی که آشوب و بلوا راه می‌اندازد، خود من هستم.»

و بدین‌سبب، معتقد بود کسی که در زندگی هیچ‌گاه بازنده نبوده، موجود هولناکی است■

منبع : تله راما
۱۳ مارس ۱۹۹۶

فیلم‌شناسی مارگریت دوراس

- ○ موسیقی (۱۹۶۶)
- ○ می‌گوید نابود کنید (۱۹۶۹)
- ○ خورشید زرد (۱۹۷۱)
- ○ ناتالی گرینجر (۱۹۷۲)
- ○ زن رودخانهٔ گنگ (۱۹۷۳)
- ○ ترانهٔ هند (۱۹۷۵)
- ○ تمامی روزها بین درختان (۱۹۷۶)
- ○ نام ونیزیش در صحرای کلکته (۱۹۷۶)
- ○ دریانوردی شبانه (۱۹۷۹)
- ○ سزاره (۱۹۷۹)
- ○ اورلیا ملبورن (۱۹۷۹)
- ○ اورلیا ونکوور (۱۹۷۹)
- ○ اورلیا استاینر (۱۹۷۹)
- ○ مرد آتلانتیک (۱۹۸۱)
- ○ آگاتا و آموزش‌های محدود (۱۹۸۱)
- ○ گفت‌وگوی رم (۱۹۸۳)
- ○ بچه‌ها (۱۹۸۵)
- ○ مرگ یک پدر / توطئهٔ سکوت (۱۹۸۷)



پدر، بازیگری و سینما

در گپی با لیلا حاتمی

الهام خاکسار

عکس: لاله شرکت

www.iran-archive.com

● من ایران نبودم. پدر تلفنی به من گفت: «۱۲ کیلو لاغر شده‌ام و حالا خیلی خوش‌تیپم.»

مرحوم علی حاتمی، این ایرانی‌ترین فیلمساز سینمای ایران، برای تنها فرزندش نیز نام شرقی لیلا را برگزیده و ازقضا لیلا در ویژگی‌های چهره و ظاهر هم کاملاً شرقی و ایرانی است؛ با تن‌پوشی سیاه، مینیاتورگونه، دائم در خانه‌ای که دیوارهایش پوشیده از تابلوهای قدیمی و زیبای خطاطی و نقاشی است، به این‌سو و آن‌سو می‌رود و گشاده‌رو به ما تبسم می‌کند و در استکان‌های کمرباریک لب‌طلایی و سینی برنجی برایمان چای می‌آورد...

در خانهٔ علی حاتمی نه تنها لیلا که هر شیء کوچک و بزرگی یادآور استاد فقید است... اما، بیش از همه، تابلوهای گل و بلبل (آیدین آغداشلو) و نیمرخ مردان هزاردستان (حجت‌الله شکیبا) که عنوان‌بندی آغاز و پایان هزاردستان روی آنها نقش بسته، از قلب خاطرات مشترکمان عطر حاتمی را در فضا می‌پراکند...

لیلا آن‌قدر دوروبرمان می‌چرخد و در پذیرایی سنگ تمام می‌گذارد که به شوخی می‌گوییم: انگار لیلای مهمان‌نواز خانه‌دار آقای مهرجویی زیاد هم ساختگی نبود... و این‌طور با لیلای مهرجویی، که همان لیلای حاتمی است، باب صحبت را می‌گشاییم:

● خانم حاتمی، دختر علی حاتمی بودن چه‌جوری است؟

○ درحال‌حاضر خیلی سخت. بعد از مرگ پدرم احساس می‌کنم در مقابل همه خیلی مسئولم. انگار هرکار کوچک من می‌تواند اعتبار و حیثیت پدرم را تحت تأثیر قرار دهد و همین موجب شده که سختگیر شوم.

● منظورم این بود که در گذشته و خاطرات و زندگی‌تان چه چیز متفاوتی را ــ در قیاس با یک دختر معمولی ــ می‌توان یافت؟

○ من فکر می‌کنم یک دختر معمولی هستم. در زندگی دختران معمولی هم چیزهای جالب و متفاوت می‌توان یافت.

● آن چیزهای جالب زندگی شما ربطی به خانوادهٔ سینمایی‌تان ندارد؟

○ شاید همین موضوع مرا دچار این وسواس کرد که اصلاً از این محیط دوری کنم. بازیگری را از اول دوست داشتم اما همیشه فکر می‌کردم به‌دلیل حرفهٔ پدرم بهتر است وارد عرصهٔ سینما نشوم. بعد از گرفتن دیپلم، رشتهٔ برق را در دانشکدهٔ پلی‌تکنیک لوزان (سوئیس) انتخاب کردم اما بعد از مدتی به‌خاطر علاقه به پدر و مادرم تحصیل را در نیمه رها کردم و به ایران آمدم و دوباره که به خارج برگشتم، رشتهٔ آسان‌تری (زبان فرانسه) را انتخاب کردم که بتوانم در فاصله‌های کوتاه‌تری به ایران بیایم و خانواده‌ام را ببینم. بعد پدرم مریض شد و برگشتم.

● خبر بیماری پدرتان چگونه به شما رسید؟

○ من ایران نبودم و فقط می‌دانستم که پدرم گرفتار کمردرد شده. یکبار تلفنی به من گفت: «۱۲ کیلو لاغر شده‌ام و حالا خیلی خوش‌تیپم.» پدرم خیلی باهوش و تیز بود و در آن موقعیت قطعاً از بیماری‌اش خبر داشت اما می‌خواست موضوع را بی‌اهمیت و حتی مثبت مطرح کند. خلاصه به من گفت که ده ـ پانزده روز آینده پیش من می‌آیند و من هم از همان‌جا نگران و ناراحت شدم.

● پدرتان در مورد زندگی شما در خارج از کشور چه نظری داشتند؟

○ در ۱۹ سالگی خودم چنین تصمیمی گرفتم و پدرم هیچ اظهارنظر مستقیم و مشخصی نکرد. تمام مراحل قانونی را هم خودم طی کردم. پدرم بعدها هم هیچ‌وقت کنجکاوی‌های مرسوم بقیهٔ پدرها را در مورد درس و کار و غیره نداشت.

● آنجا ضمن تحصیل، کار هم می‌کردید؟

○ من همیشه از پذیرفتن امکان مالی و شهرت و اعتبار حاضر و آمادهٔ پدرم اذیت می‌شدم. کار کردنم کفاف تمام مخارج تحصیل و زندگی‌ام را نمی‌داد و از نظر خانواده‌ام شاید ادای بزرگ‌ها را درآوردن بود. آنها به زندگی من خیلی حساس بودند اما میل من به استقلال را هم درک می‌کردند.

● چرا تصمیم گرفتید از ایران بروید؟

○ چون دختر **علی حاتمی** هستم، دیگران توقع داشتند که حتماً رشتهٔ هنر بخوانم و سینماگر شوم اما دوست ندارم طبق خیالبافی‌ها و برنامه‌ریزی‌های دیگران عمل و زندگی کنم.

● اما پس از بازگشت باز هم به سینما رسیدید. با آن‌همه پرهیز و مقاومت عاقبت تسلیم...

○ بله. در این مورد خاص پدرم سرسختانه مخالفت می‌کرد اما در همان لحظات و روزهای سخت بیماری، به‌شکلی غیرمنتظره موافقتش را اعلام کرد و این‌طور بود که بازیگری را پذیرفتم. قبل از **لیلا** قرار بود دستیار دوم کارگردان (دستیار آقای **نورمحمد نجاری**) در فیلم **جهان پهلوان تختی** باشم. یکی ـ دو هفته پیش از شروع فیلمبرداری مشغول مطالعه بودم که پیشنهاد بازیگری در لیلا شد و بنا به موافقت پدرم قبول کردم.

● دلیل مخالفت اولیهٔ ایشان چه بود؟

○ اصولاً این سینما را چندان پایبند و مقید به مسائل اخلاقی نمی‌دانست و واقعاً موافقتش برایم غافلگیرکننده بود.

● شما هیچ‌وقت با ایشان بحث نکردید که همهٔ این چیزها بستگی به خود شخص دارد؟

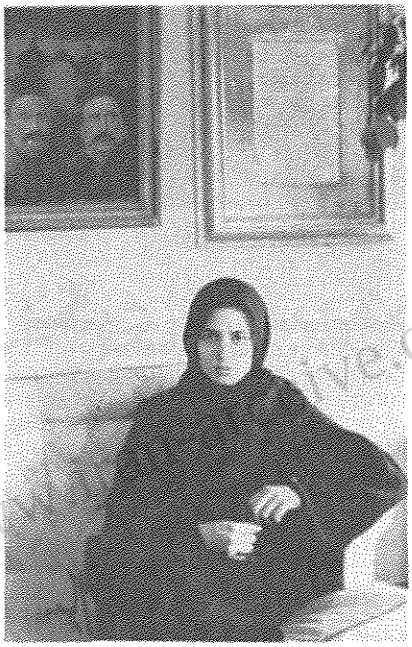
○ نه، نظر پدرم را قبول داشتم و حالا هم که وارد این عرصه شده‌ام، بسیار محتاطم.

● اولین بازی شما گویا در هزاردستان بود...

○ سوابق بازیگری که نه اما حضور من در سینما قدیمی‌تر از این حرف‌هاست. در **سلطان صاحبقران** بی‌آن‌که چیزی به‌یاد بیاورم، بوده‌ام. تصاویرش هنوز هست. در صحنهٔ مجازات امیرکبیر بچه‌گدایی بودم که وارد دادگاه شد و بیرون رفت. در سریال **طلاق** هم بازی داشتم که از آن هم چیزی در خاطرم نیست. خاطرات پراکنده اما واضح‌ترم مربوط به مجموعهٔ تلویزیونی **زیر گنبد کبود** بود که با خانم **برومند** کار می‌کردم و در مجموعه‌ای دیگر برای بچه‌ها ماسک خرگوش داشتم.

