

«عادی می شن این حوادث؛ اگه سختن، اگه آسون*»

درباره فیلم های ایرانی بیست و هشتمین جشنواره فیلم فجر

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : اسفند ماه ۱۳۸۸

این نوشته، گزارش واره ای از بیست و هشتمین جشنواره فیلم فجر و شرایط غریب حاکم بر برگزاری و داوری آن نیست. در نقد این دوره جشنواره، نحوه مدیریت آن، داعیه این مدیریت مبنی بر این که هیچ وضعیت وخیمی درکار نبوده و به ویژه این ادعا که داوری همواره مقداری تأیید و مقادیری گله و اعتراض به همراه دارد و در تعداد اعضا و معضلات گروه های داوری امسال هیچ خبر خاصی نبوده است، در ستون یک روز در میانی با عنوان «حال و روز فجر بیست و هشتم» در روزنامه اعتماد (چهارم تا هجدهم دی ماه) پرداختم و حالا و این جا کاری به خود جشنواره ندارم. حالا بناست به خود فیلم ها پردازیم؛ فارغ از همه تقسیمات خودی و غیرخودی، جایزه گرفته و نگرفته، نورچشمی و مغضوب، خارج از مسابقه و در آستانه توقیف و غیره. این مطلب فقط درباره حد و سطح و کیفیات سینمایی خود فیلم هاست و نه حد و سطح و سیاستگذاری های جشنواره ای که فیلم ها در دل آن، گاه فقط در یک سانس و یک سالن به شکلی که انگار باید از نمایش شان خجالت کشید و آرام نشان شان داد و صدایش را درنیارود و گذشت و رفت، به نمایش درآمدند.

یک: «آل»، خودشناسی و خودزنی

طبیعی است که برخی از اهالی سینما و همچنین خوانندگان مجله بابت مشارکتی که در فیلمنامه آل، نخستین ساخته سینمایی بهرام بهرامیان داشته ام، بخواهند نظر خودم را در جایگاه یک نصفه منتقد/نصفه دست اندرکار درباره این فیلم بدانند و برخی از این برخی که با رجوع به مثل قدیمی «خیاط در کوزه» لبخند احياناً کجی هم به لب دارند، بیش از نظرات، منتظر خواندن اعترافات باشند. اعتراف می کنم که کارگردانی بهرامیان، تکنیک شناسی او و مهارتی که در اجرای لحظه ها و بخشیدن «لحن» های متفاوت و خاص به هر سکانس و دیالوگ و کنشی دارد، در حاصلی که روی پرده دیدم، برایم از آن که سرصحنه می دیدم هم عجیب تر بود. اعتراف می کنم که مشاجره لفظی شدیدم با او درباره نوع دکوپاژش - که معتقد بودم فیلم را به لحاظ

بصری بیش از حد پیچیده می کند- در یک شب تا صبح از دوران فیلمبرداری در ارمنستان که فردایش ناچار شدم به دلیل درگذشت خواهر بزرگ ترم به تهران برگردم، به کلی به خطا بود؛ چون اساساً تا پیش از تدوین نهایی هیچ یک از عوامل او نمی توانند از کاری که می خواهد در نهایت با حرکات ترکیبی دوربین، با میزانشن های بی قرار و ضرباهنگ درونی هر صحنه اش بکند، تصور دقیقی داشته باشند و اشتباه اصلی ام بود این که می پنداشتم چون سینمای فیلمسازانی با این جنس دکوپاژ و میزانشن، از ولز و لانگ و هیچکاک تا بیضایی را دقیق دیده ام، می دانم بهرامیان دارد سرصحنه چه می کند. به عنوان نمونه ای برای تشریح همین ویژگی کار او، در جلسه پرسش و پاسخ فیلم هم اشاره کردم که اعضای گروه کارگردانی بعد از تماشای نسخه نهایی آل دلیل استفاده نکردن از برخی نماهای پرزحمت فیلم را می پرسیدند؛ در حالی که نما یا نماهای مورد اشاره شان در فیلم به کار رفته بود و آنها به دلیل جای نما، نوع پیوندش با قبل و بعد و به خصوص شکل بیان بی تأکید و بسیار «گذرنده و رونده» ای که بهرامیان اختیار کرده بود، متوجه آن نشده بودند!

