روزنامه شرق

هنر

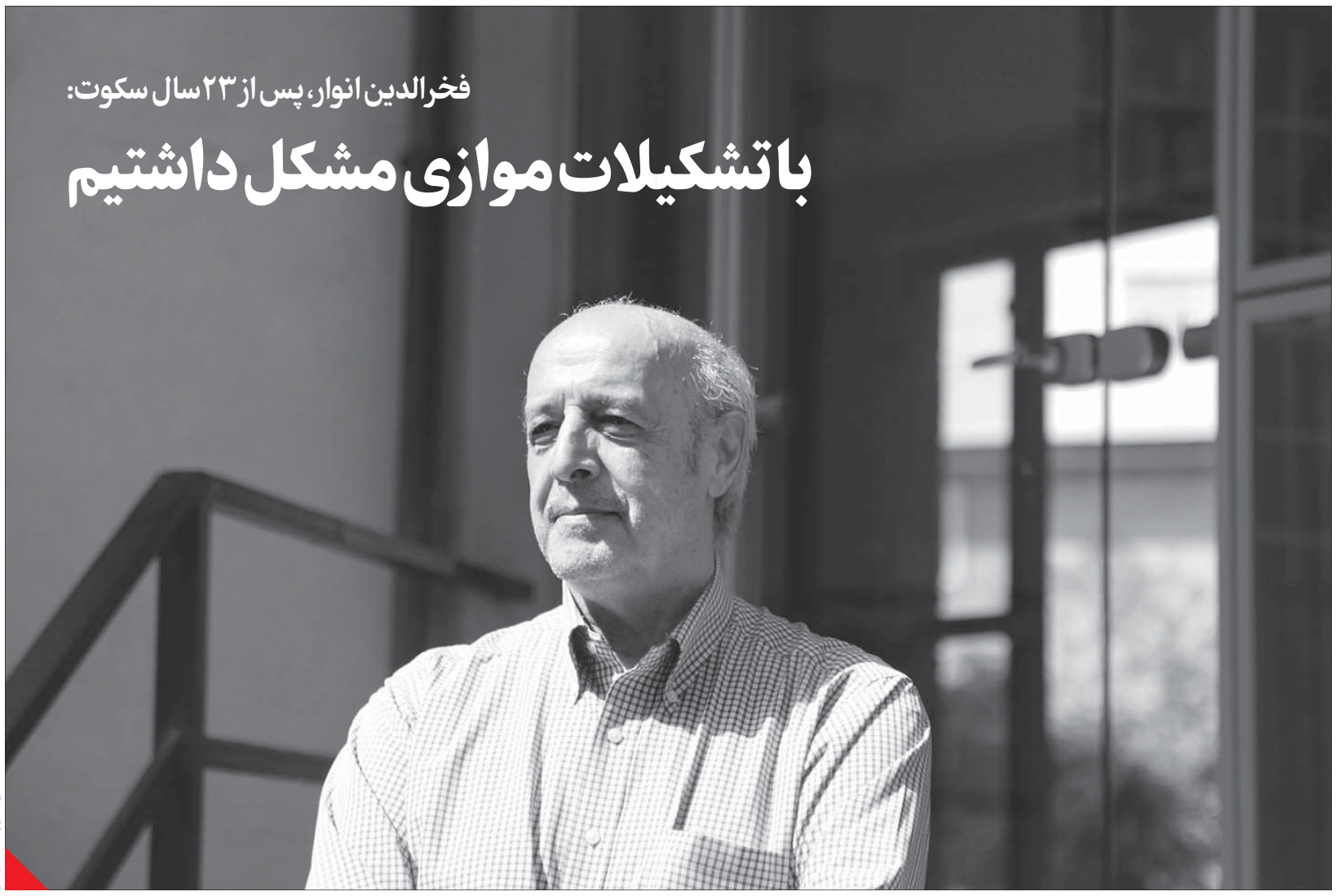
تحشیه‌ای بر «چاه‌به‌چاه» نوشته رضا براهنی — صفحه ۸

نگاهی به نمایشنامه «سوءقصدهایی به زندگی آن زن» — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

فخرالدین انوار، پس از ۲۳ سال سکوت:

