● هیولای درون - ۱

دوگانگی در شیوهٔ بیان

دگردان، نویسندهٔ فیلمنامه و سازنده موسیقی: خسروسینایی ● مدیر فیلمبرداری: اسماعیل امامی
تدوین: روح‌الله امامی ● بازیگران: داوود رشیدی، شهلا میرمختیار، اسماعیل محمدی ●

دکتر، یکی از مقامهای عالیرتبهٔ ساواک، پس از پیروزی انقلاب به خانه ییلاقی سرمایه‌داری پناهنده‌می‌شود، تا در فرصتی مناسب از کشور بگریزد. تصاویر مبهمی او را می‌آزارند، وبا مشخص‌تر شدن این تصاویر، در می‌یابیم، که همسرش را وحه‌المصالحهٔ ترقی خویش قرار داده، و براعدام بیگناهان بیشماری رای داده است. مجموعه این توهمات، او را به سرحد جنون و سپس مرگ‌می‌کشاند.

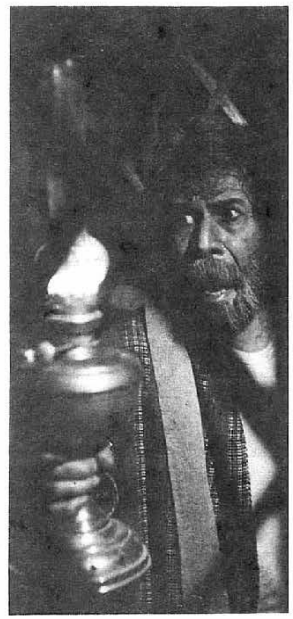
■ فیلم "هیولای درون"، دومین ساختهٔ بلند سینمایی و داستانی خسروسینایی، بیشتر از آن جهت اهمیت دارد که حاصل کارفیلمسازی است که تبحر، شهرت وتجربه‌اش‌در روند دیگری است، سینمای مستند.

بررسی ارزشهای فیلمهای مستند سینـایی مقوله‌ای جداگانه است. اما همین اعتبارش در سینمای مستند، بررسی تلاش او را در عرصه سینمای داستانی و بلند، هم الزامی و هم‌مشکل می‌کند. الزامی از آن جهت که سینـایی دو فیلم بلند داستانی‌اش را از بار تجربه‌ای آکنده است که کمتر فیلمسازی در این مرز و بوم بدان مبادرت ورزیده، و مشکل از آن جهت که این تجربه‌ها انتظار تماشاگر را از کار او بالا می‌برد. و با این معیار است‌که می‌بینیم "هیولای درون" فیلمی نیست که بتواند از همه جهت‌توقع تماشاگر جوینده را برآورد.

"هیولای درون" که فیلمنامهٔ آن هم نوشتهٔ خود سینـایی است، برمبنای مکانی از پیش معین، نگاشته‌شده. مکانی که سعی می‌شود در فیلم اهمیت ویژه‌ای را کسب کند. و در واقع یک اشکال فیلم نیز، همین مسئله است. محدودیت فضا باعث می‌شود که میزانسن‌ها با تمام‌تلاشی که بنظر می‌رسد در خلق‌شان بوسیله کارگردان انجام شده، تکراری و گاه ملال‌آور جلوه کند.