اما اعتراف مهم تر این است که همین خصلت «گذرنده و رونده» باعث برخی واکنش های شتابزده و نه چندان رضایت آمیز نسبت به فیلم شده است. و اعتراف می کنم این روش بدون مکث و تأکید، نه فقط نتیجه شیوه های اجرایی بهرامیان، بلکه عنصری از آغاز معلوم بود که اصرار داشتیم در بازنویسی و رسیدن به نسخه نهایی فیلمنامه به آن برسیم. حالا نتیجه اش این شده که تماشاگر مثلاً متوجه این که مادر سینا سر زایمان او مرده یا متوجه همانندی النگوهای توی دست الهه (آنا نعمتی) و آلوارت (کیتوش آرزویان) به عنوان دو احتمال اصلی کالبد موقتی «آل» برای نزدیک شدن به فریبا (هنگامه حمیدزاده) نمی شود. این که سینا (مصطفی زمانی) در فصل رفتن به داروخانه برای گرفتن داروهای فریبا موبایلش را روی میز جا می گذارد، این که آمیانس پیغام الهه روی منشی تلفنی نشانگر دستگیری موقت او توسط پلیس است، این که قاعدتاً الهه از همان ابتدای ورود سینا و فریبا به ایروان مخفیانه آن جا بوده و شاید حتی آنها را می پاییده، همه در گذر

سریع فیلم گفته می شوند و می روند و اغلب تازه در نوبت دوم تماشای آن فهم خواهند شد. و بدیهی است که مقصودم از این گذر سریع، فقط ریتم تند تدوین یا شتاب میزانشن ها و حرکات دوربین نیست. بلکه خود فیلمنامه این شیوه اطلاعات رسانی را برای پرهیز از ایست و اجتناب از شیرفهم کردن مخاطب برگزیده بوده. مهم ترین عنصر توأمان ساختاری و معنایی فیلم یعنی این که سینا تصاویر توی قاب عکس ها را بعداً در کابوس هایش می بیند و در ادامه، موقعیت مرکزی همان کابوس ها با نگرش متأثر از جهان بینی یونگ در واقعیت شکل می گیرد و خود سینا با وهم و هراس بیش از حد عملاً همان بلای توی کابوس ها را بر سر فریبا می آورد، تقریباً توسط هیچ بیننده ای درک نشده یا شاید نتوانسته ایم به بیننده ای که فیلم را فقط یک بار می بیند، منتقلش کنیم. و برای هر فیلمی که روان و اعصاب بیننده را درگیر می کند و برحسب اهداف ژانری اش، حتی او را آزار می دهد، بلا تشبیه به فیلم ما از رومن پولانسکی تا میثائیل هانکه، انتظار این که بیننده به این زودی ها دوباره به تماشای فیلم بنشیند تا همه جزئیات را دریابد، اندکی عبث می نماید.

در فیلمنامه، سکansı داشتیم که بعد از خشونت رفتاری سینا با فریبا که با آوارت به خرید و بازار رفته بود، سینا زنش را در میان «پارک نقاشی» به زور به سمت خانه می برد و زن هم از زمین خوردن در هفته های آخر بارداری، درد می کشید و نالان و ناگزیر، می رفت. لوکیشن این سکانس در مقطعی که مردم ایروان نقاشی های متعدد خود را برای فروش فقط در یک روز هفته به آن جا می آوردند و در هر گوشه ای از پارک می چیدند، چنان سرشار از رنگ و زیبایی بود که برای موقعیت هم خشن و بیرحمانه و هم غم انگیز و ملودراماتیک صحنه ما به شدت نامناسب به چشم می آمد. هنگام فیلمبرداری این سکانس، واقعاً نمی دانستم بهرامیان می خواهد با این تضاد چه کند و بی آن که چیزی بپرسم (چون داشتم همه حرف ها را جمع می کردم تا به همان شب تا صبح جدل آمیز کذایی برسم!) گوشه ای ایستادم و تماشا کردم. بعد از تمرین های متعدد و چند دقیقه قبل از شروع فیلمبرداری، بهرامیان از گروه خواست تا مردم و فروشندگان نقاشی ها را

متقاعد کنند تمام تابلوها را رو به جهتی بچینند که پشت شان به دوربین قرار گیرد و بعد در نمای نهایی، دو بازیگر را از لا به لای همین تابلوهای پشت به دوربین، تا عمق کادر فرستاد و دوربین را با کرین بسیار کهنه و کم و بیش مقدسی که در فیلم های پاراجانف هم استفاده شده بود و انگار از موزه بیرون آمده بود، تا بیشترین حد ممکن بالا برد. نتیجه اش نمایی با فضا سازی روانی غریب بود که در آن، تماشاگر حدود چهارصد تابلوی نقاشی داشت و حتی یکی از آنها را نمی دید. سردی و خشونت و غمباری شدید جاری در رابطه زن و مرد در این فضا به شکلی عمیق تر از تصور، منتقل می شد. اما همه اینها را گفتم تا به این سؤال برسم: از میان کسانی که فیلم را دیده اند، چند نفر این نما را به یاد می آورند؟ تعداد بسیار کمی که ممکن است به این سؤال پاسخ بدهند «من یادم می آید»، نتیجه همان شیوه گذرنده و رونده ای است که ما آگاهانه برای فیلمی با این همه «کابوس در کابوس» انتخاب کرده بودیم؛ و سرانجام اعتراف می کنم حالا درمی یابم مقصود علی معلم از این که در حین تدوین و صداگذاری، گاه می گفت فیلم نشیمنگاه ندارد، چیست.