با تشکیلات موازی مشکل داشتیم



عکس: فرزانه قیانلو

فرانک آرتا

گفت‌وگو با فخرالدین انوار، معاون اسبق سینمایی وزارت فرهنگ‌وارشاد اسلامی، بعد از بیست‌واندی‌سال خالی از لطف نیست. این مدیر در دوره‌ای طولانی (۷۳-۱۳۶۲) سکان هدایت کشتی سینما را در دست گرفت و همراه یارانش بر آن بود بعد از پیروزی انقلاب، بر مبنای سخن تاریخی حضرت‌امام(ره)، «ما با سینما مخالف نیستیم، بلکه با فحشا مخالفیم» طرحی نو منطبق بر مبانی فرهنگی انقلاب دراندازد. در این مسیر همراه سیدمحمد بهشتی، مدیرعامل وقت بنیاد سینمایی فارابی و چندنفر دیگر تغییراتی اساسی رقم زد؛ هرچند آن زمان منتقدانی هم داشت. با این حال برای ریشه‌دارشدن سینمای ایران ورود فیلم خارجی را ممنوع اعلام و به‌طورکلی تلاش کرد سینما سرپا بایستد. انوار و یارانش با پشتوانه اندیشه‌ای خود، هرچند قابل نقد، توانستند سینمای موسوم به سینمای دهه۶۰ را نمایندگی کنند؛ دوره‌ای که دیگر تکرار نشد؛ مگر در فرصت کوتاه ریاست زنده‌یاد سیف‌الله داد بر سینمای ایران. هرچند همان فرصت کوتاه هم با هجمه‌های فراوان مواجه شد و تداوم نیافت. یکی دیگر از عملکردهای مدیران سینمایی دهه۶۰، پی‌ریزی جامعه اصناف سینمای ایران (خانه سینما)؛ تنها تشکل صنفی - سینمایی پرقدرت در ایران بود که طی چندسال گذشته ماجراهای پرفرازونشیبی را از سر گذرانده. خانه سینما سال۱۳۶۵ و در پی مصوبه مجلس مبنی بر اختصاص دودرصد از درآمد فروش سینما برای بهبود وضعیت رفاهی و صنفی شاغلان سینما شکل گرفت. سه‌سال بعد هیات موسس خانه‌سینما با حضور مدیران دولتی فخرالدین انوار، سیدمحمد بهشتی و محمدعلی حیدریان تاسیس شد و سال۱۳۷۹ رسما با فعالیت ۱۹صنف، فعالیت خود را آغاز کرد. قصه سینمای ایران، پرفرازوفرود و همچنان تا امروز با چالش‌هایی همراه بوده است. گفت‌وگو با فخرالدین انوار می‌توانست مفصل‌تر شود، که نشد. با این حال در این گفت‌وگو مباحثی مطرح شده که راه تحلیل‌های زیادی را باز می‌کند؛ چه‌بسا بعد از سال‌ها بتوان با نگاهی دقیق‌تر به گذشته، برای آینده سینما برنامه‌ریزی کرد.

به‌تازگی کتاب گفت‌وگوهای مهندس بهشتی در دهه۶۰ به کوشش آقایان محمود ارژمند و محمدعلی حیدری به چاپ رسید. به‌طورکلی ارزیابی و نظرتان درباره این کتاب چیست؟

کتاب منتشرشده عبارت است از مجموعه مصاحبه‌ها و گفت‌وگوهایی که آقای بهشتی در آن زمان داشته‌اند و در همان دوران در نشریات گوناگون به چاپ رسیده بود. ولی در فضای ملتهب آن زمان شاید آنطور که باید مورد توجه واقع نشد یا با تفاسیر گوناگون روبه‌رو شد. بنابراین انتشار مجموعه مذکور در یک‌مجلد آن‌هم پس از گذشت ۲۰سال، این فرصت را به خواننده می‌دهد که یک‌بار دیگر آن سخنان را با توجه به نتایج حاصل از سیاست‌های سینمایی کشور مورد مداقه قرار دهد. کارنامه سینمای دهه۶۰، معیار بسیار خوبی برای ارزیابی مطالب کتاب و نظرات مطرح‌شده در آن دوران است.

