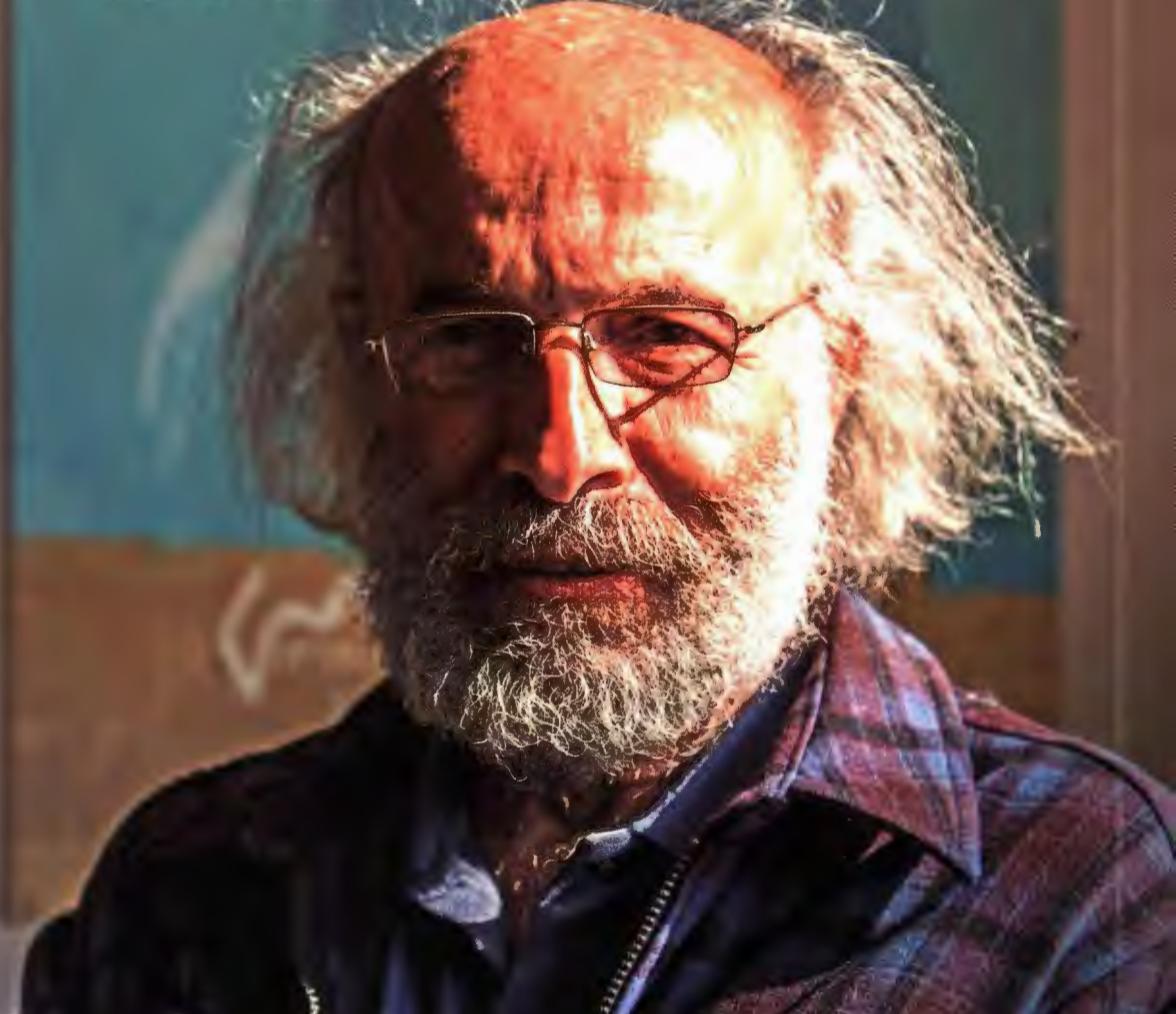


شیوه

SHIVEH Bimonthly December 2017 / January 2018

دوفاهمانه‌ی تخصصی هنر. آذر و دی ۹۶ / ۱۵۰۰۰ تومان



فرمان روایی در سینمای آزاد؛ پرونده‌ای درباره‌ی کیانوش عیاری / گفت‌وگوی سعید تقیقی با کیانوش عیاری / سینمای جنوب شرق آسیا؛ مدرن، رادیکال و آلتراپیو / گفت‌وگو با تغمه گینی؛ عاشق شدن، نوشتن، همین و تمام / بحران مخاطب، توهمندی واقعیت؛ پرونده‌ای درباره‌ی تاثیر ایران / گفت‌وگو با قطب الدین صادقی / نایابیم سوسیالیست؛ پرونده‌ای درباره‌ی هنر نقاشی در شوروی / گفت‌وگو با روئین یاکیاز / پیش‌گوی ادبیات؛ پرونده‌ای درباره‌ی نقش پرنگ مجلات ادبی در دنیای ادبیات انگلیسی‌زبان / گلگشت ایرانی به قلم فریار جواهربیان / پرونده‌ای درباره‌ی معماری و هنرهای بصری



نَ وَالْقَلْمَ وَمَا يَسْطُونَ
نون سوگند به قلم و آن چه می نویسند.

خانه هنرمندان ایران کافکا

* دوماهنامه‌ی تخصصی هنر

* آذر و دی ۱۳۹۶

* صاحب امتیاز. خانه هنرمندان ایران

* مدیر مسئول . مجید رجبی معمار

* سردبیر. سید عمامد حسینی

تحریریه

* سینما . سید عمامد حسینی (باهمکاری شعله واحدی)

* تئاتر . مهین صدری (باهمکاری ندا جبرنیلی)

* هنرهای تجسمی . مجید اخگر (باهمکاری مسلم خضری)

* ادبیات . امیلی امرایی

* معماری . علیرضا صیاد (باهمکاری حامد حیدری)

* دیگر تحریریه . سناه شایان

* ویراستاران . مریم قواتی، امیر حضرا ای منش، شبیم رضا

* ویراستار (تجسمی). مائدہ آونی

امور هنری و فنی

* مدیر هنری . مهدی دوایی

* صفحه آرا . ساجده سادات نوشایی

* عکاس جلد . مهدی آشنا

* عکاسان . آزاده حسین مردی، مهدی یزدانی

* مهدی آشنا، لیلا ابراهیمی

* ناظر چاپ . محمدحسین دوست محمدی

* امور اداری . نسیم مصطفوی

* امور آگهی‌ها . فرهود غفوریان، شادیه سواری

* امور هماهنگی . فربیا سلیمانی

* توزیع کیوسک . نشر گستر امروز ۶۱۹۳۳۰۰۰

* توزیع کتاب فروشی . نشر قفتos ۶۶۴۰۸۶۴

* لیتوگرافی . نوید

* چاپ و صحافی . خجسته

با تشکر از

مسلم بیرون‌گزرا ده، آسیه مزنیانی، علیرضا غفاری، سجاد شفق، بهمن عباسپور

انیس حائری، الهام عالی، میره افروز، محمدرضا ایزدی

هر گونه استفاده بازار نشر محتوای مجله تنها با اجازه مکتوب شیوه امکان‌بندی است.

طبیابان گریمخان، خیابان ایرانشهر، گوچی نوشتر، بلاک ۱۵. ساختمان شماره ۲ خانه هنرمندان ایران، طبقه ششم، معاونت بزوشن و آموزش، تلفن: ۰۲۱-۸۸۸۲۱۳۶۱-۰۲۱.

E-mail: shiveh@iranartists.org

<https://telegram.me/Iranartists>

https://telegram.me/ART_RESEARCH

Instagram: shiveh_mag



فهرست

● سینما

- ۹ فرمان روانی در سینمای آزاد؛
۱۰ احیاگو؛
۲۰ داستان دو شهر؛
۲۴ درهای پنهان، استخوان‌های مدفون؛
۳۶ زهر واقیت در شریان «بازنامای» سینمای؛
۴۰ رقابت تمام عیار؛
۴۵ گفت و گو با کیانوش عیاری؛
۶۱ سینمای جنوب شرق آسیا؛

● تئاتر

- ۷۳ عاشق شدن، نوشتن، همین و تمام؛
۷۳ پیران مخاطب، توهمند واقعیت؛
۸۳ از مخاطب که حرف می‌زنید، از چه حرف می‌زنید؛
۸۴ مخاطبی که با اولین جالش سیاسی اجتماعی دودمی‌شد؛
۸۸ با حرکت سایه جایه جایی شوید؛
۹۶

● تجسمی

- ۱۱۳ رئالیسم سوسیالیستی؛
۱۱۳ رئالیسم سوسیالیستی؛
۱۱۴ رئالیسم سوسیالیستی؛
۱۲۴ تولد رئالیسم سوسیالیستی؛ ماجرای چه قرار است؛
۱۳۱ تئالیسم شوروی (۱۹۳۰–۱۹۵۰)؛
۱۳۶ نقد حال؛

کیانوش عیاری / ۹

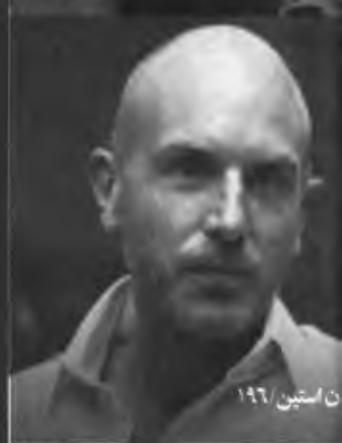
قطب الدین صادقی / ۸۸

دبورا تریسمن / ۱۹۰

فریار جواهریان / ۲۰۰



سین پاکتاز ۱۷۱



ن استین ۱۹۶

ادبیات ●

۱۴۴	کام‌های متزلزل تاریخ هنر:
۱۵۴	لحظه، فرآیند، ابدیت:
۱۵۸	کوشش برای بازیابی نقد:
۱۶۰	دام‌تکاه:
۱۶۲	زمان، ظرف و عظروف:
۱۷۱	درجست و جوی زبانی نو:

معماری ●

۱۹۹	مقالات تحلیلی انتقادی:
۱۹۹	گلکشت ایرانی:
۲۰۰	در مورد مدرنیسم و مدرنیته:
۲۰۶	معماری و هنرهای بصری:
۲۰۹	کم‌گشته در فضای «جزای» معماری طوباخدوری:
۲۱۰	پارنسوس و پارادایز:
۲۱۶	معای امر خانگی:
۲۲۴	Review
۲۳۱	

با خودمان صادق باشیم

هر سال متفکر می‌مانیم، تابیه‌ی کشور به فرهنگ و هنر تعلق می‌گیرد. امسال این مثل هر سال یخش ناچیزی از بودجه‌ی کشور به فرهنگ و هنر اختصاصی پافته است و از این میزان نسبتاً ۱۵ درصد آن در اختصار وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قرار می‌گیرد و باقی این بول میان سایر نهادها تقسیم می‌شود صرفخانه‌ی این که برنامه‌ها و عملکرد وزارت مذکور به عنوان ستاد اصلی سیاست‌گذاری، هدایت و پیشگامی از فرهنگ و هنر کشور، چه میزان مورد قبول اعالي این عرصه است، این سوال بسیاری آید که ۸۵ درصد باقی مانده به کلام تهادها اختصاص می‌یابد و با نظر کدام کارشناسان هزینه‌ی می‌شود تا اکنون چه قدر به آراء بندی‌ی اصلی اهالی فرهنگ و هنر که در قالب نهادهای صنفی به فعالیت متغول‌اند رجوع شده است؟

اگر اخبار روزانه را مرور کنیم، همواره یک یا جندان از سیستم‌دان درباره‌ی اهمیت فرهنگ و هنر سخنرانی کرده‌اند. اما در عمل چه می‌بینیم؟ تصمیم‌گیری بدون مستورت با بازاریگران اصلی این عرصه، اسناد و قوانین حقوقی فرهنگ و هنر جزی از خسارت، به برخواهد آورد. برای بهبود وضع موجود لازم است نگاهی نم و جزوی به هر نهاد، موسسه و نازمان فرهنگی که از بودجه‌ی عمومی استفاده می‌کند، باندازیم و دخل و خرج آن را بررسی و میزان بهره‌وری قعالیت‌های آن را زیلی کنیم. تحقق چنین لموری تیاز به اقدام سریع؛ در عین حال، عمیق دارد لازم است مدیران فرهنگی و هنری به بندی‌ی اصلی کارشناسان این حوزه، اعضای نهادهای صنفی فرهنگی و هنری، اعتماد کنند و با تحقیق درباره‌ی وضع موجود و تصمیم‌گیری قاطع و می‌عاقیت‌سنجی، به این اوضاع بی‌سر و سالم فرهنگی، سروسامان بدهند برای این کار لازم است همه‌ی از خودمان شروع کنیم و نگاهی به عملکرد گذشته‌ی خوده بپذیریم. آیا این فعالیت‌ها انقدر مفید بوده که اگر به گذشته برگردیم، دوباره به همان راه برویم؟ اگر نه! با خودمان صادق باشیم و اصلاح را از خودمان آغاز کنیم.