دو: لحن های ظریف، لحن های سخیف

همچنان تعبیر مبهم و غیرآکادمیک اما بس کلیدی «لحن فیلم» را به کار می برم تا از یک مشکل بسیار مبنایی این سینما حرف بزنم که بسیاری قصه ها را بابت انتخاب لحن نامناسب روایت کردن آنها، هدر می دهد یا تخریب می کند؛ و این همان پدیده ای است که موجب شده «کمدی ناخواسته» به انبوه ترین تولید سینمایی ما بدل شود. فقط تصورش را بکنید اگر قصه مرکزی فیلم تسویه حساب به همین شکل حفظ می شد و لحن بازگویی آن از این مصیبت خوانی و شعارپردازی جدی و در نتیجه خنده آور، به کمدی تبدیل می شد، خودآگاهی تهیینه میلانی نسبت به سمت و سوی کمیک مصالح مورداستفاده اش تا چه حد در نظر ما و هر تماشاگر فیلم، افزایش می یافت. در حالی که با لحن فعلی، مثلاً جدی گرفتن سکansı که یک کارگردان سینما (با بازی غلامحسین لطفی) به بهانه کشف استعداد و زیبایی سارا (مهناز افشار) به دام زنان

کنتک زن و اخاذ فیلم می افتد، به عنوان اندرزی اخلاقی به کسانی که از موقعیت و جایگاه خود سوء استفاده می کنند، با این همه صراحت و شباهت ناخواسته به کاریکاتور، واقعاً سخت می شود. یا سکانسی که فیلم تنها یک مرد وفادار و – به قول زیور (لادن مستوفی)– «آدم حسابی» را با بازی محمد نیک بین همسر فیلمساز بر سر راه چهار زن قرار می دهد، با لحن بسیار شعاری اش که هم نتیجه بازی بیش از حد حق به جانب بازیگر مرد است، هم بازی سطحی رفتار «پشیمان شدن» بازیگر زن، هم دیالوگ های پرتأکید و «رو» و هم موسیقی که دارد نصیحت جاری در صحنه را فریاد می زند، از هر صحنه هر کمدی خودخواسته دیگر این سال ها مفرح تر می شود.

در عوض، مهم ترین ویژگی یکی از فیلم های انتخابی ام از همه آن چه در این ده روز دیدم یعنی هیچ عبدالرضا کاهانی، دقیقاً «لحن»ی است که برای بازگویی قصه و پیش بردن روابط درهم و برهم شخصیت هایش برگزیده. لحنی که در «تلخی» و «شیرینی» همزمان هر کدام از موقعیت های مرکزی یا فرعی فیلم، مشابهان بسیار معدود و محدودی در این سینما دارد. از این میان، خود شخصیت محوری فیلم یعنی مردی که دچار عارضه تولید کلیه اضافی است (با بازی مهدی هاشمی) و همین یعنی بیماری اش عامل درآمد و محبوبیت و بعد توهم خودمهم پنداری اش می شود، در این زمانه و جامعه به تنهایی به منزله یک شمش طلا برای هر فیلمی سودمند خواهد بود و به ویژه اگر فیلمساز و فیلمنامه نویس این درک را داشته باشند که همچون هیچ، این ایده را با لحنی نه غمخوارانه و نه شوخ طبع، یا شاید هم غمخوارانه و هم شوخ طبع، به قصه و بعد به روایت خود بدل کنند، حاصل کارشان بابت همین لحن عمداً دوگانه، غافلگیری هایی به همراه خواهد داشت که باعث به چشم نیامدن کاستی ها (از جمله، پایان بسیار سردستی و حتی «سوپر هشتی» و دانشجوینانه، مقدمه غیرضروری و طولانی پیش از ورود به خانه پرجمعیت، نامشخص بودن روابط و نسبت های بچه ها و والدین و مادر بزرگ و برخی شوخی های لفظی در سطح طنزهای عامیانه تلویزیونی) می شود.