از آنجا که شما در دهه۶۰ معاونت سینمایی را برعهده داشتید -یکی از طولانی‌ترین دوران مدیریت سینما- و امروز هم بیش از دودهه از آن زمان می‌گذرد، وقتی به سیاست‌های سینمایی آن دوره نظر می‌کنید، به چه نتیجه‌ای می‌رسید؟

برای بررسی سیاست‌های سینمایی لازم است از یک‌جهت به شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی آن دوره، از طرف دیگر به کمیت و کیفیت نیروی انسانی دست‌اندرکار فیلمسازی و چگونگی تحول آن طی دوره ۱۱ساله و بالاخره به محصولات و تولیدات سینمایی این دوره توجه کرد. این مجموعه با هم، درستی سیاست‌های مذکور را تایید می‌کند. محصول این سیاست‌ها، نیروی انسانی کارآمد و توانمندی است که می‌توان به آن مباهات کرد. مجموعه فیلم‌هایی است که می‌توان سر را بالا گرفت و به آن افتخار کرد. سینمای ما تنها سفیر ارزشمند این سرزمین بود که یک‌تنه تبلیغات مسموم مخالفان ما در دنیا را خنثی می‌کرد. سینمای ما الان دارای یک تشکل قوی و هوشمند به نام خانه سینماست.

در یکی از گفت‌وگوهایی که در کتاب چاپ شده، به نظر می‌رسد نگاه و سیاست‌های مطرح‌شده، منحصر به نظرات سیدمحمد بهشتی نیست؛ بلکه به عبارت دقیق‌تر ایشان دیدگاه جمعی را نمایندگی می‌کند که یکی از اعضای آن شما هستید. آقای انوار چگونه در آن زمان به این دیدگاه رسیدید؟

سیاست‌های سینمایی در جلسات کارشناسی و پس از بحث و بررسی‌های فراوان و متکی به آمار و اطلاعات جمع‌آوری‌شده، تبیین و تدوین می‌شد. بنابراین کلیه صحبت‌ها و گفت‌وگوهای صورت‌گرفته منتج از این سیاست‌ها بود. قاعدتا صحبت‌های آقای بهشتی هم در همین چارچوب قرار می‌گیرد. این جلسات در تمام دوران مسوولیت ما ادامه یافت زیرا مسایل سینمای کشور با توجه به شرایط عمومی کشور و کمیت و کیفیت سینمای ما، سال‌به‌سال تغییر می‌کرد. ما نمی‌توانستیم یک سیاست ثابت را برای همه عمر تدوین و ابلاغ کنیم. به همین جهت همه‌ساله در پایان سال در یک گردهمایی با حضور کلیه دست‌اندرکاران سینما، سیاست‌های سال بعد اعلام می‌شد. ما و مجموعه سینما دایم در حال رشد بودیم. بنابراین سیاست‌های سینمایی هم متناسب با آن در حال رشد بود. جامعه ایران و جامعه سینمایی جامعه‌ای پویا و در حال تحول است و بنابراین هرگز یک‌جا نمی‌ایستد. بنابراین ما باید همراه آن نیز تغییرات لازم را در چارچوب منافع فرهنگی و سینمایی کشور انجام می‌دادیم.

بنا بر گواه تاریخ، دهه۶۰ دوران پیچیده و سختی بود؛ جنگ تحمیلی، تنش بین گروه‌های سیاسی و... با چنین وضعیتی نگاه دولتمردان به سینما چه بود؟ اساسا چگونه وارد بحث می‌شدید تا سینما به‌عنوان هنر جا بیفتد؟ (بیشتر منظورم کشمکش و چانه‌زنی‌های پشت‌پرده است) و بیشترین مشکلات پیش‌روی شما در کجاها بود؟

مشکلات ما در آن دوره عمدتا عبارت بود از: ۱- محدودیت امکانات دولتی به لحاظ بودجه‌های ریالی و ارزی. ۲- تشکیلات موازی با پشتوانه‌های قوی که تلاش داشتند سکان مدیریت سینما را خود به دست گیرند. ۳-فقدان یک ساختار نیرومند فکری، فرهنگی و انسانی در بدنه سینمای کشور برای پاسخگویی به نیازهای فرهنگی و سینمایی جامعه.

