»هیچ کاری نکردم جز کار*!«

سی و یکمین جشنوارهٔ فیلم فجر، سه فیلم مهم، بخش فیلم های اول و جایزهٔ ناپسند استرداد

زمان انتشار : **اسفند ماه ۱۳۹۱** چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

این مقاله به غیر از بخش چشمگیر فیلم های اول کارگردانان در سی و یکمین جشنوارهٔ فیلم فجر و جایزهٔ عجیب و فرمایشی بهترین فیلم بخش مسابقهٔ سینمای ایران به «استرداد»، به سه فیلم – به زعم نگارنده– مهم این دوره یعنی «پرویز»، «کلاس هنرپیشگی» و «دربند» می پردازد.

❊

❊

فرانسیس فورد کوپولا به فیلمنامه نویسان و فیلمسازان توصیه می کند که اگر دو ایده یا موقعیت خوب و خاص دارید، بهترین اش را بگذارید شروع فیلمنامه/فیلم تان باشد و دومی را برای پایان بندی آن. اما سال هاست که معتقدم در دنیای امروز و به ویژه در ایران امروز، باید برعکس گفتهٔ کوپولا عمل کرد و بهترین و کامل ترین ایده را برای آخر هر کار نگه داشت. غافلگیری یا همذات پنداری یا هر گونه تأثیر حسی و ذهنی عمیق دیگر بر بیننده، در مقاطع پایانی ماندگارتر و مؤثرتر خواهد بود و این نتیجهٔ تکرارها و از یاد رفتن ایده ها در طول روایت داستان ها در این یک قرن و دو دهه ای است که از سینما می گذرد. اگر انسجام و سنجیدگی و درک انسانی ات را در انتهای کار به درستی و به زیبایی به مخاطب بازنمایی کنی، به خاطرهٔ چیرهٔ ذهن او از کارت بدل خواهد شد.

به همین اعتبار، در این نوشته هم بخش امیدوارکننده تر جشنوارهٔ امسال یعنی فیلم های جوانان تازه نفس را می گذارم برای پایان بندی؛ و از بخش هایی که ناامیدی و خنده را یک جا در خواننده پدید می آورند، شروع می کنم:

جوایز «استرداد» و استمرار اعمال سلیقه های آشنا در جشنواره

حرف کوپولا و برداشت و تغییر خودم را از این جهت یادآوری کردم که بگویم امسال افزون بر آغاز چهارمین دهۀ برگزاری جشنوارۀ فیلم فجر که به طور طبیعی مترادف با توقع «در آمدن»اش از خامی و جوانی و ناآزمودگی است (و خود توقع خامی بیش نیست!)، ضمناً آخرین دوره ای بود که در دوران وزارت ارشاد و معاونت سینمایی این دولت برپا می شد. و ای کاش درک این نکته که توصیۀ کوپولا با ویرایش مداخله گرانۀ بنده در هر فعالیت فرهنگی معاصر برای تکمیل و تصحیح خاطرۀ به جامانده از آن فعالیت، ضروری و قابل توجه است، در همه و از جمله دوستان برگزارکنندۀ این دوره وجود داشت. ای کاش از همین سینمای لعنتی نامرد بد و بی ادب آمریکا که امسال سومین کنفرانس هالیوودیسم را علیه آن در همین جشنواره برگزار کردند و بر مخاطبانی که محدود به همان سخنرانان قبل و بعد از سخنرانِ در حال نطق بودند، تأثیرات زیر و رو کننده گذاشتند، این را می آموختند که سال انتهایی یک دوران، هم نقطۀ پایانی بر سیاستگذاری های قبلی است و هم اعلام زاویه و دریچۀ نگاه ما به دورانی که پیش رو داریم. کاش اگر تاریخ نمی دانند، دست کم همین آخرین سال دوران جورج بوش رئیس جمهور پیشین آمریکا را در نسبت با مراسم اسکار، نیم نگاهی می کردند تا ببینند هالیوود و گرایش مسلط جناح دموکرات در آن، در سال آخر دولت بوش که هنگام برپایی مراسم اسکار، همه می خواستند به پیشواز دوران جدید و باراک اوباما بروند، چه رندانه در نوع انتخاب و اهدای جوایز، اعلام موضع کردند. در چهار سال قبلش، برندگان اصلی اسکار به طور بی سابقه ای در تاریخ آکادمی علوم و هنرهای سینمایی، بدون استثنا فیلم های تلخی بودند: به ترتیب چهار فیلم عزیز میلیون دلاری (کلینت ایستوود)، تصادف/برخورد (پل هاگیس)، مرحوم/خدابیامرز (مارتین اسکورسیزی) و پیرمردها سرزمینی ندارند (برادران کوئن) که از فرط تیرگی تک تک شان، مرحوم/خدابیامرز بین شان فیلم سرحال و سرخوشی به حساب می آمد! در ادامه، در سالی که چپ گرایان و دموکرات ها با شعار «تغییرات به آمریکا آمده اند» به پیشواز دوران جدید و اوباما می رفتند، ناگهان زندگی شیرین شد و ذائقۀ هالیوود تغییر یافت و

فیلمی به خوش بینی که چه عرض کنم، خوش خیالی هندی وار میلیونر زاغه نشین با آن پایان بندی باسمه ای و پوشالی، برندهٔ اسکار اصلی و هفت جایزهٔ دیگر شد . در حالی که هر یک از چهار فیلم تلخ قبلی که آکادمی می خواست با انتخاب آنها بر ناامیدی و فضای مأیوس دوران بوش تأکید کند، در نهایت فقط سه یا چهار اسکار گرفتند. اما شعارها و وعده های تغییرات، در سیاستگذاری منجر به جوایز سینمایی خودش را نشان داد و آکادمی ناگهان دنیا را سرشار از امید و یک شبه ره صدساله رفتن و تحقق رویای آمریکایی در زیست هندی دید و حتی در برگزاری مراسم هم برای اولین بار بعد از اهدای جایزهٔ بهترین فیلم، اجازه داد تمام آن بچه هایی چهارساله و یازده سالهٔ هندی و گروه عوامل فیلم روی سن بیایند تا با تصاویر پخش مراسم، ادعا کند که بیاید و ببینید؛ چه فقیرنوازی و چه محرومیت زدایی عجیب و همه جانبه ای سرتاسر آمریکا و از جمله هالیوود را برداشته است!