● و بعد؟

○ سر صحنهٔ تمام فیلم‌های پدرم حاضر بودم. حتی در **حاجی واشنگتن** هم در یک نما، آن دورها ایستاده‌ام و دیده می‌شوم. در **کمال‌الملک** با لباس پسرانه (به‌نقش کودکی کمال‌الملک)، بیشتر از قبل حاضرم اما در پشت صحنهٔ **هزاردستان** حضورم دائمی و شبانه‌روزی بود، هرچند در مقابل دوربین فقط یکبار نقش بچگی امین اقدس (عروس خان‌مظفر) را بازی کردم که گویا فقط یکبار از تلویزیون پخش شد و در پخش‌های بعدی متأسفانه، مانند بسیاری دیگر از صحنه‌ها، حذف شد.



● من به‌خاطر دختر «علی حاتمی» بودن دچار وسواس شده‌ام.

● با مُثله شدن هزاردستان، چه واکنشی از پدرتان می‌دیدید؟

○ پدرم هرچند ده ـ پانزده سال زندگی‌اش را با انرژی فوق‌العاده‌ای صرف هزاردستان کرده بود اما هیچ‌وقت مخالفت و اعتراض علنی و جنجالی نمی‌کرد. بیشتر در خودش می‌ریخت و زیرلب گلایه می‌کرد.

● در دشدگان چون نقش شاهزاده‌ای نابینا را بازی می‌کنید، انگار امکان ارائهٔ لحظه‌های حسی را ندارید چون صورتتان مدام باید بی‌حالت باشد...

○ بله. بجز **کمال‌الملک** که در آن نقشم خیلی کوتاه بود، اولین فیلمی که در آن دیالوگ داشتم، دشدگان بود. در آنجا هم پدرم مثل همیشه روی هرچه زیباتر بودن لحظات فیلم تأکید داشت و دلش نمی‌خواست زیبایی را برای رعایت منطق خراب کند. او دوست نداشت که من مثل یک نابینا راه بروم و حرکت کنم و اصلاً هم به من نگفت که قرار است نقش را به من بدهد. در این فیلم مادرم عهده‌دار بخش تولید و مالی بود و در مجارستان که برای فیلمبرداری رفته بودیم، خانمی را دیدیم که قرار بود نقش شاهزاده را بگیرد اما در لحظات آخر پدرم منصرف شد و این نقش را به من داد. هیچ‌وقت نمی‌خواست مستقیم و راحت به من بله بگوید.

● فکر می‌کنید چرا برای نقش لیلا انتخاب شدید؟

○ از آنجایی که من انتخاب نکردم بلکه انتخاب شدم، بهتر است این مسئله از آقای مهرجویی سؤال شود.

● فیلمنامهٔ اولیهٔ خانم انصاریان را خواندید؟

○ نه. فقط فیلمنامهٔ آقای مهرجویی را خواندم.

● هیچ فکر کرده‌اید که این فیلمنامه ممکن است براساس شخصیت شما نوشته شده باشد؟

○ نه، اصلاً. این را نمی‌گویم که فکر کنید در ایفای نقشی که از من دور است خیلی هنر کرده‌ام. در مجموع آنچه را که بازی کردم، نزدیک به خودم ندیدم و این نقش هیچ ربطی به خودم ندارد.

● بر انتخاب‌های لیلا صحه می‌گذارید؟

○ بله.

● احساس نکردید که لیلا بیش‌ازحد مظروف و منفعل است؟

○ نه. او را بیشتر عاشق دیدم.

● لیلا در مقابل مادرشوهرش هیچ استدلالی ندارد و در فضای توهین‌آمیزی که مادر و خالهٔ شوهرش خلوت کرده‌اند، با اولین پیشنهاد مادرشوهر قبول می‌کند که شوهرش با زن دیگری ازدواج کند...

○ به‌نظر من گاهی زن‌ها خودخواسته مظروف و مفعول و منفعل می‌شوند. شاید دوست دارند از زندگی خودشان تراژدی بسازند اما به محض جدی شدن قضیه جا می‌زنند.

● خوب، اعتراض رضا (شوهر لیلا) هم همین بود: عدم ایستادگی و زیر قول و حرفش زدن. اصلاً چرا باید لیلا مشوق شوهرش شود که برود زن بگیرد؟

○ لیلا از ته دل نمی‌گوید که برو زن بگیر. تشویق کردنش الگویی است و این را هر مردی می‌فهمد. ظاهراً چنین حرفی را می‌گوید اما واقعاً پیش‌بینی نمی‌کند که شوهرش دوباره زن بگیرد و مسئله جدی شود.

● یعنی تعارف می‌کند؟ تعارفی که آمد ــ نیامد دارد؟

○ نه، اصلاً تعارف نمی‌کند. لیلا همان چیزی را می‌گوید که ته قلبش باور دارد. اگر هم در مقابل مادرشوهر کوتاه می‌آید، از مظلومی‌اش نیست. دختر مؤدبی است که به مادرشوهر هم حق می‌دهد انتظار تداوم نسل داشته باشد.

● پس این‌که در خلوت به رضا می‌گوید: «من نمی‌توانم بچه‌دار شوم، تو که می‌توانی...» باور

قلبی‌اش است؟

○ او به مسئله‌ای که «تداوم نسل خانوادهٔ رضا» گفته می‌شود هم فکر می‌کند، منصف است و با خودش درگیر است. گاهی پیشنهاد ازدواج مجدد می‌دهد، شاید هم الکی. خلاصه به همه فکر می‌کند.

● **ولی به خودش فکر نمی‌کند و همین است که ما از اول فیلم، از این‌که دارد کلاه گشادی سرش می‌رود، ناراحت می‌شویم. طغیان ناگهانی‌اش در آخر فیلم هم که همه‌چیز را به‌هم می‌ریزد، مخالفتی غیرمنتظره است. تماشاگر از ابتدای فیلم با خودش می‌گوید که لیلا دارد چه‌کار می‌کند...**

○ به‌نظر من ـ که شاید نظر آقای مهرجویی هم نباشد ـ مخالفت آخر لیلا هم غریزی است. کار دیگری از دستش برنمی‌آید و طور دیگری بلد نیست. به‌نظر من تشویق کردن شوهرش اصلاً جدی نبود و الکی به مادرشوهرش می‌گفت. بله، لیلا دختر عادلی است که مدام مجبور به انتخاب می‌شود.

● **اسم فیلم که ابتدا «داستان واقعی» بوده، به‌خاطر حضور شما تغییر کرد؟**

○ بله. اصلاً اول اسم این پرسوناژ سروناز بوده.

● **در فیلم کلی شله‌زرد و جوجه‌کباب دیدیم و شما را هم دائم درحال غذا درست کردن!...**

○ بله، تمام غذاها واقعی بود و همه‌اش را سرصحنه خوردیم.

● **در خانه هم آشپزی می‌کنید؟**

○ گاهی، و همیشه از غذا درست کردن لذت می‌برم.

● **به‌نظر شما در بازیگری استعداد ذاتی مهم‌تر است یا آموزش‌های مختلف؟**

○ استعداد همراه با آموزش.

● **حالا خودتان را کاملاً بازیگر می‌دانید؟**

○ مطمئنم که با کوشش می‌توانم در این زمینه موفق شوم.

● **فکر می‌کنید بتوانید نقش‌های سخت، مثل نقش سوسن تسلیمی در باشو، را بازی کنید؟**

○ ترسم از این است که بگویم بله و متهم به عدم تواضع شوم اما واقعاً فکر می‌کنم این‌کار را بلدم. آقای شریفی‌نیا که تماس‌های اولیه را گرفتند و قراردادها را گذاشتند، پس از اتمام مراحل اولیه به من گفتند: «خوب، همه‌چیز تمام شد و فقط ماند بازی شما!» گفتم: «از این نظر خیالتان راحت باشد.» گو این‌که آموزش مستقیمی در این زمینه ندیده بودم و واقعاً چیز زیادی بلد نبودم.

● **برای بازی در نقش‌های گوناگون، مثلاً زن مقتدر یا خشن، صدای ظریفتان مشکل‌ساز نخواهد بود؟**

○ نمی‌دانم...

● **اگر قرار باشد حرفه‌ای جز بازیگری انتخاب کنید...**

○ من دچار وسواسی شده‌ام که به‌خاطر دختر علی حاتمی بودن است. دلم می‌خواهد حرفه و راه پدرم را ادامه بدهم. پارسال پدرم گفت: «بیا رخشانه را بساز.» اما من همه‌اش ترسیدم و قدم اولیه را برنداشتم و حالا متأسفم که چرا از اطلاعات پدرم در زمینهٔ کارگردانی استفاده نکردم.

● **رخشانه چه بود؟**

○ فیلمی کوتاه. پدرم طرح‌های خیلی زیادی داشت و همیشه می‌گفت: «با فیلم کوتاه شروع کن، ده دقیقه‌ای پنج دقیقه‌ای، حتی یک دقیقه‌ای.» رخشانه هم یکی از همین طرح‌ها بود.

● **در بازیگری هیچ‌وقت از اطلاعات و تجربه‌های مادرتان استفاده نکردید؟**

○ در خانوادهٔ ما خیلی مسائل شخصی باقی می‌ماند و ما معمولاً در مورد چیزهایی که خیلی واضح و رو است، جلوهٔ برعکس می‌گیریم. نه من و نه مادرم هیچ فکر نکردیم که در این مقوله وارد شویم. وقتی پدرم زنده بود، بخش‌هایی از لیلا فیلمبرداری شده بود اما هیچ‌وقت پدرم در این زمینه اظهارنظر و دخالتی نکرد. صبح می‌رفتم و عصر می‌آمدم و ظاهراً مثل این بود که برای ورزش رفته بودم.

● **به نظر شما بهترین بازیگر فیلم لیلا کیست؟**

○ در حین فیلمبرداری فکر می‌کردم که بهتر از علی مصفا بازی می‌کنم اما با دیدن فیلم حس کردم که هر دو برابریم. خاله شمسی هم خیلی خوب بود. در مورد علی مصفا شنیده بودم که خیلی خوب و راحت است و در عمل هم واقعاً همین‌طور بود.

● **شخصیت جذاب فیلم کیست؟**

● پدرم سرسختانه با بازیگری من مخالفت می‌کرد اما در همان روزهای سخت بیماری به‌شکل غیرمنتظره‌ای موافقتش را اعلام کرد.