کاهانی و همکار فیلمنامه نویس او حسین مهکام، خوب متوجه بوده اند که هر فیلم مهمی با شخصیت محوری «بیماری که با مرض اش، مشهور و مهم می شود» از زلیگ وودی آلن تا فارست گامپ رابرت زمه کیس، به همین لحن لب مرز تکیه کرده و بیان «تراژیک/کامیک» را برای واقع بینی نسبت به شرایط فردی و اجتماعی قهرمان/ضد قهرمان واحد خود به کار برده است. و همین خصلت به هیچ، همه چیز بخشیده است. درست برخلاف فیلم متوسط قبلی کاهانی بیست که حتی می خواست رفتارهای توأم با ضعف نفس یا موقعیت های مضحک آدم ها را هم با لحنی جدی و تلخ، به عنوان بخشی از مصیبت زندگی شان برای ما جا بیندازد.

در رویارویی با دو موقعیت به شدت آبسورد، دو فیلم آتشکار محسن امیریوسفی و سنگ اول ابراهیم فروزش، به ترتیب لحنی به شدت دقیق و درست و لحنی سست و کم رمق را اختیار کرده اند که نتیجه نهایی فیلم ها را در پی می آورد: اولی به یکی از معدود کمدی های غیرشهری سینمای ایران بدل می شود که علاوه بر موضوع آبسورد اصلی اش یعنی وازکتومی و واکنش های سنتی جامعه مردسالار نسبت به آن، در زمینه کار با صورت ها و ظواهر کج و کوله، لهجه ها و ارتباط میان این دو خصوصیت صوری و صوتی با سلیقه و نگرش کهنه و فرسوده و بلاهت بار شخصیت ها نیز به اوجی همپای کمدی روستایی قبلی فیلمساز یعنی فیلم درخشان و همچنان توقیفی خواب تلخ دست می یابد. وقتی لحن فیلم از ریشه به درستی انتخاب شده باشد و با همه اجزای فیلمنامه همخوانی داشته باشد، حتی شوخی های صددرصد بصری مثل جایی که سهراب (حمید فرخ نژاد) در باغ بهشتی پدرش (محمد ماهوش) با حرکات دست و چشم برای بقراط توضیح می دهد که می خواهد چه کار کند یا حتی شوخی متکی به کمپوزیسیون در نمایی دور از یک کوره کارخانه ذوب آهن اصفهان و دو مخزن در دو سویش، به همان یکدستی و همه فهمی شوخی های جاری در کلام و ریخت آدم ها، به تماشاگر انتقال پیدا می کند. درست برعکس فیلم سنگ اول که یکی از بهترین ایده های آبسورد تاریخ سینمای ایران را دارد ولی از آن فیلمی متوسط با لحنی نامشخص درآورده است: حسنعلی

(محسن طنابنده) که مدام خواب می بیند و خیال می بافتد، به تصور این که بناست به زودی بمیرد، برای خودش سنگ قبر سفارش می دهد و آن را به خانه می آورد. تعجب روستاییان دیگر از این کار او، خیلی سریع به تقلید و چشم و هم چشمی بدل می شود و حتی سفارش سنگ قبر بزرگ تر و فاخرتر و طبعاً گران تر برای همسر، به تدریج به نشانه ای برای ابراز علاقه بدل می شود! این ایده درخشان که می توانست به ریشخند عمیقی نسبت به هم نشینی مرگ و زندگی و نگاه زنده ها به پدیده مرگ و حتی تبدیل آن به ابزار سرگرمی بیانجامد و یکی از معدود نمونه های لحن دوگانه پست مدرن را در سینمای ما به نمایش بگذارد، به شکلی تعجب آور و غیرقابل انتظار، از یک داستان هوشنگ مرادی کرمانی برآمده و البته با نظر به کارنامه ابراهیم فروزش که همواره فیلم های متوسط اما آبرومندی ساخته، به شکلی قابل انتظار، فقط از وجه اجتماعی این ایده بهره می گیرد و بدون نزدیک شدن به وجوه آبسورد آن در برخورد با فلسفه مرگ و مراسم تدفین و غیره، فقط می خواهد به نقد رفتارهای مردم بپردازد. موسیقی متن فیلم که حتی گروتسک ترین موقعیت ها را نیز با ملودی های بسیار جدی و حتی غم انگیز همراهی یا در واقع تخریب می کند، بیش از هر خصوصیت دیگر آن کارگردان را در درنیافتن لحن مناسب این قصه، لو می دهد و بازی محسن طنابنده که یک تنه می کوشد لحن فیلم را تعیین و از آن جدیت فیلم های روستایی - به تعبیر نائینی اش - «شریف و ساده و صمیمی» سینمای ایران مقداری دور و به طنزی آبسورد از جنس نگاه پست مدرن نزدیک کند، بیش از هر ویژگی دیگر، مناسب این ایده به نظر می رسد.

