روزنامه شرق

هنر

نوشتن سخت‌ترین کار دنیاست — صفحه ۸

«موریس بلانشو» رمان‌نویس — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

عکس: امیر جدیدی، شرق

رضا میرکریمی در گفت‌وگو با «شرق»:

اختلاف فیلمسازان با حوزه هنری مهندسی‌شده بود

فرانک آرتا

یونس یکی از راننده‌های تاکسی «امروز» تهران... . یک راننده‌تاکسی معمولی با رازهایی که او را به سکوتی تلخ و عجیب واداشته است. سکوتی تلخ که با همراه‌شدن مسافری غریبه داستان فیلم تازه رضا میرکریمی را به‌وجود می‌آورد. میرکریمی در هفتمین‌فیلم سینمایی‌اش، داستان را به فضای یک بیمارستان برده است. اما یونس «امروز» هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستانی میرکریمی نیست، حتی مثل سیدحسن زیرنورماه و قدرت اینجا چراغی روشن است. او بیشتر به شخصیت‌های فیلم‌های ابراهیم حاتمی‌کیا به‌خصوص حاج‌کاظم آژانس شیشه‌ای نزدیک است. حاج‌کاظمی که در شتاب زندگی امروز دیگر به‌دنبال گرفتن حقش از مردم نیست. میرکریمی در گفت‌وگو با «شرق» درباره امروز و یونس بیشتر می‌گوید.

هرچند موضوع گفت‌وگوی ما درباره فیلم «امروز» است، اما در فیلم‌هایتان آنقدر تنوع ژانر وجود دارد که می‌توانیم درباره آنها جداگانه بحث کنیم. به نظرم از «به همین سادگی» به این طرف سینمایی را دنبال کرده‌اید که به‌عنوان یک زن موردپسند و قابل‌درک است. شما در این مدت به مسایل زنان پرداخته‌اید. هرچند ممکن است بگویید، فیلم «امروز» در مورد انسان‌هاست، اما نکته جالبی که در این فیلم‌ها وجود دارد، لایه‌های عمیقی از وجوه ناشناخته زن است که بعد از انقلاب کمتر شاهد آن در فیلم‌ها بوده‌ایم. نظرتان چیست؟

این صحبت‌ها را، به‌ویژه در مورد «به همین سادگی» زیاد شنیده‌ام. حتی در جشنواره پوسان وقتی بعد از نمایش فیلم روی سن رفتم، همه گفتند منتظر یک خانم بودیم و نمی‌توانستند از روی اسم تشخیص دهند که «رضا» یک اسم مردانه است! به‌هرحال هرچه هست، حاصل دیدن، شنیدن و زندگی‌کردن است. چیزی که در خانواده و اجتماع تجربه کرده‌ام. شاید هم به‌دلیل گستردگی روابط فامیلی بوده که نسل ما در آن زندگی کرده است. نمی‌دانم!

ممکن است کسب این تجربیات منحصر به شما نباشد. اما انعکاس آن در فیلم به زبان سینما مهم است. بیشتر فیلمسازان می‌گویند فیلم‌هایشان حاصل دیده‌ها و تجربیاتشان است، اما آنچه گفته می‌شود، کمتر در قاب، دیده می‌شود! غیر از تجربه، چه چیزهایی در این مورد موثرند؟

سوال سختی است. خودم فکر نمی‌کنم کارم ویژه باشد. هر چیزی را که فکر می‌کنم جذاب است یا یک‌لحظه ناب انسانی دارد که در مدیوم سینما جا می‌گیرد و می‌شود در موردش حرف زد در فیلمنامه می‌گنجانم. درواقع مهارت و تجربه‌ای نیست که بتوانم در موردش صحبت کنم. همه ما تلاش می‌کنیم به‌جای اینکه ادبیاتی فکر کنیم و بعد آن را به ساحت سینما ترجمه کنیم، از همان ابتدا سینمایی فکر کنیم، بنویسیم و بسازیم که البته کار دشواری است. مخصوصا برای ما ایرانی‌ها که فرهنگ و زیستمان بیشتر با ادبیات گره خورده است. این مشکل حاصل یک تربیت اجتماعی است و الا تجربه و خاطرات کودکی ما به زبان و جهان سینما نزدیک‌تر است تا ادبیات، ولی ما به‌تدریج در نظام آموزشی یاد می‌گیریم، ادبیاتی فکر کنیم و برای نگهداری خاطراتمان آنها را به زبان ادبیات ترجمه کنیم و کار سخت‌تر می‌شود وقتی دوباره بخواهی این تجربیات دسته‌بندی‌شده را به سینما ترجمه کنی و هربار ترجمه یعنی یک‌عالمه ریزش معنا و احساس.