○ لیلا چون چند وجهی است و شاید چون بیشتر وقت صرفش شده.

● **یک سؤال رو راست: بهترین کارگردان ایرانی کیست؟**

○ سؤال سختی است. در مورد پدرم چون تعصب دارم، هیچ نمی‌گویم. در مورد مهرجویی هم کمابیش همین حس را پیدا کرده‌ام. اما برای ارزیابی یک فیلم و تسلط کارگردانش همیشه ایده و حرف و پیام فیلم را کنار می‌گذارم و به استحکام ساختمان فیلم نگاه می‌کنم. در مجموع می‌توانم بگویم که در مورد کارگردانان سرشناس، چیزهایی از کار هرکدام را دوست دارم و چیزهای دیگری را نه. مخملباف خوش‌سلیقه و در پاره‌ای موارد منحصر به فرد است. موافقش نیستم اما خصوصیتی دارد که با بقیه متفاوت است. حاتمی‌کیا را وقتی کوچکتر بودم، بیشتر دوست داشتم. شاید همه خوب هستند و اشکال از من است که کم فیلم می‌بینم اما به‌طور قطع آن چند تا کارگردان مطرح که از سال‌ها پیش شناخته شده‌اند، مطرح شدنشان بی‌خودی نبوده.

● **باز هم آمادگی قبول نقش‌های مختلف را دارید؟**

○ هرچند مدام به خودم می‌گویم باید کم‌کم دان بشوم، باز هم مقاومت در برابر جذابیت بازیگری برایم سخت است.

● **در این صورت چه فیلمنامه‌هایی را می‌پذیرید؟ اصلاً فیلمنامه برایتان مهم‌تر است یا کارگردان؟**

○ البته کارگردان.

● **و کارگردان خوب هم یعنی همان چند نفر معلوم و معروف که قله‌های سینما هستند؟**

○ الزاماً نه. من هنوز فیلم آقای کلاری را ندیده‌ام اما مطمئنم که فیلم خوبی خواهد بود. منظورم از کارگردان خوب کسی است که بتواند بازی بازیگر را هدر ندهد. یک فیلمنامهٔ خوب وقتی فاقد کارگردانی مسلط باشد، عملاً بازی بازیگر را تلف می‌کند.

● **در هفته یا ماه چه‌قدر فیلم می‌بینید؟**

○ اصلاً فیلم نمی‌بینم.

● **آخرین باری که سینما رفتید، کی بود؟**

○ برای دیدن بازی علی مصفا به دیدن بوچ مینو رفتم و برخلاف بیشتر مواردی که زود از سالن بیرون می‌آیم، تا آخرش نشستم. نمی‌دانم انگیزهٔ ادامه دادن فیلم کشف هم‌بازی‌ام بود یا خود فیلم کشش داشت.

● **هیچ فیلم غافلگیرکننده و خیلی خوب ایرانی را سراغ ندارید؟**

○ بعد از چهار ـ پنج سال که در ایران هیچ فیلمی ندیده بودم، لیلی با من است را دیدم و احساس کردم خیلی خوب است. گاهی که فیلم‌های ایرانی را در خارج از کشور می‌دیدم، خجالت می‌کشیدم.

● **مثلاً کدام فیلم‌ها؟**

○ حتی گاهی احساس می‌کردم جرئت ندارم بعضی فیلم‌های پدرم را در خارج نشان بدهم. نمی‌دانم ریتمش کند بود یا.... وقتی لیلی با من است را دیدم، همه‌چیزش را درست یافتم. به‌نظرم برایمان آبرو می‌آورد.

● **اگر قرار باشد شما جانشین پدرتان را برای ادامهٔ فیلم جهان پهلوان تختی انتخاب کنید، چه کسی انتخاب می‌شود؟**

○ به‌نظرم ناصر تقوایی پیشنهاد بهتری بود.

● **نظرتان در مورد بازیگران برگزیدهٔ جشنواره چیست؟**

○ به‌غیراز فیلم لیلا در جشنواره فیلم دیگری ندیدم.

● **کدام‌یک از بازیگران را می‌پسندید؟**

○ **فریماه فرجامی، عزت‌الله انتظامی، معتمدآریا، شکیبایی، مشایخی و.... ضمناً وقتی اینها را نام می‌برم، معنی‌اش این نیست که این چند نفر ایده‌آل‌های من هستند. ممکن است خیلی‌ها را در این لحظه به‌یاد نداشته باشم. در مورد بازیگران خارجی هم هیچ‌وقت نمی‌دانیم خودشان در بازیگری خوبند یا کارگردانانشان آنان را در آثار خوش‌ساخت، خوب عرضه می‌کنند.**

● **خانم حاتمی هیچ به ازدواج فکر می‌کنید؟**

○ ترجیح می‌دهم در این مورد چیزی نگویم زیرا موضوع کاملاً شخصی و خصوصی است■

www.iran-archive.com

جشنوارهٔ پانزدهم:

یک نفر و نصفی کارگردان زن

شتابزدگی ویژگیِ همیشگی جشنوارهٔ فجر است اما جشنوارهٔ پنجم شتابزده‌تر از هر دور برگزار شد. بسیاری از فیلم‌های ایرانی در آخرین ساعت‌ها آمادهٔ نمایش شد به‌طوری‌که یکی ـ دو فیلم را پرده‌پرده و با فاصله از لابراتوار به سالن نمایش آوردند. یکی ـ دو فیلم که در برنامه بود، اصلاً آمادهٔ نمایش نشد و از سرورییختِ بقیهٔ فیلم‌ها هم شتابزدگی می‌بارید. طبعاً، این وضعیت بر کیفیتِ عمومی فیلم‌ها تأثیر آشکار داشت به‌علاوه که دو ـ سه فیلم که خیلی‌ها منتظرش بودند و احتمالاً می‌توانست بر کیفیت مجموعهٔ آثار ارائه شده تأثیر بگذارد، به جشنواره نرسید (فیلم‌های عباس کیارستمی، جعفر پناهی و محمود کلاری). شمار بالای فیلم‌های اول و دوم که امسال رکورد تازه‌ای به‌جا گذاشت، به اضافهٔ سیاست‌های سینمایی که از فیلم‌ها کارکردهای سیاسی و تبلیغاتی انتظار دارد، از جمله عوامل دیگری بود که باعث شد کیفیت فیلم‌های ایرانی جشنوارهٔ پانزدهم نازل‌تر از سال‌های قبل باشد؛ هرچند که به‌هرحال ـ مثل هر سال ـ از میان همین آثار نیز می‌توان به چند نقطهٔ روشن اشاره کرد. تنها فیلمساز شناخته شدهٔ زن در این دوره فریال بهزاد بود. او با چهارمین فیلمش، روزی که خواستگار آمد، در جشنواره حضور یافت اما این فیلم ـ بی‌هیچ واکنش جدی از سوی بینندگان و منتقدان ـ فیلم قابل اعتنایی نبود و به‌رغم دستمایهٔ اصلی‌اش (موضوع مهریه) جهاتی چون موفقیت در گیشه و خوشایند تماشاگران عام را مدنظر قرار داده بود. جهان خادم و همسرش، محمد حسین‌پور، نیز اولین تجربهٔ بلند سینمایی‌شان مینا و غنچه را به تصویر کشیدند. به این ترتیب، در میان انبوه تولیدات سینمایی، کارنامهٔ جشنوارهٔ پانزدهم با حضور «یکی و نصفی» کارگردان زن بسته شد اما از حیث موضوع‌های مربوط به زنان، تعداد فیلم‌های ارائه شده چشمگیر بود. گزارش جشنوارهٔ امسال را در قالب مجموعه‌ای از یادداشت‌های چندتن از منتقدان و همکاران مطبوعاتی ارائه می‌دهیم و طبعاً نقد فیلم‌ها می‌ماند برای فرصت مناسب‌تر و بیشتر در وقت نمایش عمومیِ آنها.

الهام خاکسار

بچه‌های آسمان

پایان فیلم بچه‌های آسمان، یکی از زیباترین فصل‌های اختتامیهٔ فیلم‌های جشنوارهٔ پانزدهم، است: پس از ده‌ها و ده‌ها دقیقه دویدن‌های پای‌آزار پسرک فیلم، ما با همهٔ پنهان‌کاریِ پدر، برق کفش‌های نو و برّاق را بر زمین دوچرخه می‌بینیم و با خود می‌اندیشیم که پسرک بهرهٔ خود را از رنج‌هایش برده است؛ و این می‌تواند پایان منطق فیلم باشد. درحالی‌که چنین نمی‌شود و با فصل پایانی درمی‌یابیم که تنها یک جفت کفش برای این دو پای پرتلاش هیچ است و هدیهٔ پاهای پسرک در واقع چیزی جز نوازش ماهی‌های سرخ حوض آبی نیست...

این دیدگاهِ توأم با عدالت و آرامش در کل فیلم جاری است: آنجا که پدرِ خانواده، با قناعت، از قندهای مسجد می‌گذرد و برای چای گرمنگش به نکه‌نباتی بسنده می‌کند... و یا آنجا که دخترک، همپای برادرش، از کفش‌های کهنهٔ خود بر پایِ کسی تنگدست‌تر از خود درمی‌گذرد و با همان کفش شراکتی، دلگرم از ایثار، طول کوچه را می‌دود و پیچ گذر را می‌پیچد.

نغمه ثمینی

زن امروز

همه‌چیز از نام فیلم آغاز می‌شود. زن امروز از آن دست عناوینی است که وادارمان می‌کند جدا از خط داستانی و عمق حوادث، در پیِ یافتن دیدگاه کارگردان در مورد زن معاصر باشیم. از آن دست عناوین که پیشاپیش، فیلم را به یک بیانیهٔ اجتماعی بدل می‌کنند. این درست مثل آن است که مرحوم شکسپیر اسم «هملت» را می‌گذاشت: «عاقبت زیاده‌روی در تردید» و یا «مکبث» را «عقوبت بی‌عاقبت جاه‌طلبی» می‌نامید.