اما همه ماجرا در شوخ طبعی یا جدیت لحن خلاصه نمی شود و گاه گرما یا سرمایی که در لحن فیلمی جریان یافته، جایگاه پاشنه آشیل یا برگ برنده آن را به خود اختصاص می دهد. مثلاً گرمایی که دو قصه مربوط به تاریخ ادیان یعنی ملک سلیمان و ناسپاس احتیاج دارند، با ابزاری چون چشم و ابرو آمدن بازیگرانی با ظواهر بچه امروزی های فیلم های شهری معاصر مثل امین زندگانی و پوریا پورسرخ و نیما

شاهرخ شاهی و الناز شاکردوست؛ یا موسیقی جناب مستطاب سیمرخ گرفته پارک چان که با وجود این همه آهنگساز بزرگ و استادان کار ارکسترال کلاسیک در ایران، معلوم نیست چرا باید موسیقی فیلم اولی را که فضا و داستانش هیچ دخلی به خاور دور ندارد، به او بسپارند؛ یا متوسل شدن فیلم دومی به صدای گرم و گیرای منوچهر اسماعیلی که قرار است جنم نداشته بازیگر نقش موسی (ع) را با دوبله او برایش بیافریند، به دست نمی آید. یا فیلم بسیار مدعی پرسه در مه که متأسفانه همچون هر فیلم دیگر دارای ظواهر روشنفکرانه می تواند برخی تماشاگران و حتی منتقدان را با تظاهرات متفاوت نمای خود فریب بدهد، متوجه این نکته نیست که داستانی با این مایه عاشقانه و ذهنی، تا چه حد به بازی های گرم در دل فضا و رنگ های سرد(یا برعکس) احتیاج دارد؛ و به اشتباه هر دو عنصر فضا و بازیگری را با گرایش مسلط به سمت سردی پیش برده است. و حتی این قدر از آثار معاصر درس نگرفته که ببیند نمونه مشهور و غیرقابل دسترسی همین ساختار و همین نوع داستان عاشقانه در سینمای دهه اخیر دنیا یعنی آماده برای عشق/در حال و هوای عشق و وونگ کار-وای، تا چه حد از تضاد بازی های سرد در دل فضای سرشار از رنگ های گرم سود جسته تا خصلتی ذهنی و رؤیایگون به رومانس غریب و «بازی در بازی» پیچیده دو شخصیت به جای همسران شان ببخشد. حتی موسیقی متن فیلم که کپی آشکاری از تک نوازی های پیانوی فیلیپ گلَس است، در مقایسه با موسیقی گرم و نوای پر از شور عاشقانه سازهای زهی در منبع اصلی یعنی همان شاهکار کار-وای، باز به همان سردی تمایل دارد و این، به ویژه از این حیث که شخصیت اصلی فیلم یعنی امین (شهاب حسینی) در وهم و اوهام گشت و گذار می کند، جایی برای پیگیری عواطف عاشقانه پرسه در مه و همدلی با قهرمانش باقی نمی گذارد. هرچند، برای فیلمی که تجربه گرایی را هنوز با تجربه های شبه دانشجویی همچون چای خوردن بی دیالوگ و پنج شش دقیقه ای دو شخصیت در ویلای ساحلی با همراهی پیانوی موسیقی متن اشتباه می گیرد، لابد تأثیر عاطفی و حسی به تبع شعارها و پیرایه های سینمای انلتکتوئل مآب، نوعی باج دادن به تماشاگر

عامی و به منزله عارضه سینمای متفکر به شمار می رود. پس باید از هر جذابیتی گریخت تا جدی تر شد. و حتی اگر این به معنای بی مخاطبی فیلم است، خدا نکه دارد مراکز دولتی را که هزینه می کنند و دغدغه بازگشت سرمایه نیز ندارند.