فیلم «کودک و سرباز» در نوع خودش قابل احترام بود. «زیر نور ماه»، «اینجا چراغی روشن است»، «خیلی دور، خیلی نزدیک» و حتی «یه‌حبه قند»، در آنها می‌توان جست‌وجوگری درباره معنویت را دید. درواقع انگار خود فیلمساز، سال‌ها به‌دنبال گمشده‌ای است و می‌خواهد آن را کشف کند. طبیعتا فیلم فیلمساز هم از او جدا نیست و اثر انگشت هر فیلمسازی در فیلمش دیده می‌شود. بنابراین شاید نقطه مشترک این فیلم‌ها (با مضامین مختلف) حاصل کشف و شهود فیلمسازی است که تلاش کرده تا جنبه‌های مختلف آن را درک کند که خوشبختانه در کلیت خیلی ظاهرگرایانه نیست. نظرتان چیست؟

به‌نوعی، گفته شما درست است. همیشه در مورد تجربیاتی که در آن غوطه‌ورم و تمام سوالاتی که در زندگی امروزم با آنها دست به گریبان هستم یا مجبورم به‌عنوان یک شهروند پاسخی برای آن داشته باشم، فیلم می‌سازم. گاهی این پاسخ‌ها الکن است و بر مجهولات اضافه می‌کند ولی ترجیح می‌دهم همه آنها را به قصه تبدیل کنم. شاید لطفی که شما به فیلم‌های من دارید به این دلیل است که من هدفم هدایت‌کردن کسی نیست. فکر می‌کنم کار سخت و پرمدعایی است که بگویم در نقطه‌ای ایستاده‌ام که دیگران نیازمند درک و فهم و تحلیل‌های من از اوضاع هستند.

ولی شما به‌هرحال برای ارتباط‌برقرارکردن با مخاطبان فیلم می‌سازید؟

بله. ولی نوع یکسویه‌اش کار سختی است که من بلد نیستم. سواد زیادی می‌خواهد! در فیلم‌هایم تلاش دارم وضعیت روحی و فهمم از موضوعات اطرافم را به اشتراک بگذارم. به نظرم در این شکل احترام متقابل وجود دارد. وقتی موضوعی را به اشتراک می‌گذارید اجازه می‌دهید تماشاگر در آن دخل و تصرف کند و با آن سنتز جدیدی بسازد. درواقع شماره را برای مخالفت با افکارتان نمی‌بندید. این نوع نگاه البته در قصه‌نویسی، اصولی را به شما دیکته می‌کند.

حسن این نگاه این است که دست‌کم مدعی نیستید که همه حقیقت پیش شماست؟

بله. نسخه کاملا مشخص و کادرشده‌ای ندارم که به مخاطب ارایه کنم. فقط می‌توانم درمورد تجربه شخصی خودم حرف بزنم و نه بیشتر، به همین دلیل همیشه عبارت «تجربه معنوی» را به کار می‌برم و سعی می‌کنم در قصه‌هایم این تجربه معنوی یا اجتماعی را به اشتراک بگذارم و ترجیح می‌دهم بگویم من اینطور می‌بینم، همین!

آیا این تجربه حاصل سال‌هایی نیست که شما با حاج اسماعیل دولابی آشنا شدید؟

خب من شاگرد ایشان نبودم. بعد از فوتشان با ایشان آشنا شدم و کتاب‌ها، نوارها و مواردی را که از ایشان ثبت شده بود می‌خواندم، می‌دیدم و احساس خوبی داشتم. هیچ‌گاه در محضر ایشان نبودم. قبل‌تر از ایشان خیلی‌ها بودند که این مرام و نگاه توام با صلح را داشتند. مثلا حاج‌آقا صفایی که در هنگام فیلمبرداری «کودک و سرباز» طی تصادفی فوت کردند. ایشان به «ع.ص» معروف بودند و البته خیلی‌های دیگر. آدم‌های بزرگ و بلندنظر مثل قله‌های مرتفع همیشه سفیدپوش هستند و نگاه صلح‌آمیزی به عالم دارند، شاید به این دلیل است که از یک ارتفاعی که بالاتر بروی و به پایین نگاه کنی، اختلاف سطح‌ها دیگر به چشم نمی‌آید.