نوست و متن در گلسمی انسانی خسته شده بیست لای که جولیع لسانی با سخن گفشن نویانی حضور خبیران از زندگی افرادش
ذخیره برای حفظ و پردازش این را احساس می کردند و از این بات شاید دیگر موحدهای حکای و آنی بیش و بیش از فرزندان انسان
و اقلیت از احتمالی بود، نوست و دشن حوت رایه طور نویزی می ساختند (ایرانی شنیده)؛
و امّا این گشوار غیر رایج از طبله تاریخ بد خاطر ترکیب، چندیم موقعت در ریشه های غریب شنیده، حض، آنس و دشن از امّا این
اویمات، و پرها معانی غلطی، کنایی، ایغایی، ... (با اینی اینی منی) بسیار گردد است.
از سوی دنگار و از لحاظ حجم اقایان، وطن ما و اقرههگ ما در جمله های معمده ملطفه، اسری، غوب، شعل و حبیب مخصوص ترند
است و جای «گواری» در متر زعل، دعویی، گر ایش و ترکیب حبدانی، آبه، حجه اورده و خواجه اورده
و اما از روی گلار ماره و استطاعی استکله و استطاعی، هر گونه اندیشه در میان صدم متن و بیش از گفته شده و بصر عت فراگیر می شود
در والع تکنوازی، غصی مردم جهل را به دور گردید و به نکل دک گفراش جوانی شنیده است
و به من نسل، کهر اسلس کنوارت های باریخی، لائل از بست از هزار سال پیش تاکنون، چندین مرتبه جوان گرام نظم ایرانی حکومی سلیمان
شده و از این بستر بر هیچ رسانی باخیگان را مستکران و معموم مینم شورت شدند و چون نظر و اندیشه درین مردم فرست و اسکان
لپر نهادند شوطی مدت چندین، تحوالت و دگر گویی و نکره های ساسی و فرهنگی و اشی موجب شده که نسوم اکبرت مردم
اطل خود را اینجا شدند و اینجا شدند که برقی حدقه ماقع خود (طبی و ملی) استشاده اند و بین این سایه اند و در قریب گذشت میشان
شوند، فرجانی که خر آدم های دینی ایشی و قاریخی ملت ایران، به هر گونه که سوره های رس فرق گزند، مائده و تو سه اندیشه پنهان
لخلایی و رعایت راستی و رسیدن مه ساری علمی و خوش تنشی بودند است، با اعتمان نموده، حدیثی معرفت از بیان برپا آنگ اسلام و اند
لظر داریم که امن سعویت شدند به خاطر ستکم احراق آوار گیواره تاکر ناشی بمحروم، از خله صادق، حدیث مغل است که «آن النواب
على ذكر العقل» ایان جمله شخصیت اسلام حسن، گاری سخنی، مصلحت عالی چون جواهری، سعادت، حق طلاقی و دعالت خواهی
و صفات است و از این است که سدل است که افتخار میشاند و کمتر تکلیف باشد سر لوحی زندگی انسان باشند
این پیام به مرسید و ایش که نزدیک شدن ایان معلم را سایه بپنداش و تراکه و هابی های مسکن نلس و به قول مولانا خدا
رسیدن به مقام محبت یا مقدمه ای دلایل مسکن است، این بمحبت هم شیخیه داشت ای گزافه و جونی تحقیق نست.
و در حالی که اسل کتاب جوانی مردم ایران تم سال سه بسط کریت شده این دلایل و پیش چه کویه حفظ خواهد شد؟
نم و ایان این محظوظ مسلم است که ظالم به تسبیحی بخشی از آورده اند که از طبق امورش در پروفس و صنایع اند، احلم می گیرم
اشهای شنیده باشم
یوی هشت سالی این بدها مادرش در حین شبور از حیانی به روایی معتبری که نایند کوچکش حرق کت می کرد و بی خورد
می کنده با حیات و دختر (هزارش امی گویند اعماق، اعماق، امام حسین و ای افراش) می بینم، حرا هنوز اشناز و اش پنهان نگیرد اند!
این سهلهای کوچک، و در این حال، قلاین تأمل است که جه گوته و بینتیگی (هنکی و امیرش) به جای نوحه طلق و بیروی از امری
و محظا و اصل، کثیر از هر چیز، به قلب متاپل و هل خویش کرد، ایست
و گشان صاحب این قلم و مصلحت ساخته شده که در این آن هاسپرگ قفت، که شده تبدیل مصلحت اصلی بیانند و تشخص ایلوبت تر
این بزرگ و بزرگ عفات قرار گیرد همان لایه که کارشناسی برخواه گشته و تو شفاه، محیط است، امورین و اقتصادیان در اولیت بایند
و امّا قدر تمام این امور که در جای خود باید موره بوجه و چشم جزوی بنشست میهمنم، چند لگانی ظاهر و بامل ایس که میتوانند بدل
و ساختن شخصیت اکثریت مردم شده و محبوب از دیگر دین شود مسحورت ندارد که این امر باعث ناخوشی و عنایتیمیهی مسئولان و
اشراف و کارشناسان و استادان و حاممه استادان، و با این اعلی حلقه و ملکی، سور دشنهایی و حضرتی، فرق گزدان ایان این
الصالحة خدای تاکرده، موجب فاجعه شون.

علام حسین ابرخانی

۱) اسلامیه ناسخه نویسی حاصلکرد سوس ناچار بدهانی که (ا) از بودت (اصناعت) ملکه بود (ب) میتوان بود.

فیلم‌ساز ایرانی

سال ۱۳۴۸ که با فیلم «غريب» به سینمای آزاد پیوستم، با بزرگان و عزیزانی آشنا شدم که به دوستی شان مفتخرم. حسن بنی‌هاشمی، همایون پاپور، راون قوکاسیان، ابرج رامین فر، ناصر علامرضايی، داریوش و کیانوش علیری و سیاری دیگر که امروز در صحنه‌ی گسترش باقی‌ماند. سینمای ایران از تفاوت در خشان روزگارند. کیانوش از اهواز می‌آمد با فیلم هشت میلی‌منی حرثت‌انگیز «آن سوی اتش» قل کرد جوانی مهردان و نجیب و آرام.

مود متفسک سینمای امروز ایران، با دعدهمهاتی پیشان معابر، با حوصله، صبور و پُرکار، با اتش‌خشانی در درون که چون کوهی بسته، هیچ نشانی از التهاب درون در چهره‌اش نمی‌نماید، مگر فقط در فیلم‌هایش همیشه حرفی برای گفتن دارد از نمایش‌های فرماليستی زانج عبور کرده و زیبایی را در سادگی پاکته سهل و ممتنع حرف می‌زنند. «روزگار قرب» اثری برای من شگفت بوده، آنقدر که با تشکی تمام هر هفته منتظر پخش می‌شدم و بازها و بازها در تنهایی، برای روایت غربت آدمهای فیلم گزینstem برای انسان ابرانی، حابر تنهایی تاریخ پر فراز و نشیب سرزمین‌هاین.

ابراهیم حقیقی



از راست: کیانوش اساری، حسن بنی‌هاشمی، رازن قوکاسیان، ابراهیم حقیقی، ناصر تگزاده (سینه)

چرخه‌ی آفرینش فرهنگی تهران

شهر مخصوص جایزه است و قیمت شهر، به عنوان یک واحد ریستی، به وظایف خود درست عمل می‌کند. جمیعت شهری به جامعه‌ی شهری تبدیل می‌شود. جامعه‌ی شهری در بستر شهر و در مسیر تجزیه‌ی زندگی شهر در کار ارتقای کیفیت زندگی است و برای این ارتقای کیفیت از تمامی محصولات فرهنگی خود بهره می‌گیرد. تجزیه‌ی فرهنگی زندگی شهر موجب به وجود آمدن چرخه‌ی آفرینش فرهنگی می‌شود؛ از این منظر چرخه‌ی آفرینش فرهنگی شهر مخصوصی می‌سود از جایزه شهری محصول دستگاه اندیشه‌ی شهر و چرخه‌ی آفرینش شهری است؛ چرخه‌ی آفرینش فرهنگی از این منظر امری کاملاً شهری است. شهری که جایزه فرهنگی دارد، شهری است که اندازه‌های خود را می‌داند و قیمت اندازه‌ها شناخته و داشته باشد و مخصوصی قواره‌ی شهر می‌شود و چیزی الصاق شده بر شهر نیست. در چنین شهری، شهری که جایزه فرهنگی دارد، شهری که چرخه‌ی آفرینش فرهنگی دارد، شهری که دستگاه اندیشه‌ای خوبی را دارد، شهری که اندازه‌های خود را می‌داند، شهری که به ارزش‌ها، منابع و مولع زیستی خود آگاه است، طبعاً و از روی فهم - هر خلقی حال و احوال خوش دارد و حتماً خلق هنری هم. امن هنر سلیقه‌ای تبیست، گرچه اکارش ایجاد سلیقه‌است؛ در شهری که اندازه‌هایش درست است، هنر محصول دادوستد شهر و شهر وندان است. از این منظر، سیاست شهر با این فرهنگی و هنری شهری نسبت خوب‌باورندی دارد. از همین منظر است که مدبرست شهری به برای نزو لذا بلکه به‌آبر انتقامی جایزه شهری خوبی همین‌مدان و هم‌طریق این عنوان شهر وندان موافق در چرخه‌ی آفرینش فرهنگی هی تنساند و به عنوان تجربه‌های شهر و جزئی از ارزش‌های این‌روندی شهر خواهد شد. حال وقت آن است برسیم چرخه‌ی آفرینش فرهنگی تهران چیست؟ دستگاه اندیشه‌لری کدام است؟ آن‌جهه به عنوان هنر شهری دارد ساخته می‌شود چه نسبتی با تهران دارد؟ با این مقدمه آیا زیبایی ساختنی است و زیباسازی ایزارش یا گیاه باغ فرهنگی شهر.

دکتر محمدجواد حق‌شناس



Instagram: playpause.studio

PLAY + PAUSE STUDIO

● اینجا کارگاهی برای تولید شعر تصویری است.



فرمان روایی در سینمای آزاد

پرونده‌ای درباره کیانوش عیاری

کیانوش عیاری، کار فیلم‌سازی را از شانزده سالگی آغاز کرد و طولی نکشید که به نامی آشنا در سینمای هشت میلی‌متری بدل شد و جواز بسیاری از جشنواره‌های داخلی و خارجی دریافت کرد. همه‌چیز مهیا بود که فیلم بلند بسازد اما او آن شور و شوق صمیمانه‌ی سینمای آزاد را به فیلم‌سازی بلند ترجیح می‌داد. انقلاب که آمد، پیش از ساخت فیلم بلند، یک مستند کوتاه با عنوان *تازه‌نفس‌ها* ساخت. *تازه‌نفس‌ها* به دست مسئولان وقت تلویزیون گم و گور اما بین مردم دست به دست می‌شد. عیاری خود آن رادر دهه‌ی هشتاد پیدا می‌کند. از آن پس تا به امروز نیز دوازده فیلم بلند و سه مجموعه‌ی تلویزیونی سه‌م کیانوش عیاری شصتم و شش ساله در این دنیاست.