به نظر شما چرا دیگر سیاست‌های شما از اواسط دهه۷۰ پیگیری نشد؟

علت عدم ادامه سیاست‌های سینمایی این است که نظریه‌پردازان و مجریان سیاست‌های سینمایی همزمان فعالیت مستمری برای ادامه حرکت و رشد سینما داشتند. با قطع ارتباط آنان، تا زمانی که تعدادی از مدیران این دوره بر سر کار بودند، کم‌وبیش همان برنامه‌ها را ادامه دادند. ولی به‌تدریج با خروج آنان از معاونت سینمایی، نه‌تنها سیاستگذاری ادامه پیدا نکرد، بلکه به‌لحاظ اجرایی نیز حافظه برنامه‌های سینمایی نیز کم‌رنگ شد تا جایی‌که به‌کلی پاک گردید. از آن به بعد حتی به‌صورت شکلی نیز چیزی به‌عنوان سیاستگذاری و اجرا به سبک سابق به وجود نیامد.

فاصله دیدگاه و تئوری و عمل‌تان در دوران مدیریت شما چقدر بود که منجر به پدیده تاریخی دهه۶۰ (۶۲تا ۷۳) شد؟

همان‌طور که ذکر شد، سیاستگذاری سینمای کشور به مجموعه اطلاعاتی متکی بود که از کمیت و کیفیت سینما، دست‌اندرکاران سینمایی و میزان استقبال یا عدم استقبال مردم از فیلم‌ها جمع می‌شد، به‌علاوه مجموعه آرمان‌ها و اهداف فرهنگی‌ای که برای آینده پیش‌بینی شده بود و همچنین خواست‌ها و انتظاراتی که هم در مجموعه هنرمندان و هم مردم وجود داشت. این مجموعه در رفت‌وبرگشت‌های اجرایی و نتایج حاصله به‌طور منظم خود را اصلاح می‌کرد. مدیران سینمایی ضمن حفظ آرمان‌های فرهنگی و سینمایی که تصویر کرده بودند، هرگز به صورت دگم با مسایل برخورد نمی‌کردند. همواره آماده بودند در مقابل هرنظر درستی واکنش مثبت نشان دهند. اینچنین بود که به‌قول شما، این پدیده تاریخی شکل گرفت.

یکی از نظرات قابل بحث این بود که شما به سینمای شوروی سابق «تارکوفسکی» و «پاراجانف» روی خوش نشان دادید تا مقابل سیطره فیلم‌های غربی بایستید. نمونه واقعی آن هم مرور بر آثار این دوفیلمساز در جشنواره‌های فیلم فجر ۶۶ و ۶۷ است. در اینجا دوسوال مطرح می‌شود؛ این تمایل شما به دسته‌ای از فیلمسازان از چه ناشی می‌شود؟ دوم اینکه آیا به نظر شما اطلاق عنوان «تارکوفسکی» دشنام است؟

ما بارها اعلام کرده بودیم که با سلطه اقتصادی و فرهنگی سینمای خارج مخالفیم. این به معنای قطع ارتباط با سینمای جهان نبود؛ بلکه در برنامه‌ریزی‌های صورت‌گرفته، بهترین آثار سینمایی که معمولا در سینماتک‌ها برای افراد خاص به نمایش درمی‌آمد، وارد شده و برای عموم نمایش داده شد. برای شروع و در آغاز، فیلم‌ها در جشنواره فیلم فجر به نمایش گذاشته می‌شد و پس از یک ارزیابی کلی برگزیدگان آنها در سالن‌های سینمای کشور به نمایش درمی‌آمد. آثار تارکوفسکی و پاراجانف نیز مشمول همین سیاست بود و نمایش داده شد. ولی برخلاف خلط مبحثی که معمولا مخالفان سیاست‌های ما می‌کردند، اینطور نبود که تنها آثار سینمایی این‌دو به نمایش درآمده باشد. بلکه این نظرگاه شامل همه فیلم‌های برجسته خارجی از هرنقطه عالم بود. به جرات می‌توان گفت در آن دوره مردم ما و علاقه‌مندان سینمای برتر جهان فرصت یافتند تا بهترین آثار سینمایی جهان را مشاهده کنند.