خب به تصویرکشیده‌شدن چنین تجربیاتی چگونه در سینما امکان‌پذیر می‌شود؟

جواب کوتاهی به این سوال ندارم. چون خودم هم دارم تجربه می‌کنم. اما یک چیز مهم است و آن احترام‌گذاشتن به شعور و حقوق مخاطب است؛ حقوقی مثل حق انتخاب و این به‌دست نمی‌آید مگر با احترام‌گذاشتن به شخصیت‌های قصه. خب ما کاشف قهرمان‌های قصه‌هایمان هستیم ولی مالکشان نیستیم. آنها هرکدام بخشی از مردمان جامعه‌ای را که در آن زندگی می‌کنیم نمایندگی می‌کنند و حق دارند محترم شمرده شوند.

چرا در هیچ‌کدام از فیلم‌هایتان نخواستید شخصیت منفی بگنجانید؟

اتهام‌واردکردن از کارهای سخت و دشوار است و خودت باید در موقعیتی بی‌نقص باشی و هیچ اشکالی به تو وارد نشود. حتی منظر نگاهت یک منظر تک‌بعدی از زاویه خودت نباشد بلکه بتوانی با کم‌کردن تعصب از خودت هم فاصله بگیری و بعد به موضوع نگاه کنی، که رسیدن به چنین جایگاهی خیلی دشوار است. فیلم «امروز» اوج این نگاه است و قهرمانش حتی در مورد رفتارهای اشتباه دیگران هم حساسیت نشان نمی‌دهد.

نمونه موفق فیلمی معنوی، «مهر هفتم» اینگمار برگمن است؛ فیلمی که در جست‌وجوی خدا و معنویت است و بدون اینکه بخواهد چیزی را به تماشاگر تحمیل کند، مفاهیم ازلی و ابدی بشر را مطرح می‌کند. در فیلم «امروز» هم ممکن است پیامی به‌صورت مستقیم گفته نشود، اما حلقه گمشده جامعه امروزی ما را به تصویر می‌کشد. آیا چون یکی از مشکلات جدی جامعه کنونی ما ریاکاری است، این فیلم را ساختید؟

> **اتهام‌واردکردن از کارهای سخت و دشوار است و خودت باید در موقعیتی بی‌نقص باشی و هیچ اشکالی به تو وارد نشود. حتی منظر نگاهت یک منظر تک‌بعدی از زاویه خودت نباشد بلکه بتوانی با کم‌کردن تعصب از خودت هم فاصله بگیری و بعد به موضوع نگاه کنی، که رسیدن به چنین جایگاهی خیلی دشوار است**

به‌هرحال در سینما تجربه‌کردن در قالب‌های جدید را دوست دارم. سعی می‌کنم از تکرار موقعیت‌ها که به میزان قابل توجهی در آنها موفق بوده‌ام، بپرهیزم. چون دیگر برایم جذاب نیست کاری که در آن موفق بوده‌ام را دوباره انجام دهم. این هم بخشی از همان جست‌وجوگری است که ممکن است، در سینما به‌عنوان قالب جدید و حرف نو معنا یابد و در زندگی به شکلی دیگر. اتفاقی که انسان را زنده نگه می‌دارد عادی نشدن زندگی است. باید تلاش کنیم از کنار عادی‌شدن عبور کنیم؛ همان چیزی که می‌تواند به قصه‌هایمان جان بدهد. گاهی اوقات قصه‌های ما برای اینکه عادی نشوند به سمت موقعیت‌های دست‌نیافتنی می‌روند که هرگز در زندگی روزمره ما اتفاق نمی‌افتند. مثلا پاگذاشتن موجودات سیاره‌ای دیگر روی کره‌زمین، موقعیت جدیدی است که اصلا قابل‌پیش‌بینی نیست. اینها همه برای عدم‌تکرار و شکستن عادت است. نسخه پیشنهادی من حداقل در این چند فیلمی که ساخته‌ام، پیداکردن دنیای جدید در همان محیط کاملا روزمره‌مان است. البته این نگاه مال من نیست. من هم از روی دست بزرگان یاد گرفته‌ام. اینکه یاد بگیریم همان اشیا و حوادث و موقعیت‌هایی که به‌نظر تکراری و بی‌معناست می‌توانند به زندگی‌مان معنا ببخشند. به شرطی که هر روز آنها را به شکل پیام‌های جدید دریافت کنیم. این نگاه باعث می‌شود زندگی در قصه‌های «مینی مال» جاری شود که اصطلاحا خرق عادت می‌کند. عادت روزمره را از آنها می‌گیرد و موقعیت‌های به ظاهر دم‌دستی، معانی بزرگی را با خود می‌آورند و کمک می‌کنند مثل افسانه‌ها برای کشف حقایق به قله‌های دوردست سفر نکنیم، بلکه در دل همان اتفاقات ساده به ناشناخته‌ها برسیم؛ همان کاری که برگمان انجام می‌داد.