عیاری از نظر شیوه‌های اجرایی، به پختگی کم‌نظیری دست یافته است. او از تأثیرگذاری شیوه‌ی سبک و ارزان سینمای آزاد با سازویرگ سینمای حرفه‌ای به ترکیبی دست یافته که مشخصه‌ی اصلی سبک اوست. سادگی و بداحت دیریاب آثار عیاری، که انگار بدون هیچ تلاش و زور و ضربی به دست آمده، رئالیسم پُر جزئیات او، کمال گرایی خدشه‌ناپذیرش، منش مستقل و ایستادگی او بر نتایج طبیعی سبک فیلم‌سازی اش، همه و همه جایگاهی یکه در سینمای ایران برای او به همراه آورده است.

در این پرونده، مجید فخریان زندگی و آثار عیاری را مرور کرده است. نوید پور محمد رضا، آثار دهه‌ی شصتم عیاری به ویژه *تازه‌نفس‌ها* و آثاری‌ها را مورد بررسی قرار داده است. وحید مرتفعی به تحلیل عمیق فیلم خانه‌ی پدری پرداخته است. علیرضا مخصوصی نیز مفاهیم فشرده‌ی مکتب «رئالیسم» و اثر انگشت واقعیت را در سینمای عیاری ردگیری و نشانه‌گذاری کرده است و علی حدادی مسأله‌ی «بازنمایی واقعیت» را در جهان سینمایی عیاری مرور کرده است. گفت و گویی سعید عقیقی با استاد کیانوش عیاری پایان یافش این پرونده است.



احیاگر

● مجید فخریان

درباره‌ی سینمای کیانوش عیاری

● یک نگاه

با جامه‌های تاریخی، در مکانی به‌ظلیر قدیمی، شمشیر به دست گرفته و در مقابل فردی متمایز از خود استاده‌اند. دوربین عقب می‌آید و ماهیت فیلم را عین می‌کند: این یک فیلمفارسی تاریخی است با جنگ‌هایی نازل و مبتذل که در آن قهرمان همه را یک‌به‌یک زمین می‌زنند. محمود هم در پشت‌صحنه هست؛ نظاره‌گر صحنه و پشت‌صحنه. سرش را بالا می‌آورد، با دست چپ سایه‌بانی برای صورتش می‌سازد و به کارگردان و دوربین که بر روی سکو، بر بلندای استاده‌اند، نگاهی می‌اندازد. کارگردان، وقت مرگ حسن را به او یادآوری می‌کند. حسن بانواش‌های قهرمان به زمین می‌افتد. او انگار که بداند، بلافصله نیم‌نگاهی به محمود می‌اندازد. محمود نیز بسرعت نگاهش را این صحنه می‌زد. محمود نمی‌تواند این منظره‌ی نازیبا را تاب ببیاورد. نمی‌تواند ببیند که قهرمان کردم این گونه خفتبار بر زمین افتاده است. چهره‌اش صدای دیگری دارد؛ خالی از آن دیوانگی که پیش‌تر حکایتش رفت. واقعیت در لباسی تاریخی به او و افکارش هجوم آورده است.

وقت آن رسیده است که محمود برای کردم فکر دیگری کند. امروز او بیش از گذشته فرارسیدن دیوانگی و جنون را، که در چهاراستون بدنش پنهان شده، همچون شبحی می‌پایدش، و مغزش را تسخیر کرده، احساس می‌کند. او نمی‌تواند با چندصد صفحه فیلم‌نامه و نسخه‌ی هشت میلی‌متری کار اعتماد تهیه‌کننده‌های حرفه‌ای را به دست آورد، این‌بار با توهمند حرفه‌ای گزی در عالم واقعیت، به فکر پیاده کردن فیلم‌نامه می‌افتد. محمود تنها راه ساخت کردم را در به اجرا درآوردن نسخه‌ی واقعی آن می‌باید؛ و ایضاً تنها گزینه‌ی مطلوب برای سروسامان دادن به زندگی بی‌ارتباط خود را نیز. اما این تنها یک سر فیلمی است که کیانوش عیاری ساخته است. محمود به سراغ حسن می‌رود، هم‌او که پیش‌تر در نسخه‌ی هشت میلی‌متری فیلم، در نقش کردم دیده شده بود. دوربین عیاری اولین رویارویی در عالم واقعیت (فیلم) را نیز باز به صورت فیلم درمی‌آورد؛ عدهای

این نگاه‌های از قضاییک کنش کامل‌اچه رمانانه است؛ آن‌ها قدرت حاکم را زمین می‌زنند؛ واقعیت را، تاریخ را، شیخ کردم حسن رضایی رازنده می‌کند و به محمود کردم به عنوان یک کاراکتر جای و منزلت می‌بخشد. اما سرنوشت خود عیاری نامشخص است. آیا او هم به اندازه‌ی بدل و دیگری اش واجد یک تاریخ شد؟ یا این که کماکان بدون تاریخ زیست می‌کند؟

● عیاری و سینه‌فیلما

کیانوش عیاری، متولد ۱۳۳۰ در اهواز، بلا فاصله شیفتنهی دوربین و تصاویر شده، اولین تجربه‌ی فیلم‌سازی اش با عنوان نایخشنود را در شانزده سالگی کلید می‌زند. تنها ۱۴ ثانیه از آن فیلم را ضبط می‌کند؛ باقی به واسطه‌ی دل‌زدگی رفاقت سرمایه‌گذارش از امر فیلم‌سازی به سرانجام نمی‌رسد. طولی نمی‌کشد که به نامی آشنا در سینمای هشت میلی‌متری بدл می‌شود. فیلم‌های زیادی می‌سازد و جوایز بسیاری از جشنواره‌های داخلی و خارجی سورپریز شده‌اند. همه‌چیز مهمی است که فیلم بلند سازد اما او آن شور و شوق صمیمانی سینمای آزاد را به فیلم‌سازی بلند ترجیح می‌دهد. انقلاب که آمد، پیش از ساخت فیلم بلند، یک مستند کوتاه با عنوان تازه‌نفس‌ها ساخت. تازه‌نفس‌ها به دست مستولان وقت تلویزیون گم‌گور اما بین مردم دست به دست می‌شود. عیاری خود آن را در دهه‌ی هشتاد پیدا می‌کند. از آن پس تا به امروز نیز دوازده فیلم بلند و سه مجموعه تلویزیونی سهم کیانوش عیاری شصتم و شش ساخته است. و با کمال تأسف همین چند فیلم نیز پیش از آن که دیده شده باشند، شنیده شده‌اند. دسترسی به فیلم‌های عیاری با به دلیل عدم پخش و انتشار نسخه‌ی از آن‌ها سیار سخت است، و باه واسطه‌ی توقیفی فیلم‌ها، ناممکن. و در یک مورد خاص، بیمار شو/آزو نیز به خواست خود او و به احترام قربانیان حادثه‌ی بهم تعلیق درآمد و پس از آن نیز محال اکران پیدا نکرد. آن تعداد فیلم نیز که از عیاری می‌توان دید، علاوه بر آن که کیفیت بسیار بدی دارند، در مواردی دستکاری نیز شده‌اند. در واقع اگر از اکران دو روزه‌ی خانه‌ی پدری چشم‌پوشی کنیم، در حال حاضر قریب به بیست سال است که فیلمی از کیانوش عیاری رنگ پرده به خود ندیده است. این که او برای گذران زندگی سریال نیز ساخته، کمی اوضاع را پیچیده‌تر می‌کند —الته با توجه به این نکته که روزگار قریب، مستحق عنوان پیچیده‌ترین محصول تلویزیونی ایران پس از انقلاب است — و با یک نگاه سرسری به کارنامه‌ی اونمی توان بالا و بایین‌های مسیر حرفا‌های اش را فهمید. منتقدانی که این فیلم‌ها را در بدو تولیدشان دیده بودند، گرچه در برره‌هایی و برای برخی

محمود توان شکست دادن واقعیت را خواهد داشت؟ گرچه این دو نگاه تا پیش از آن که یکی شوند، از شکست خبر می‌دهند، اما در آدامه به یک همدردی عمیق بدل می‌شوند که تنها اهل درد آن را احساس می‌کنند. حسن بر می‌خیزد و این بار با ضریه‌ای واقعی قهرمان تاریخ را بر زمین می‌زند. نظام صحنه به هم می‌خورد. کارگردان به سرعت از سکو پایین آمده و لابه‌کنان دست به دامان کرشمه‌های بریادر فته‌ی قهرمان می‌شود. این صحنه در حالی پایان می‌یابد که درین عیاری باقی را چون یک فیلم غل‌آمیز از مشاجره و قفر و آشی‌های یک عده آدم درمی‌آورد؛ این‌ها خودشان ته فیلم هستند. با واقعیت چه کار؟

سبح کردم و کیانوش عیاری نیز با همان چند نگاه تعريف می‌شوند: وقت آن رسیده است که محمود برای کردم کاری کند. این جا دیگر فیلم‌نامه و حسن به یک اندازه کردند. ضمن این که احتملاً این ایده اولیه شبح کردم و سیاست فیلم‌سازی عیاری هم هست؛ وقت آن رسیده است که کیانوش عیاری برای حسن رضایی کاری کند. قهرمان او که سابقاً متعلق به سینمای فیلم‌فارسی بود، با پیروزی انقلاب هم چون موطئش دفن می‌شود. به زبان شفاف: حسن با مداخله‌ی تاریخ، از تاریخ سینما حذف می‌شود. عیاری از این بابت احسان مسئولیت می‌کند. می‌داند که هستی حسن رضایی با تاریخ سینما گره خورده است. از این‌رو با سبح کردم یک بار دیگر او را زنده می‌کند. بنابراین بی‌جهت نیست اگر ادعا کنم عیاری تمام آن صحنه را به چشم خود دیده بود: جایی از سبح کردم، غریبه‌ای حسن را به سوال می‌گیرد و در نهایت می‌گوید که سال ۴۷ او را حین فیلم‌برداری در اهواز، نزدیک کارون، دیده بوده است. جماعت سیاری را نزدیک کارون، تصور می‌کنم که همه مجدوب مشت کویین‌های قهرمان به دکوپوز انبوی سیاهی لشکر هستند. کمی آن سوتور جوانی هفده ساله را نیز می‌بینم که هردو چشمش را به کار گرفته، صحنه و پشت صحنه را دنبال می‌کند. همه به «یک نفر» خیره شده‌اند و او، تکوتنه‌ای، به آن «همه‌ی نایدی». کارگردان آن فیلم به وقت مرگ هر کدام از آن‌ها همه فکر می‌کند و جوان به احیای دوباره‌ی آن‌ها. کاری که اهل درد می‌کند. هجده سال زمان می‌برد تا تفسیر تمام و قایع آن روز اهواز در سبح کردم اشکار شود. شکست یا چیزگی؟ قصد ندارم تمام ماجرا را به این واقعیت تقلیل دهم که عیاری مدافع قربانیان بی‌عدالتی است. این جا تعادلی کمیاب و توانایی انسانی میان نگاههای هر سه شخص (فیلم‌ساز، اول‌شخص فیلم‌ساز، حسن رضایی) حاکم است که بهندرت در سینمای ایران می‌توان نظریش را یافت. برآیند



شیخ کردم ◆

سینمای اورا آشکار می‌کند و آنتوان دوبک تاریخ‌نگار با تعبیر سینه‌فیلی پاریسی از آن یاد می‌کند شأن و جایگاه و تاریخ خود را نیافته است. لذا گفته‌ی صریح خود را به کمک ایده‌ی منتقد فرانسوی تصحیح می‌کنم: «سینه‌فیلی اساساً در سایه می‌ماند، همچون چیزی مرموز، اسرار آمیز و معماًی» (دوبک و فرمو، ۱۳۹۶). امروز پژواک نام کیانوش عیاری قوی‌تر از هر نام دیگری است. و این پرونده نیز به عنوان بخش کوچکی از این پژواک خبر از آن می‌دهد که سینه‌فیلی امروز ایران به واسطه‌ی پائی که با تاریخ سینه‌فیلی برقرار کرده، در حال تلاش برای خارج ساختن عیاری از زیر سایه است. ژان‌لوک گدار با پرافادگی مختص یک سینه‌فیل می‌گوید: «مؤلفان فیلم به لطف و مرحمت ما وارد تاریخ شده‌اند». اگر گزینه‌ی دل جسب و مطلوب سینه‌فیلی امروز ایران کیانوش عیاری است، این سینه‌فیلیا باید متوجه باشد که کار عیاری بهمراه بعزم‌تر از هنرمندانی چون هو، کیارستمی و ساکوروف است؛ کار بر سینمای عیاری به قمار می‌ماند این واژه‌ای است که سورز دنی، سینه‌فیل بزرگ به کار می‌برد: «قماری بر روی قدردانی از موجودی عامه‌پسند در سینما و تبدیل آن به موجودی نامحدود در رسیدن به قله‌های فرهنگ» (سرف، ۱۳۹۳). بله، عیاری نه در ردیف استاید (هانکه