حوزه هنری به‌عنوان نهاد برآمده و خودجوش در بعد از انقلاب همواره مقابل سیاست‌های وزارت ارشاد می‌ایستاد -موضوعی که هنوز ادامه دارد- در آن زمان مواجهه شما با این گروه از هنرمندان موسوم به حوزه هنری چه بود؟

در آغاز فعالیت ما حوزه هنری اساسا اعتقادی به نوع نگرش ما به فرهنگ و سینما نداشت و ما را سد راه خود قلمداد می‌کرد. حوزه هنری در تلاش بود به‌عنوان یک نهاد انقلابی یک خط موازی بنا کند. ولی با صبر و حوصله مدیران امور سینمایی و تعاملی که سعی شد با آنها برقرار شود، به‌تدریج این فشار تعدیل شد تا آنجا که در اواخر مدیریت ما کم‌وبیش مشکلی با حوزه هنری وجود نداشت.

اگر خود را در جایگاه قاضی عادل قرار دهید، مدیریت دوران خود را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

موفقیت ما مرهون توانمندی، برنامه‌ریزی و تلاش شبانه‌روزی مدیران حوزه‌های مختلف امور سینمایی و فارابی بود. مدیرانی که کوشش می‌کردند برنامه‌های تدوین‌شده در بهترین شکل ممکن اجرا شود؛ فعالیتی که همواره با سلامت و صداقت مثال‌زدنی‌ای همراه بود.

معمولا دیدگاه‌های شما در جایی منتشر نشده. در مراسم رونمایی کتاب آقای حیدری در متنی که قرائت کرد، گفت قرار است کتابی هم درباره شما به چاپ برسد. در این خصوص توضیح دهید که کتاب حاوی چه ساختار و ویژگی‌هایی است؟

این کتاب با زحمات آقایان محمود ارژمند و محمدعلی حیدری در حال تدوین است. با انتشار این مجموعه، این فرصت برای محققان و صاحبنظران سینمایی فراهم می‌شود تا سیاست‌ها و برنامه‌های سینمایی و تحولات آن را که طی سال‌های متوالی صورت گرفته بود، از زبان مدیران سینمایی مطالعه و بررسی کنند و پاسخ این سوال را دریابند که چرا دهه۶۰ تاریخ‌ساز سینمای ایران شد.

نکاتی در حاشیه فیلم «پوسته»