طاهره (هنگامه قاضیانی) در فیلم «به همین سادگی» بیشتر سکوت می‌کند و برعکس صدیقه (سهیلا گلستانی) در فیلم «امروز» پرحرف است. اما انگار هردوشان درد مشترکی دارند که فهمیده نشده‌اند یا یونس که درگذشته جبهه و جنگ را دیده، امروز سکوت می‌کند. جالب است در پردازش شخصیت یونس انگار تاریخ سینمای جنگ ایران را به‌نفع خودتان استفاده کرده‌اید. این همه فیلم ساخته شده که جوانان به جنگ‌رفته را از خودگذشته نشان دهند. شما از خودگذشتگی را در لنگ‌زدن پای یونس نشان دادید. چگونه به خصوصیات یونس رسیدید؟

همه این خصوصیات در یونس وجود دارد. البته یونس تفاوتی آشکار با شخصیت‌های قبلی فیلم‌هایم دارد که برایم جذاب است. همه قهرمانان فیلم‌های قبلی‌ام دچار تردید و شک، بودند و همین شک عمل قهرمانانه‌شان برای پیدا کردن راه درست بود. از «کودک و سرباز» تا «یه‌حبه قند» این شک وجود داشت. امروز در جامعه‌ای هستیم که افسردگی به میزان زیادی در آن موج می‌زند و به‌دلیل مشکلات چندین ساله، ادبیاتی از بالابه‌پایین رایج شده که هم حراف است، هم متظاهر و هم متوقع و در فرهنگ عامه می‌گوییم «ادبیات نق‌زدن». کسی که این ادبیات را دارد همه عالم را به جز خودش مقصر می‌داند.

از منظر بالا نگاه می‌کند و درعین حال پرمدعاست...

اینکه من همرنگ جریان موجود می‌شدم و فیلمی «نق زن» می‌ساختم، چیزی را حل نمی‌کرد و به افسردگی موجود اضافه می‌کرد. می‌خواستم اعتراضم از جنس کنشگرانه و اصلاح‌گرایانه باشد نه منفعل و واپسگرا. الگویم هم افرادی بودند که به‌دلیل پرهیز از رفتار نمایشی ممکن است در جامعه کمتر دیده شوند. کسانی که درگیر دیالوگ نمی‌شوند و بابت کار خیری که می‌کنند چشمداشتی ندارند و اصولا زندگی‌شان بر اساس تجسس نکردن، گزیده پاسخ گفتن و قضاوت‌نکردن می‌چرخد تا جایی که توان دارند کار خودشان را درست انجام می‌دهند. به عبارتی می‌خواستم شخصیتی داشته باشم که حداقل درباره تکلیف خودش شک نداشته باشد و در رفتار و کارش احساس آرامش موج بزند.

انگار یونس همچون حضرت‌یونس(ع) است که از دست قومش رفت و به دریا زد و در دل نهنگ قرار گرفت و بعد وقتی بیرون آمد نسبت به قومش رئوف شد؟

و آنقدر زلال شد که قلبش همچون شیشه دیده می‌شد و مردم چون قلبش را می‌دیدند، باورش داشتند.

حالا که یونس فیلم «امروز» به قطعیت رسیده، چرا کنار نشسته و با دیگران تعاملی ندارد؟

گاهی اینطور معنی می‌شود کسی که خیلی مطمئن است و به قطعیت رسیده، لاجرم باید دیگران را نصیحت کند. اتفاقا یونس از مرحله قضاوت درباره دیگران عبور کرده و افراد را تا جایی که می‌تواند به مسیری که می‌خواهند بروند، می‌رساند. انتخاب شغل راننده تاکسی موقعیتی متضاد ایجاد می‌کرد، تاکسی برای شخصیت درونگرای قصه غار تنهایی‌ای شیشه‌ای بود که در دل اجتماع قرار داشت و هرازگاه مسافری به سوی مقصد خود، گویی خلوت او را می‌شکند و راننده‌ای که سعی می‌کند به دیگران کمک کند تا با رنج کمتری به مقصدشان برسند؛ یک‌جور عرفان کاربردی و در دل اجتماع. اگر چشم باز کنیم در اطرافمان این‌جور آدم‌ها کم نیستند.