این روش برای به جا گذاشتن خاطره ای خوش از آخرین جشن سینمایی یک دوران برای روحیه بخشی در حرکت به سمت دوران تازه، البته در توصیفی که این جا دارم از آن ارائه می دهم، به نظر کوته فکرانه می آید. اما باور بفرمایید در زمان خودش اثر رسانه ای سنگینی داشت و به واقع امیدواری آکادمی و هالیوود و سینمای آمریکا به دوران پیش رو را به جهانیان منتقل کرد. در حالی که در جشنوارهٔ فجر امسال، جایزهٔ اصلی را به فیلمی دادند که اولاً باز محصول مستقیم و پرهیاهوی یک نهاد دولتی دیگر (غیر از نهاد برگزارکنندهٔ جشنواره) است که البته در تمام سال های مختلف تا پیش از سال گذشته، همه کارهٔ جشنواره بود و البته وقتی در آن دوران به روش «از این جیب به آن جیب» کردن عمل می کرد و جایزه ها را به فیلم های تولید خودش می داد، امسال دیگر خیلی راحت می شد با محصولش به عنوان یک «نورچشمی» طرف شد و گفت به هر حال جشنوارهٔ بنیاد فارابی نیست؛ پس می توانیم به محصول بنیاد فارابی در آن جایزه بدهیم! ثانیاً در شرایط بحرانی کنونی و در مقابل تحریم ها و غیره، حرف و نگاه فیلمی مانند استرداد، چه نسبتی با

اوضاع ما در این دورهٔ به خصوص برقرار می کند؟ گر لایه های فریبندهٔ ظاهری را کنار بزنیم و از پوستهٔ «وطن پرستی» و باقی قهرمان بازی های بارها تکرارشده به زیرمتن رخنه کنیم، استرداد درست مانند دوئل و البته با پردازشی بسیار کلیشه ای تر و اجرایی بسیار دم دستی تر (دلیلم را توضیح خواهم داد) فیلمی دربارهٔ این است که هر چه می کشیم، از خودمان می کشیم و دزد و دزدی و این که دزد به دزد بزند و تمام اینها از خودمان و تقصیر مردم و نمایندگان اقشار مختلف شان – گیرم که در دربار و وزارت امور خارجه مشغول به کار باشند– و حرص و طمع و دست درازی هایشان است و بیگانگان و فشارهایی که به این کشور اعمال و تحمیل کردند، در نهایت هیچ نقش مخرب به خصوصی نداشته اند (مگر این که آن جا باز و مثل اتفاقات توی مرزهای ایران، پای «فرد»های نا به کار و دزدصفتی در بین باشد که می توانند ایرانی یا روس یا نیمی از هر دو باشند!). باورتان می شود که برای مضمونی تا این حد ضدملی و فاقد ریشه یابی مردم شناسانه، نهادهای دولتی ما تنها به فاصلهٔ کمتر از یک دهه، دو بار هزینه های میلیاردی کرده باشند؟! و تازه، بار اول و در دوئل هم بابت پرداخت تکنیکی صحنه های جنگی شلوغ و نزدیک به واقعیت عینی یک شهر جنگ زده و هم به دلیل آن که دعوا بر سر آن محموله، کاملاً بین خود مردم و به اصطلاح اهالی ولایات بود، همه چیز دست کم در ابعاد مرئی، باورپذیر می نمود. در حالی که در استرداد همان گونه که در یادداشت های روزانهٔ جشنواره ای ام در «اعتماد» و «هفت صبح» اشاره کردم و بابت تکرارش از خوانندهٔ پیگیر عذر می خواهم، میزان ساده انگاری فیلمنامه در طراحی پیچ و خم های دراماتیک مناسب برای فیلمی جاسوسی به حدی است که اگر به جای آن لباس های پرزرق و برق نظامی و گنگستری، به تن بازیگران لباس چوپانی می کردند و لهجه های محلی به بیان هر کدام می افزودند، می شد همین «دزد به دزد زدن» های فیلمنامه را مو به مو در داستان دست به دست شدن مشتی النگوی طلای متعلق به زنی روستایی در یک بغچهٔ ساده، بازتولید کرد؛ بی آن که فراز و فرودهای فیلمنامه هیچ تغییری بخواهد. تنها کمی کاستن از شدت شعاری بودن دیالوگ ها و آن لحن رسمی

خشک نچسبی که هنوز از سال های اولیهٔ بعد از انقلاب در بازی به نقش های نظامی و مقامات سلطنتی و سیاستمداران همچون میراثی تغییرناپذیر باقی مانده،می توانست کافی باشد. خب، در دل داستانی که به یغما بردن محمولهٔ عظیم غرامت شوروی به ایران بابت خسران های جنگ جهانی دوم را به قدری ساده می بی ظرافت بازگو می کند که هر آدمی برای توضیح مراحل دزدی یا حقه های خودش، خود به زبان می آید و برای کس یا کسانی که هیچ نیاز دراماتیک شروری را برای خودافشاگری در او زنده نمی کنند، همه چیز را می گوید یا در واقع لو می دهد، درونمایهٔ گفته شده (که: بیگانگان سر جایشان؛ دزدی از خودمان بوده) چه دستاوردی می خواهد در این دوران برای سینما، فرهنگ و جامعهٔ کنونی داشته باشد؟! و اساساً چرا باید طرح حرفی چنین یکسویه، این میزان اهمیت پیدا کند که چنین هزینه ای به پایش ریخته و بعد هم جوایز اصلی آخرین جشنوارهٔ یک دوران، به آن داده شود؟ آن هم برای فیلمی که ابتدایی ترین جذابیت های داستان های چندملیتی مانند یافتن بازیگرانی برای ایفای نقش شخصیت های دوجانبه را هم به شکلی باورنکردنی و حتی خنده آور، ناکار می کند و از کف می دهد: دختری که مترجم گروه ایرانی اعزامی به مسکو است، طبعاً باید با ایرانی ها به فارسی و با روس ها به روسی حرف بزند. اما بازیگر نقش او، فارسی نمی داند (یا جلوی دوربین به فارسی تکلم نمی کند) و بخش های فارسی دیالوگ های او، دوبله می شود و کلمات با حرکت لب های او سنک نیست. وقتی دوبلوری دارد بخش های فارسی دیالوگ های شخصیتی را می گوید، بدیهی است که نمی تواند بگذارد شخصیت دوصدایی شود و در نتیجه، بخش های روسی کلام این بازیگر روس را هم دوبلور ایرانی اش می گوید که طبعاً و قطعاً با لهجه و تلفظ صد در صد درست و اصیل روسی همراه نخواهد بود! در نتیجه، شیر بی یال و دم اشکمی در هیأت دخترکی جوان داریم که تنها کاربردش تزئین محیط مردانهٔ فیلم مثلاً متعلق به ژانر جاسوسی ماست و بس؛ بی آن که کوچک ترین ویژگی لازم برای پرداخت آن، رعایت شده باشد.