در عوض، در گرمای چهل و چند درجه ای بیابان ها و گاه هم ویرانه های عراق، با بازی های عمداً سرد مصطفی زمانی و مزدک میرعابدینی، با تصاویر غریب و کادرهای نامعمول و کمپوزیسیون های مدام متغیر تورج اصلانی و با موسیقی آهنگسازی که اولین بار است به نامش برمی خورم (مسعود سخاوت دوست) و به جای توصیف های معمول صحنه توسط موسیقی شیرفهم کن مرسوم سینمای ما فقط به «فضاسازی حسی» می پرداخت، فیلم بدرود بغداد ساخته اول مهدی نادری توانسته با انتخاب لحنی سرد یا درست تر بگویم، لحنی توأم با فاصله گرفتن از عادات قصه گویی سراسرست و پرهیز از «نمایش» مستقیم رخدادها و اطلاعات داستانی، کارستان کند و با تعمد در به کارگیری گروه بازیگران صددرصد ایرانی، انبوه شخصیت های آمریکایی و عراقی اش را به شکلی کاملاً باورپذیر پرداخت کند. این فیلمی است که با رفتار نوری و تدوینی و کمپوزیسیونی اش، می توانید به راحتی آن را محصول کارگردانی یک کلیپ ساز حرفه ای و باتجربه شبکه های ماهواره ای اروپای غربی یا آمریکای شمالی بپندارید و همان میزان حرفه ای گری تکنیکی را در آن تشخیص دهید. البته مثل مشکلی که تماشاگر ایرانی در رویارویی با آل و نحوه قصه گویی اش دارد و پیشتر گفتم، این جا هم لحن روایت به قدری غیرمستقیم است و از کنار حوادث می گذارد که ممکن است مهم ترین گره ها یا قصه های فرعی از سوی بیننده ناآشنا با شیوه های اندکی ظریف تر روایت و اطلاعات رسانی، فهم نشود. این را در هم صحبتی با بسیاری از بینندگان فیلم دریافتم که اصلاً متوجه قصه فرعی درخشان «شخم زدن زمین با منفجر کردن یکایک مین هایی که در آن کار گذاشته شده» توسط همسر صالح (پانته آ بهرام) نشده اند. و تازه این را در نظر بگیرید که بدرود بغداد علاوه بر پرهیز از لحن توضیحی روایت

در سینمای رایج ما که تماشاگر خوکرده به این لحن را از آل هم زده می کرد، مشکل مضاعف «زیرنویس» داشتن برای فهم تمام دیالوگ هایش (یا به عربی و یا به انگلیسی) را هم دارد. در نهایت، برای رویارویی شوق انگیز با این پدیده مهم سینمای امسال مان، ممنون هوشنگ گلمکانی و سعید قطبی زاده هستم که تأکید کردند به عنوان یک علاقه مند به تجربه های نو و اصیل و دور از اداهای متفاوت نمایانه، فیلم را از قلم نیاندازم و مثل خیلی های دیگر، بر اثر بدشانسی و بی دقتی، تماشایش را از دست ندهم.

سه: شرایطی که «حرف» فیلم ها مهم تر می شود

این روزها گاه و در مواردی، «حرف» اصلی و عمده جاری در فیلم هایی در نظرمان مهم تر از اجزا و اجرای سینمایی آنها جلوه می کند. این همان قدر به حال و روحیه عمومی این دوران برمی گردد که به حیطه موضوعی خود این فیلم ها. در نتیجه، برحسب شرایط اقلیمی و شخصی این احتمال وجود دارد که بخش هایی از اصول تحلیل فیلم را که در نظرگرفتن «شیوه» طرح دغدغه ها به جای مکث صرف بر روی خود دغدغه هاست، به شکلی ناخودآگاه و به طور موقت و برای رویارویی با همین جرگه از فیلم ها، به کناری نهیم یا درست تر بگوییم، خودش کنار رود و در ذهن و ضمیرمان، جایش را به قضاوت درباره حرف و جهان بینی فیلم - به طور سلیقه ای و خارج از ساز و کار سینمایی - بدهد. شخصاً این روش را نه مجاز می شمارم و نه ممنوع. همه چیز بستگی به نگرش و استدلالی دارد که برای مهم شدن آن دغدغه یا دغدغه های به خصوص در آن شرایط اجتماعی و زیستی به خصوص داریم.

براساس همین نوع نگاه، مطلقاً نمی توانم بفهمم تکرار سرخوشی های مهمان مامان در طهران: روزهای آشنایی (اپیزود داریوش مهرجویی در فیلم طهران، تهران) و گاه هم شوخ نگری نسبت به شرایط تلخ اجتماعی که از اجاره نشین ها و با همان شیوه پردازش آمده اما با خوش بینی عجیب و ساده نگرانه همراه شده، در این دوره آن هم در فیلمی از این کارگردان، چه طور می تواند اتفاق بیفتد؟ چه طور شهری که او