فیلم‌های او پرونده تشکیل دادند، از کلنچار با این کارنامه‌ی به زم آن‌ها بلاکلیف در گذشتند؛ رفت‌وبرگشت‌های مدام عیاری میان آثار تجاری و نخبه‌گرایانه برایشان بی‌معنا بود و در نتیجه‌ی فیگوری چون اورا در تاریخ نقد فیلم جای ندادند. حرجی نیست؛ فهم تاریخ همواره انضمامی و چسبیده به واقعیت‌های اجتماعی است و نقد سنتی در ایران عاری از جهت‌گیری‌های تاریخ‌نگارانه؛ یا در پی شکوه از عاطفه‌های و اگرای امروز به نفع گذشته است و یا در حال الصاق دانسته‌های خود به فیلم‌ها در پایان کتاب فیلم‌نامه‌ی بودن پانیدون (عیاری، ۱۳۸۸) نقدي هست که کار عیاری را کثار کار کیارستمی می‌گذارد؛ شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود با تکیه بر این ترکیب: «ترفند کیارستمی وار عیاری»؛ و در نقدي دیگر، شغفتی کار از این جهت تحسین می‌شود که او داشته‌های بیست سال اخیر تلویزیون و سینمای ایران را به بار نشانده است؛ چنان به نظر مرسد که نقد فیلم نیز، همچون سیاست‌گذارهای این سینما، ثبات، تداوم و استقلال اور ارادیده گرفته است. البته این بدین معنا نیست که کاری برای او نشده باشد. کیانوش عیاری سینماغری شناخته‌شده اما در کنشده است. با این‌که به عنوان یک هنرمند هیچ سوءعظیمی به او نیست، به مدد آن‌چه که ریز و بهم‌های

خوش بود. پس از آن که محمود آماده‌ی عملی کردن نقشه شد و به در خانه‌ی حسن آمد، صحنه و نوع مواجهه‌ی دوربین پیش‌زمینه را فراهم کرده بود. در یک صحنه‌ی عمالاً بیرون افتاده از درام، یک صحنه‌ی بی‌کارکرد. دوربین ایستاده است گوشاهی و محمود در عمق قاب، نزدیک به یک در، بی‌اهمیت و عادی است؛ او آن جا شباهتی به یک قهرمان ندارد. تنها به بازیچه‌ی دست دوربین می‌ماند که منتظر است کسی در را باز کند. مادر حسن در را باز می‌کند و خبر می‌دهد که او خانه نیست. مادر به مدد جایگاه دوربین چنان بازی می‌کند که انگار مادر واقعی حسن و این خانه نیز خانه‌ی واقعی آن‌ها است. صحنه‌ی مذکور مطلق‌تر متعلق به محمود نیست، متعلق به عیاری است. و انگار فیلم نیز با این صحنه‌ی تک‌افتاده، فیلمی درباره‌ی یافتن حسن رضایی است، و البته احیای او پس از یک تاریخ. شاید به این فکر کنیم که اگر محمود و فیلم‌نامه‌اش کزیده، باشیع کزدم سر عناد نداشت، تاریخ حور دیگری رقم می‌خورد. اما من فکر نمی‌کنم چنین باشد. تاریخ همواره برای حسن این گونه نوشته شده بود؛ بیرون و عاشق، عیاری با درام بحرانی خود از قضا موقف می‌شود چوپ لای چرخ تاریخ بگذرد. موقف می‌شود در تاریخ مداخله کند.

شاید این جمله که عیاری با وجود کارنامه‌ی متنوع‌اش، یک ایده‌ای‌گری – را دنبال می‌کند، کمی عجیب و غیرعادی به نظر برسد. اما شواهد و نقش‌مایه‌هایی هست که این گمان را به فعل بدل می‌کند. احتمالاً زبانترین آن در بودن پانصدون رخ می‌دهد؛ داستان یک دختر جوان مسیحی که به کمک قلب یک جوان که در شب عروسی خود به قتل رسیده، فرصت زندگی دوباره پیدا می‌کند. صحنه‌ی بی‌نظیری در فیلم هست که آنیک نفس کم می‌آورد و بر روی پله‌های طاقت‌فرسای کوچه‌های خود می‌نشیند. همزمان یکی از همسایه‌ها مشغول شستشو شوی پله‌های است که به خون آغشته شده‌اند. عیاری مسیر این آب را که به رنگ سرخ درآمده است، پله به پله تعقیب می‌کند تا بر بدش به آنیک و دستاش که بروی زمین آرماییده است. این درهم‌آمیختگی را ساخت‌بتوان وصف کرد. آن جنан که سینما می‌کند. با این حال، وصلی که در آن شکل می‌گیرد، و انشاع آن به وصل‌های سیاری در لایه‌لایه‌های فیلم جای بررسی دارد. پیش از آن ذکر این نکته ضروری است: جوان که از فیلم بیرون مانده (همانند حسن)، از درون فیلم (عروسوی) است که رؤت می‌شود. فیلم عروسی بدل به مستندی شده که پلیس و فلمنی‌های جوان مدام به آن بازمی‌گردند. در وهله‌ی اول، آنیک نیز بهاظه از درون فیلم و رو در رو با مخاطب است که وضع خود را شرح می‌دهد. اما بالا فاصله پس از این نما مشخص می‌شود تصویر

و منجیو، که در ردیف معماران خاضع (فورد و رنوار) جای می‌گیرد. با این حال فکر نمی‌کنم در این مورد خاص، تنها سینه‌فیل‌ها کافی باشند. دست آخر این خود عیاری است که باید کاری کند. به تسویه‌های سیاسی شخصی می‌ماند. اگر حسن رضایی، با مداخله‌ی تاریخ از تاریخ سینما حذف شد، او با اکتشاف‌های زیبایی‌شناسانه‌اش قصد مداخله در تاریخ را دارد. خود او بهتر از هر کسی می‌داند به درون چه بازی ای با گذاشته است؛ می‌داند و شاید برای همین دستبردار نیست و ادامه می‌دهد؛ شرایط معمول فیلم‌سازی از او دریغ می‌شود، اما کماکان برنات از هر جوانی پیش می‌رود. تردید دارم که تاریخ از دست کیانوش عیاری عاصی است و لحظه‌ای آرام و قرار ندارد. و عیاری خوب می‌داند که اگر کنار بکشد، تاریخ پیروز این نزاع خواهد بود. نیشگون عیاری به پوست و گوش تاریخ چنان سمی و دردناک است که تصویر و صدای آن تا مدت‌ها در بدن‌مان حس می‌شود. عده‌ی زیادی به قدرت صدا و تصویر لحظه‌ی از هم پاشیدن استخوان جمجمه‌ی دختر در خانه‌ی پدری اشاره کرده‌اند. اما من ترجیح می‌دهم عقب‌تر بروم و ریشه‌های این نزاع را با تکیه بر نقش‌مایه‌های آثار و نه (الزوماً) کیفیت‌شان بی‌بگیرم.

● عیاری و تاریخ

شیع کزدم درباره‌ی چیست؟ درباره‌ی طبلان و دیوانگی یک فرد؟ درباره‌ی سینما و واقعیت؟ تعهد؟ فکر می‌کنم همه‌ی این‌ها به یک اندازه در فیلم حضور دارند و با پیچ و تاب خوردن در هم‌دیگر، یکی می‌شوند. آن چه ناکام‌می‌ماند و جدا می‌ایستد حسن است. محمود آن بالا بر تله‌کابین همه را یک کاسه‌می‌کند و با فریاد بیرون می‌ریزد. این میان، فریده‌های حسن است که شنیده‌نمی‌شود. حسن است که یک بار دیگر صرع به سرافش می‌اید و زمینش می‌زند. انتخاب عیاری نیز حسن است تا محمود. او در بودن را روی حسن متمرک می‌کند و با زاویه‌ای که به آن می‌دهد، تله‌کابین را نیز در قلب می‌گیرد. موقعیت محمود نسبت به حسن این جا تکرار موقوعیت کارگردان فیلم تاریخی است که بر بلندان ایستاده بود. حسن فرید می‌زند که کیف‌توى دست محمود را می‌خواهد. از او می‌خواهد که کیف را به پایین بفرستد. حسن می‌خواهد قهرمان این‌یک فیلم باشد. خود محمود این قول را به او داده بود. اما وقت مرگ او فرا می‌رسد. او باز هم بازنده می‌ماند. به نقطه‌ی ریزی بدل می‌شود که محمود و برادرش از درون تله‌کابین تماس‌آشیش می‌کنند. حسن از همان ابتدا متعلق به بیرون بود. بیرون ماند و باز دیگر حذف شد؛ دل‌مان بی‌جهت

می‌گیرد که به واسطه‌ی یک نظام تمامیت‌خواه به بیرون رانده شده بود. منطق تا پیش از این چنین بود: آن‌چه در عالم واقع بیرون مانده بود، به واسطه‌ی حضور در قاب دوربین، بار دیگر احیا می‌شد. آبادانی‌ها درباره‌ی جایگاه خود این دوربین است. درباره‌ی قدرت آن، دو قولوهای هوشیار دونیمه‌ی سیب نیز به این قدرت واقفاند. آن‌ها بهترین فرصت برای یادآوری حقیقت به خانواده‌های خود را در بازی جلو دوربین یک فیلم سینمایی می‌یابند. جالب است که از این طریق می‌خواهند تأثیری کنند. بنابراین دست‌وپاسته نیستند. گرچه وصل دو خواهر در نگاه نخست می‌تواند به معنای احیا – آن هم در معیت مرگ (قبرستان) – باشد اما چیزی که در این فیلم سیک و اغلب فراموش‌کار جدی گرفته نمی‌شود، همین داستان خواهران دو قولویش است. آن‌ها همچون آبادانی‌ها از بیرون نیامده‌اند، ساکنین این شهر هستند. شمال و جنوب این جا هردو زیر موشك‌های صدام‌حسین در معرض آسیب است. بنابراین، تاریخ کمر همت به ناودی یک شهر بسته است. به‌نظر باید جور دیگری مواجه شد: روایت اصلی را اکثار گذاشت، بلکه آن‌چه از روایت بیرون مانده بهتر دیده شود. باید اعتراف کنم چنین مدخلی را بین‌در مواجهه با تنوره‌ی دیو به کار برد؛ با طرح یک سوال: چرا فیلمی را که انقلابی می‌دانند، انقلابی نمی‌یابم. تنوره‌ی دیو قرار بود یک فیلم انقلابی در قالب جامعه‌ای خرد باشد، از آن دست فیلم‌هایی که نسخه زدایی از آن‌ها در تاریخ سینمای این کشور هست و تقدیری تماش‌شان هم به‌سرعت کهنه شده‌اند؛ فیلم‌هایی که قصdashan تحریک مردم جهت شرکت در فعالیت‌های جمعی است. اما در پایان تنوره‌ی دیو سوالی که جلب توجه می‌کرد چیزی خلاف اینده‌ی اصلی فیلم بود: این چه‌جور تحریکی است که دو کاراکتر مصمم فیلم جان خود را از دست می‌دهند. جز این مسأله، (برخلاف دیگر فیلم‌های این زمان) تفتیش تقاید به معنای معمول آن رخ نمی‌دهد. آن‌قدری که دسته‌ی بدها پای دین و ایمان را به میان می‌کشند، بای‌اعقیل و محمدعلی دست به دعائمنی شوند. البته متوجه این هستم که تیپ دیگری هم در تاریخ سینمای ایران هست که می‌توان نامش را دولتمند مذهبی گذاشت. اما در آن طرف ماجرا گفته‌های باعقول را برای این تاریخ تقدیل می‌دانم: «[ین] مردم متولی نیستند. از سر آوارگی و بدیختی به این جا آماده‌ادا پنه آورده‌اند.» بای‌اعقیل شاید تنها کاراکتر عیاری است که بر گذشته‌ی رفته افسوس می‌خورد. کاراکترهای مشیت عیاری اغلب مدافع اصلاحات هستند. حتاً هم دست او، محمدعلی هم با دیدن کشتار خونین ۱۷ شهریور، برای اصلاح آمده است. زاندارم نیز این جا اصلاح شده و گوش به‌فرمان بالا دست