به نظرتان مقادیری نگران کننده نمی آید که فیلم برگزیدهٔ سال انتهایی یک دوران، حتی از ملزومات اولیهٔ قالب قصه گویی و پرداخت تکنیکی اش هم بی بهره باشد؟!

«دربند» و جوایزِ به جا برای فیلمی که موردعلاقه ام نیست!

همچنان و بعد از دیدار نوبت دوم هم تصور می کنم دربند فیلم کوچک و جمع و جور معمولی یک فیلمنامه نویس دقیق و یک کارگردان بی ادا و بی خودنمایی است که می تواند «قابل قبول» توصیف شود. اما بسیاری اوقات میزان جدی گرفته شدن و بزرگ داشته شدن فیلم ها و به ویژه حرف ها و مسائلی که به آنها نسبت می دهند، به قدری هاله و حاشیهٔ یک فیلم را می گیرد که دیدن میزان معمولی بودن فیلم از ورای آن مه و بخار رمزآمیز فریبنده، سخت به نظر می رسد.

برای آن که به عادت مَرَضیهٔ نقد یا درواقع یادداشت یا در اصل «اظهارنظر»های بی استدلال رایج در اوضاع و احوال این روزهای نقادی تلویزیونی و اینترنتی مان دچار نشوم، باید دلایل این معمولی بودن را تشریح کنم: دربند برای فیلمسازی تازه کار، می توانست تمرین خوبی در مسیر دستاوردهایی باشد که یک به یک بسیار عادی و در حد «استاندارد» صرف روایت و تکنیک های سینمایی اند و در حقیقت همین که برخورداری از این ویژگی های بدیهی لازم برای هر فیلم داستانپرداز عادی، به نظرمان ستودنی و ویژه می آید، نشان دهندهٔ قناعت ناخوشایندی است که در این اوضاع این سینما گریبان مان را گرفته این دستاوردها را می توانم با این عبارات، نامگذاری کنم: تعریف کردن داستان به شکلی روان و بی دست انداز (که اذعان دارید از ابتدایی ترین مقاصد هر فیلم سینمایی خارج از ساختار سینمای تجربی است)؛ معرفی درست و پروراندن شخصیت های فرعی برای درست تر دیده شدن و درک شدن شخصیت اصلی (که باز از اصول اولیه است و نباید اتفاق عجیبی به حساب آید) و آغاز و انجام درست روایت و به هم پیوند خوردن تمام

اجزای چیده شده در مسیر اطلاعاتی که به تماشاگر داده می شود (که اتفاقاً فیلم در مورد آن «ظاهراً» حواس جمع عمل می کند و در عمل، بی ربطی هایی دارد و خواهم گفت). بنابراین، به نظر می رسد که به طور کلی جایگاه «استاندارد» بودن با «خلاقیت» که انتظار طبیعی آدمی از فیلمسازی با ابعاد توجهات مبذول شده به پرویز شهبازی است، دارد اشتباه گرفته می شود.

در آن چه در پرانتزهای اخیر به عنوان اصل های اساسی و مدرسه ای فیلمنامه نویسی نام بردم که در دربند هم رعایت شده، اندکی دقیق تر شویم تا تفاوت بین استاندارد و خلاق، برای مان روشن تر شود: موقعیت نازنین (نازنین بیاتی) در خانه و جمع های سحر (پگاه آهنگرانی) موقعیت معمول یک دختر دانشجوی درس خوان و آرام در خانهٔ دختری عیاش و اهل محفل به راه انداختن است. اما فیلم چگونه پرداختش می کند؟ با بیشترین میزان اغراق در فیلمنامه؛ که به دلیل پرهیز از اغراق و تأکید در روند کارگردانی، به چشم نمی آید: همهٔ جمع بر و بچه های دورهمی ها، کلید خانه را دارند! همه شان هر شب آن جا جمع اند و از ورود فرید (فرید سماواتی) به اتاق نازنین یا درازکشیدن و چرت زدن بهرنگ (بهرنگ علوی)، معلوم است که بارها شب را هم همان جا صبح کرده اند. سحر هم حتی ذره ای و تصادفاً یک بار هم که شده، موقعیت و خستگی و سن کم و عادات ساده زیستی و درس سنگین نازنین را در نظر نمی گیرد و هر شب به او اصرار می کند که به حلقهٔ یاران ملحق شود. خب، بله. البته که درام برای رسیدن به نقطهٔ عطف اول البته دیرهنگام فیلم یعنی گیس کشی بین نازنین و سحر نیاز به این زمینه چینی ها دارد (تا این جایش می شود استاندارد). اما این همه پرداخت مطلق و یکسویه، اغراق آمیز نیست؟ یعنی واقعاً نقد و مخاطب حرفه ای ما باید مثلاً پرداخت اغراق آمیز صحنه های اکشن استرداد را به راحتی ببیند، اما این جا با نیرنگ ساده پردازی در کارگردانی بدون اغراق، متوجه اغراق فیلمنامه نشود؟ (این دیگر می شود نبود خلاقیت). یا مثلاً در مورد رفتار نهایی شخصیت ها با نازنین (که نمی خواهم گره های فیلم را پیش از اکران آن لو بدهم) واقعاً این همه مطلق