تصویر می کند، از برج میلاد تا نقش و نگارهای کاخ گلستان تا رستوران مجلل تا میدان آزادی اش، لبریز از شنگولی و سرحالی و بی غمی است و موسیقی تلفیقی دلخواه مهرجویی - ترکیب سازهای سنتی و مثلاً ریتم سازی درامز غیرآکوستیک - از آن بیرون می آید؟! چه طور جز یک نما که سردر ناموجود سینما را نشان می دهد و بعد با موسیقی که انگار از ذهن شخصیت ها برمی آید، به دل ترانه های فیلم آوای موسیقی/اشک ها و لبخندها سفر می کند، هیچ اشاره ای به تغییر و دفن علایق و احساسات مردم قدیم در فیلم نیست؟ و چه طور این همه توانایی مهرجویی در طعنه زنی به شرایط اجتماعی و از جمله، به اختلاف طبقاتی که اوج هایی در دایره مینا و اجاره نشین ها داشته است، این جا فقط یک بار در بهترین لحظه/دیالوگ فیلم جاری می شود که همه کهنسالان بورژوامآب از دیدن میدان آزادی ذوق می کنند و زوج فقیر و اصلی فیلم (قربان نجفی و پانته آ بهرام) به نجوا می گویند که روزی ده بار دارند ریخت این منطقه را می بینند؟! چه طور در اجاره نشین ها که تازه یک کمدی ناب بود و هر نوع پایان بندی دور از واقع نمایی می توانست در آن مجاز باشد، نگاه انتقادی مهرجویی به آن پایان راه می داد که نمایندگان شهرداری با لحنی بیچه گول زن، شعار خانه دار شدن تمام ساکنان آپارتمان عباس آقا سوپرگوشت (عزت اله انتظامی) را بی آن که به باور تماشاگر برسد، مطرح کنند و حالا بعد از دو و نیم دهه، در روزگاری که به سر می بریم، نگرش اجتماعی مهرجویی به این سطح از خوش بینی خیالبافانه می رسد که بگوید اگر سقف خانه تان هم فرو ریخت، «دایی بابا»ی نیکوکاری از آسمان پیدایش می شود و همه چیز را بی سرسوزنی هزینه یا منت، درست و تعمیر و زیبا و گل کاری و آب پاشی می کند و پایان فیلم تان را بی ذره ای قصد هجو و به شکلی که کاملاً به نظر می رسد «پیشنهاد» فیلمساز برای نگاه به دنیا و دوران ماست، شکل می دهد؟ می دانم این بحث ها دارد به شدت شبیه ایراداتی می شود که جواد طوسی نسبت به فیلم هایی که به نظرش به قدر کافی جامعه شناسانه نیستند، مطرح می کند. ولی بپذیرید که طرح این نوع نکات مثلاً درباب انفعال طبقه متوسط در درباره الی...، انگار که باید یکهو لابد با

نماینده گی سپیده (گلشیفته فراهانی) در سکانس پایانی از جا بلند شوند و راست بگویند تا از انفعال به درآیند، با این که دارم درباره شهر امروزمان می گویم و مهرجویی دارد تصویری آرمانشهروار از آن را با انبوهی کارکرد تبلیغاتی مستقیم - به ویژه در تصویر برج میلاد و بزرگراه های شهر - ارائه می دهد، تفاوت ماهوی دارد.

در نقطه مقابل، برای آن که حرف ها با دلمشغولی های همگانی همسویی و همنشینی داشته باشد، چندان هم پرتوقع نیستم و مثلاً تکیه اپیزود تهران: سیم آخر از همین فیلم (ساخته مهدی کرم پور) یا صدسال به این سال ها ساخته سامان مقدم به عینیات حسی مردم در برخورد با شعارهای آشنا، می تواند برایم کافی باشد؛ به صرف این که اولی راه حلی برای یک گروه از هم پاشیده راک نمی تراشد و می داند که یا باید زیرزمینی بمانند، یا از ایران مهاجرت کنند یا مثل کاوه (محمد باغبانی) دست به نوعی خودویرانگری/خودکشی دانسته و ندانسته بزنند، یا این که مثل دومی به جای آن همه شعار غیرقابل باور و دور از زندگی عینی مردم عادی جامعه که در فیلم های جنگی مان دیده ایم، از این کنش/قصه فرعی ملودراماتیک اندوه بار و زیبا بهره بگیرد که جوانی (امیرحسین آرمان) برای آرام نگه داشتن مادرش (فاطمه معتمد آریا)، وقتی به اجبار دوران سربازی اش به جبهه می رود، نامه هایی از پیش نوشته را به دختر مورد علاقه اش (بهاره افشاری) می دهد تا به جای پستی، دم در خانه مادر پسر بیاندازد. همین که از پیشنهادات سفارشی فاصله گرفته اند و به ضربان واقعی زندگی و قلب مردم در دل آن چه بر آنها رفته، نزدیک شده اند، می تواند جدی گرفتن آنها و حرف شان را چند برابر فیلم های خوش ساختی با حرف های باب طبع نگرش رسمی (که البته نمونه خوش ساخت اش را در جشنواره امسال نداشتیم) برایم ممکن کند. این که تهران: سیم آخر هم به طور کلی در طرح اعتراضات و نارضایتی های جوانان و هم به طور مشخص در نگارش و پردازش دیالوگ های سارا (رعنا آزادی ور) و پدرش (فرهاد قائمیان) به شدت شعاری است یا صد سال به این سال ها در پیشبرد یک داستان