از آن دوربین یک برنامه‌ی تلویزیونی است و دوربین عیاری نیست. پیش روی دوربین عیاری بارها با دسته‌هایی که جلو آن به بهانه‌های مختلف رفت‌وآمد می‌کنند، از کار می‌افتد. دوربین تلویزیون می‌تواند زوم کند اما دوربین عیاری که بازوی رئالیسم است، نمی‌تواند. کار و برتری عیاری این جا در این است که از تمام نگاههای تغذیه می‌کند، بلکه بتواند برای‌آن‌ها از آن‌ها بگیرد. چالش بزرگ او دوربین شب عروسی است. هرگاه ماحراجی پیش می‌آید خانواده‌ی جوان پا این دوربین را به میان می‌کشند واقعیت دون آن دوربین از دید آن‌ها بسیار قوی‌تر است. و عیاری باید واقعیت دیگری را به آن‌ها بباوراند تا بتواند مجلابشان کند. عیاری نیز همچون کردم باید به جنگ با واقعیت برود. با این تفاوت که اگر در کردم نزاعی میان فیلم‌نامه‌ی عیاری و اول شخص او در جریان بود، این جا این نزاع میان امر رثال و رئالیسم سینمایی حاکم است^۲. مساله‌ای که سینمای ایران به‌ویژه در سال‌های اخیر قابلیت تفکیک آن را ندارد، برای عیاری به سلاحی مبدل می‌شود؛ ماهیت مطلقاً عینی و سندگونه‌ی دوربین شب عروسی از یک سو و عینی گری نسبی دوربین فیلم از سوی دیگر، به‌نظر کاری از دست دوربین اول ساخته نیست و تنها و تنها همان یک واقعیت را نشان می‌دهد. این دوربین عیاری است که با نگاه درونی او رفته‌رفته کارکردی ذهنی و تاثیری عاطفی پیدامی کند. صحنه‌ی پایانی فیلم محقق شدن آن را نشان مان می‌دهد، زمانی که ضربان قلب جوان در یک دن آنیک جان گرفته، آنیک و جوان هردو احیا می‌شوند و دوربین قابلیت زوم پیدامی کند.

ماهیت این احیاگری در سه فیلم آبادانی‌ها، تنوره‌ی دیو و دونیمه‌ی سیب کارکردی صریح‌تر پیدا می‌کند. ناهمساری خواسته‌ی اول شخص با جهان داستان، که به واسطه‌ی وقایع تلخ تاریخ معاصر کیفیتی سیاسی پیدا کرده‌اند، تشیدی شده و زمینه‌ساز نزاع‌های فیزیکی بساز می‌شود. در آبادانی‌ها پدر و پسر هم‌زمان دست به این احیاگری می‌زنند. پدر با دیدن ماشین اوراقی‌اش، به فکر احیای دوباره‌ی آن – از طریق آن‌چه در این آشوب و بلیشوی تاریخ واقعیت فرا گرفته بود – می‌افتد، و برنا بال‌نیز که از درون آپارات هشت میلی‌متری اسقاطی درآورده بود. گرچه در متن به نظر می‌رسد پدر و پسر با توجه به شباهت‌هایی که به هم دارند، هردو بازدهای پیش نیستند. اما به مدد ماهیت این احیا شکاف عیقی میان آن دو پدیدار می‌شود: پدر ناکام می‌ماند، نمی‌تواند سرش را بالا بگیرد و نگاه کند. پسر از این پس با کاردستی خود همه را زیر نظر دارد. خوشبختانه رئالیسم عیاری با تنگ‌نظری‌ها و جبر اخلاقی میانه‌ای ندارد. دوربین این جا جای عینکی را



◆ شیخ کزدم

که با موشکی اسقاطی عراق را بمباران کند؛ تخیل می‌کند. عین محمود که او هم دیوانهای بیش نبود؛ دیوانهای خوش‌نیتی که می‌توانند اول شخص و گرانیگاه فیلمی از عیاری باشند. اگر محمود بازیمین خوردن حسن مصمم شده بود، او با گریه‌های دختر تصمیم می‌گیرد که موشک را راه بیندازد. اگر سلاح محمود فیلم‌نامه‌اش بود، این جا موشک است. اگه این نقش را بر عهده دارد. دیوانه با چنین عملی قصد دارد اضطراب و پرسشانی و معصومیت یک ملت را زیر دست تاریخ برهاند – کاری که اهل درد می‌کند، کاری که سینما با برای عیاری می‌کند. از آن سو موشک اسقاطی دیوانه نیز یادآور آپارات اسقاطی برناست. هردو نیز قرار است به حرکت درآیند. هردو هم در این مرحله متوقف می‌شوند. آپارات برنا به حسن رضایی تقدیم می‌شود و لنز آن به برنا – این اول شخص دیگر فیلم‌ساز – می‌رسد. دیوانه و موشک‌اش نیز در صحنه‌ای در دنناک آتش می‌گیرند. ولی فیلم دیگر به او و موشک‌اش باز نمی‌گردد که از مرگ یا زندگی ماندنش اطلاعاتی در اختیارمان بگذارد. با این حال من فکر می‌کنم که او نه تنها زنده که نامیراست. باید این جا پی‌ایده‌ی احیا گشت. نام این دیوانه یعنی است. یعنی شمایلی از سینماتست و قصد دارد با (اولین) موشک تاریخ سینما، تاریخ را هدف بگیرد.

نیستند. با توجه به چنین نکاتی بود که در انقلابی خواندن فیلم مردد شدم و اتفاقاً فیلمی انقادی یافتم. اما انقاد به چه؟ کنار گذاشتن روایت اصلی در دو نیمه‌ی سبب پاسخ داد. نتیجه عجیب بود: برج زهرمار، علاوه بر آن که وحشت و آشتفتگی و شیون از فیلم سرازیر می‌شد، رئالیسم عباری نیز در این قسمت‌ها بهتر خود را نشان می‌داد از باب نمونه، خانواده‌ای رامی‌توان دید که برای پیدا کردن پیکان‌شان به آینه‌ی پدر پنه آورده‌اند. انگار که آدانی‌ها از درون این فیلم بیرون آمده باشند، از درون این فیلم احیا شده باشند. دیگری، زنی ژوتمند است که در عین حال که گذشته‌ی پدر را یادآوری می‌کند، همزمان به واسطه‌ی اجراء، با بیرون راندن، مسئله‌ی دیگری را احیا می‌کند که در صحنه‌ی کلیدی خانه‌ی پدری پربولماتیزه می‌شود. اشاره‌ام به موقعیتی است که پدر این زن را به بیرون هل می‌دهد، زن شیون می‌کند و نوزادش زمین می‌خورد. اجرای این صحنه اساساً بالحن تمام فیلم متفاوت است: واحد خشونتی سیعنه، مستقیم و خالی از هرگونه تأکید. پدر در پایان الگویی را که خود زن به او داده بود پس می‌دهد که احتمالاً آن را در خانه‌ی پدری پس بگیرد. مورد مهم‌تر که فیلم بارها بدان بازمی‌گردد، دیوانه‌ای است که گوش‌هشتمی به خواهران دارد. دیوانه مصمم است



آبادانی‌ها

متوجه این نکته باشد که در آمد محمود (تبیح گردم) از راه تعمیر و احیای آپارتمانهای مردم به دست می‌آمد و برخلاف عبدالحمید (آن سوی آتش) در این کار خبره بود. محمدعلی (نوره‌ی دیو) نیز گرچه این ادعا را می‌کند که می‌تواند از پس تعمیر چرخ قنات برآید، بازهم به ندانه‌ی محمود یاد است کم برنا (آبادانی‌ها) موفق نیست. با این اوصاف، روایت در تنویره‌ی دیو به کل رنگ و بوی دیگری می‌گیرد و همزمان مسئله‌ی آتش‌سوزی‌های سینه‌ها را که در تازه‌نفس‌ها نشان‌مان داده بود، در قاب خود پی می‌گیرد. به جز این‌ها، روز باشکوه‌ای هم هست که می‌تواند اعماقی وارونه شدن روایت در تنویره‌ی دیو را تأیید کند. در روز باشکوه جای محمدعلی، گل‌اقایی می‌نشیند که بی‌پخار و از همه‌جانب خیر است. با این‌که همانند محمدعلی از جایی دیگر آمده ولی برخلاف او از معركه پرت است. می‌بینیم که گل‌اقایی تواند به یک قهرمان بدل شود که تمام فرش‌های شهر زیر پای او پنهان شوند، اما سهم محمدعلی تنها مرگ در بیان برهوت است. از طرفی آم بدھا هم این‌جا به لباس خود، کراوات و کتوشلوار، بازگشته‌اند. پیشوای مردم نیز با تسبیح و عصا راهنمایی می‌کند. در یک جمله، درام و روایت در روز باشکوه آرام و قرار گرفته است. نشانه‌ی موحفاً را هم می‌توان در عنصر سینه‌فیلیک سینمای عیاری یافت:

در تنویره‌ی دیو هم این چرخ قنات است که آتش می‌گیرد، همان چرخ قناتی که از انبار باباعقیل بیرون می‌آید او پیش از آن که چرخ را دست محمدعلی بدهد که دیواره به حرکت درآید تکوتنهای سراغش می‌رود و با آن خلوت می‌کند با این حساب، این چرخ اسقاطی نیز قابلیت آن را دارد که برو گوشاهی، کنار موشك یحیی و آپارتمان را در قرار بگیرد. به نظر می‌رسد ابزار اسقاطی برای کیانوش عیاری جایگاهی ویژه دارند؛ عناصری سینه‌فیلیک و مقدس که به تنهایی می‌توانند روایت اصلی فیلم را خدشدار کنند. دیوک نامش را می‌گذارد «چیزهای کوچک نامنظر» (دیوک و فرمود، ۱۳۹۶). این عناصر برای سینمای عیاری به شمایلی از سینما و تاریخ آن بدل شده‌اند که کارشن ایستادگی در برایر تاریخ و واقعیاش است. عبدالحمید در آن سوی آتش با گذر از کمپ خارجی‌ها به نوار کاستی بر می‌خورد که کار نمی‌کند. او در اتفاقش بانوار مغناطیسی آن سروکله می‌زند که راه بیفتند و حرکت کند. اما در نهایت موفق نمی‌شود و نوار بیرون می‌ماند. درست در جایی که کار عبدالحمید و برادرش نوذر بدجور در هم گره می‌خورد و هر آن این اختلال وجود دارد که بدترین اتفاق ممکن رخ دهد، عیاری خود آن نوار را از بیرون قلب به دون می‌فرستد تا تاریخ پنک آخر را بر این خانواده‌ی جنوبی نکوبد. ضمناً حواس‌مان