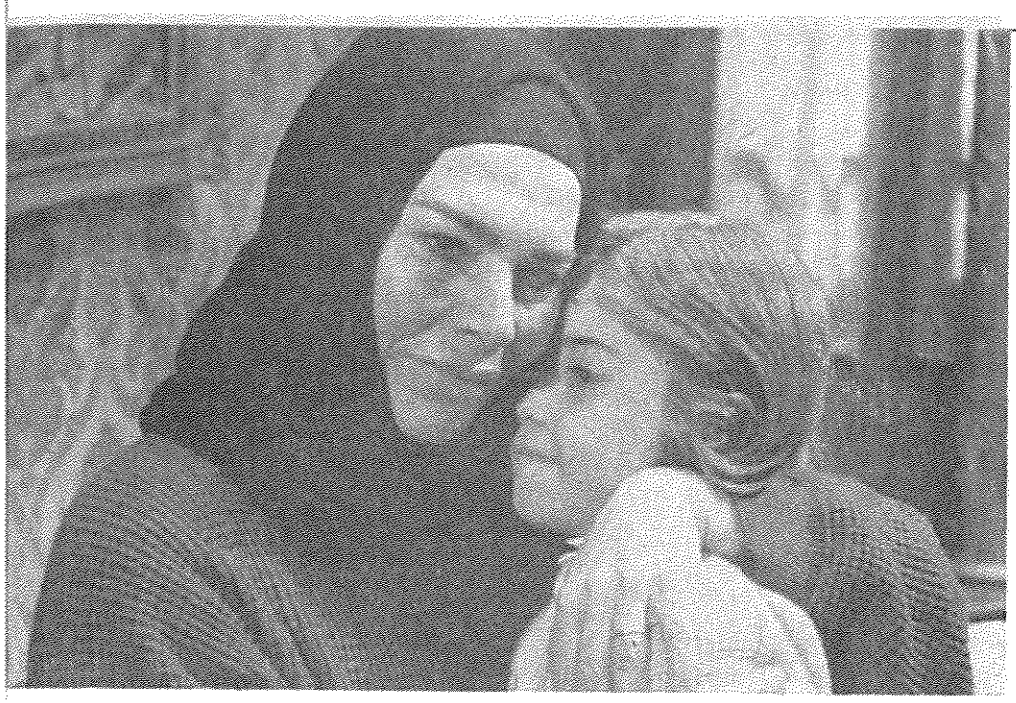
اما مشکل اساسی‌تر آنجاست که فیلم نمی‌تواند پابه‌پای نامش پیش بیاید. در نتیجه عنوانِ زن امروز یک سروگردن بالاتر از محتوای فیلم قرار می‌گیرد. شاید چون اینجا هم مثل غالب فیلم‌های فمینیستی با دیدگاه مردانه، زن امروز موجود مظلوم و خیانت‌دیده‌ای تصویر می‌شود که هر حرف نامربوطی را از جانب شوهر به‌جان می‌خرد و با بخشش و ایثار پاسخ می‌دهد و در نهایت هم گره کور زندگی‌اش را با عروس کردن دخترش باز می‌کند بی‌آن‌که بیندیشد مبادا دخترش روزی در همان گرهی گرفتار شود که خود در میان تارهایش فرسوده شده است... و طبعاً این تعریف نمی‌تواند تعریف جهان‌شمولی از زن امروز باشد. و سنگینیِ عنوان فیلم را بر دوش‌های ناتوانش تحمل کند.

ن. ث.

کاملاً آشکار است که زن امروز در پی موفقیت فیلم‌هایی با حضور پُر رنگ زنان شکل گرفته است. فیلمی با نامی فریبنده و بهره گرفته از چهره‌ای خاص و جدی در میان بازیگران زن سینمای ایران، خانم هما روستا. با این حال، امضای کارگردانش شک‌برانگیز است چون تاکنون حتی تەرنگی از علاقه به حقوق زنان در فیلم‌های ایشان مشاهده نشده و این نکته‌ای است که از همان دقایق آغاز آشکار می‌شود.

قصهٔ مشکلات زنی که شوهرش به زندان رفته، اموالش مصادره شده و دخترش در آستانهٔ ازدواج است، به‌خودی‌خود می‌تواند جالب توجه باشد اما اندکی بعد معلوم می‌شود که این قصه فقط بهانه‌ای است برای پیش کشیده شدن انواع و اقسام کلیشه‌های فیلم فارسی و کاملاً علیه زنان، با کمی اداهای روشنفکرانه که فقط تماشاگران همان فیلم‌ها را می‌فریبد.

کلیشهٔ زنِ ستمدیده و جورکش به‌سرعت خود را به رخ می‌کشد. زن با این‌که تحصیل‌کرده است، ناچار می‌شود مسافرکشی کند و در یک کارخانه کار کند؛ مثل زنی که کلفتی و رختشویی می‌کرد. با این تفاوت که تحصیل‌کرده بودن و در نتیجه «امروزی» بودن او را ناچار به پذیرش یک بار مضاعف کرده است: درک شوهر، چشم بستن بر کارهای او و سعی در بهبود بخشیدن اعمالش. در نتیجه زن امروز به‌جای این‌که به فکر تأمین معیشت فرزندانش باشد یا راهی برای مطالبهٔ پول از شوهرش پیدا کند یا حداقل ماشین پدرش را که در



می‌فروشد تا دیسکت کامپیوتری حامل اطلاعاتی دربارهٔ خلاف‌کاری‌های شوهرش را از منشی او بخرد و از این طریق از شوهرش اعتراف بگیرد که آدم خوبی خواهد شد! در چنین شرایط دروغینی طبیعی است که همهٔ مصائب و دشواری‌ها ــ همان‌قدر که آبکی اتفاق افتاده‌اند ــ حل شوند و راه را برای پایان خوشِ کلیشه‌ای و دروغین فیلم باز کنند: ازدواج دختر با یک مرد بسیار خوب و اعتراف شوهر به اشتباهاتش و حل و فصل ماجرا.

آیا این زن امروز به‌مراتب از زن‌های دیروزی بدبخت‌تر و درمانده‌تر و توسری‌خورتر نیست که در هر شرایطی و با وجود همهٔ پستی‌ها و دیوسیرتی‌های مرد، او را موجودی بالاتر از خود می‌بیند و برای جلب توجه او خود را به آب و آتش می‌زند و تازه جرئت اعتراض و فریادِ زنان دیروز را هم ندارد؟ آیا زن امروز واقعاً چنین زنی است؟ اداهای زنان امروزی، مانند دسر خوردن در کافی‌شاپ با یک دوست، رانندگی کردن و حرف‌های غلط انداز زدن، چیزی را حل نمی‌کند. کاملاً واضح است که فیلمساز حتی در گوشهٔ ذهن خود نیز حاضر نبوده زن را چیزی بیش از یک ضعیفه ببیند. این قبیل بازی‌ها و اداها به هوشمندی و زیرکی بیشتری نیاز دارد. تقاضا می‌کنیم ایشان دربارهٔ همان مردان امروز که به‌زعم ایشان جنس اول هستند، فیلم بسازند و شخصیت زنان را با فیلم‌هایی چنین توهین‌آمیز و آزاردهنده خدشه‌دار نکنند.

صابره محمدکاشی

سایه به سایه

سایه به سایه نسبت به سایر فیلم‌های جشنواره فیلم بدی نبود اما از سوی منتقدان با استقبال شایانی مواجه نشد. فیلم به‌قدرکافی جمع‌وجور است. یک ماجرای جنایی/پلیسی مربوط به قاچاق خاویار و عتیقه در شمال کشور. نکتهٔ قابل توجه حضور پُر رنگِ زن در فیلم است. همسر افسر پلیس با او همراه می‌شود و با هوشمندی و زیرکی موفق به پیدا کردن عضو اصلی گروه قاچاق می‌شود و نهایتاً، همسرش در آستانهٔ مرگ او را نجات می‌دهد. بعضی کلیشه‌ها البته وجود دارند، مثلاً این‌که زن دانشجوی رشتهٔ باستان‌شناسی است و در نتیجه زودتر از شوهرش متوجه قضیهٔ قاچاق عتیقه می‌شود، یا شخصیت منفی فیلم که تمام رفتارهای شخصیت‌های منفی پولدار و خبیث فیلم‌های قبل و بعد از انقلاب را دارد و.... اما فیلم این کلیشه‌ها را به‌خدمت می‌گیرد و آنها را با جزئیاتی همراه می‌کند، به‌طوری‌که آدم‌ها و حوادث باورکردنی جلوه می‌کنند و همین آن را از سقوط در ورطهٔ فیلم‌های ساده‌انگارانه نجات می‌دهد.

زن کم‌کم ثابت می‌کند که آدمی باهوش و بازیگری ماهر است. همچنین از ماجراجویی و گرفتار شدن هراسی ندارد، اگرچه در آخر خود را به‌سادگی در دست آدم بد ماجرا اسیر می‌کند و تبدیل می‌شود به زن قربانیِ انتهای فیلم که قهرمان مرد باید او را در آخرین لحظه نجات دهد. اما نکتهٔ مثبت فیلم آنجاست که فیلمساز رابطهٔ زن و مرد را به‌صورت دو دوست و دو همکار آغاز می‌کند و تا پایان نیز به همین صورت پیش می‌برد. تاکنون، در این نوع فیلم‌ها رسم بر این بوده که یا زنان به حاشیه پرتاب شوند و فقط در حد غر زدن و شکایت کردن حضور داشته باشند یا درحال چای دم کردن و خواندن دعای خیر برای مردان باشند و یا اگر اهمیت بیشتری داشته باشند، تبدیل شوند به بهانه‌ای برای قربانی شدن و سپس حرکت مرد برای انتقام‌جویی و جنگ و دعوا. در مواردی هم که زن اهمیت محوری یافته، مرد آن‌قدر به حاشیه پرتاب شده یا به‌صورت یک موجود منفور و بدبخت ترسیم شده. که تصویر کامل عبارتِ «زن ذلیل» را به اثبات برساند.