مشکل عمدهٔ فیلم، دوگانگی شیوهٔ بیانی داستان است. نقطه‌نظر و دید کلی داستان (راوی) یکی نیست. و از دو فضای کاملا" متفاوت‌سود می‌برد. یکی فضای روستا با همه خصوصیات فرهنگی و اجتماعی‌اش که طبعا" نوع تصویرگیری خاصی را می‌طلبد، ودیگری فضای ذهنی و مغشوش دکتر، و تصویرهایی که لزوما" بایدار فضایی کاملا" متفاوت و همچنین ضربا هنگ وفرم تصویری جداگانه‌ای سودجوید. تلفیق این دوحرکت متفاوت در طول داستان از نقاط مشکلی است که در یککار دراماتیک، ظرافت فوق‌العاده‌ای را از طرف کارگردان (و بیشتر، نویسندهٔ فیلمنامه) می‌طلبد. در واقع مشکل کار از آنجا ناشی می‌شود که تفاوت جو فرهنگی، اجتماعی و روانی حاکم بردوسوی فضای داستان (یعنی فضای داخل کلبه‌وذهنیات دکتر، و فضای خارج کلبه وبیشتر قهوه‌خانه، به عنوان نمایندهٔ جامعه روستایی) همچنان پرقدرتمند که "کارگردان سناریست" را به اشتباه انداخته و بجای مطرح کردن همهٔ آنها و نیز تضادهایشان در یک فرم واحد، و یکدست ساختن سناریو، فضای هرکدام را در دو شکل کاملا" متفاوت، حتی از نظر تکنیکی تصویر می‌کند. گرچه این مسئله در دید اول بسیار موجه جلوه می‌کند، ولی آنچه که در این میان اهمیت دارد، نقاط همگذاری، و نقاط تلاقی این دو فضاست. به عنوان مثال در صحنه‌های مربوط به روستا (و بیشتر، قهوه‌خانه) حتی دیـد تکنیکـی و نحوه کاربرد آن بیشتر به مستند نزدیک است‌تا یک فیلم ذهنی ــ روانی و دقیقا" در همین فضاست که وقتی کارگردان می‌خواهد با سوء‌ظن اهالی روستا به دکتر، تعلیق بیافریند، ناموفق باقی می‌ماند. چرا که برای بوجود آوردن تعلیق از تکنیک و شیوه بیانی‌اش سود می‌برد که برای تصویر کردن دکتر و فضای ذهنی‌اش بکار برده می‌شود. مثلا" در این برخورد دکتر و درویش، نوع نگاه درویش به دکتر و نیز مکث دوربین روی او، بدیک سوءظن پلیسی شبیه است که اوج گرفتن موسیقی نیز بر آن تاکید می‌کند، که این شکل تصویرگیری، خود طبعا" با فرهنگ روستایی و فرهنگ شخصیت اجتماعی (درویش) مغایر است. در صحبت "مش غلام" و "حاج‌آقا"، بگونه‌ای دیگر شاهد این هستیم. در واقع این صحنه اولین سئوال را از شخصیت دکتر در داستان مطرح می‌کند. ولی اشتباه مونتاژ، و کوتاه بودن مکث روی تصویر (ونقطه‌ای که در بوجود آوردن تعلیق مورد نظر کارگردان سخت موثر است) باعث شده که در کل، ایـن سکانـس تصنعی جلوه کند.

فیلم جغرافیا ندارد. رابطهٔ مکانی ویلای دکتر با بقیه روستا، و نیز موقعیت خانه فالگیر، روشن نیست. تصویر محل زندگی فالگیر نیز قابل توجه است، چرا که این فصل کلا" نه در ذهنیت تصویری (قسمت مربوط به دکتـر) جای دارد، و نه در تصاویر مستندگونه مربوط به روستائیـان. چرا کـه این فضا، به خانه‌های جادوگران افسانه‌های والت‌دیسنی شبیه‌تراست،



سینمای‌فارسی (صدای آشنای دوبلورها، موسیقی کمکی، و دیالوگ شسته رفته نمایشی)، آنچه می‌ماند ریتم نندی است که فیلم از نیمه پیدا می‌کند و در سطح حسی موفق می‌شود تماشاگر را جذب کند.

با این وصف، کارگردان سعی دارد که تعالی طلب باشد و از مرز عادیات بگذرد. دریکی دوجا موفق می‌شود ــ بخصوص در تصویر نمادین دو دختر سیاهپوش و بره‌ٔ سفید که فکر زیبایی‌ست و بخوبی اجرا می‌شود، یا دوباره‌شدن شخصیت دکتر در پایان فیلم (گرچه که انعکاس محوی از تصویر دوربان‌گری درخود دارد). تفسیرهای تمثیلی و استعاری فیلم، اما، به دلیل آن‌که از متن ماجرای اصلی نجوشیده‌اند و در مسیری متفاوت از آن حرکت‌می‌کنند، تحمیلی و نارس بنظر می‌رسند و برآمده از ارتباط متقابل و باورپذیر