سرگذشت وار و زندگینامه ای، طبعاً مقداری طولانی است و موازی با تاریخ، حرکتی کند و آهسته دارد، نکاتی است که خود کرم پور و مقدم هم می دانند و مکث بر روی این اشکالات، دست کم برای من در نسبت با احترامی که برای حرف های واقع نگرانه و غیررسمی فیلم ها قائلم، محلی از اعراب نخواهد داشت. این اتفاقی است که در مورد به رنگ ارغوان، به شکلی کاملاً وارونه روی می دهد. اولاً که حرفه ای گری های فیلم در اجرا و پرداخت تکنیکی، در قیاس با نقطه اوج کارنامه ابراهیم حاتمی کیا یعنی آژانس شیشه ای، به منزله یک تمرین دست چندم بسیار ساده است و این گونه نیست که بگوییم با فیلمی بسیار خوش پرداخت و ماهرانه هرچند با حرفی که در نهایت و برخلاف ظواهر اولیه، مطلوب نگاه رسمی است، مواجهیم. مثلاً در سکانس درگیری هوشنگ (حمید فرخ نژاد) با زن و مرد منافق که در خانه ارغوان (خزر معصومی) با افکت شلیک و دودی بسیار ناشیانه اتفاق می افتد و فیلم نشانش نمی دهد، یا در سکانس تهدید و اقرارگیری از سعید (کوروش تهامی) که معلوم نیست چطور صدای هوشنگ را از فاصله ای به آن کمی با تغییری بسیار مختصر تشخیص نمی دهد، یا در سکانس بسیار کشدار بیرون بردن ارغوان از خانه در انتهای فیلم، ضعف هایی در وجوه تکنیکی فیلم به چشم می خورد که با سکانس های مشابه شروع گروگان گیری با شکستن شیشه در آژانس شیشه ای یا ریختن آب جوش روی محافظ هواپیما در ارتفاع پست قابل مقایسه نیست. اما بخش ثانیاً به بحث این بخش نوشته ما مربوط تر است: در حالی که فیلم در نهایت نگران زندگی شخصی و امنیت عاطفی و فردی مأمورانی از جنس هوشنگ است و دارد با آنها همدلی می کند، اساساً چگونه این ذهنیت پیش آمده که به رنگ ارغوان مقادیری حرف تند سیاسی یا مخالف خوانی دارد؟ آن چه در گذشته منجر به توقیف این فیلم شده، فقط از «پرداختن» به چنین موضوعی سرچشمه می گیرد؛ نه به نتیجه و موضع گیری فیلم در قبال شغل و شرایط قهرمان اصلی اش. و همان سابقه توقیف، دارد به مخاطب نشانی نادرست می دهد و تک سکانس تجمع دانشجویان معترض به قطع درختان جنگل (واقعاً که چه تمثیل باربیطی است

این دلیل برای اعتراض دسته جمعی!) هم این نشانی نادرست را با ظواهر غلط اندازش تقویت می کند. این فیلمی درباره دردهای یک مأمور مخفی است و دارد تماشاگر را به دل سوزاندن برای او وامی دارد. باقی بحث ها، از جمله تشبیه فیلم به بدنام هیچکاک یا اشاره به طعنه پایانی آن که مأموری جدید دارد مأمور قبلی را می پاید، همه حواشی و فرعیات و به منزله شوخی اند. جالب ترین ضعف فیلم یعنی تغییر هویت ظاهری و احتمالاً شناسنامه ای هوشنگ که به لبخند خنک او و ارغوان در فصل رویارویی انتهایی می انجامد، نه فقط از این زاویه که در سیستمی حرفه ای اصلاً این در رفتن و گم و گور شدن یک مأمور و تبدیلیش به یک تصویربردار ویدئویی/تلویزیونی به کلی ناممکن است، بلکه همچنین از این جهت که دارد می گوید این مجموعه به تبع رفتار یکی از رؤسایش (رضا بابک) تا آن حد اهل تسامح است که می گذارد هوشنگ تا این موقع با تغییر هویت، بماند و پیش برود و باز به ارغوان نزدیک شود، از واقعیات باورپذیر به شدت دور است.

*عبارتی از متن ترانه «سیم آخر» سروده اندیشه فولادوند در کلیپ پایانی اپیزود مهدی کرم پور از

فیلم «طهران، تهران»