این از معدود دفعاتی است که یک رابطهٔ سالم و دوستانه میان زن و مرد مطرح شده و در واقع به‌همین دلیل فیلم هم فیلم سالمی از کار درآمده است. آقای ژکان از معدود کارگردان‌های این نوعی در سینمای ایران است. ان‌شاءالله ایشان باز هم فرصت فیلم ساختن و تجربه کردن را پیدا کنند و بتوانند به‌جای این‌همه تازه‌کار نابلد که هرسال اولین یا دومین فیلم خود را می‌سازند و سپس از سینما کناره می‌گیرند، کار کنند.

ص.م.

سلطان

سلطان از معدود فیلم‌های جشنوارهٔ امسال بود که بوی ریاکاری آن از چند فرسخی مشام را نمی‌آزرد. بعد از دندان مار ، سلطان تنها فیلم بعد از انقلاب کیمیایی بود که با شعارهای سطحی ضیافت و تجارت فاصلهٔ بسیار داشت. سلطان تنها فیلم جشنوارهٔ امسال بود که بوی عشق داشت. سلطان تنها فیلم کیمیایی بود که در آن معشوق در سایهٔ جوانمردی عاشق گم نشده بود. و سلطان مانند تمام قهرمان‌های فیلم‌های کیمیایی، عشق و معشوق را دست‌وپاگیر دانست، بر دلش پا گذاشت و...

مهشید زمانی

سلطان مثل بقیهٔ آثار کیمیایی یک فیلم غیرعادی است؛ فیلمی که انگار از یک سیارهٔ دیگر آمده و متعلق به آدم‌هایی دیگر با دلمشغولی‌های دیگر است. حتی امروزی بودن فضاها و مشکلات و دشواری‌های آدم‌ها هم این غرابت را نمی‌پوشاند: خراب شدن خانه‌های قدیمی، افزایش سرسام‌آور برج‌ها، عوض شدن چهرهٔ شهر، ساخت بزرگراه‌های وسیعی که جای محله‌های تنگ را می‌گیرند، و در کنار همهٔ اینها آدم‌هایی که از رنگ‌عوض‌کردن چهرهٔ بیرونی شهر و مردم آن دل‌نگرانند اما فریادها و ناله‌های آنها در هیاهوی شهر شلوغ گم می‌شود و به جایی نمی‌رسد. با این‌حال، حرف‌های قهرمان کیمیایی طوری است که انگار در فاصله‌ای که این اتفاق‌ها رخ داده، حضور نداشته، تأثیر نگرفته و تغییر نکرده است. به‌نظر می‌رسد که قهرمان کیمیایی همیشه در یک نقطهٔ جهان ایستاده است؛ نقطه‌ای که گاه جلوتر از جامعهٔ خویش است، مثل قیصر و گاه عقب‌تر از آن، مثل سلطان.

در مورد شخصیت زن ــ مریم ــ در سلطان می‌توان به‌عنوان یک نقطه عطف در آثار کیمیایی صحبت کرد و گرچه این سخن عجیب به‌نظر می‌رسد، باید گفت که ظاهراً دامنهٔ حضور بسیار زنان در جامعهٔ امروز دامن فیلمساز کهنه‌ساز علاقه‌مند به رفاقت و مردانگی را نیز گرفته است زیرا در این فیلم مریم اگرچه مثل زنان فیلم‌های قیصر و گوزن‌ها به پای قهرمان فیلم می‌نشیند اما این‌بار موضع انفعالی ندارد، چنان‌که فیلمساز و خود قهرمان می‌گویند که این زن در واقع پایگاه اجتماعی بالاتری نسبت به قهرمانِ یک‌لاقبای اهل مردانگی دارد و همین نکته وصال آن دو را غیرممکن کرده است. مریم نیز مانند سایر زنان آثار کیمیایی به‌سوی مرد جلب می‌شود و از او حمایت

www.iran-archive.com

سینما سینماست

می‌خواهد اما این‌بار شرایط و خواسته‌های خودش را اِعمال می‌کند، ضعف‌ها و کاستی‌های مرد را می‌فهمد و می‌پذیرد و از برتری‌های خود برای آرام رساندن به مرد بهره نمی‌گیرد. البته مریم نیز زنی آرمانی و ساختهٔ ذهن **کیمیایی** است. او بیش از حد به سلطان اعتماد می‌کند و به او نزدیک می‌شود اما سنجیدگی رفتار و وقار او اهمیتش را نزد تماشاگر بالا می‌برد و اعمالش را پذیرفتنی می‌کند، حتی خیلی بیشتر از خود سلطان.

در **سلطان** زن نیز مانند مرد یک قربانی است؛ قربانی دیوارهای سنگی جامعهٔ آدم‌ها. او خود از این قربانی بودن آگاه است و در برابر آن عکس‌العمل نشان می‌دهد، نه این‌که بدون هیچ تصمیم و اندیشهٔ مستقلی بسوزد و بسازد. این فیلم در میان آثار **کیمیایی** ـ به‌خصوص فیلم‌های قبل از انقلاب و فیلم اخیرش ـ یک گام به جلوست.

ص.م.

سینما سینماست

رابطهٔ سینما و اخلاق در ایران عمری تقریباً همپای عمر سینما دارد. شک و تردید دربارهٔ مسائل اخلاقی و جایگاه آنها در مقوله‌ای از نوع سینما در کشوری که تمام مسائلش از روز نخست بر پایهٔ اخلاقیات و سنت‌ها بنا نهاده شده است، بی‌هیچ شکی اولین بحث در این‌باره بوده و هست اما بحث (و شک) دربارهٔ حضور زنان در سینما، اولین بحث (و شک) مهم این رابطه نیز بوده زیرا اخلاقیات و سنت‌های ذکر شده درهرحال گریبان زنان را بیش از مردان گرفته و در مورد آنان بیشتر مطرح بوده است. قصد من اخذ نتیجهٔ مثبت یا منفی از این مقوله نیست بلکه نقط فضا و ماجرا را شرح می‌دهم.

فیلم **سینما سینماست**، ساختهٔ آقای **ضیاءالدین دری**، بر همین موضوع (رابطهٔ سینما و اخلاق) و همین مضمون (نقش زن در این رابطه) انگشت گذاشته است و آن را در خلال داستان کارگردانی که به‌دنبال چهرهٔ دختر جوانی برای ایفای نقش اول فیلمش می‌گردد، مطرح می‌کند.

دخترجوانی‌که به بازیگری در سینما عشق می‌ورزد، با مخالفت پدر روبه‌رو می‌شود. **سینما سینماست** ظاهراً به فیلم مشهور آقای **مخملباف**، **سلام سینما** نیز توجه کرده است و اگر نگوییم جوابیه، دست‌کم نوعی مخالف‌خوانی نسبت به نگاه **مخملباف** به بازیگری و سینما را می‌توان در آن دید. اما رابطهٔ سینما و اخلاق و موضوع فرعی‌تر زن در این ارتباط، که عمری همپای سینمای ایران دارد، با شاهد مثال ـ و به اشاره‌ای مستقیم (از دهان منتقد) ـ تصریح می‌شود. حاجی‌آقا **اکتور سینما** اولین فیلمی است که به این موضوع پرداخته و مخالفت قشر عامی، سنتی، اخلاقی و ... را با مقولهٔ سینما و نمایش و مقولهٔ بازیگری زنان در فیلم مطرح کرده است. اگر فیلم آقای **اوگانیانس** به‌دلیل ساده‌انگاری‌های مرسوم آن دوره (و نه لزوماً شخص آقای **اوگانیانس**) و به دلیل حرکت عمومی جامعه به قصد پشت سرگذاشتن این مشکل، نتوانسته بود این مسئله را به‌طور ریشه‌ای و قطعی حل کند یا لااقل برای آن جوابی درخور بیابد، فیلم آقای دری نیز ـ ۶۴ سال بعد ـ به‌دلیل ساده‌انگاری‌های مرسوم این دوره (و نه لزوماً شخص آقای دری) وبه‌دلیل حرکت عمومی جامعه به قصد نادیده گرفتن این مشکل، قطعاً نتوانسته آن را به‌طور ریشه‌ای و قطعی حل کند یا لااقل برای آن جوابی درخور بیابد. ساده‌انگاری‌های مرسوم آن دوره ـ در قالب سینما ـ فرار از طرح نیروی مخالف، عدم درگیری کافی میان نیروهای مثبت و منفی و چشم پوشیدن از تمام واقعیت‌هاست و ساده‌انگاری‌های مرسوم این دوره ـ در قالب سینما ـ پناه بردن به رمانتی‌سیسم، طرح شعار و طفره رفتن اجباری از طرح بعضی از واقعیت‌ها. نتیجه این‌که هر دو فیلم تاکنون فقط به‌طرح سؤال پرداخته‌اند. هرچند که سؤال‌ها مهم و اساسی هستند اما همچنان می‌توانیم در انتظار پاسخ درخوری برای آنها بمانیم.

لیلا ارجمند

همین است که خرج‌های بسیار می‌شود و آدم‌های فراوان گردهم جمع می‌ایند و اعصاب‌ها و دوربین‌های بی‌شمار به‌کار، که جوابیه‌ای بر فیلم **سلام سینما** بر پرده رود. آن‌هم جوابیه‌ای که با گردوخاک به پاکردن‌ها و بیراهه‌رفتن‌ها، باز به همان جایی بازمی‌گردد که **سلام سینما** با تمام نظرهای موافق و مخالف، بر قُله‌اش ایستاده است.

محور دایرهٔ بسته‌ای که **سلام سینماست** گرد آن می‌چرخد، دختری نیست که گوشهٔ چشمی به بازیگری دارد و انگیزهٔ اصلی‌اش میان عشق به هنر و علاقهٔ ناگهانی به کارگردان معلق می‌ماند. مشکلِ هزاران هزار بازیگر غیرحرفه‌ای نیستند که در کوچه و خیابان، در هر پستو و سر هر گذری پیدا می‌شوند بلکه مشکل و محورِ این چرخشِ بی‌نتیجه کارگردانی است که یک نظر و با چند آزمایش دم‌دستی بازیگرِ ایده‌آلش را می‌یابد و انتظار دارد که او فهم و شعور و درک بازیگری را به‌طور مادرزاد با خود داشته باشد.... با این‌همه و با گذر از تمامی این بحث‌ها، **سینما سینماست** تنها در یک نقطه از دایرهٔ بستهٔ خود بیرون می‌جهد تا چیزی را ثابت کند: این‌که کوه به کوه نمی‌رسد، شاید آدم هم به آدم نرسد اما فیلم حتماً به فیلم می‌رسد!