نگری، در نظر دوستان هیچ رنگ و زنگی از کلیشه پردازی و تفکیک محض آدم–خوب و آدم–بد به شیوهٔ بازی های دبستانی ندارد؟ حتی این ایده که بهرنگ برای نماندن در دادگستری در آن وضع و حال سحر، به دورغ می گوید که ماشینش را خوابانده اند و بعد می خواهد با دوستانش برود پی «قرار فیلم دیدن»، باز در پرداخت شخصیت منفی، از دید دوستان راه اغراق را نپیموده است؟! یعنی واقعاً تا این حد بد جلوه دادن آدم ها در تمام جزئیات لازم است تا ما با دیدن فیلم شوکه شویم و به تصور شهبازی، خیلی بیش از اتفاقات هر روز صفحات حوادث روزنامه ها، از این جنگل واری تهران جا بخوریم و با دستی بر پشت دست دیگرمان بکوبیم و آه از نهادمان برآید؟ وقتی عناصر چیده شده به دست او برای بد نمایاندن آدم ها تا این حد مألوف و شدید و غلو شده است، چرا باید چنین کنیم؟

به آن معرفی شخصیت های جانبی که گفتم، نظری بیفکنیم. دقایقی از فیلم در چهار مقطع مختاف، صرف نمایش تمیزکاری خانه (شیشه، جارو زدن، شستن آینه و پاک کردن لکه های خون از راه پله) توسط نازنین می شود که این میان، فقط این آخری کاربرد دراماتیک دارد و بقیه، فقط برای معرفی شخصیت تر و تمیز و زبر و زرنگ نازنین در نقطهٔ مقابل کثیفی و شلختگی و غذا نپختن سحر وارد تصاویر فیلم شده اند (باز طبق یک نگاه کلیشه ای به تعبیر «دختر مجرد عیاش اهل بزک و دوزک تهرانی» که از نگرش قوای انتظامی تا دید شهبازی، همه جا تکفیر می شود!). ناگفته پیداست که این میزان صرف وقت و تکرار، برای «معرفی» یک ویژگی شخصیتی، درست مانند شیرفهم کردن بیننده با اطلاعات جاری در دیالوگ در سریال های تلویزیونی معمولی است؛ در حالی که باز رفتار رندانهٔ کارگردانی شهبازی در «تصویری» کردن این معرفی مطول، باعث می شود که حتی بینندهٔ حرفه ای هم متوجه کلیشه ای بودن و «توضیح واضحات» رویکرد او نمی شود. اما در مورد گپ و گفت های بچه های پلاس در خانهٔ سحر و شوخی های منصور (منصور شهبازی) با بهرنگ در مورد پول داشتن یا نداشتن و آن فصل جگرخوردن که مثلاً قرار است با بیرون ایستادن

فرید خیلی گره مهمی (!) را در انتها باز کند، دیگر حتی در این حد هم هوشمندانه نیستند که بتوانند غیرضروری بودن خود را پنهان کنند. البته که بیرون دادن دود قلیان به شیوهٔ «خوکی» که ابداع بهرنگ است یا دیالوگ منصور که می گوید دلستر «استوایی» می خورد تا گرم باشد و سردی اش نکند، به طور مجرد بامزه و شیرین اند؛ اما گفتن یک «که چی؟» بزرگ را حق تماشاگری بدانید که متوجه بی کاربردی این همه صرف وقت روی مراودات و مکالمات این جماعت می شود. باز تأکید می کنم که در حد معرفی این شخصیت ها و نقش شان در زندگی باری به هر جهت سحر، و بعد دیدن تفاوت بین مسئولیت پذیری نازنین و بی قیدی آنها، شناختن شان لازم بود. اما این همه موقعیت و دیالوگ و شوخی دورهمی، آشکارا بی ربط و بی حاصل است.

ولی می دانم که حتی همین ها هم به اصطلاح از دست پرویز شهبازی «در نرفته» است. در اینها هم تعمد و آگاهی او جاری است. او می داند که با همین توی حرف هم پریدن شخصیت هایش، با آن نمای بی فایدهٔ نرمش کردن آقای شریفی بعد از فیزیوتراپی خانگی، با آن سؤال مضحک پدر شاگردان چهارگانه از نازنین دربارهٔ زانودرد ناشی از بالا و پایین رفتن پله ها، تماشاگرش درگیر شدت «واقع نمایی» در فیلم می شود و آن قدر این لحظه ها و سیر را عینی و ملموس و مانند زندگی عادی و جاری می بیند که از همین گره گشایی های «صفحه حوادث»وار فیلمنامه در اواخر، به شدت تکان می خورد و فیلم را «غافلگیرکننده» وصف می کند. چیزی که حتی در خود گره گشایی فیلمنامه ای (یعنی تا پیش از اجرا و ساخت)، در فیلم سگ کشی بیضایی نفس تماشاگر را می گرفت و در دربند نقریباً از اولین سکانس رفتن سحر و نازنین به دفتر بیمه و آماده بودن ویزای شین گن سحر، عملاً لو رفته است و تماشاگر دقیق، قطعاً می داند که تصمیم سحر چه خواهد بود. در نتیجه، بار دیگر این روش نشان دادن مبسوط همهٔ حرف ها و رفت و آمدهای فرعی فیلم، از کلاس های خصوصی نازنین تا توصیف حمید (احمد مهرانفر) دربارهٔ مشکلات مغازه اش تا جملهٔ کلیدساز

که همان اول می گوید «قبلاً از روی این کلید ساخته م» (تا مثلاً برای آمدن بچه های کلید به دست، مقدمه چینی کند؛ آن هم چنین ناشیانه!)، مهارت کارگردانی شهبازی است برای پوشاندن کاستی های دیگر فیلمنامه اش.