البته برخی‌ها معتقدند یونس شخصیتی است که در جامعه مابه‌ازای بیرونی ندارد؟

اصلا اینطور نیست. فقط بیست‌وچندسالی از جنگ می‌گذرد ولی سیر تحولات، کاری با ما کرده که انگار چندقرن گذشته است! انگار آدم‌هایی که آن کارهای حماسی را بدون چشمداشت و در سکوت محض انجام دادند، مال ایران باستان بودند! آنقدر به‌تدریج در لاک خودمان رفته‌ایم و این مسیر را فراموش کرده‌ایم که به‌نظرمان تخیلی می‌رسد! به این باور مشرکانه رسیده‌ایم که اگر کسی حرف نزند، اگر کسی جوش دفاع از خودش را نزند، در این جامعه نمی‌تواند گلیم خودش را بیرون بکشد. بی‌امان و یکریز در پی اثبات خود به دیگران هستیم. متاسفانه بیش از اینکه از خدا بترسیم از یکدیگر و بعضی وقت‌ها از حکومت می‌ترسیم. دکتر شریعتی در کتاب «کویر»ش جمله خوبی دارد که نقل به مضمون می‌کنم؛ «از دو کار نفرت دارم؛ یکی درددل‌کردن که کار شبه‌مردهاست و یکی هم برای تبرئه خود جوش‌زدن که کار ضعفاست. زندگی از انسان شجاع دفاع می‌کند و زمان تبرئه‌اش می‌کند.» بد نیست مقداری به ادبیات رایج جامعه امروزمان نگاه کنیم. از مسوولان تا مردم جامعه، همه این دو خصلت را داریم. همه می‌خواهند بگویند من اتفاقا خیلی خوب هستم و این دیگرانند که رعایت نمی‌کنند. هیچ‌کس سهم خودش را در نابودی یا بهبودی اوضاع به رسمیت نمی‌شناسد و فکر نمی‌کند خودش هم می‌تواند نقشی داشته باشد. چون جا افتاده که اوضاع آنقدر بد است که یک‌نفر نمی‌تواند کاری کند. مثالی در فیلم هم وجود دارد. اینکه گنجشکی که به اندازه منقارش آب می‌برد، نمی‌تواند آتش جنگل را خاموش کند. اما به‌نظرم اگر همه این کار را کنند، می‌شود.

شما در فیلمتان قهرمانی خاموش دارید که اتفاقا می‌خواهد دیده نشود. در اولین پلان فیلم صدای این بازیگر شنیده می‌شود، در واقع پلان اول فیلم به جای نمایش قهرمان، مسافری ناآشنا دیده می‌شود. مثلا برخلاف «لورنس عربستان» که دکوپاژ و میزانسن به گونه‌ای است که پیتراوتول به بهترین وجهی دیده شود. اما صدیقه از یک نمای نزدیک‌تری دیده می‌شود. در این تضاد دنبال‌چه بودید؟

در پلان اول یونس نشان داده نمی‌شود، چون قرار نیست همسفر یا هم‌مسیر مسافر اول فیلم باشد. اما از جایی که مسافر دوم یا زن دیده می‌شود، دوشخصیت کاملا متفاوت می‌بینیم؛ شخصیت یونس که نگران قضاوت دیگران در مورد خودش نیست و نقطه مقابلش، صدیقه، به‌شدت نگران قضاوت دیگران در مورد خودش است و انگار تمام زندگی‌اش را از بابت این، زخم خورده است. گویی حتی زخم روی صورتش بخشی از این ماجراست. از همان ابتدا تلاش می‌کند همه حرف‌ها و کارهایی که لازم است را انجام دهد. برای اینکه از خودش شخصیتی محترم که تنها زندگی نمی‌کند را ارایه دهد. این شخصیت در کنار کسی قرار گرفته که برایش این چیزها مهم نیست.