ن. ث.

لیلا

در ماهنامهٔ سینمایی فیلم و در مطلبی با عنوان «غذا در فیلم‌های ایرانی» به کثرت وجود نماهایی از اغذیه و اشربهٔ مختلف در فیلم‌های **داریوش مهرجویی** اشاره شده بود. گویا این مطلب به مذاق ایشان خوش نشسته چرا که در **لیلا** انگار هدف از نمایش انبوهی از ماکولات و میوه‌جات و صحنه‌های غذا و غذاخوری و چای دم کردن، دعوت تماشاگر به یک ضیافت بوده است و صدالبته، زنان اغلب به کار پخت‌وپز و تهیهٔ غذا و مردان فقط به تناول. فیلم **لیلا** با شله‌زردپزانی ـ که به ازدواج رضا و لیلا می‌انجامد ـ باز می‌شود، که یادآور صحنهٔ مشابه پخت نذری در فیلم **عروس** است. جدا از این اقتباس، تمایل شدید آقای **مهرجویی** به آشپزی، به پخت آش شله‌قلمکاری منجر شده که مرکب است از **هزپیشهٔ مخملباف**، (که زن برای شوهرش به خواستگاری می‌رود) و **نوشِ بنی‌اعتماد** (که زن آشکارا حضور زنِ جدید همسرش را در خانه تجربه می‌کند) و **مسافران** (در گفت‌وگوهای رودررو با دوربین) و **برج مینو** (در ایدهٔ گردنبند مرواریدی که گسیخته می‌شود) و همچنین زن نازای در **پنا تو**.

مهرجویی با محور قرار دادن زنی سست‌اراده و متزلزل و پُر از تناقض (که پس از تشویق و اجبار شوهر به ازدواج مجدد، او را ترک می‌کند)، ابزارهای همذات پنداری و دلسوزی تماشاگر (از قبیل مونولوگ‌های لیلا) را مهیا می‌کند و باید متوجه بود که بی‌مایگی زنی که موجب تیره‌روزی چهار نفر شده است، بیش از آن‌که ترحم برانگیزد، نفرت‌انگیز است.

علیرضا خاکسار

www.iran-archive.com

مینا و غنچه

«پای درد دل رضا: شما به‌جای من! اگر همسرتان اصرار کند، زندگی را به کامتان تلخ کند که چرا همسر دوم اختیار نمی‌کنی و سرم هوو نمی‌آوری، برای خوشایندش هم که شده، این کار را نمی‌کنید؟ منظورم این است که وقتی عاشق همسرتان هستید، هر کاری که او بخواهد برایش نمی‌کنید؟ حتی اگر آن کار دشوارترین کارها مثل ازدواج با دختری جوان و زیبا باشد؟ آیا ممکن است پیش خود حدس بزنید که همسرم مازوخیست است و اصرارش ناشی از حس خودآزاری است؟ به‌خدا قسم محال است. آخر من که روان‌پزشک نبودم تا از روان‌نژندی او سر دربیاورم. به خودم گفتم کسی که او را مجبور نکرده، مادرم که زیاد زن مقتدر و مؤثری در زندگی ما نیست که نشود حرف‌هایش را نادیده گرفت. یعنی مادر من که مانند مادرشوهر صحرا نبود. تازه خواهران و پدرم هم که از اساس با این کار مخالف بودند و در مقابل اصرار مادرم ایستاده بودند. خود من هم که تکلیفم روشن بود، هیچ علاقه‌ای به تجدید فراش نداشتم. من که مثل شوهر آهوخانم نبودم که همسرم دلم را زده باشد یا مثل رامین، شوهر مریم افشار، نبودم که همسرم را به گناه نازایی طلاق داده باشم. پس اصلاً دعوای ما بر سر چه بود؟ قاعدتاً هر دادگاه عادلی رأی به بی‌گناهی من خواهد داد چرا که اگر لیلا خواسته با آزار دادن خودش و بعد هم من، انتقام خود را از طبیعت بگیرد، تقصیری متوجه من نیست و فکر می‌کنم آقای مهرجویی به‌خوبی متوجه این نکته بوده است و با زیرکی توانسته بی‌گناهی مرا، با استفاده از نشان دادن دلایل بی‌منطق لیلا برای نمایش مظلوم واقع شدنش، ثابت کند. من لازم می‌بینم بابت تمامی زحماتی که او برای تبرئهٔ من کشیده است، تشکر کنم!»

م.ز.

در میان فیلم‌های جشنوارهٔ امسال، لیلا بیش‌ازهمه نظرهای متضاد را برانگیخت. بیشتر بحث‌های موافقان و مخالفان نیز بر سر حقوق زن در این فیلم بود. گروه موافق لیلا را تصویر تمام ظرافت‌ها و لطایف و روح و احساس زن ایرانی دانستند درحالی‌که گروه مخالف آن را فیلمی ضدزن، توهین‌آمیز و مروّج تعدد زوجات قلمداد کردند.

لیلا پس از آگاهی به نازایی‌اش و با اصرار مادرشوهر، تصمیم می‌گیرد ترتیب ازدواج همسرش را با زنی دیگر بدهد تا به او حق طبیعی بچه‌دار شدن را داده باشد اما در شب عروسی تاب نمی‌آورد و به خانهٔ پدری‌اش بازمی‌گردد...

اما این قصه‌ای نیست که تعدد زوجات را ترویج کند. لیلا زنی است باهوش، فرشته‌خو و عاشق. او تدبیر و سیاست زنانه برای جلب مرد چیزی نمی‌داند ولی مانند فردی کودن نیز به‌انتظار سرنوشت نشسته است. او برای این‌که نسبت به همسرش خودخواهانه رفتار نکرده باشد، این بازی را آغاز می‌کند و بعد برای این‌که بداند شوهرش تا چه حد او را دوست دارد، آن را ادامه می‌دهد. او نمی‌خواهد هیچ نقطهٔ تاریکی عشق او به همسرش را لکه‌دار کند. از همین رو خود را کنار می‌کشد تا شوهرش منطقاً با زن دیگری به خوشبختی برسد اما همین عمل او را از نظر احساسی از شوهرش دور می‌کند و حفظ رابطهٔ قبلی برایش دشوار می‌شود تا هنگامی که رضا استحانش را پس می‌دهد و ثابت می‌کند که در عشق او صادق است.

این یک قصهٔ عشق شرقی است. قضیهٔ بچه در آن خیلی جدی نیست؛ می‌توانست بهانهٔ دیگری به وجود آید. مهم این است که لیلا برای عمق بخشیدن به این عشق، خود و رضا را در رنج می‌افکند. این می‌تواند به خودآزاری زنانه تعبیر شود یا اداهای متظاهرانهٔ کارگردان در ارائهٔ یک تصویر توریستی از شرق و ایران برای مخاطبان احتمالی آن سوی مرز؛ اما آن را چنین نمی‌یابیم. فیلم البته نشانه‌هایی از تظاهر را در خود دارد، مثل شیک و لوکس بودن افراد و فضاها، رفاه همهٔ آدم‌ها و تمهیدات خودنمایانهٔ سینمایی مثل نورپردازی قرمزرنگ، فیدهای رنگی، لباس‌های هم‌رنگ تمام افراد یک خانواده، حرف زدن بازیگرها رو به دوربین و دیزالو حرکات در یکدیگر که بعضی از آنها درآمده و بعضی هم درنیامده. فیلم یک محیط انتزاعی دارد که زیاد به واقعیات بیرونی توجهی نمی‌کند. این تمهیدها نوعی تجربه‌گرایی فرمی است به قصد نقب زدن به درون آدمی. بنابراین عجیب نیست که دنیای بیرون در این فیلم تا این حد استیلیزه و نمادین باشد.

در نهایت، لیلا فیلمی است با ساختار و قصهٔ مناسب، یکدست در اجرا و تأثیرگذار. و همین خصوصیات کافی است که در سینمای ایران فیلمی یک سروگردن بالاتر از فیلم‌های دیگر باشد.

ص.م.

معجزهٔ خنده

فیلم **معجزهٔ خنده** به لحاظ کالبدشکافی یک جامعهٔ تکّه‌افشاده شایان توجه است و سوژه قراردادن انسان‌هایی فاقد خرد متعارف، برخلاف آنچه مطبوعات نوشتند، به هیچ‌روی همپالکی بودن با دیوانگان نیست. طرح بروز عشق در بین جنون‌زدگان ایده‌ای تازه و جالب است که با اجرایی هوشمندانه می‌تواند بدیع و شگفت‌آور باشد اما فیلم لازمهٔ بروز عشق را زدایش جنون، یعنی همان بازگشت عقل، می‌داند. ولی مگر عشق همان جنون خفیف نیست؟! **معجزهٔ خنده** برای بروز عشق قید و شرط عقل می‌گذارد درحالی‌که عشق ابداً قید و شرط بردار نیست. فروغ فرخزاد برای عشق جذامی‌ها قید صورت زیبا نگذاشته است، همچنان‌که صمد بهرنگی در عشق کچل‌ها.