به مجموعهٔ این دلایل، طبیعی است که با جایزهٔ کارگردانی شهبازی بسیار موافق باشم و آن را به فجایعی که محتمل بود (مانند جایزهٔ کارگردانی به علی غفاری برای استرداد) بسی ترجیح می دهم. نکتهٔ دیگر این است که منهای نازنین بیاتی با بازی بسیار خوب هدایت شده اش، بقیهٔ کاندیداهای بازیگری دربند یعنی بهرنگ علوی و پگاه آهنگرانی (در کنار رامبد جوان در نقش راوی/گره گشای نهایی گناهکاران)، در اصل بازیگران نقش های منفی هستند و این که توانسته اند به قدری متقاعدکننده باشند که جشنواره ای مانند فجر از عادت محتاطانهٔ همیشگی اش در پرهیز از جایزه دادن به نقش های منفی، دست بکشد و آنها را کاندیدا یا برنده اعلام کند، به غایت تحسین برانگیز است. در نتیجه، میان دوست نداشتن دربند و خوشحالی از جوایز آن، هیچ تناقضی نمی بینم و این یعنی همان دموکراسی ای که شهبازی در پرداخت آدم های فیلمش، هیچ ندارد!

«کلاس هنرپیشگی» و اثبات تئوری یگانگی ساختار و معنا

همین اول ماجرا باید عرض کنم که بعید است نظریهٔ بزرگی در مقیاس آن چه عنوان این بخش نوشته ام است، در این حجم و مجال قابل تبیین باشد. فیلم هایی وجود دارند که می توانند الگوی نمونه ای کاملی برای اثبات این تئوری باشند که ساختار و محتوا در سینما و به طور کلی در آثار هنری، نه تنها هیچ یک مقدم بر دیگری نیستند و به طور ماهیتی هر دو یکدیگر را پدید می آورند و از دل هم زاده می شوند، بلکه در مواردی اساساً با هم یکی می شوندو نمی توان کوچک ترین تفکیکی میان شان قائل شد. کلاس

هنرپیشگی مانند زلیگ وودی آلن، نمونه ای برای تشریح و تثبیت این تئوری است؛ ولی جای اصلی تشریح این ادعا، زمان اکران فیلم و تحلیل تفصیلی آن خواهد بود.

در این فرصت، تنها می خواهم بر این نکته تأکید کنم که انتخاب قالب تلفیقی فیلمنامه داشتن و بداهه سازی کردن به همراه اعضای خانواده، با هیچ دامنهٔ موضوعی دیگری به جز همین دو خط داستانی عمدهٔ فیلم (ماجرای ارث و فروش خانه و تبدیل به سکه؛ و ماجرای عشق دو جوانک با موانع سرراه شان) نمی توانست تا این حد درست و متناسب از کار درآید. این که مادر جون (احترام السادات حبیبیان) بعد از مواجه شدن با آتش زیر خاکستر هر دو خط داستانی، در یک لحظه به شکل ثابت و «فریز» شده در می آید و هیچ نمی گوید و تکان نمی خورد تا رفته رفته هر دو خط به اوج آشفتگی و بلوای ممکن می رسند، از آن ایده های ظاهراً ساده ولی نبوغ آمیزی است که در سینمای مدرن و بیشتر پست مدرن همراه با روایت داستان های چندگانه، به منزلهٔ Plot point وارد عناصر روایی می شود. یعنی نقطه ای کلیدی که سرنخ روایت های نامرتبط را به هم پیوند می زند. تصادف ماشین در هر دو فیلم اول ایناریتو یا شلیک گلوله در قطار اسرارآمیز جارموش، نمونه های آشنایی از همین کاربرد Plot point هستند. اما در حالی که دو خط داستانی کلاس هنرپیشگی دارند در یک خانواده و میان شخصیت هایی اتفاق می افتند که خود در هر دو داستان نقش و سهم دارند، تعبیر plot point کارکردی ویژه و جدا از نقش اش در سینمای «روایت متقاطع» که مثال زدم، به خود می گیرد: این جا مانند تمام شیطنت های ساختاری دیگر فیلم، عنصر پیونددهنده باز همان عواطف بشری است و در نتیجه، خاموشی مادر همان گونه که در یکی از هدایت گری های فاصله گذارانهٔ کارگردان، صدای خودش را می شنویم که زیرلبی از قول مادر می گوید «دیگه نه نگاه تون می کنم؛ نه حرف می زنم... عین مرده»، با این که ظاهراً بی واکنشیِ محض ایت، از هر واکنش ممکن دیگران، شدیدتر می شود. تصور فامیل به این که او با شنیدن قیمت سکه و رسیدن اش به یک میلیون تومان، دچار شوک شده و

به این حال و وضع افتاده است، اگر این رفتار را باز نوعی واکنش البته خاموش بدانیم، در عین خنده آوری می تواند درست باشد. و این که در نهایت با گریهٔ یک عاشق در آستانهٔ شکست، مامان اتی این روزهٔ سکوت را می شکند، باز با وصل کردن دو خط داستانی «میراث» و «عشق»، جایگاه Plot pointوار این ایده/رفتار را نشان می دهد.