ضدقصه گریزان از شرح‌حال

فریبا اشویی: سعید پس از ۱۴سال از زندان، آزاد می‌شود. او که در گذشته کایتر بوده و محکوم به حبس ابد، به مجرد اینکه از زندان آزاد می‌شود، حسب موقعیتی که در دل آن قرار می‌گیرد، مظنون به قتل است و احتمال می‌رود باردیگر روانه زندان شود. مصطفی آل‌احمد، نخستین فیلم سینمایی‌اش را با نگاه تجربی و فضاهای بصری متفاوت و غیرمعمول در سینمای بلند، تجربه می‌کند. فیلم «پوسته» قصه‌گو نیست یا اگر قصه‌ای می‌گوید، قصه‌اش چیدمان مشخصی ندارد. خطی نیست و طوری به روایت قصه می‌پردازد که از چارچوب‌ها و قواعد کلاسیک آن فاصله دارد. شکل پرداخت اثر اگرچه امروز برای ما جدید نیست، اما شاید اگر فیلم شش- هفت‌سال پیش اکران شده بود، جدید تلقی می‌شد. «پوسته» سینمای تجربی است و سینمای تجربی(Experimental)، نوآوری و ساختارشکنی در فرم و محتوا را به همراه دارد. اصولی که در سینمای تجاری، بدنه و حرفه‌ای، رعایت می‌شود، در سینمای تجربی ساختارشکنی می‌شود. شکستن ساختار، قاعده و اصولی جدید پدید می‌آورد که فیلمساز با این اصول در قصه و ساختار فیلمش نوآوری می‌کند. اصول سینمای تجربی، برداشتن نشانه‌های آشنای سینمای قصه‌گوست. آل‌احمد در ساخت فیلمش قواعد را هم به شکل کلاسیک آن رعایت نمی‌کند. از شخصیت‌ها گرفته که شخصیت خوب و بد نداریم؛ سعید به عنوان شخصیتی که فیلم روایتش می‌کند، اوج و فرودهای متعددی را پشت‌سر می‌گذارد که بیننده را در باریک راه‌های قضاوت سرگردان رها می‌کند تا نور و تصویر هم که راستای قاعده‌شکنی در فرم طراحی شده‌اند. آنچه در فیلم «پوسته» شاهدش هستیم، جدای از درست یا غلط‌بودن روایت آن، نوعی آفرینش هنری است که منبعث از تفکر نوگرای فیلمساز آن است. تعابیر رویا، واقعیت، عشق و مرگ، در فیلم مدام بازنگری می‌شوند. فاصله‌ها از بودن تا نبودن، از مرگ تا زندگی، از عشق تا نفرت و البته از آزادی تا اسارت در زندان روح و زندان جسم از نگاه مخاطبان، می‌تواند ترجمه‌ها و تفاسیر مختلفی به شمارگان تماشاگرانش داشته باشد. بارها تکه‌های پازل کنار هم قرار می‌گیرد و باز بهم می‌ریزند. معادله‌ای دوسویه را شاهد هستیم که معلوم و مجهول آن به مساوات در دو سوی یک دیوار شیشه‌ای فاصله‌ای بین واقعیت و تخیل، راه‌حل‌های متغیری پیشنهاد می‌کنند. راه‌حل متغیرها البته راه نیستند، چون پایان آن نیز می‌تواند باز به نظر ما تغییر کند. «پوسته» ضدقصه‌ای است که از شرح حال فرار می‌کند. معادلات و روابط آدم‌های قصه از آغاز تعریف نمی‌شوند. فیلمساز اطلاعات را در قالب‌ها نمی‌کند. خطابه و بیانیه نمی‌دهد. تنها پیش‌بینی می‌کند؛ پیش‌بینی اینکه شاید چنین یا شاید چنان؛ یا بایست که این و نمی‌بایست که آن. ساختار در «پوسته» شاخص نیست و کاملا در خدمت فرم تجربی آن قرار گرفته است. فرم متغیر است و تصاویر وام‌دار همین تغییرها هستند. اما این‌گونه به گونی و تغییرات و نوآوری با ابزار تدوین است که خوب از کار درآمده‌اند. «پوسته» در ریتم و تمپوی روایتش نیز مدیون تدوین خلاقانه‌اش است. تدوین این فیلم، تمام‌قد در خدمت لحن غیرمستقیم آن است. آنچه قابل توجه و تامل به نظر می‌رسد، این است که باید قبول کنیم، سینمای ضد قصه اینجا و در سینمای این مرزوبوم هنوز نوپاست و نمی‌توان یا نمی‌شود چندان به بدعت‌ها و نوآوری‌های لابراتواری و تکنیکی خاصی در روایت این‌گونه سینما دلخوش کرد.

ادامه در صفحه ۱۱

قاب حقیقت

زندگی محمدحسین کیانی فیلم شد

شرق: مستند زندگی محمدحسین کیانی، خواننده موسیقی مقامی قشقایی آماده حضور در جشنواره فیلم فجر شده است. بنابر گفته وحید پناهی فیلمساز، این فیلم به‌نام «آخرین پژواک کوهستان» با حضور استادان برجسته موسیقی ایران و موسیقی مقامی قشقایی چون محمدرضا درویشی، شهرام ناظری، کیوان ساکت، پیروز ارجمند (ریاست دفتر شعر و موسیقی وزارت فرهنگ و ارشاد)، فرود گرگین‌پور، فرهاد گرگین‌پور، پروین بهمنی، علیرضا شهبازی، محمود اسکندری، افسانه جهانگیری، دامون شش‌بلوکی و دیگر هنرمندان موسیقی نواحی قشقایی تهیه و تولید شده است. همچنین در روند تولید این اثر هنرمندان دیگری چون مرحوم محمدرضا لطفی، کیهان کلهر، مجید درخشانی و... نیز همیاری کرده‌اند. مراحل تولید این اثر چندین‌سال به طول انجامیده و تصویربرداری آن در استان‌های فارس، اصفهان و تهران صورت گرفته است. این اثر برای رسیدن به جشنواره فیلم فجر آماده شده و برای شرکت در بخش سینمای مستند جشنواره فجر به دبیرخانه آن ارسال شده است. مدت‌زمان این فیلم ۶۰دقیقه است و بهمن منفرد تهیه‌کنندگی آن را برعهده داشته. محمدحسین کیانی، خواننده بزرگ موسیقی فولکلور و مقامی سال۱۲۹۰ هجری‌شمسی در طایفه عمله ایل قشقایی در فارس به دنیا آمد. او در کودکی با توجه به صدای خوشی که داشت، آوازخوانی را با بهره‌جویی از محضر استادان بزرگ موسیقی قشقایی شروع کرد.