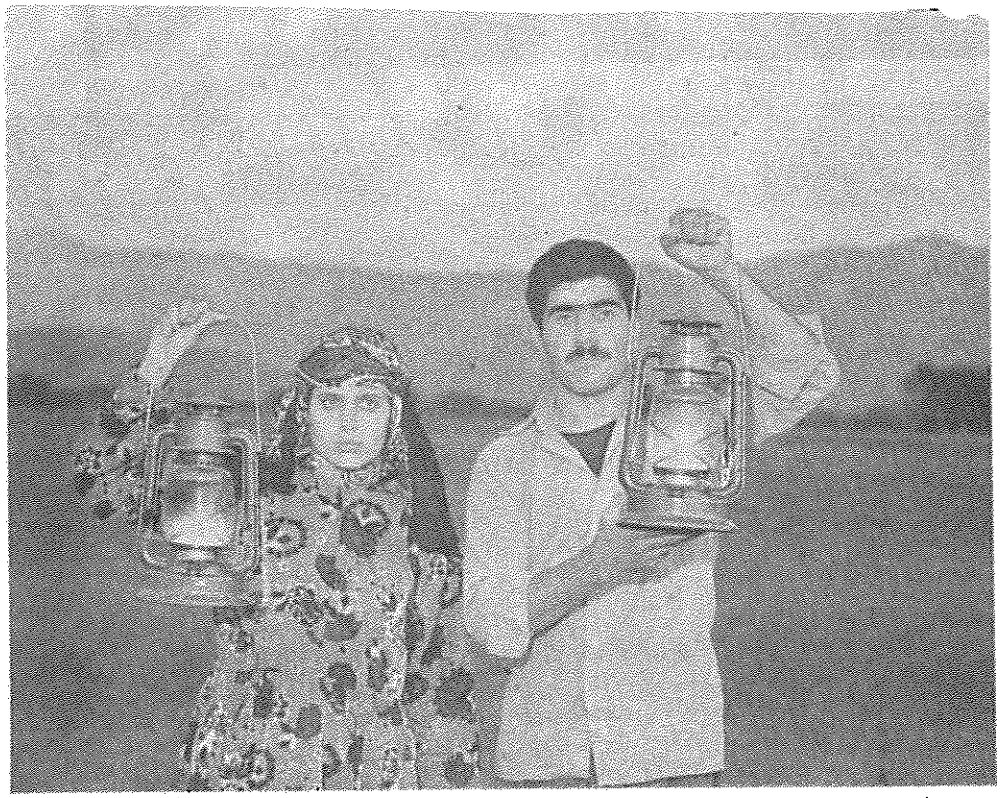
ع.خ.

مینا و غنچه

در کارتون‌های اولیهٔ والت دیزنی، میکی‌موس موجودی جسور و پرخاشگر بود که به‌سرعت به یک موش/فرشتهٔ مهربان تبدیل شد و این خصلت فرشته‌وشی در دیگر پرسوناژهای این کمپانی عام شد؛ طوری‌که از سیندرلا و سفید برفی مبادی آداب تا پری دریایی مُحیرالعقول، هیچ‌کدام، امیال زمینی ندارند. **دامبو فیل پرنده** پا را از این‌هم فراتر می‌گذارد و زایمان را به‌کلی تحریف می‌کند: لک‌لک‌ها کودک را در بقچه‌ای بر منقار به ارمغان مادر می‌آورند. در قاموس والت دیزنی زایش کار موجودات پست است و برای این پری‌زادگان خیالی فعلی قبیح. و صدالبته این جهان رمانتیک مواجهه با واقعیات فیزیکی بدن انسان را برای کودکان عجیب و غیرقابل باور می‌کند.

در فیلم **مینا و غنچه** دختربچهٔ پنج‌ساله‌ای به چگونگی فرآیند زایمان واقف و آگاه بود؛ می‌دانست آنچه مادر در شکم دارد، انسانی است دختر یا پسر و کوچک و دوست‌داشتنی، و

www.iran-archive.com



نامزدی

برجستگی شکم از بابت همین بار است و در بیمارستان است که باید این بار به زمین نهاده شود. شاید بهتر می‌بود سازندهٔ فیلم علاوه بر طرح مسئلهٔ حسادت این دختر نسبت به برادرِ شیرخواره‌اش، کمی روشن می‌کرد که اطلاعات مبسوطِ این‌چنینی چگونه به این کودک منتقل شده است زیرا پیش‌فرضِ کنونیِ بعضی از کودکان مبنی بر بلعیدن نوزاد توسط مادر بسیار مضحک است.

ع.خ.

نامزدی

فیلم تلخ نامزدی حکایتِ گرفتار آمدن انسان‌ها را در چنبرهٔ سنن موروثی می‌گوید. حکایتِ جوانی از دیار لرستان است که مجبور به ازدواج با بیوهٔ برادر و رها کردن نامزد جوانش است. او به این ازدواج راغب نیست و زن هم که می‌داند برادرشوهرش نامزد دارد، همچنین. اما آنچه این دو را به وصال هم درمی‌آورد و آنچه فیلمساز قصد محکوم کردنش را دارد، فشارهای متعصبانه و یکسونگری جامعهٔ روستایی است. پدرِ این بیوه‌زن او را در ازدواج با برادرشوهر یا ترکِ خانهٔ شوهری و جداشدن از دو فرزندش مخیّر می‌گذارد. در صحنه‌های پایانی این دو را مشغول غذا خوردن از یک سینی می‌بینیم و در حاشیهٔ صوتی فیلم صدای هلهله‌ای به گوش می‌رسد که خبر از ازدواج نامزدِ پسر با فرد دیگر می‌دهد و تصویر به نگاه شرمسارِ زن پیوند می‌خورد و سپس به چهرهٔ غمگینِ عروسی که او را سوار بر اسب به سوی خانهٔ شوهر می‌برند، قطع می‌شود.

ع.خ.

هتل کارتن

مادری دو ماه است از فرزندش اطلاعی ندارد اما برای پیدا کردن او هیچ اقدامی نکرده است. حتی به جاهایی که حدس می‌زده ممکن است ردی از او داشته باشند نیز سر نزده بلکه منتظر مانده تا همسر سابقش، که ۱۴ سال او را تنها گذاشته، مانند یک ناجیِ افسانه‌ای که برحسب تصادف دلش هوای وطن کرده، از راه برسد و به جست‌وجوی فرزند بپردازد.

دنیای غریبی است مگر نه؟ همیشه فکر می‌کردم قوی‌ترین حس در یک زن حس مادری است. حالا می‌بینم که یک زن می‌تواند دو ماه از فرزندش بی‌خبر باشد و به‌جای هر اقدامی، تنها در فکر رد کردن خواستگار خود باشد. زنی با این میزان انفعال و چهره‌ای همیشه گریان چگونه ۱۴ سال زندگیِ خود و فرزندش را اداره کرده؟ آه یادم نبود، خودش توضیح داد که ایام موشک‌باران پسرش را بغل می‌کرده و با هم از ترس می‌لرزیده‌اند!

م.ز.

هتل کارتن آغازی روان و دلپذیر دارد: زنِ میانسالی از سوی یکی از همکارانش که ده سال پیش همسرش فوت شده، پیشنهاد ازدواج دریافت می‌کند. زن که خوش ندارد پسرش در ۲۰ سالگی مرد دیگری را در خانه ببیند، پاسخ منفی می‌دهد. ریشهٔ این حجب و حیای شرقی در باورهای تملک‌جویانه‌ای است که ما در کودکی خویشتن را متعلق به والدین و در بزرگسالی والدین را متعلق به خویش می‌دانیم. توفیق سیروس الوند در به‌دست گرفتن احساسات تماشاگرانی است که همچنان‌که بر جواب کردن این خواستگارِ خوب افسوس می‌خورند، در دادگاه اخلاقیِ خویش زن را به حفظ تجرد ملزم می‌کنند.

اما افسوس که این مایه‌های دراماتیک در تداخل با تعدد سوژه‌هایی از قبیل نقد رب و مایکل جکسون، حمایت از والیبال نشسته، بررسی پدیدهٔ ماهواره، مشکلات بی‌خانمان‌ها و قاچاق مواد مخدر به هرز می‌رود و چه حیف. به گفتهٔ مارکو مولر (مدیر جشنوارهٔ لوکارنو و از مهمانان جشنواره) فیلم بد فیلمی است که فیلمسازش داعیهٔ طرح همهٔ سؤال‌ها را داشته و به گمان خویش به همهٔ آنها پاسخ‌های لازم را داده است.

ع.خ.

هتل کارتن اصرار دارد که همه‌کس و همه‌چیز را راضی کند، از جمله زنان را. قصه فی‌نفسه پیچیده نیست و تا حد زیادی تکراری است. زنی که در غیاب شوهر فرزندش را بزرگ کرده و شوهر پس از سال‌ها بازگشته تا پس از حل مشکلات و سروسامان دادن به زندگیِ زن با او آشتی کند و همه‌چیز از سرگرفته شود. حالا با چنین قصهٔ دیرآشنایی اگر قرار باشد حقوق زنان نیز در نظر گرفته شود، تناقض ناگزیری به‌وجود خواهد آمد.

در ابتدای فیلم زن را در محیط کارش ـ فعال، دارای اعتماد به‌نفس و متکی به خود ـ می‌بینیم اما به‌محض ورودِ مرد همه‌چیز به هم می‌ریزد و زن به‌سرعت به جایگاه یک ضعیفه که در برابر مرد هیچ کاری از دستش ساخته نیست، تغییرِ موضع می‌دهد؛ دیگر بدون شوهر نمی‌تواند پسر فراری‌اش را به‌خانه بازگرداند و بدون این‌که اساساً دلیل آن معلوم باشد، به‌نظر می‌رسد که بیشتر به‌دنبال بازگرداندن شوهر فراری‌اش به خانه است تا پسرش. طبیعی است که در چنین شرایطی مرد بدون کوچک‌ترین احساس گناهی نسبت به رفتارش در گذشته، عرصه را برای اثبات مردانگی و جولان دادن خالی می‌یابد و هر لحظه به نوعی جذابیت‌ها و توانایی‌های خویش را به رخ می‌کشد. معلوم نیست که چرا در این فیلم‌های علاقه‌مند به ارائهٔ مردِ آرمانی، اگر زن با ناتوانی و بی‌عرضگی کنار نکشد، مرد فرصتی برای ابراز وجود نمی‌یابد؟

در واقع فیلم نه قصد دفاع از مردان را دارد و نه زنان را. کل فیلم بهانه‌ای است برای ترتیب یافتن چند صحنهٔ پرتحرک و چند صحنهٔ پرسوزوگداز که تاریخ چندین سالهٔ سینمای ایران ثابت کرده تماشاگرِ این سینما را خوش می‌آید و احساسات او را به غلیان درمی‌آورد: صحنه‌های کتک‌کاری بهمن با صاحب هتل کارتن، والیبال نشستهٔ بهمن با تیم جانبازان، صحبت‌های زن و مرد در پارک، سوارشدن زن در ماشین خواستگار سمج، در آغوش گرفتن پدر و پسر پس از ۱۴ سال جدایی، خداحافظی زن و مرد در فرودگاه و سرانجام صحنهٔ بازگشت. البته سیروس الوند ثابت کرده که تجربه و توان کافی برای ساخت و پرداخت این صحنه‌ها و این حس‌ها را دارد. به‌احتمال زیاد فیلم در گیشه نیز موفق خواهد بود اما همهٔ اینها باعث نخواهد شد که هتل کارتن را فیلمی جدی بینگاریم.