فرم مصاحبه و حرف های آدم ها به دوربینی که انگار در خلوت درونی شان حضور دارد و نمی توانند به آن دروغ بگویند، از بدیع ترین عناصر ساختاری فیلم است. به ویژه از این حیث که هم کوشان بچه پولدار، هم مهراد رَپِر که می خواهد رفیق اش را «تنها نگذارد» و هم مثلاً علی عاشق که برای رسیدن به عشقش کاری جز ادعا و شلوغ بازی و ناله و عربده بلد نیست، در برابر این دوربین دست از خودنمایی ها و شاخ و شانه کشیدن های شان در دنیای عینی بر می دارند و انگار در این محیط که کاملاً مجازی است و معلوم نیست دارند با چه کسی حرف می زنند، عینی تر از عینیت خودشان هستند و به ناچار راست می گویند. علی حتی در مقابل دوربین احتمال گذشتن از عشقش را مطرح می کند که زمینهٔ آن، باز دوست داشتن نیکی و میل به نجات خانوادهٔ او از مشکلات شان است؛ اما در عمل، حتی یک ثانیه هم رفتاری که نشان از دغدغهٔ مطرح شده در برابر دوربین داشته باشد، از خود بروز نمی دهد! به این معنا، با آن که از لنی باب فاس تا بسیاری از آثار وودی آلن (از جمله و در اوج شان، همان زلیگ) شاهد بهره گیری های خلاقانه از فرم مصاحبه بوده ایم، کلاس هنرپیشگی بسیار فراتر از مثلاً مشق شب کیارستمی یا چه کسی امیر را کشت مهدی کرم پور، جوهرهٔ تازه ای از تأثیرات فرم مصاحبه در واکاوی روان و درونیات و عواطف آدم ها را بیرون می کشد که کاملاً تازگی دارد.

در نوشتهٔ مفصل تر زمان اکران فیلم، بخش عمده ای از بحثم حول محور این موضوع خواهد بود که چگونه بعد از نوشتن عبارت «دنیا عوض می شود» به قرینهٔ تعمدی «زندگی شیرین می شود» معروف

اولین ملودارم خانوادگی تلویزیون ما در اوایل دهۀ شصت یعنی سریال «آئینه» غلامحسین لطفی، عملاً داودنژاد در اتفاقات دست نمی برد و سیر خود وقایع، فامیل و تنها غریبۀ جمع یعنی کوشان را به نقطه ای که در پایان فیلم می بینیم، می رساند. و این، به خودی خود، به معنای آن است که اصلاً دنیا نمی تواند عوض بشود. حتی اگر خالقش را به طور ساختگی و برشت وار، کارگردان قرار دهی و مدام نقش هدایتگری او را با تکنیک بیگانه سازی برشتی به یاد تماشاگر بیاوری، باز تقدیر و سیر روابط انسانی کار خودش را می کند. این تغییراتی هم که در انتها می بینیم، همان گونه که مامان اتی به جای خوشحال شدن از آنها با اندوه و از ته دل می گرید (به هیچ وجه آن گریه را «اشک شادمانی» نمی بینم) لزوماً امیدبخش به نظر نمی رسند. و این طبیعت و ذات دنیایی است که در آن، «توی بیداری نقش اول دست کیه؟ بازار چی از همه سکه تره؟ خودِ سکه»!

«پرویز» و معجزۀ تبدیل «قربانی» به «بدمن»

در مورد دربند بابت گره افکنی و گره گشایی و رازهایی که داستانش دارد، کوشیدم به سهم خودم به گونه ای بنویسم که لو نرود. حالا و در مورد پرویز، کار از آن هم سخت تر است. چون هم می خواهم سیری که شخصیت اصلی طی می کند، لو نرود و هم ایده هایی که برای بحث دربارۀ فیلم دارم. این ایده ها در مورد خاصی مانند پرویز به دلیل استثنایی بودن فیلم در تاریخ این سینما و این که موقعیت و رفتار و درام زندگی شخصیت اصلی اش شبیه هیچ فیلم ایرانی دیگر نیست (هرچند در نگاه اول به نظر می رسد شباهتی دورادور یه حسین آقای طلای سرخ جعفر پناهی دارد؛ که به آن خواهم پرداخت)، خود به زمینه ای برای طرح پتانسیل هایی در روانشناسی شخصیت در سینما و نوع جاری کردن آن در دل روایت های سینمایی بدل خواهند شد. اما پرسش اصلی تر این جاست که آیا اساساً این فیلم مستقل بدون بازیگران موردعلاقۀ سینمادار با معیار کلیشه ای ذهنش که همانا اخراجی هاست، می تواند به پردۀ سینماها راه یابد تا در نقدم در زمان

اکران، فرصت پرداختن به آن پتانسیل های فراتر از ابعاد یک فیلم، فراهم آید؟ آیا نپرداختن من به این فیلم محبوبم به طور تفصیلی، مانند یک جور نذر نیست؟ که می خواهم دست نگه دارم و فرصت را برای نوشتن دربارهٔ چندلایگی عجیب و نهفتهٔ آن، تمام شده ندانم تا شاید اتفاق خجستهٔ اکرانش روی دهد و به انتقال دنیا و دغدغه هایش، بیشتر کمک کنم؟

به همین موضوع یعنی احتمال ضعیف اکران هرچند محدود فیلم توجه کنیم تا دریچه ای برای نگریستن به آن پیشنهاد دهم: «پرویز» جایزهٔ ویژهٔ هیأت داوران بخش کارگردانان تازه جشنوارهٔ سن سباستین را دریافت کرده است. این را برای اشاره به جایزه به منظور تأکید بر اعتبار فیلم نمی گویم و برای فیلمی که در هفت آسمان یک ستاره هم نگرفته باشد، در صورت داشتن تعلق خاطر، به استدلال زیبایی شناختی خود بیشتر تکیه می کنم. اشاره ام به جایزهٔ بسیار مهم جشنوارهٔ سن سباستین یادآوری خصلت و «تبار» فرهنگی لاتین فیلم است. حتماً از سینمای نوین و رو به پیشرفت آرژانتین دههٔ اخیر، نمونه هایی چون فیلم اسکارگرفتهٔ رازی در چشمان شان یا مثلاً فیلم بهتر حاضر در جشنوارهٔ کن ۲۰۰۸ یعنی لئونرا/کنام شیر ساختهٔ پابلو تراپرو را ردیده اید یا دست کم غافلگیری از نمونه های مشابه دیگری از سینمای متأخر آن دیار را تجربه کرده اید. فیلم هایی که اغلب شان به شکلی عجیب، انگار نوعی خصلت جرم شناسی و مجرم پروری را در شرایط اجتماعی بغرنج، دنبال می کنند و به تصویری فراتر از ریشه یابی قضایی و پلیسی می رسند. به نقاط نامکشوفی از روحیه و روان بشری که در بسیاری از ما جرم نکرده ها هم به طور هولناکی وجود دارد و این گونه فیلم ها با انسان شناسی عمیق شان، ما را به یاد این بخش های معمولاً مورد غفلت مان در وجود خودمان می اندازند. پرویز دقیقاً چنین فیلمی است و از این زاویه، یعنی از منظر یادآوری ویژگی های نه چندان دلپسندی که در خودمان می یابیم، در واکنش درونی مان زمانی که جامعه یا بخش هایی از آن طردمان کرده، در احتمالات عقده گشایی کینه ورزانه یا حتی انتقام جویانه ای که بی بروبرگرد گهگاه به آن فکر کرده ایم، فیلم