و به سرعت واحد تاریخ خود شد، جهان نیز دگرگونی یافت. تاریخ و تاریخ سینمادو تعبیر از یک جریان شدن که چهارمی جهان را پوشش می‌دادند. اما برای تاریخ سینما، این مواجهه از جنس رو در رویی با چیز دیگری بود. دادلی اندره به کمک ایده‌های آندره بازن به خوبی این مسأله را شرح می‌دهد: «آن چیز ضرورتا کالبد توپر جهان نیست. از رهگذر سینما جهان پیدیار می‌شود. یعنی ویزگی‌ها و چایگاه یک شیخ را به خود می‌گیرد» (اندره، ۱۹۹۳). آندره بازن امر مرئی را کنار می‌زد که به این روح نامرئی دست پیدا کند کاری که عباری در بودن یانبودن می‌کند عینتاً به کار بازن می‌ماند. او آن دوربین مرئی پایبند واقعیت— و طبعاً تاریخ— را کنار می‌زند که این روح نامرئی را بیابد. عیاری خوب می‌داند اگر تاریخ و تاریخ سینما با واقعیت سروکار دارند، طبعاً به معنای بازنمایی آن نیست، که اگر چنین بود همان تکدوربین شب عروسی هم از سر این جهان زیاد بود. نقشه‌ی محمد هم اگر به سراجام نرسید چون این درس بازن را خوانده بود: «واقعیت ظرفیت و استعداد بیشتری نسبت به تمام فیلم‌سازان جهان دارد». کیانوش عیاری در تازه نفس‌ها هم بهاظر دست به بازنمایی می‌زند؛ تصاویری از تهران پس از انقلاب. اما با ایزار بیانی صریح خود— تدوین— اتفاقی را بر روی یک انقلاب دیگر سوار می‌کند. عیاری با کنار هم گذاشتند فقر و پایکوبی، تفکر و غریزه، از پیامواره شدن همه‌چیز در گوش و کنار شهر خبر می‌دهد. مردمانی تازه نفس که همین برایان کفايت می‌کرد که چشم‌شان را بینند و تنها لبه‌ایشان را جنباند. این بار تاریخ احیا کرده است. عیاری باید مقاومت کند. جوان عکاسی با چسباندن یک ریش تصنیعی به صورت مردم، آن هارا کنار عکس‌یاسر عرفات می‌گذارد، عکس می‌گیرد و داد می‌زند: عکس! تاریخ تاریخ ابرقهرمان است و مردم تبلیغات چی آن تصاویری آشکار در فیلم هست که نشان می‌دهد برخی از مردم اسلحه به دست گرفته‌اند و به شکلی خودجوش نظم را تعیین می‌کنند. در تصویر ابتدایی فیلم نیز دفتری را دست نوجوانی می‌بینیم که بر روی آن فردی با اسلحه نقاشی شده است و نوجوان این دفتر را میان مردم پخش می‌کند. همه‌جای شهر اسلحه مجاز است و حضور دارد. تنها در سینماتک است که با نصب پارچه، از ورود اسلحه به سالن جلوگیری کرده‌اند. در عین حال تازه نفس‌ها وقت زیادی را در سینما و تئاتر می‌گذراند. آن جایزه‌هان کار می‌کند و اسلحه به احتمالهای ترین شکل آن شلیک می‌شود. تنها دوربین عیاری است که موقعیت خود را با جایه‌جایی یا زوم تعییر می‌دهد که نگاه کند، که نشانه بگیرد. فیلم به تازه نفس بودن بجهه‌ها نیز می‌پردازد. نمایی در فیلم هست که آن‌ها سوار بر یک

در فیلمی که متشکل از چرخ‌های بسیار است، حتاً یک چرخ آن هم اسقاطی نیست. جون احتمالاً این جا دویستی وجود دارد که سالم است و می‌تواند رؤسا را قلقلک دهد. به یحیی بازگردد. چرا او شمایل یک دیوانه را دارد؟ فکر می‌کنم دیوانگان سینماهیچگدام طبیعی نیستند. آن هایپس ترمتلک به سیرک بودند و سیرک محتاج عجیب‌الخلقه‌ها بود. این را دست کم سه فیلم از تاد براونینگ (عجیب‌الخلقه‌ها)، فدریکو فلینی (افکرها) و دیوید لینچ (مرد فیلم‌نما) شرح داده‌اند. یحیی راما جزء مسافران قطاری می‌دانم که مظنون متهمن به خرابکاری هیچگاک در آن پنهان شده بود. از این جهت که تنها او از جایه‌جاشدن خواهاران مطلع بود. در فیلم هیچگاک، پس از آن که شر رفت و مظنون پرای دستتوسویی امد، با جماعتی روبرو شد عجیب‌الخلقه سرداشتی آن‌ها این گونه خود را معرفی کرد: «به من میگن اسکلت انسانی». پدر یحیی نیز به مردمی که پرسش را آزار می‌دادند، می‌گفت: «او هم انسان است. انسان تزار شملست». به استی یحیی، این شمایل سینمایی، یک فیگور انسانی هم هست. در همین فیلم، وقتی حبیب، نامزد یکی از خواهاران دوقلو جلو دفتر سینمایی از رفت و مدد خواهاران اشوفته می‌شود. چیزهای عجیبی به زبان می‌آورد: «این جا چه خبره؟ این‌ها کان؟ سینما چیه؟» فکر می‌کنم پاسخ کیانوش عیاری به سوال آخر، مونولوگ پایانی کرده باشد. اما این پرسش را پیش از این پروریز کیمیاوه هم در مغول‌ها پاسخ داده بود: «از لوک گدار». پاسخ کمیاوه گرچه از یک ذوق‌زدگی سینه‌هفیلی می‌آید اما با وجود سلاخی که عیاری در برایر تاریخ واقعیت قرار می‌دهد، مراد جمله‌ای از گدار در پاسخ به سرژ دنی می‌اندازد: «بزرگ‌ترین تاریخ، تاریخ سینماست» (گدار و دنی، ۱۹۸۸).

● سلاح عیاری

تاریخ، این تاریخ رقتبار که در طول اعصار متداول یکه‌تازی می‌کرد و شمشیر تیز و دولبه‌ی خود را بر تن جهان می‌کشید، طی یک قرن اخیر به مدد وجود سپری چون سینماز تنهایی درآمده و عرصه بر آن تنگ شده است. پیش از آن تلاش می‌کرد با تقدیس بخشیدن به خود، مردم را به تاریخ طبیعت بدوانند زدیک، و از هر گونه تلاش برای تغییر این طبیعت منصرف کند. ساکنین کوچه‌صخره‌ای (در بودن یانبودن) نیازی نمی‌دیدند که ایندگی بلد باشند. آن ها سرسپرده‌ی واقعه بودند. مرگ شب قبل داماد، بلافضله یک تاریخ شده بود برایان. تاریخ حکومت می‌کرد، نیازی نمی‌دیدند حرف‌های یک پرشک را باور کنند. آن‌ها پیش از این مرگ چسبیده بودند به تنگ تاریخ‌شان. سینما که آمد

خانه پیاده می‌کنند. سلاح عیاری در تصویر مسأله‌دار فیلم نهفته است، در لکه‌ی تصویری فیلم او کلی شبیه به کل آنسوی آتش می‌کند؛ جایگاه دوربین را به گونه‌ای انتخاب می‌کند که با همراهی پرده و تماشاگر چیزی ورای آن چه که هست، احضار می‌شود؛ «گشودن سطح تاریخی از دلالت‌گری برای کالبد بخشیدن به طرح تاریخی که حالا در موضوع پدیدار شده است» (همان)، تمام تصاویر سبعاهی از تاریخ معاصر را به درون قاب فراموش و قاب رامملو از نیروی شر می‌کند؛ «من آن گونی که به سر این دختر کشیدم از حادثه‌ای در هواز به عاریت گرفتم، تصویری از سلیمانیه‌ی عراق بیرون آمد که مردی با بلوك سلیمانی سرزنش را خرد می‌کرد و این ضریبه هم از آن جا آمد. خب این تصاویر مخوف بودن این رابطه‌ها را نشان می‌دهد. بعضی قفل فرمان یاقمه و چاقو توی ماشین دارند. سلیمانی دفاعی... خب این شکل خشنی است» (عیاری و وفاهمر، ۱۳۹۳). کار عیاری عمل ریسک است. او به حجم تاریخ می‌افزاید بلکه بتواند داشته‌های پنهانش را بیرون بکشد. عیاری در پی آن است که تاریخ را ز درون تهی کند دوربین، پس از این تصویر از طریق جایگاه تفکر برانگیز خود که با جایگاه مقتول تاریخ تعريف شده، زوال و تباہی یکی‌کشان را زیر نظر می‌گیرد تا وقتی که خانه از وجود آن‌ها تهی می‌شود. اگر گفتن از سبک عیاری تا پیش از بودن یا نبودن سخت می‌نمود، این جا در پیان فیلم، و با حرکت (دوباره‌ی) دوربین به سوی سیاهی، ایده‌ها همه ثمر می‌دهد و سبک کاری او در بحرانی تازه به کمال می‌رسد.

● مؤخره

ایران ندارم که این احیاگری را در باره‌ی فیلم‌های دیگر عیاری که از پرده‌های سینمای ایران دریغ شده‌اند و ندیده‌ام، ادامه دهم، تصویر عنوان‌بندی آغازین بیمارشو/رزو، تصویری سیاه با نوشتگری بر روی آن، که این روزها بین سینه‌فیل‌های جوان دست به دست می‌شود، مورد وسوسه‌برانگیزی است: «پنج ساعت پیش نم فرو ریخته، اما هنوز دودلم که برم یارم...». خواندن خبری از کار تاریخی او، لایه‌ای صفحات مجلات سینمایی قدیم و نیافتن هیچ کدام در کارنامه‌اش نیز حداز هر دو تاریخ نیست سینه‌فیلی با درد همراه است و دستاورده پنجه ساله‌ی عیاری— شامل هست‌ها و نیست‌ها — همواره این درد را در خود داشته است: «فیلم (کوتاه) انعکاس به جشنواره آمانتوی جهانی در پاریس، رفت. اما اصلاً نمایش داده نشد و گم شد. تصویر آنقدر را که در باری از فیلم‌ها با حلقه‌های کوچک و بزرگ بسته شده بود در خاطر دارم. با دیدن این صحنه تم لرزید که چه کسی می‌تواند حلقه‌ی کوچک فیلم نود ثانیه‌ای من را میان این‌همه فیلم پیدا

قطار بازی‌اند. این‌ها همان تازه‌منفس‌های شاخ گاو هستند که حالا پس از جنگ هشت ساله و در دوره‌ی سازندگی و اعمای بهظاوه را مسأله‌دار می‌کنند. تصویری که عیاری در تازه‌منفس‌ها از تهران نشان می‌دهد، می‌تواند مصدق گفته‌ی یکی از بچه‌های شاخ گاو باشد: «تهران خیلی بزرگه. ادم فکر می‌کنه تو سینما نشسته.» شاخ گاو که در هر دیدار تازه‌تر می‌شود با تصویر دختر بچه‌ی عروسک به دست تمام می‌شود — در نسخه‌ای که من از فیلم دارم بلافصله پس از این تصویر، فیلم بدون عنوان‌بندی تمام می‌شود. این تصویر در تازه‌منفس‌ها نیز حضور دارد: دختری جوان، عروسک به دست، چسبیده به دیوار، به سرعت قدم بر می‌دارد بلکه زودتر از قاب بیرون رود. برخلاف دفعات قبل او تنها کسی است که قصد ورود ندارد. قدرت صدا و تصویر در لحظه‌ی از هم باشیدن استخوان جمجمه‌ی دختر در خانه‌ی پدری به خاطر چیست؟ باعث تعجب است په منتقدان فیلم، این نکته‌ی بدیهی را که کیاوش عیاری به تاریخ معاصر ملاقلمند است حدی نمی‌گیرند. آن هم در حالی که دست کم دو فیلم او — تازه‌منفس‌ها و آنسوی آتش با حک شدن این تاریخ بر روی تصویر آغاز می‌شوند. همواره پس از تماسی فیلمی از کیاوش عیاری احسان می‌کنم تجربه‌ای تاریخی را از سر گذراندام: همزمان این احسان هم در من هست که روایت شخصی عیاری از سینما را نیز در طول این تاریخ بی گرفتام (در روزگار فریب بود که پدر و پسر به سینما رفته‌اند، فرات شد)، چنین سینما برای این آدمهایی که به تاریخ پیوسمه‌اند، فرات شد. چنین احساسی را تنها در سینمای جان فورد و جی‌آنگ که تجربه کرده بودم، هر سه چون مداخله‌گری حساس به درون تاریخ پا گذاشته‌اند و با دوران‌دشی که این به کندوکاو پرداخته‌اند. این حق آن هاست که پس از یک دوره‌ی کاری طولانی، نام فیلم‌هایشان را رعب چه‌گونه تسبیح شد؟، جهان و خانه‌ی پدری بگذارند. سماحت چندین ساله‌ی عیاری بالآخره در خانه‌ی پدری تمام‌کمال به بار می‌شیند. صحنه‌ای که مهدی هاشمی زمین خورد، سکته‌ی می‌کند و با کهرمی پرنس را مسبب قتل می‌داند، حائز نکته‌ای طریف است. آن چه مهدی هاشمی به زبان می‌آورد، چندین بار دیگر نیز در فیلم رخ می‌دهد. شاید اگر محله‌ی کوچه مخربه بودن یا نبودن گوش به فرمان تاریخ بودند، و تازه‌منفس‌ها تبلیغات‌چی‌های آن، بدران و پسران خانه‌ی پدری، تجسم عینی خود تاریخ‌اند. دختر خانواده آرزوی مرگ پدر و برادرش را می‌کند و پدر در پاسخ به او می‌گوید «این‌ها را در گهواره به ماید داده‌اند.» مردان تاریخی که از قضا باصلاح‌شان شمشیر در این خانه‌ی تاریخی گرد آمدند، تنها حضور فیزیکی شان پیش از این، به قهرمان فیلم تاریخی، در شیعی کزدم محدود می‌شد. آن‌کی تو خالی از آب در آمد ولی این‌ها کاملاً طبیعی هستند و بی‌هیچ توضیح و تأکیدی تاریخ ساخت‌کشی را در