ص.م.

چرا در جشنواره فیلم نداشتید؟

رخشان بنی‌اعتماد و تهمینه میلانی، دو کارگردان شاخص و فعال سینمای ایران، چند سالی است که در جشنواره حضور ندارند. با این سؤال به سراغشان رفتیم که چرا در جشنواره فیلم نداشتید؟

رخشان بنی‌اعتماد: البته پس از دوری بی‌کار نبوده‌ام. معلق ماندن فیلمنامه‌هایی که برای تصویب ارائه دادم، باعث شد که به زمینهٔ مورد علاقه‌ام بعضی مستندسازی بپردازم. در این مدت دو مستند ویدئویی ساخته‌ام؛ یکی آخرین دیدار با ایران دفتری، دربارهٔ زندگی و خاطرات و آخرین روزهای این هنرمند فقید که از اولین بازیگران زن تئاتر و سپس سینما در ایران بود. این فیلم ۸۲ دقیقه‌ای را برای انجمن بازیگران سینمای ایران ساخته‌ام. فیلم دوم، مستند ۶۰ دقیقه‌ای زیر پوست شهر است که آن را برای سازمان بهزیستی ساخته‌ام و دربارهٔ اعتیاد به مواد مخدر و خانواده‌های معتادان است. هر دو فیلم قرار است در اردیبهشت ماه ۷۶ در جشنوارهٔ سوره در اصفهان، که به‌تدریج بیشتر روی سینمای مستند متمرکز شده، نمایش داده شود.

اگر منظورتان از این پرسش این است که چرا امسال فیلم سینمایی در جشنواره نداشتم؛ همان‌طور که اشاره کردم، هنوز دو فیلمنامه‌ای که برای تصویب ارائه داده‌ام، معلق مانده و ساختن فیلم بعدی موکول به تصویب آنهاست.

تهمینه میلانی: پرسیده‌اید که چرا در جشنواره فیلمی نداشتم. شاید قبل از آن بهتر باشد سؤال شود چرا فیلم کاکادو که سه سال پیش با سرمایهٔ شخصی‌ام دربارهٔ محیط زیست ساختم و در جشنواره مورد توجه قرار گرفت و درجهٔ الف به آن اختصاص یافت، به نمایش درنیامده است.

دلایل فیلم نساختن من و بسیاری از افرادی را که، هم به‌واسطهٔ تجربه و هم موقعیت، از من محق‌تر هستند، باید در خارج از فیلمساز جست‌وجو کنید.

حقیقت این است که یک جریان فکری در وزارت ارشاد حاکم است که مجریان آن به‌طور مستقیم و غیرمستقیم، با به‌کار بردن لفظ هدایت و حمایت، آن را بر همگان تحمیل می‌کنند. بنابراین بسیار سخت است که هم فیلم خوبی ساخته شود و هم به‌شکلی از این جریان فکری تحمیلی به‌دور باشد. به‌همین دلیل، خیلی‌ها تا زمانی‌که به شخصیت و حقوق فردی‌شان احترام گذاشته نشود، فیلم نمی‌سازند. اصلاً جذابیت هنر در این است که هنرمند با دیدگاه و ذهنیات مستقل خودش موضوعی را برگزیند و آن را بپروراند وگرنه همهٔ فیلم‌ها و آثار هنری شبیه به هم می‌شود، مثل جشنوارهٔ پانزدهم.

به‌هر صورت، در سه سال گذشته سه فیلمنامهٔ کامل به وزارت ارشاد و بنیاد فارابی ارائه کرده‌ام که هر سه با دلایل مشترک رد شده‌اند، با آن‌که هیچ‌یک مخالف قوانین نمایشی و شرعی کشور نبوده‌اند. فکر می‌کنم بعد از ۱۷ سال فعالیت سینمایی می‌دانم که چه چیزهایی را باید رعایت کرد ولی با سلیقهٔ شخصی افراد، خاصه این‌که هر چند ماه یا چند سال یک‌بار عوض می‌شوند، چه باید کرد؟

کارگردانانِ زن در جشنواره‌های سینمایی فجر

- جشنوارهٔ پانزدهم: فریال بهزاد (روزی که خواستگار آمد)؛ جهان خادم (مینا و غنچه) [به‌طور مشترک]
- جشنوارهٔ چهاردهم: مهستی بدیعی (طالع سعد)
- جشنوارهٔ سیزدهم: رخشان بنی‌اعتماد (روسری آبی)؛ یاسمین ملک نصر (درد مشترک)؛ تهمینه میلانی (کاکادو)
- جشنوارهٔ دوازدهم: ـ
- جشنوارهٔ یازدهم: ـ
- جشنوارهٔ دهم: رخشان بنی‌اعتماد (نرگس)؛ فریال بهزاد (درهٔ شاپرک‌ها)؛ تهمینه میلانی (دیگه چه‌خبر؟)
- جشنوارهٔ نهم: تهمینه میلانی (افسانهٔ آه)
- جشنوارهٔ هشتم: رخشان بنی‌اعتماد (پول خارجی)؛ پوران درخشنده (زمان از دست رفته / عبور از غبار)؛ تهمینه میلانی (بچه‌های طلاق)؛
- جشنوارهٔ هفتم: رخشان بنی‌اعتماد (زرد قناری)
- جشنوارهٔ ششم: رخشان بنی‌اعتماد (خارج از محدوده)؛ پوران درخشنده (پرندهٔ کوچک خوشبختی)
- جشنوارهٔ پنجم: تهمینه اردکانی (گلبهار)؛ پوران درخشنده (رابطه)
- جشنوارهٔ چهارم: ـ
- جشنوارهٔ سوم: ـ
- جشنوارهٔ دوم: ـ
- جشنوارهٔ اول: ـ

در تقبیحِ خشونت

در غروبِ روز افتاحیهٔ جشنواره الف. م را دیدم که لنگ می‌زد و در جواب سؤال من که: «چرا؟»، گفت: «امروز در صف سینما عصرجدید سه بار از مأموران انتظامی لگد خوردم. برخوردها خشونت‌آمیز است. انگار نه انگار جماعتی که برای استودیوبولی (روبرتو روسلینی، ۱۹۵۰) ساعت‌ها در صف ایستاده‌اند، جماعتی فرهنگی هستند.» باور نکردم و برای این دوست از مزایای نظم گفتم و از وظیفهٔ خطیرِ آنهایی که مسئول برقراری آن هستند و این‌که این افراد همچون سایر ابنای بشر فطرت انسان‌دوستانه‌ای دارند اما گاه مجبور به خشونت می‌شوند. ولی فردای آن روز که بنابر مسیر روزانهٔ حرکت به سمت سینما فلسطین باید از خیابان طالقانی ـ تقاطع وصال تا ولی‌عصر ـ می‌گذشتم، باتوم خوردنِ یکی از عاشقان سینما را که کمی خارج صف ایستاده بود، به‌چشم دیدم و همچنین مشت و لگد خوردنِ چند عاشق سینمای دیگر و هُل دادن صف جمیع عاشقان را. مأموران با دست به تخته سینهٔ مردم می‌کوبیدند و فریاد می‌زدند: «عقب، عقب!» به‌یاد گفتهٔ دوستی افتادم: «چرا ما باید به‌خاطر سینمایی که عاشقانه دوستش داریم، زجر بکشیم و تحقیر شویم و خفت و خواری را به‌جان بخریم؟» آیا تماشای یک فیلم ارزش این حقارتِ جمعی را دارد؟ صف انبوه تماشاگران جشنواره‌ای می‌گوید: «دارد وگرنه چه دلیلی داشت که ما در سرمای منهای پنج درجهٔ بهمن هفت ـ هشت ساعت در صف بایستیم و نیم‌ساعت به نیم‌ساعت چوب بخوریم؟»

اما به مقدساتمان سوگند ارزشش را ندارد. شاید تماشای فیلم‌های **اولیور استون**، **ژرگوی جوئل کوئن** یا **آفتاب‌سوختهٔ نیکیتا میخالکوف** بر پردهٔ نقره‌ای در آینده چندان میسر نباشد، شاید دلمان برای تماشای فیلم‌های سه بُعدی لک زده باشد، شاید بخواهیم **یلای مهرجویی** و **سلطانِ کیمیایی** را پیش از اکران ببینیم اما همهٔ این «صد من گوشتِ شکار» به تحمل خفت و حقارت‌هایی که ذکرش رفت، واقعاً نمی‌ارزد.

در روزهای عادی، پنج روز قبل یا بعد از جشنواره، سینماهای تهران آن‌قدر سوت‌وکور است که از بلیت‌فروش گرفته تا مدیرکل سینما، محض خاطر تک‌وتوک تماشاگر عادی کلاه از سر برمی‌دارند اما به محض صف کشیدن چهار نفر پشت باجهٔ بلیت‌فروشی، رنگ‌وبوی برخوردها عوض می‌شود و از صحبت‌ها بوی تفرعن به مشام می‌رسد. ساندویچ بوفه‌ها خراب می‌شود. بلیت‌ها در بازار سیاه آب می‌شود، کنترل‌چی‌ها ارث پدرشان را از عاشقان سینما طلبکار می‌شوند، مدیران خوش‌برخورد سینما کم‌طاقت و زودجوش می‌شوند و تا ده روز همگی اینها در سرزمینی به وسعت یک سینما پادشاهند. اما...

سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

علیرضا خاکسار

www.iran-archive.com