که به شیوهٔ دیگر فیلمهای مربوط به ساواک، از او به عنوان "دکتر" یاد می‌شود و در بی گریزگاه امنی است که گمنام بماند، اما عذاب وجدان و دلهره و هراس لحظه‌ای راحتش نمی‌گذارد. فیلمنامه نمی‌تواند بنحوی منطقی توضیح دهد که چرا دکتر در فصل پاییز، دهکده‌ای را پناهگاه خود قرار می‌دهد؟ زیرا این انتخاب‌با تاکید او براین که ناشناس باقی بماند و کسی سر از کارش در نیآورد، هماهنگ نیست و به عکس، حضور یک پزشک در محیط بسته‌ٔ دهکده در فصلی نامناسب، موضوعی نیست که نادیده گرفته شود و سوءظن بر نیانگیزد. همچنانکه خواهیم دید، دراینجا حاشیه برمتن پیشی می‌گیرد و کارگردان به بهای استفاده تمثیلی و استعاری از عناصر مختلف محیط خزان زده، به این ابهام توجیه ناپذیر تن می‌دهد و زیر فشار همین وسوسه است که تمام ماجراهای فرعی و حاشیه رفته‌ها (به‌ویژه‌شرح احوال کشدار معصومه و فصل رویا که قرار است به تمام پراکنده‌گویی‌ها تمامیت ببخشد) به این فیلم اساسا" تک شخصیتی تحمیل می‌شود تا کارگردان بتواند از آنها به مثابهٔ ابزاری برای توصیف و تاکید استفاده کند.

پیش از پرداختن به فکرهای تمثیلی فیلمساز ــ که عمدتا" تصویری‌اند ــ به رویهٔ ظاهری فیلم توجه می‌کنیم‌تا نارسایی فیلمنامه وحضور تکنیک‌های کلیشه‌ای را بیشتر درک کنیم. زمینهٔ روحی و فرهنگی عذاب وجدان دکتر و خودکشی همسر او ریشه‌یابی نمی‌شود وکارگردان به ارائهٔ‌مقداری‌توضیحات‌کلی‌بافانه و عبـرت‌آمـوز اکتفـاء می‌کند. طـراحـی شخصیت زن، بقدری سطحی و کمرنگ است که خودکشی او را غیرقابل قبول می‌کند و خطابه‌ٔ ادبی و اخلاقی روح در انتقاد از پستی و کجرفتاری همسرش مطلقا" سینما نیست و به کلیشهٔ ساده‌پسندانهٔ فیلمفارسی ــ توضیح دادن بجای نشان‌دادن ــ نزدیک می‌شود. به همین نحو، انگیزه‌های تلاطم روحی دکتر نیز گنگ مانده است و تردیدهای گذرای او در شکنجه‌گری نمی‌تواند توجیه‌محکمی برای عذاب وجدان وی باشد، به ویژه نسبت به‌همسرش علقهٔ عاطفی چندان نداشته و حتی حاضر بوده است که برای‌پیشرفت‌اداری، او را به‌فحشا بکشاند. در اجرای این شخصیت‌پردازی ناقص نیز، با کلیشه‌ها روبروئیم. تمام نماهای شکنجه‌گاه، بازاویه‌های روبه بالای دوربین، ظاهر مهیب و شیطانی شکنجه‌گران، و نور-پردازی جنایی، از یک واژگان سینمایی پیش پا افتاده حکایت می‌کند، و روح کفن‌پوش (با خندهٔ لثه نمای چندش آور، چهرهٔ سفیداب زده و دست‌های به جلو کشیده) به اضافهٔ تمامی تمهیدات مصنوعی برای ایجاد دلهره ووحشت بهسینمای ترسناک درجهٔ‌دو تعلق دارد و نشانگر هیچ خلاقیتی نیست. این برخورد کلیشه‌ای، در معرفی شخصیت‌های زائد فرعی (بویژه قهوه‌چی) نیز بچشم می‌خورد. و در کنار دیگر عناصر قراردادی و تا آنجا که سراغ داریم، تقریبا" در هیچ یک از جوامع روستایی ایران این فضا را نمی‌توان یافت.

فیلم پر از نمادهایی است که بیشتر برای پر کردن زمان فیلم عمل می‌کنند. نمادهای کلاغ در بند و ماهی گرفتن کودک تا اندازه‌ای تکراری‌تر بنظر می‌رسد، تا تصویر دو دختر بچه و گوسفندی که ذهنیت دکتر است.