اما چرا در بازی خانم گلستانی در ابتدا طوری به‌نظر می‌رسد که گاهی صدیقه عزیزی خیلی محترم به نظر نمی‌رسد، مثلا لحظه‌ای که از یونس، موبایل درخواست می‌کند، دوگانگی در رفتارش دیده می‌شود؟

این دوگانگی در فیلم وجود دارد و تعمدی است. چون قاعده بر این است که نمی‌خواهیم در مورد گذشته این افراد کنکاش کنیم. تماشاگر می‌تواند هر قصه‌ای را در مورد گذشته این زن تصور کند. فارغ از اینکه کدام یک از این قصه‌ها در مورد این زن درست هستند، مهم این است که او الان به کمک نیاز دارد. اگر می‌خواستیم از همان ابتدا او را تطهیر کنیم یا آدرس‌هایی بدهیم که مثلا او را یک زن خیابانی نشان دهیم که حرف‌هایش در مورد همسرش دروغ است، آنجا وارد قضاوت می‌شدیم. در یک کلام هرکدام از آن قصه‌ها درست باشد فرقی در حال امروز یونس ایجاد نمی‌کند.

ادامه در صفحه ۱۱

نمای نزدیک

نکاتی درباره فیلم تجریش... ناتمام

سینمای بدون قهرمان

محمود سامعی

بیش از یک‌قرن از حیات سینما می‌گذرد و هنوز این کشف بشر به نظر تازه و بکر می‌آید، با گذشت زمان چیزی که همپای این هنر، صنعت رشد پیدا کرد و گاهی هم از آن پیشی گرفت، مانند هر محصول هنری دیگر، به‌وجودآمدن نظریه‌پردازان و نظریه‌های ادبی در تمامی مکاتب بود که با توجه به موضوع بحث حاضر، نظریه‌های سینمایی مورد توجه ماست. سینما استادان بسیاری به خود دید؛ از هیچکاک گرفته تا وندرس، از کوروساوا تا جارموش و... . هریک از این نام‌ها به خلق آثاری ماندگار دست زدند که در حافظه تاریخ سینما به ثبت رسیدند.

نظریه کلاسیک، سینما را با قهرمان می‌خواهد؛ با ضدقهرمان، با قصه‌ای سرراست و شخصیت‌هایی ملموس، آثار بی‌شماری با این الگو تولید و روانه پرده سینماها شدند و به سند تاریخ و گواه آن مقبول و موفق هم بودند. این الگو همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد که هالیوود یکی از سردمداران اینگونه از سینماست، اما در ۵۰سال اخیر فیلسازان مستقلی پا به عرصه گذاشتند که به لحاظ جغرافیایی عموما اروپایی، آسیایی و فیلمسازان مستقل هالیوودی بودند که دست به تجربه‌هایی تازه زدند و ساختار متفاوتی را پی‌ریزی کردند.

این چندسطر مدخلی است برای ورود به تحلیل دومین ساخته پوریا آذربایجانی (تجریش... ناتمام)؛ فیلمی که فاقد فاکتورهای سینمای کلاسیکی‌ای که می‌شناسیم است و به‌نظر می‌رسد در دسته‌بندی کلی‌ای که در حوصله این چندسطر نیز باشد، در دسته دوم و سینمای بدون قهرمان جا می‌گیرد؛ سینمایی که به‌شدت به فرم و فضا وابسته است. به‌طورکلی فیلم دارای یک ساختار یکدست و ریتمی معقول و روایتی ساده است، گذشته جوهره اصلی است؛ مفهومی که بسیار در سینما دستمایه قرارگرفته و همچنان یکی از مهم‌ترین موضوعات مطرح جامعه معاصر است. بسیاری به این مفهوم بدبین هستند و آن را مایه افول می‌دانند و عده دیگری نوستالژی را می‌ستایند... به هر تقدیر هیچ تفکری منکر حضور و وجود این مفهوم در زندگی معاصر نیست؛ مفهومی که می‌تواند باعث سکوت و تامل شود، «تجریش... ناتمام» این کارکرد را دارد و به‌درستی در مخاطب عمل می‌کند. از نکات مثبت و قابل دفاع، بازی‌های یکدست و آگاهانه بازیگران به‌خصوص بازیگران نه‌چندان مطرح فیلم است، نکته دیگر استفاده از نشانه‌ها برای خلق یک مفهوم است، برای مثال بخش عمده‌ای از فیلم، داخل خودرو درحال حرکت می‌گذرد که به نحوی مفهوم گذرکردن از کنار دیگران؛ همان‌هایی که در گذشته بخش عمده‌ای از حیات شخصیت‌های فیلم را تشکیل می‌دادند یا بیرون‌آوردن عکس‌ها از انبار سینمای متروک... .متاسفانه لوکیشن، کارکردی پیدا نمی‌کند و در حد نام می‌ماند؛ مکانی که می‌توانست به شخصیت تبدیل شود و به تکامل فرم فیلم کمک کند. پوریا آذربایجانی با دومین ساخته خود نشان داد حرفی برای گفتن دارد و می‌توان به آینده این مولف جوان امیدوار بود، امید که روند تکامل، با آگاهی همراه باشد تا ساخته‌های بعدی این فیلمساز جوان از پختگی و عمق بیشتری برخوردار باشند... و در نهایت به‌نظر می‌رسد سینما بدون قهرمان هم نفس می‌کشد، اگر به زنده‌بودنش اطمینان داشته‌باشیم.