به روشنی اصل و نسب هیچکاکی دارد و هر فیلمی در جهان امروز با این گرایش ها، از نوادگان جهان بینی هیچکاکی است. در نتیجه، می خواهم بگویم جایزه گرفتن پرویز در جشنواره ای مانند سن سباستین که این ترکیب خشونت و شفقت انسانی را در فرهنک لاتین به خوبی در می یابد، بسیار درست و باربط است و از طرف دیگر، این اصالت هیچکاکی حتی به کسانی که پرویز را ندیده اند، نشان می دهد که با چه فیلم سرزنده و جذاب و درگیرکننده ای مواجه خواهند شد.

در نتیجه، آن خودداری روتین و قابل پیش بینی سینمادار از عقد قرارداد برای اکران چنین فیلمی، تنها حاصل ندیدن آن و اتکا به همان کلیشه های امتحان پس دادهٔ ظاهری است؛ که تازه خیلی هایشان دیگر بدون جذابیت درونی دنیا و داستان فیلم، برای تضمین فروش کافی نیستند (مانند نوع تبلیغات کمدی نما یا حضور بازیگران شناخته شده برای عموم و غیره). اما در پرویز عاملی که بیش از هر چیز زمینهٔ جذابیت در فرآیند تماشا و تأثیر و ماندگاری شدید آن بعد از اتمام تماشا را به وجود می آورد، سیر تبدیل و تغییرهایی است که قهرمانش طی می کند و بی آن که بخواهم هیچ چیز از عناصر داستانی را لو بدهم، باید بگویم که حتی در نسبت با فیلم هایی که شخصیت اصلی شان ضدقهرمان است (مانند هر نوآر آمریکایی یا فرانسوی با بازی- به ترتیب- همفری بوگارت و آلن دلون)، تکان دهندگی اخلاقی/انسانی/اجتماعی بیشتری دارد: این جا یک قربانی ترحم انگیز با حفظ تمام آن چه موقعیت و وجنات ترحم انگیزش را پدید می آورد، حتی از ضدقهرمان هم فراتر یا درواقع فروتر می رود به دامنهٔ بدمن نزدیک می شود؛ بی آن که به نظر برسد می توان چندان او را زیر سؤال برد!

با خودتان می گویید چه طور ممکن است؟ به نظرتان عجیب و غیرعادی می آید؛ نه؟ همین طور هم هست. باید پرویز را ببینید تا پرویز را با این همه غرابت رفتاری بشناسید؛ و بعد که نشانه هایی از پرویزِ

وجود خودتان را هم – در صورت روراستی با خویش- در او یافتید، از این که خیلی هم عجیب یا غریبه به چشم نمی آید، وحشت کنید.

فیلم های اول کارگردانان و تنوع و نوجویی در همهٔ ابعاد

این بخش می توانست خود به تنهایی مقالهٔ جداگانه ای باشد. چون معتقدم که امسال کار هیأت داوران بخش فیلم های اول کارگردانان از بخش مسابقهٔ سینمای ایران (موسوم به عنوان نه چندان محترمانهٔ «سودای سیمرغ» که هر سینماگر باسابقه و فراتر از ابعاد سیمرغ را هم در حسرت سیمرغ معرفی می کند!) بسیار سخت تر بود. فیلم های اول کارگردانان در موارد مختلفی نشان می داد که نوجویی در ذهن ها و قلم ها و نگرش بسیاری از آنان نسبت به سینما و شیوه های روایت و روش تأثیر عاطفی بر بیننده و حتی جهان بینی و آدم شناسی شان، سرشار از تمایز با یکدیگر است و مهم تر از آن، با آن چه در سینمای ایران مرسوم و آشناست، تمایز دارد. اما انگار شرایط همانندساز چرخهٔ اقتصادی این سینما دست در دست طرح های نامحسوس تخلیهٔ افراد از فردیت که به دست مسئولان گرامی اجرا شده و می شود، یکی دو فیلم بعد آنها را به نقطه ای می رساند که از تجربه های تازه و ریسک آمیز و اتفاقاً سنجیده و به بار نشستهٔ فیلم اول شان، خبری نباشد.

اینها را که می نویسم، ذهنم متوجه این چند فیلم است: سر به مهر هادی مقدم دوست که جزئیات دقیق و کلیت روانشناسانهٔ آن در پرداخت آدمی با افسردگی اینترنتی رایج در سال های اخیر، ظریف تر از آن است که به چشم همه بیاید. تنهای تنهای تنها از احسان عبدی پور که سیر روایت اش برای پیوند دادن ماجرای دوستی سادهٔ دو پسربچهٔ خیالاتی ایرانی و روس به تأثیرات پیگیری فعالیت های هسته ای ایران و واکنش آژانس بین المللی انرژی اتمی، در حد معجزه آسایی غافلگیرکننده، سرشار از طنز و هوشمندی و در