بطور کلی فیلم در لحظه‌هایی که مربوط به ذهنیات دکتر می‌شود، موفقتر است. مونولوگ دکتر با خودش در آینه (آنجا که می‌خواهد اعمالش را توجیه کند) و تبدیل آن به تصویر همسر مرده‌اش، از لحظه‌های زیبای فیلم است که خاطره صحنه مشابهی از فیلم زیبایی شیطان، ساختهٔ "رنه کلر" را زنده می‌کند. داوود رشیدی با وجود نقش‌حساس، بازی چندان چشمگیری را ارائه نمی‌دهد. تحول شخصیت او از یک انسان به یک موجود دیوانه (با انسان ــ هیولا) بیشتر از طریق گریم و تمهیدات فنی مانند دیزالو چهره‌هابه هم انجام می‌پذیرد تا کاربرد هنر بازیگری. طراحی صحنه در بسیاری از صحنه‌ها، بجا و قابل توجه است (بجز صحنهٔ اتاق فالگیر که غلو شده است) تدوین فیلم در جاهایی که در پی معنی ارزشها و تمهیدات تدوین (مثل تدوین موازی) بهره می‌جوید چهره موفقتری از خود نشان می‌دهد. پلبشوی ذهنی دکتر از طریق تدوین در صحنه‌ای که مدام از زندان و شکنجه به بازی دخترها بریده می‌شود، بخوبی القاء می‌شود.

شاید موفقترین فصل فیلم، نمایش به آدمها و محیط نیستند ــ هرچند که فی‌نفسه وبطور مجزا می‌توانند برانديشه‌ای نوجو دلالت کنند. تمثیل فیلم از نومی تقدیر حرف می‌زند که در انتظار دکتر است تا او را ببلعد، و این شاید دست انتقام طبیعت باشد یا چیزی درحد آن. دکتر از همان ابتدا دربک رشته دوایرشوم و بدیمن به دام می‌افتد. نمای غریب، رمزآمیز و غبارآگین ابتدای فیلم، زمینه را برای حضور این تقدیر می‌چیند و علائمی مانند سیاهی چادر معصومه، آسمان ابری، کلاغ، شاخ و برگ خشک، آب، گدای مرموز زولیده، و حتی حیوانات متفکر، درحد نشانه‌های شوم با حرکت دوربین و تدوین به دکتر پیوند می‌خورند و گذشته از توصیف وضعیت بحرانی او، نمایشگر یک سرنوشت از پیش تعیین شده هستند. به این ترتیب، سفر دکتر به این دهکده‌ٔ خزان زده، در واقع سفری گریزناپزیر به دیار دوزخ است (سرانجام در میان شعله‌های آتش مکافات تبهکاری خود را می‌بیند). خود دکتر نیز ــ که کهکاه کاربرد عدسی وابد او را از ریخت می‌اندازد ــ گویی تا حدی از سرنوشت خودش آگاه است: درنخستین برخورد با معصومه به فکر فرو می‌رود و دیدار گدای زولیده و زنده‌پوش او را مضطرب می‌سازد (در اواخر فیلم از نظرظاهر به این گدا شباهت پیدا می‌کند).

کارگردان در سطح تمثیل نمی‌ایستد و ظاهرا" می‌کوشد به یک دیدگاه استعاری/ فلسفی نیز دست یابد، و آن ارتباط خشونت با غریزهٔ بشری‌ست. پسر بچه‌ای در این فیلم هست که با نوعی بیرحمی معصومانه، کلاغی را زجرکش می‌کند و از آن بازیچه‌ای می‌سازد. این پسر بچه (بخصوص در صحنهٔ ماهیگیری) با چند نمهید تصویری با دکتر هم هویت می‌شود. رنگ سرخ بلوز و فرفرهٔ او انعکاسی از رنگ سرخ پروندهٔ ساواک و گل روی میز رئیس ساواک و در مجموع، بازتاب خون و جنایت است، رنگ سرخ در بریدن سرمرغ به دست سرایدار روستایی و ظرف ماستی که برای دکتر می‌برد، و تاج خروس، بهنحوی مشخص تکرار می‌شود. توالی این رنگمایه ــ که مطلقا" جزء لازم صحنه‌هانیست ــ بی‌تردید معنای خاصی را می‌رساند و حضوری تصادفی ندارد. تفسیر آن شاید، ذاتی و ازلی بودن خشونت در نوع بشری باشد و یا چیزی در این حول و حوش. (این نکته می‌تواند داوری تماشاگر درباره‌ی اعمال شکنحه‌گر را تعدیل کند). بهرحال، زبان تفسیری سینما اجازهٔ معنی‌کردن الگوی تصویری فیلم را به ما می‌دهد، و اگر این استعاره را به جهت‌گیری تمثیلی آن ربط بدهیم به قلمرو تازه‌ای می‌رسیم: طبیعت خشونت را درنهاد ما می‌نهد و به دلیل دست زدن به آن کیفرمان می‌دهد*