عمق میدان

نکاتی درباره فیلم «آذر، شهدخت، پرویز و دیگران»

بحران خانواده دیوان‌بیگی

سحر عصرآزاد

«آذر، شهدخت، پرویز و دیگران» فیلمی است که از خلال داستان زندگی یک‌خانواده، قصد نقب‌زدن به لایه‌های درونی آدم‌ها را دارد تا در بستر طنز، وجهی تازه پیدا کند، اما انتظارها را برآورده نمی‌کند.

یازدهمین فیلم سینمایی بهروز افخمی همچون دیگر آثارش شباهتی به تجربه‌های قبلی او در درام‌پردازی و کارگردانی ندارد. این فیلم نه از وجه اقتباس با «گاوخونی» قابل مقایسه است، نه از وجه رویکرد، به طنز و کمدی با «روز فرشته» و «سن‌پترزبورگ» و نه به‌جهت توجه به بنیان خانواده با «شوکران». «آذر، شهدخت، پرویز و دیگران» تجربه‌ای است متفاوت از فیلمسازی دست‌به‌قلم که فیلم‌به‌فیلم، قصد دورشدن از آثار قبلی‌اش را دارد و به حرکت در مسیر تجربه‌های موفق خود هم رضایت نمی‌دهد. به همین جهت فیلم‌هایش چه دوست‌داشتنی باشند چه دوست‌نداشتنی، تجربه‌گرایی را به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی کارنامه افخمی ثبت می‌کنند.

افخمی در این فیلم با تکیه بر ادبیات داستانی سراغ رمانی ایرانی رفته که در اولین گام این انتخاب می‌تواند در مقام قیاس با اثر اقتباسی شاخص او یعنی «گاوخونی» قرار بگیرد. هرچقدر که قصه جعفر مدرس‌صادقی، داستانی غیرقابل تصویرشدن با پیچیدگی‌های غریب به‌نظر می‌آید و افخمی با انتخاب بهترین زبان سینمایی برای روایت و تصویر، آن را تبدیل به اثری منحصربه‌فرد کرد، رمان مرجان شیرمحمدی ویژگی منحصربه‌فردی جز قصه‌ای پرگو و پرشخصیت ندارد.

ذکر این نکته از آن جهت اهمیت دارد که مشخص می‌کند افخمی حتی در انتخاب ساختار و سبک و سیاق یک منبع ادبی برای اقتباس هم قصد تکرار تجربه‌های قبلی خود ولو موفق را نداشته که همین نکته ویژگی اشاره شده کارنامه‌اش را موکد می‌کند.

«آذر، شهدخت، پرویز و دیگران» قصه خانواده دیوان‌بیگی است که در میانسالی دچار بحران در روابط درونی و بیرونی خود می‌شوند. از یک سو مناسبات پدر (پرویز- مهدی فخیم زاده) و مادر (شهدخت- گوهر خیراندیش) به‌واسطه بازیگرشدن زن به چالش کشیده می‌شود که از جنس اختلافات و حسادت‌های متداول و کلیشه‌ای بین زنان و مردان است. هرچند در این میان سعی‌شده با انتخاب شغل بازیگری برای مرد و موفق شدن زن در اولین تجربه بازیگری -که باعث می‌شود تبدیل به رقیب یکدیگر شوند- سویه‌ای جدید به اختلافات معمول زوج‌ها داده شود اما همچنان این روابط آشنا و قابل پیش‌بینی است و جنس خاص طنز انتخابی هم نتوانسته وجهه متفاوتی به آن بدهد. یکی از دلایل آن می‌تواند این باشد که در فیلم و طبعا رمان اولیه، روند برخورد شهدخت با کارگردان فیلم شوهرش (مانی حقیقی) و پیشنهاد بازیگری به زن، به‌گونه‌ای غیرواقعی و نمایشی است. همانطور که موفق‌شدن شهدخت در اولین نقش‌آفرینی آن‌هم به مدد لج‌کردن با همسرش، غیرقابل باور است که به‌شکلی اغراق شده باعث شهرت ناگهانی و حتی سایه انداختن بر شهرت شوهرش می‌شود.