عمق میدان

«پرویز» چگونه فیلمی است؟

مرثیه‌ای بر معصومیت از دست‌رفته

سحر عصر آزاد

«پرویز» قصه تنهایی و سرخوردگی یک انسان است؛ انسانی که می‌تواند درون هریک از ما باشد و ترس مواجه‌شدن با او بعد از پایان فیلم لحظه‌ای مخاطب را رها نمی‌کند. مجید برزگر پس از ساخت چند فیلم کوتاه و فیلم سینمایی «فصل باران‌های موسمی»، دومین اثر خود را با محوریت انسان‌های تنها و سرخورده از اجتماع و آدم‌های پیرامون ساخته است. قهرمان «فصل...» نوجوانی است که بحران بلوغ و جدایی پدر و مادر را در تنهایی‌های خود تجربه می‌کند و در این میان روابط ناکام با اطرافیان و حتی جنس مخالف، او را به سرخوردگی از همه چیز و همه‌کس وامی‌دارد.

اما قهرمان «پرویز» پیرپسر فربه‌ای است که در بخش ابتدای فیلم در وضعیتی ظاهرا باثبات ترسیم می‌شود؛ مردی ۵۰ساله که با پدرش به تنهایی زندگی می‌کند و از زمان مرگ مادر به‌گونه‌ای از پدر مراقبت کرده و کارهایش را انجام داده است. تصویر این رابطه پدر-پسری بیش از آنکه همراه با احترام و صمیمیت باشد به یک رابطه خشک و عاری از احساس می‌ماند و وقتی پرویز، پدرش را (پدر) خطاب می‌کند دو کد مهم و کاربردی به مخاطب داده می‌شود.

کد اول همان سردی و عدم صمیمیت و رابطه رییس-مرئوسی میان آنهاست که از دل آن کد دوم درباره پیشینه و گذشته احتمالی پدر مشخص می‌شود که احتمالا نظامی یا فردی قانونمند در جایگاهی تعریف‌شده بوده است. همین کد به ظاهر جزیی که به کیفیت این رابطه اشاره می‌کند، کارکرد اصلی خود را بعدتر پیدا می‌کند؛ وقتی زمینه برهم‌خوردن این موقعیت به ظاهر باثبات را فراهم می‌کند. در کنار این تعریف اولیه، پرویز در اجتماع کوچک شهرکی که در آن زندگی می‌کند فردی فعال نشان داده می‌شود و مسوولیت‌هایی را از مدیریت ساختمان تا سرویس بچه‌های مدرسه و کمک به خشکشویی شهرک را برعهده دارد که همه اینها حس خوب مفیدبودن را به او و طبعا به مخاطب هم تصویر یک فرد قابل اعتماد، بی‌آزار و کمک‌رسان را می‌دهد.

با چنین معرفی اولیه‌ای، موقعیت پرویز باثبات و تعریف‌شده به نظر می‌آید اما یک تلنگر باعث می‌شود نه‌تنها نظم ظاهری این موقعیت به‌هم بریزد بلکه وجوهی از این شخصیت برملا شود که برای مخاطب و چه‌بسا برای خود پرویز غیرقابل پیش‌بینی است.

این ضربه کاری را تصمیم پدر برای ازدواج به پرویز وارد می‌کند؛ تصمیمی که رانده‌شدن پرویز از خانه و مسوولیت‌هایش در رابطه با پدر را در پی دارد و واقعیت این است که پدر با بی‌مهری و سردی برآمده از همان رابطه خشک رییس- مرئوسی پرویز را از خود می‌راند بدون آنکه به سرنوشت او فکر کند.