خانه پدری

بازمی‌گردم، این بار با دست درازی به آن؛ ما به لطف و محبت مؤلفان زنده هستیم. ♦♦♦

منابع:

اندروودادلی، (۱۳۹۲). آن‌چه سینما هست. ترجمه‌ی مجید اخگر، نشر بی‌دلگل.

دویک، آتوان، فرموده، تیری. (۱۳۹۶). تیر و مرداد. سینه‌فیلی یا ابداع یک فرهنگ، ترجمه‌ی محمدرضا شیخی، سینما و ادبیات، ۱۴.

سرف، ژولیت. (۱۳۹۳). سینما و فلسفة. ترجمه‌ی عظیم جابری، نشر افزار.

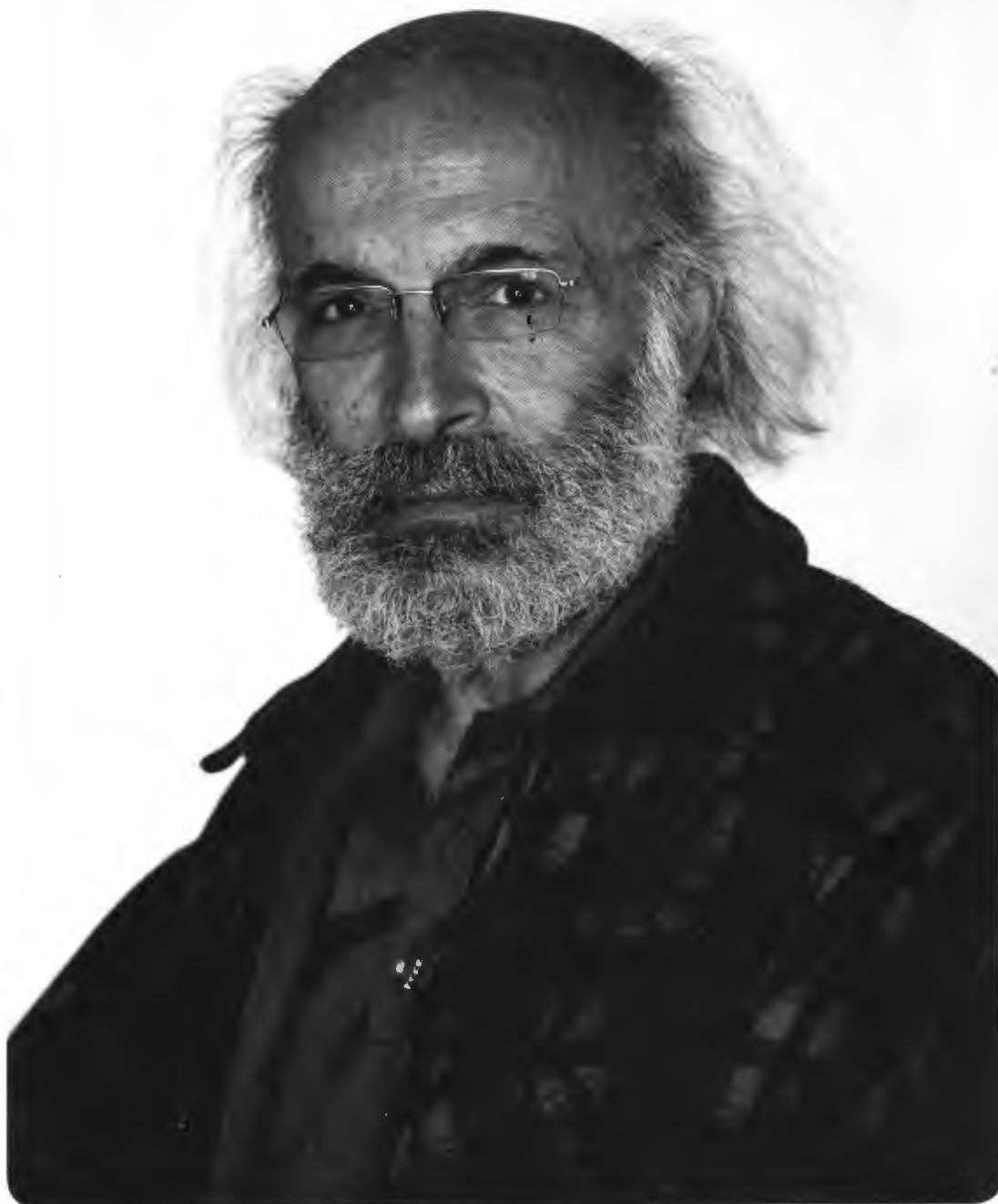
عیاری، کیانوش. (۱۳۸۸). بودن یا نبودن، نشر نی. عباری، کیانوش، و فامهر، مرضیه. (۱۳۹۳). خرد و تیر (اندیشه‌های پدرسالار و اندیشه‌گزاران بی‌خانمان؛ گفت و شنود مرضیه و فامهر با کیانوش عباری، ناغه)، ۴۸.

عیاری، کیانوش، و فامهر، مرضیه. (۱۳۹۲، آبان) گفت و گو با کیانوش عباری، همشهری ۱۴، ۲۶.

Godard, Jean-Luc., Daney, Serge. (1988; December 26). Godard fait des Histoires. *Liberation*.

کند؟» (عياری، ۱۳۹۲). فکر می‌کنم این وظیفه بر عهده‌ی سینه‌فیلی‌ای امروز است که در این اتفاق به جستجو بپردازد. خوشبختانه چنین نیز به نظر می‌رسد. نمایش این فیلم‌ها توسط ستایشگران جوان او در اقصی نقاط جهان برپاست. نمایش و نقد فیلم خانه‌ی پدری در دانشگاه نیویورک نمایش همین فیلم در مرکز لینکلن، به همراه بزرگداشت‌هایی در ایران تنها بخشی از آن هاست. خبر خوب دیگر، احتمال مروج آثار او در آرشیو «فیلم آنتولوژی» به مدیریت یوناس مکاس است — فیلم‌ساز بزرگ تجری و «آمانور» سینما، چیزی که عیاری در مورد خود، بر آن تأکید می‌کند. علاوه بر عیاری، در میان جوانان فیلم‌ساز نیز بیش از پیش حس می‌شود. اما آن‌ها بین دو روش فیلم‌سازی گیر افتاده‌اند و اکثریت جسارت رو در رویی با روش عیاری را ندارند. در این زمانه که هر جشنواره‌ای فیلم‌های خود را تولید می‌کند، «برو این جوری فیلم بساز» بی‌درسترت از «برو و فیلم خودت را بساز» است در حالی که سینمای عباری چنان در هم‌تنبده و شخصی است که تقليد از آن ناممکن است و آن گونه که شرح داده شد، مصائب سیاری دارد که تنها سینه‌فیلی چون عیاری از آن لذت می‌برد. اصلاً عیار مؤلف نیز برای ما وایسته به این خلوص است تا یک تعهد اجتماعی کاذب، به نوشتۀ گدار

**NAVID
POUR MOHAMADREZA**



داستان دو شهر

● نوید پور محمد رضا

از تاریخ نفس‌های آنادانی‌ها

اگر بخت یارشان بود، در همنشینی با دیگر تصاویر و اصوات و بریدهای تصادفی، گردهم می‌آمدند، نظمی حداقلی می‌یافتدند، و در قالب یک فیلم ساخته می‌شدند. فیلم‌های «گرداوری شده»^۱ بایگانی چند صدا و تصویر از خلال صدها و هزاران بودند، ثبت جوانی و عبورشان بودند، به عمر کوتاهشان درازا می‌پخشیدند، و از گزند فراموشی محتمل حفظشان می‌کردند. تصاویر و اصوات و کنش‌های پیش‌تر، توسط افراد شناس و ناشناس، بی‌هدف و ابیختکی گرفته شده بودند، و اکنون سر میز تدوین، روزها و ماهها بعد از آن ثبت تصادفی اولیه، نوبت گرداوری و تدوین آن‌ها بود.

برای فیلم‌سازی که دور از مناسبات حرفه‌ای تولید در سینما، و بی‌اعتنای به تجهیزات و عوامل حرفه‌ای بار آمده بود، شاید هیچ فرستی بالریش تراز لحظه‌ی انقلاب و بی‌شکلی منتظر با آن نبود. کیاوش عیاری این فرصت را از دست نداد و همه‌ی آموخته‌ها و تجربه‌های «سینمای آزاد»^۲ را به پای گرداوری و ساخت تاریخ نفس‌ها ریخت. تهران برآمده‌از انقلاب. شهر بی‌شکل انقلابی، آزمایشگاهی را می‌مانست که عیاری می‌توانست سینمای آزادش را، ازادرت و رهاتر از هر زمان دیگری، در آن بربا کند. دوربین پرسه‌زن او در تاریخ نفس‌ها از میان صورت‌ها و مشتّها از کلار شعارها و مناظرها عبور می‌کند، صدایها و رُست‌ها و کنش‌ها را فراچنگ می‌آورد، و سرودها و تصنیف‌ها و نامها را به خاطر می‌سپارد تا کمی بعدتر آن‌ها را، همه‌ی آن‌چه شکار کرده را به گرینش و چینش و گرداوری تدوین بسپارد.