چه‌بسا چنین رویکردی می‌توانست در بافت درام و نگاه طنازانه فیلم، منطق خاص خود را پیدا کند اما نکته اینجاست که تکلیف مخاطب با این طنز که در مرز بین نمایشی تصنعی و طنزی رئال حرکتی نامتعادل دارد، مشخص نیست. در کنار مناسبات درونی خانواده دیوان‌بیگی که دچار چالش شده و باعث درگیری پدر و مادر و روان‌درمانی بشقاب شکستن پرویز می‌شود، رابطه دختر خانواده (آذر- مرجان شیرمحمدی) با شوهرش فیلیپ، هم بحرانی می‌شود. درواقع تاثیر این ضربه بیرونی به‌گونه‌ای است که قهر درونی پرویز و شهدخت را به‌شکل موقت فیصله می‌دهد تا به فکر راه چاره‌ای برای آذر باشند که از شوهرش ضربه روحی خورده و این ضربه از عوارض روابط آزاد در جامعه مدرن غرب است!

در ادامه اینکه پرویز در اولین موقعیت شکل گرفته به این فکر می‌افتد که مرد جوان صاحب کارگاه سفال (رامبد جوان) مناسب آذر است و او را برای دخترش خواستگاری می‌کند، از آن رفتارهای خارق عادت جامعه و فرهنگ اینجایی است که با بازیگربودن و روحیه خاص پرویز هم قابل‌باور نیست و نیاز به منطق و خاستگاه رفتاری دارد وگرنه در شکل حاضر تنها می‌توان آن را به طنز نامتعادل فیلم نسبت داد و جدی نگرفت. درحالی‌که یک وجه تعیین‌کننده فیلم جایگاه خانواده در شکل اینجایی و ایرانی آن است که اعضای دورونزدیک را دور هم جمع می‌کند تا بنا به ریشه‌ها و وابستگی‌هایشان گره افتاده در زندگی آذر را باز کنند و به بحران روحی او خاتمه دهند. به این ترتیب نوک پیکان همچنان متوجه جنس طنز قصه و فیلم است که تکلیف مخاطب با آن مشخص نمی‌شود و این بلاتکلیفی مانع از ارتباط برقرارکردن تمام و کمال با بطن فیلم و زیرلایه‌های آن می‌شوند.

در این میان وجود نریشن و راوی که قصه خانواده دیوان‌بیگی را روایت می‌کند و یادآور منبع اقتباس و قصه‌گویی رمان‌گونه آن است، تمهیدی است آشنا و متداول که به نظر نمی‌آید در فیلم کارکرد جدیدی پیدا کرده باشد بلکه اتفاقا بخشی از بار طنز را به‌طور مستقیم بر دوش می‌کشد و حس مورد نظر را تشدید می‌کند بدون آنکه نیاز به چنین تاکیدی باشد.

اما آنچه بیش از هرچیز در فیلم «آذر، شهدخت، پرویز و دیگران» مورد توجه قرار می‌گیرد کمرنگ بودن زبان سینما و تصویر در روایت قصه‌ای است که برای تبدیل‌شدن به یک‌فیلم سینمایی نیاز به جذابیت بصری و خلاقیت‌های تصویری بیشتری دارد. یک‌قصه پرگو و پرشخصیت نمی‌تواند به‌تنهایی جوابگوی نیاز مخاطب یک‌فیلم سینمایی باشد هرچند کارگردان قایل به زبان سینما و تصویر نباشد. واقعیت این است که با تکیه بر تجربه‌گرایی افخمی نیز فیلم واجد کاستی‌هایی است که می‌تواند متاثر از انتخاب رمان اولیه و برجسته‌نشدن سویه‌های سینمایی و تصویری در بطن قصه باشد که آن را در حد یک روایت و نه یک فیلم سینمایی نگه می‌دارد.