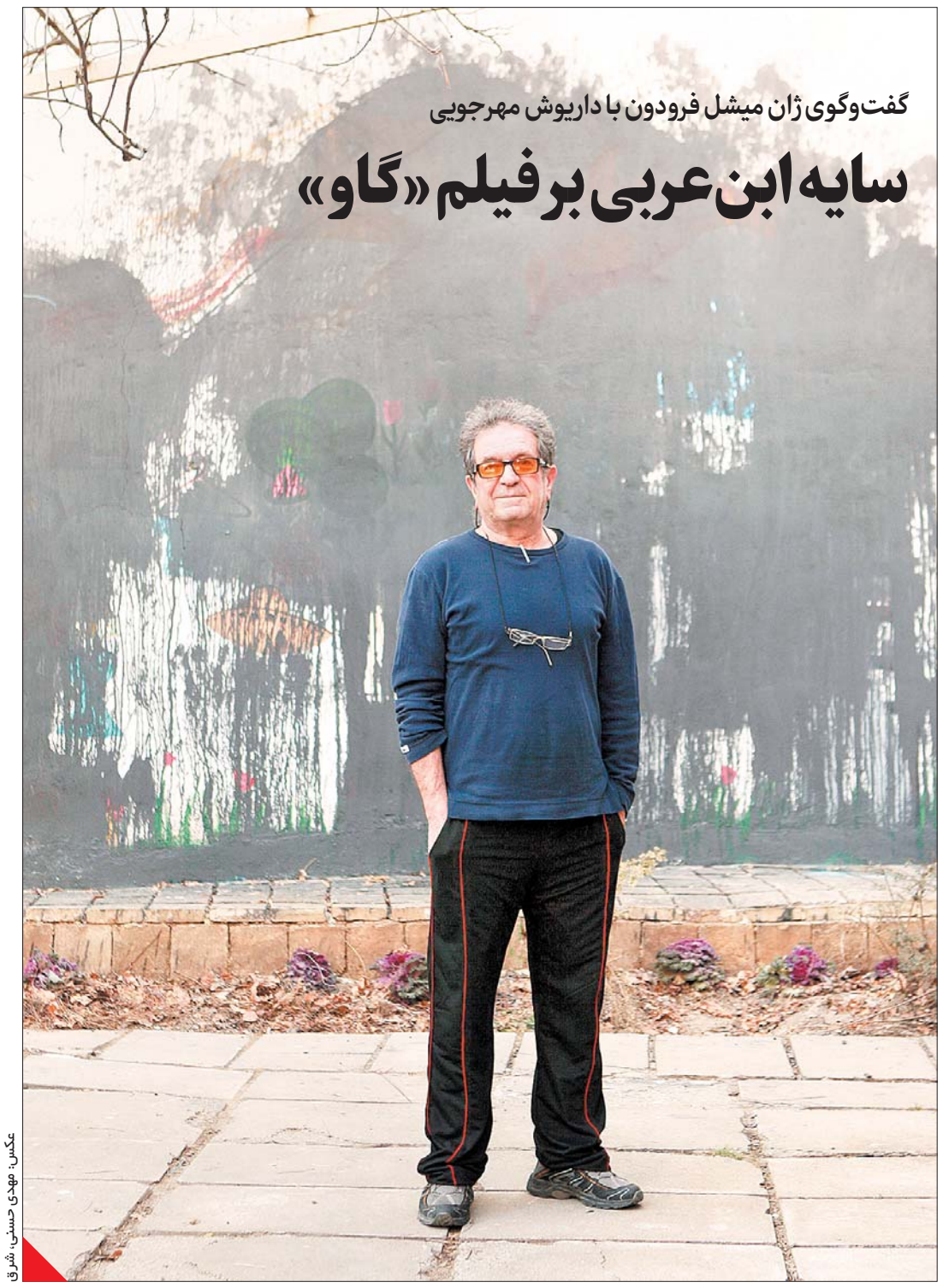
گفت‌وگوی ژان میشل فرودون با داریوش مهرجویی

# سایه ابن‌عربی بر فیلم «گاو»

**«گاو»، ساخته داریوش مهرجویی بعد از ۴۵ سال، نوروز ۹۴ در سینماهای گروه «هنروتجربه» به نمایش درمی‌آید؛ فیلمی مهم و تاریخ‌ساز که در تداوم فعالیت سینمای بعد از انقلاب موثر بوده. اخیرا ژان میشل فرودون، سردبیر اسبق نشریه فرانسوی «کایه دوسینما»، در پاریس گفت‌وگویی با داریوش مهرجویی انجام داده که باتوجه به موقعیت فیلم، دست به انتشار این گفت‌وگو زدیم. ترجمه متن فرانسوی این گفت‌وگو را سجاد فیروزی انجام داده است.**