** این، صرفا" برداشت نویسنده است و لزوما" به معنای آن نیست که فیلمساز نیز همین دیدگاه را دارد.*

● هیولای درون ـ ۲

مکافات‌عمل

■"هیولای درون" مخلوطی از یک مضمون نکراری (که از شدت استفادهٔ ساده‌لوحانه در فیلمهای سیاسی / اخلاقی بعد از انقلاب فرسوده شده) و یک خط تمثیلی حاشیه‌ای است. مضمون نکراری، همان شعار "زمکافات عمل غافل مشو" است که در قالب آشنای "ساواکی سرگردان" تجسم می‌یابد. و خط تمثیلی، سعی فیلمساز است در آمیختن کلیشه‌های این مضمون رنگ پریده با توصیف‌های هنری و معانی فلسفی. آنچه، اما، از این زورآزمایی بدست آمده، یک ساخت روایتی / تصویری نارسا و نامـوزون است که نه کلیشه‌ها را با ابتکار بکار گرفته، و نه به‌یک آفرینش زیبا و تامل‌انگیز سینمایی رسیده است. اصل‌مشکل را باید در فیلمنامه جستجو کرد که ضعف آن تنها از عدم تسلط براصول داستانپردازی و شخصیت‌سازی ناشی نمی‌شود، بلکه اصرار در پکارگیری مناظر و شگردهای تمثیلی، به تناقض‌های فیلمنامه دامن‌زده است. شخصیت اصلی فیلم، ساواکی شکنجه‌گری‌ست

قدرت رسیدن دکتر در ذهن خود اوست. جریان عوض شدن شخصیت‌اش از یک زندانی سیاسی توبه‌کرده به یک عامل و آمر شکنجه، به راحتی و زیبایی از طریق تصاویر و بویژه شکل نمایندی و تدوین‌به تماشاگر منتقل می‌شود و با تدوین موازی تخته کوب کردن در پنجره‌ها و چهره‌های داخل قهوه‌خانه که یکی از معدود فصلهای همنشینی موفق در فضای حاکم بر فیلم ا(قهوه‌خانه و ویلا) است. و به همین جهت بر تماشاگر تاثیر می‌گذارد.

صحنهٔ انتهایی فیلم، بی‌منطق جلوه می‌کند (گرچه ممکن است تصاویری از آن حذف شده باشد) ورود نمادین هیولا به درون و شکستن تخته‌کوب پنجره، با تصویر واقعی نیراندازی آنهم از محلی نامعلوم و توسط کسی که هرگز مشخص نمی شود چکسی بوده، تضادی چشمگیر دارد. اگرچه منطقی‌ترین تصویر بعد از ورود نمادین هیولا می‌تواند خودکشی او باشد. ولی مسلم است که خودکشی آنهم با چهار گلوله که به سینه شلیک شوند غیرممکن است و نیراندازی ماموران نیز هیچ دلیل موجه و منطقی ندارد (و حتی کشیک کشیدن آنها، آن هم بمدت چند روز در اطراف کلبه).

همهٔ اینها در کل بدان معنا نیست که "هیولای درون" فیلم کم ارزشی است همچنانکه در ابتدا گفتم این توقع دیگرگونه از "سینایی" است که به خاطر تجربه‌اش در سینمای مستند، از او انتظار می‌رود که ببینش عمیقتری را راجع به جامعهٔ روستایی عرضه کند. چرا که در بخش دیگر و در قسمتهای ذهنی، کار او شایستهٔ تقدیر است.