این قدر همچیز جاری است و زنده و در حرکت، که در سیاری از لحظات، کمتر کمی به این دوربین کنچکاو لحظه‌ستنج نگاهی می‌اندازد. اما اگر تصویر می‌کوشد تا در این جریان بی‌وقفه‌ی زندگی انقلابی، اندکی هم که شده، دست به انتخاب بزند، روی افراد و لحظاتی پیش‌تر مکث کند و از روی دیگرانی سریع‌تر ببرد، حاشیه‌ی صوتی فیلم بی‌دفعاتر از هر زمان دیگری است، و تحت هجوم اصوات و کلمه‌ها و

فضا بی‌شکل‌تر از هر زمان دیگری بود. شهر شلوغ‌تر، و ابری رهاتر. نظم پیشین فرو ریخته بود، نظمی از نو، هنوز، مستقر نشده بود، و آن‌چه بود، شناوری بود و اب‌گونی و آمیختگی شهر اول این‌گونه تعریف می‌شد: نه مرزی داشت، نه محدودی، و نه قاعده و دستوری، یک نفس غل‌غل می‌زد، و در حال شدن بود. تهران این‌گونه بود بعد از انقلاب^۳: تاریخ نفس‌ها، دختران و پسران و جوانان شهر، از راه رسیده بودند و با هزار و یک امید و آرزو، آینده‌ی مطلوب خود را طلب می‌کردند. آن‌اینده چه شکلی بود، معلوم نبود، آن آرزوها دقیقاً چه بودند، بازهم کاملاً روش، یا دست‌کم، یکدست نبود. شهر اول، اگر که مثبت به ماجرا نگاه کیم، در پذیراترین شکل خود بود و تمامی این‌اینده‌ها و آرزوها را، به رغم واگرایی‌ها و ناروشنی‌ها، در خود جای می‌داد؛ در نگاهی بدینسانه‌تر اما، بی‌درویشکتر از آن بود که خود کسی را دعوت به حضور کند، که انتخاب کند چه می‌خواهد، که چه نمی‌خواهد. با این موجود بی‌شکل نگه‌بردنگ جوشان پذیرنده‌ی سودایی چه می‌شد کرد؟ چه‌گونه می‌شد سیلان و بی‌شکلی‌اش را به چنگ آورد؟ چه‌گونه می‌شد شور و جوانی و تلقن مراجح را ثابت و ضبط کرد؟ تاریخ نفس‌های کیاوش عیاری تلاشی بود برای چنگ زدن به آن بی‌شکلی، برای حفظ و بایگانی سیلان و رنگارانگی‌اش. در این تلاش البته تنها نبود. فیلم‌های دیگر، بریدهای مستندها و تصاویر دیگری هم بودند که در همان زمان، در روزهای منتهی به انقلاب و دوران بلافصل آن، در همان ضرورت و شتاب، گرفته و ساخته می‌شدند.^۴ وجه مشترک همه‌ی آن‌ها، اگر از تعبیر حمید نفیسی بهره بگیریم، این بود که گرداوری شده بودند؛ یعنی حاصل گرداوری صدها بریده تصویر و صوت و کنش و حرکت بودند. در اضطرار روزهای انقلاب، تصاویری بی‌هدف و فوری گرفته می‌شدند و

تمیزشان داد، گوینده‌شان را شناسایی کرد، و جهت‌گیری ایدئولوژیک و وابستگی‌شان را ردیابی کرد نمایش‌ها می‌خواهند شهر اول، شهر تازه‌نفس‌ها را رام کنند، تعریف و صورت‌بندی اش کنند، شهر اول اما می‌گریزد، رام نمی‌شود، چهارانعل می‌تازد، رؤیاپافی می‌کند، ولی تاکجا، تاکی؟

۲

کارناوال تمام شده بود، آن اتری پیشین ته کشیده بود، ذات‌قدها آرام و قرار یافته بودند، و دوباره روال معمول زندگی آغاز شده بود. تازه‌نفس‌ها بزرگ‌تر شده بودند، چیزهایی تازه دیده بودند، جنگ و ترس و کمیابی را از سر گذرانده بودند، و رخت انقلابی را از تن کنده بودند. کی و کجا؟ همین‌جا و همین حالا در آبادانی‌ها، فاصله‌ی تقویمی تازه‌نفس‌ها تا آبادانی‌ها حدود سیزده سال است، اما چه سال‌هایی؛ دهه‌ی شصت آن‌ها را از هم، آوارگان آبادانی را از تازه‌نفس‌های انقلابی، جدا کرده است. فاصله‌ی تازه‌نفس‌ها تا آبادانی‌ها فاصله‌ی امپرسیونیسم تا ناتورالیسم است. جوانان سرخوش و رمانیکسانقلابی فیلم نخست که بزرگ و آقایی در جهان را طلب می‌کردند، جای خود را به موجودات بیچاره‌ی فیلم دوم داده بودند که کوچک و ناجیز بودند در جهان بزرگ پیرامون‌شان و هستی‌شان میان جبر بیولوژیکی، جبر اقتصادی، و جبر اجتماعی تلوتو می‌خورد، و هر دم میرفت که برای همیشه از نفس بیفتد. در ناتورالیسم آبادانی‌ها، در بطون و متن مناسبات مژوانه و خانه‌های جنگزده‌ی آن، و در میان دلمندردی‌ها و سگدو زدن‌های مردمانش، شهر دوم زاده می‌شود. فاصله‌ی تازه‌نفس‌ها تا آبادانی‌ها فاصله‌ی پرسه‌زنیست تا سگدو زدن، فاصله‌ی آرمان و خیال تا واقعیت و بقا. شهر دوم از تمامی پانتسیل‌های رهایی‌بخش شهر اول خالی شده، و اکنون برای بقا می‌جنگد. دوربینی که در فیلم پیشین در پی شکار چهره‌ها و رنگ‌ها و صداها آزادانه از این سو به آن سو می‌رفت و لحظه‌ای در مرکز شهر پرسه می‌زد و لحظه‌ای دیگر در پارک‌ها در کنار تفریحات و سرگرمی‌های تازه‌نفس‌ها پهلو می‌گرفت، اکنون جای خود را به دوربینی داده است که چسبیده به بدنهای کوچک و رنج‌جور، بعنایزیر، شهر را زیر پامی گذارد تا بالرزش ترین دارایی عالم، که ناجیزترین آن‌ها هم هست را بیابد: یک پیکان لکته‌ی رنگ‌برورفه.

آبادانی‌ها مساحی تهران دمه‌ی شصت، شهر فاصله‌گرفته از انقلاب و درگیر جنگ، است. با جنگزده‌های آبادانی اش در فراخی کلاشه‌ی شش میلیون نفری، یک ماشین، تنها منبع رزق و روزی خانواده‌ای مهاجر را می‌جوید. آبادانی‌ها



تازه‌نفس‌ها

باورها و آرزوها، هیچ قدرت انتخابی ندارد. تازه‌نفس‌ها بیش از تصویر انقلاب، صدای انقلاب است، و تهران آن بیش از شهر تصویرها، شهر صدای است. اگر تشخیص مرز صورت‌ها و لبلان‌ها در میان پاتوق‌های خیلانی و سطحهای پیامرویی ممکن باشد، تمیز صدای آن‌ها زیکریگر، چه آن‌ها که درون قاب هستند و چه آن‌ها که چند متري آن‌سوت از قاب، عملان ناممکن است. صدای‌ها همچو پخش‌اند، بی‌وقبه هجوم می‌آورند، و فیلم در گردد آوری آن‌ها بی‌اختیار و تابع است؛ تصاویر را، باحدی از اختیار، می‌تواند غربال می‌کند اما در برابر صدای‌ها جسیبده بـ آن‌ها، صدای‌هایی که چندلایه‌اند و منبع بسیاری از آن‌ها ناوشش، منفعل است و پذیرنده‌ی ازین‌حیث، تصمیم عیاری در اضافه نکردن گفتار روی فیلم (voice-over)، به عنوان لایه‌ای دیگر بر بستر شنیداری موجود، هوشمندانه است و تابع سیلان تصویری و، بیش از آن، اوایی انقلاب.

شور و نشاط تازه‌نفس‌های انقلابی خیابان را درمی‌نورد و تماشاخانه‌های شهر را هم فرا می‌گیرد. فصلی مهم از فیلم به تصویر تماشاخانه‌های لاهزار و نمایش‌های انقلابی آن‌ها اختصاص پیدا کرده. حکایت نمایش‌ها جدا از تئاتر خیابان نیست، اما تفاوتی مهم در کار است: نمایش‌ها می‌کوشند با ساده‌سازی مناسبات جاری در شهر، صورت‌بندی روش‌تر و جامدتری از شناوری و سیلان خیابان را ارائه دهند. کلمات و شعارها در این‌جا شمرده‌ترند و قرار یافته‌تر. می‌توان از هم



تازه نفس ◆



آبادانی ◆

پیش‌نوشت‌های ◆

هنر مکان‌نگاری و شمایل‌نگاری است و برای این که این هردو را هرچه دقیق‌تر و طبیعی‌تر انجام دهد، عاطفه و تمثیل و قدسیت را یکسر کنار می‌گذارد. فیلم عیاری حکایت وصل نیکان در فردوس بربن نیست، روایت فصل آوارگان در شهر محنت است. فیلم قصیت و ارزش‌های آن دوران را نفی نمی‌کند، اما جایی هم برای نمایش آن‌ها ندارد. آبادانی‌ها نه تاریخ کلان اراده و مبارزه و ایستادگی آدم‌های بزرگ و لاهوتی، که تاریخ خرد اخبار و تلاو و دست‌وپی زدن آدم‌های کوچک و همین جایی است. آن‌ها به جای شعر و کلمات مطنطن، به هم فحش می‌دهند، رکیک، و از هم می‌درزند، بی‌سلام و تعارف. از اقامتگاه چرک و دودگرفته‌ی جنگ‌زده‌ها در تهران تا کلانتری و قوه‌خانه و پمپ بنزین و گورستان ماشین‌ها، فقط یک قانون حاکم است: تنابع بقا و چه تصویری گویا و در دنگ و رادیکال‌راز ردیف آونک‌های صفحه‌کشیده در پای دکلهای برق فشارقوی برای این تنابع وقتی حسن خوف، دل‌درز بیچاره‌ی فیلم، پدر مال‌باخته و پسرش را در پی یافتن ردی از ماشین به آلونک خود دعوت می‌کند، با بیدن زنان و کودکان و زنده‌پوش‌ها در حریم بلافضل دکلهای، تازه می‌فهمیم که آن چه پیش‌ترها دیده بودیم، از اقامتگاه مهاجران تا گورستان ماشین‌ها، گواه بخت‌بیاری عده‌ای در برابر عده‌ای دیگر بوده است.

این درست که آبادانی‌ها، برخلاف تازه‌نفس‌ها، فیلمی داستانی است و در سفر شهری اش تنهای نیست و همراهی پدر، پسر، و حسن خوف را کنار خود می‌بینند، اما همان خصلت گشودگی و پذیرنده‌گی فیلم اول در این جا هم حضور دارد. فیلم آکنده از نشانگان دوران است، گیرم که دیگر آبگون و سیال نباشند و شکل و شمایل مشخصی به خود گرفته باشند. این تصویری و حاشیه‌ی صوتی فیلم، ورای طرح و سناریویی که از پیش نوشته شده، عجیب خصلتی گشوده دارد: هم‌چون پسرک که دور و برش را چارچشمی می‌باید، فیلم هم به جزئیات و رفتارها و صداها حساس است. میان دو فیلم سیزده سال فاصله است، اما اندکی از سوی چشم‌های عیاری کاسته نشده است، و شگفت آن که تا همین امروز هم این چنین نشده. در قیاس با بی‌دفعای فیلم نخست در برابر اصوات و رنگ‌ها و تصویرها، البته که آبادانی‌ها کنش‌مندتر است و انتخاب‌گرتر، اما حساب‌گرتر و محافظه‌کارتر نه. دوربین زرین دست همان کاری را می‌کند که سیزده سال پیش عیاری و همکارانش کرده بودند. استراتژی تغییری نکرده، آن چه تغییر کرده، خود دوران است: شهر دوم شبیه شهر اول نیست، دیگر نشانی از آن ندارد. ♦

۱. محمد نفیسی در کتاب تاریخ اجتماعی سینمای ایران (جلد سوم) شرحی نسبتاً جامع از این فیلم‌ها، شامل عنوان و خلاصه و مسال ساخت و چهت‌گیری این‌جاوزه‌کشان، از لاهه می‌دهد.

2. Naficy, Hamid (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 3*. Duke University Press. Compilation films

۳. اشاره به گروه سینمایی ازاد در ایران، که اواخر دهه‌ی چهل پاگرفت و تا مطلع اغلاق امدوی خیات داد و پایان عباری یکی از اعضا ای اند. ویگی از این سینمایی ازاد، فیلم‌ساز از اند و تجزیی با استفاده از دوربین‌های هشت و شازده میلی‌متری بود در کنار من ها و اسناد بالغ‌الده از آن دوران، گفت‌وگوی از دوan تراکمه با ازوی فوکالیسان قید، که خود از این سینمایی ازاد بود. در شناخت تاریخی، ویگی ها و سیر تحول این جریان روشن گرست این گفت‌وگو در شماره ۴۳ مجله‌ی سینما و ادبیات (آخر دی ۱۳۹۳) منتشر شده است.