طبعا این تصمیم پیامد ناخوشایندی در کاراکتر پرویز دارد چراکه خود را بی‌ارزش و قابل حذف‌شدن از سوی پدر می‌بیند. اما این فقط آغاز ماجراست چراکه پس از این اتفاق و تبعید پرویز از شهرک به خانه کلنگی در آن سوی شهر، زنجیره پس زده‌شدن او ادامه پیدا می‌کند. وقتی پرویز همه مسوولیت‌های اجتماعی خود را در شهرک از دست می‌دهد و حتی پیرمرد صاحب خشکشویی حاضر نمی‌شود به شکل نیمه‌وقت کاری به او بدهد، این حذف‌شدن عمق بیشتری پیدا می‌کند چراکه درواقع این موجودیت پرویز است که نادیده گرفته شده و زیر سوال می‌رود و او یک‌شبه تبدیل به فردی به‌دردنخور و غیرقابل اعتماد می‌شود که حتی رفت‌وآمدش به شهرک با اگر و اما همراه است.

این زیر سوال رفتن و نادیده گرفته‌شدن یک‌باره از سوی همه؛ از همخون تا همه آدم‌های جامعه نمونه‌وار شهرک- بدون آنکه خطا و اشتباهی متوجه پرویز باشد- ضربه‌ای به او وارد می‌کند که منجر به پوسته‌انداختن این کاراکتر می‌شود. به بیان بهتر، پرویز بخشی پنهان از شخصیت خود را که همواره در درونش حمل می‌کرده، برملا می‌کند که چه‌بسا خودش هم با آن بیگانه بوده است.

این سویه ظریف از شخصیت‌پردازی پرویز است که این قهرمان، مصائب گذشته بر او و سراشیبی را که تا سقوط طی می‌کند؛ ملموس، واقعی و قابل ارجاع به همه انسان‌ها در هر جغرافیا و با هر فرهنگ و... می‌کند؛ البته ترس دل‌آزار مخاطب را از خشونت جاری در واکنش پرویز، بیش از پیش متوجه لایه‌های پنهان درونی هر فرد می‌کند.

مسیر فروپاشی پرویز با خرابکاری‌هایی مثل مسموم‌کردن سگ‌های شهرک و دزدیدن کالسکه بچه برای ناامن نشان‌دادن محیط شهرک در غیبت خودش و البته مشکوک‌کردن همه به پدر آغاز می‌شود که روند صعودی دارد و با دروغ به آذر درباره ورشکستگی پدر و محبوس‌کردن صاحبخانه کلنگی و... ادامه پیدا می‌کند تا اینکه در سکانس تاثیرگذار خشکشویی نمود بارزتری پیدا کرده و منجر به قتل خشن صاحب مغازه و البته قتل معصومیتی که در پرویز وجود داشته، می‌شود.

سکانس پایانی که می‌تواند پیش درآمد قتل‌های زنجیره‌وار پرویز و چه‌بسا مرگ خودخواسته او باشد درواقع سرآغازی است برای بیان آنچه در طول این مدت بر پرویز گذشته و او را از یک پیرپسر فربه مهربان به یک قاتل زنجیره‌ای بی‌احساس تبدیل کرده؛ روایتی که در زیرلایه فیلم جاری است و نیازی به بازگوشدن ندارد. به همین دلیل فیلم «پرویز» در آستانه یک اوج دیگر و در بهترین نقطه به پایان می‌رسد.

کات

پایان فیلمبرداری «نزدیک‌تر»

شرق: فیلمبرداری فیلم سینمایی «نزدیک‌تر» به کارگردانی مصطفی احمدی و تهیه‌کنندگی سپهر سیفی روز گذشته در لواسان به پایان رسید. فیلمبرداری این فیلم که ششمین محصول سینمایی «ایران‌نوین‌فیلم» است، از اوایل آبان آغاز شد و ۳۹ جلسه به طول انجامید. خانه‌ای قدیمی در خیابان دزاشیب و مناطقی از جمشیدیه، فشم، لواسان، جاجرود و درکه از دیگر لوکیشن‌های این فیلم بودند. تدوین همزمان فیلم توسط بهرام دهقانی در استودیو «ایران‌نوین‌فیلم» انجام می‌شود و تاکنون تدوین بیش از نیمی از سکانس‌ها به پایان رسیده، بهمن اردلان هم مشغول صداگذاری است تا فیلم برای حضور در جشنواره فجر آماده شود. اطلاعات این فیلم برای حضور در دو بخش مسابقه سینمای ایران و نگاه نو به دبیرخانه جشنواره فجر ارایه شده است. «نزدیک‌تر» اولین تجربه بلند سینمایی مصطفی احمدی است که فیلمنامه آن را بهرام توکلی و هستی بشروتی نوشته‌اند.