عین حال، کودکانه و ساده است و به متن/ترکیبی ازیادنرفتنی در عنوان بندی پایانی بدل می شود و اتفاقاً فیلمی است با پتانسیل محبوبیت بسیار نزد تماشاگران – و نه لزوماً داوران– جشنواره های جهانی. روز روشن حسین شهابی که با وجود فکر تکرارشوندهٔ این سال های سینمای ایران برای ایجاد تعلیق کلی در تمام مسیر درام یعنی ماجرای رضایت گرفتن از اولیای دم یک مقتول (یا تهیهٔ پول دیه؛ در ماهیت تعلیق، تفاوتی ایجاد نمی کند)، در دیالوگ نویسی و تفکیک رفتارهای شخصیت های مختلف از یکدیگر و اجرای اغلب صحنه های دو، سه و چند نفره و حتی تردید در قضاوت نهایی زن (پانته آ بهرام) نسبت به روابط و صداقت داشتن یا نداشتن مرد در دقایق پایانی (بار دیگر یادآور سگ کشی) واقعاً درست و دقیق عمل می کند. خسته نباشید! محسن قرایی و افشین هاشمی که ایدهٔ بسیار آماده به شعارش را با کمترین گرایش به شعارپردازی و با لطف و نمک و عواطف بشری کافی و لازم، در فیلمنامه و در اجرا پردازش می کند و به ویژه در انتقال تم جهان بینی مشترک و مشابه مرد کانادایی (جلال فاطمی) و پیرمرد مقنی کرمانی (یداله شادمانی)، بسیار نازک کارانه عمل می کند. دهلیز بهروز شعیبی که بابت کم خطری حرف ها و نزدیکی اش به آن چه در نگرش رسمی هنوز و همچنان با تعبیر فسیل شدهٔ «آموزنده» وصف می شود، برایم روشن بود که بیش از باقی فیلم های اول درست و درمان جشنواره تحویل گرفته خواهد شد؛ اما فارغ از این عزیزکردگی هم انصافاً و به ویژه در پرداخت رابطهٔ زن و مرد اصلی (هانیه توسلی و رضا عطاران) و بیش از آن، در پیشبرد تدریجی رابطهٔ پدر و بچه (محمدرضا شیرخانلو)، فیلمی اثرگذار، متین و بدون تأکیدها و مکث های آزاردهنده است. با وجود این که همچنان ادعای سازندگانش مبنی بر این که رضایت گرفتن از اولیای دم تنها بهانه ای دراماتیک برای طرح مسائل انسانی و احساسی دیگر است، به نظرم چندان منطقی نمی آید و همچنان فیلم و به ویژه خطابهٔ پایانی بسیار بی مقدمه و باورناپذیر انتهایی اش، در مسیر چالش با ماجرای میل خانواده های مقتولان به قصاص حرکت می کند.

می ماند یک فیلم دیگر برای انتهای بحث؛ به خاطر پونه ساختهٔ هاتف علیمردانی که البته فیلم اول سازنده اش نیست و به شکلی حیرت انگیز و محافظه کارانه – بابت مضمون فیلم که زن و شوهری را در تفاوت سطح فرهنگی و ادراک اجتماعی نشان می دهد– حتی در بخش مسابقه هم حضور نداشت. اما تفاوت سطحش با فیلم قبلی کارگردان که حتی رویم نمی شود اسمش را کنار به خاطر پونه بیاورم و پیشرفتگی نگرش فیلم در زمینهٔ قضاوت های اخلاقیات سطحی در مورد اختلافات حاصل از سوء ظن مرد (فرهاد اصلانی) به زن (هانیه توسلی) در این سینمای هنوز آکنده از تبعیض در این نوع نگرش ها، به قدری است که می توان آن را یک اتفاق جدی به حساب آورد. در رویارویی با موقعیت زنی که قصد پیشرفت و حضور اجتماعی دارد، زیباست و علایق و زیست و رفتار و خانواده اش با مرد تفاوت سطح دارد، فیلم آن قدر حواس جمعی به خرج می دهد که نه به ورطهٔ زیرسؤال بردن مطلق مرد با تعصبات کوری که نامش را «تلاش برای حفظ زندگی» می گذارند، می افتد و نه زن را از منظر جاری و مألوف مردسالارانه که حتی در مخاطبان زن هم مشهود و عمومی است، قضاوت می کند. در عوض، موقعیت بن بست واری را نشان می دهد که در بسیاری روابط زناشویی این جامعه و زمانه جاری است؛ و با تمام اصرار و تلاش ظاهری مرد برای نگهداری اش، به تعبیر زن مدت هاست که با شباهتی تام به روابط خواهر و برادری سپری می شود! تجربه ها و مشاهدات اجتماعی ام و میزان حرصی که از حق دادن هر محکمهٔ قانونی یا خانوادگی به مردانی از این دست می خورم، حتی بیش از دلایل سینمایی باعث حرمت گذاشتن ام به فیلمی با نگرش «آدم–حسابی» به خاطر پونه می شود. همین که فیلمی بتواند نشان دهد که تمام تلاش مرد برای «جلوگیری» از اتفاقات دیگر در زندگی زن است و هیچ از زاویهٔ «انجام» و وقوع اتفاقات اصلی از جانب خود مرد نیست، یعنی که به درستی در این دوران و با این روش پردازش و روایت همراه با رفت و برگشت های زمانی – که تداعی و قیاس آنی دوره های مختلف رابطه را در دل خود دارد– و این پایان بندی به جا ساخته شده است.

اگر تأثیرات احتمالی این نوشته فقط به کشف و دیده شدن و درست دیده شدن همین دو فیلم انتهایی مورد تأکیدم یعنی پرویز و به خاطر پونه منحصر شود، برایم بس تر از بس است. اینها بخشی از هم نسلان من اند که به جای درجا زدن و یأس و کنج عزلت گزیدن در برابر ممانعت ها و محدودیت های نظارتی، کار می کنند و کار زیاد و سختکوشانه می کنند و سرانجام راه هایی برای زدن حرف درست و واقع بینانه و آدم شناسانه شان می یابند. و جز کار، برای شکستن این سدها، کار دیگری از جنس قهر و اعتراض های مانیفستی و شعاری نمی کنند. این یعنی پویایی و معاصر بودن.

*از دیالوگ های فیلم «پرویز» مجید برزگر. سرنگهبان پاساژ به پرویز می گوید: «من از ٦ سالگی کار کرده م. هیچ کاری هم نکرده م جز کار»!