عکس: مهدی حسنی، شرق

**ژان میشل فرودون:** پیش می‌آید فیلمی، تاریخ سینمای یک کشور را تغییر بدهد. این اتفاق در سینمای ایتالیا قبل و بعد از فیلم‌های «رم شهر بی‌دفاع» و «دزد دوچرخه» افتاده است. در سینمای فرانسه قبل و بعد از فیلم‌های «۴۰۰ ضربه» و «از نفس‌افتاده»، در سینمای آمریکا قبل و بعد از «پدرخوانده» و «آرواره‌ها» نیز اتفاق مشابهی رخ داده است. در سینمای ایران هم فیلم «گاو» در سال ۱۹۶۹ توسط داریوش مهرجویی ساخته شد که در آن زمان تقریبا تازه‌کار بود. این فیلم که محمدرضا پهلوی، اکران عمومی اش را ممنوع کرد، به موضوعی سیاسی تبدیل شد و تحسین کارگردان‌های جوان را برانگیخت. این فیلم منتقدان و مخاطبان خاصی هم داشت که از میان آنها می‌توان به امام خمینی اشاره کرد که از این فیلم تمجید کرد. فیلم «گاو» نقطه عطفی در تاریخ یکی از بزرگ‌ترین سینماهای دنیاست. از این فیلم به عنوان بنیانگذار جنبشی در سینما یاد می‌شود که به آن «سینمای متفاوت» می‌گویند. «گاو» بعد از ۴۵ سال زیبایی تاثیرگذار و نافذش را حفظ کرده است. این فیلم که با فیلمنامه تقریبا مستند در روستایی بسیار فقیرنشین کارگردانی شده، در مرزهای نئورئالیسم قرار دارد و با فیلمبرداری سیاه و سفید گرافیکی، تصاویر بصری پویا و باشکوهی به نمایش می‌گذارد. «گاو» ابعاد جادویی میان افسانه، عرفان و کنایه‌ای از فقر در دل خود دارد. کارگردان این فیلم به یکی از بزرگ‌ترین کارگردان‌های ایران تبدیل شد که فیلم مهمش در زمان خود، پیوسته در جشنواره‌های فیلم بزرگ دنیا چرخید. فیلم قابل توجه «دایره مینا» (۱۹۷۸) که درباره قاچاق خون انسان و افراد بی‌بضاعت بود، در ایران به دلیل تداعی نوعی «شورش» ممنوع شد. «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» (۱۹۸۰) هم فیلمی بود که در نهایت به تبعید موقت این کارگردان به فرانسه منجر شد و در آنجا «سفر به سرزمین آرتور رمبو» را ساخت. بعد از بازگشت به ایران، بهترین کمدی سینمای ایران یعنی «اجاره‌نشین‌ها» (۱۹۸۶) را کارگردانی کرد و بعد از آن در تعدادی از فیلم‌هایش، پرتره زنان را در فاصله زمانی سال‌های ۹۱ تا ۹۶ به تصویر کشید؛ «بانو»، «سارا»، «پری» و «لیلا». ناگفته نماند فیلم‌های داریوش مهرجویی را می‌توان در سایت www.asiapacificfilms.com دید. این گفت‌وگو با مرد باتجربه‌ای است که هنوز در عرصه سینما پرکار است.

**شما در دهه ۶۰ میلادی در کالیفرنیا درس خواندید؟**

من مدرک فلسفه را در «یوسی‌ال‌ای» گرفتم ولی همان‌موقع هم عشق من سینما بود. انگلیسی یادگرفتم تا بتوانم تاریخ سینما بخوانم. دقیقا این دلیلی بود که باعث شد به آمریکا بروم. آنجا البته آغازی برای تضاد فرهنگی بود؛ موسیقی، فیلم‌های آن زمان و موج نو... در مجتمع دانشگاهی ما گدار، برگمان، آنتونیونی و... دیده می‌شدند... آنها می‌آمدند. بونوئل هم همین‌طور. وقتی به ایران برگشتم، می‌خواستم فیلمی با همان حال و هوا بسازم؛ فیلمی که واقعیت روزمره کشور را به تصویر بکشد ولی می‌خواستم فیلمم فرم نوینی داشته باشد.

**با این حال وقتی سال ۱۹۶۶ به ایران برگشتید فیلمی متفاوت با آنچه می‌گویید به نام «الماس ۳۳» ساختید.**

ایده‌ام این بود که با آن فیلم تجاری آهسته‌آهسته جایگاه محکمی در سینما پیدا کنم. آن فیلم تقلید کمیکی از «جیمز باند» بود و سعی کردم از آن کاریکاتوری آبزورد بسازم. از این گذشته آن فیلم به من کمک می‌کرد تمرین کنم، چون قبل از آن مطلقا فیلمی نساخته بودم. حتی یک فیلم کوتاه هم نساخته بودم. برای آن فیلم عوامل عریض و طویلی با یک هنرپیشه زن آمریکایی و البته صدها نفر سیاهی لشکر داشتم. به هر حال از برخی جهات آن فیلم سوءبرداشت بود. هرچند جنبه‌های سرگرم‌کننده هم داشت. آن فیلم، سینمایی نبود که من می‌خواستم.

**پس «گاو» اولین فیلم واقعی شماست؟**

دقیقا.

**عادت کرده‌ایم فیلم‌های «موج نو» یا «موج‌های نو» را که یکباره در سراسر دنیا ساخته شدند با هم مقایسه کنیم. با این حال «گاو» به اندازه کافی متفاوت بود. فکر می‌کنم به این دلیل لوکیشن اغلب فیلم‌های موج نو در شهرها واقع شده و درباره دنیای مدرن صحبت می‌شود.**

من به مناطق مختلفی در ایران سفر کرده و دیده‌ام که روستایی‌ها چطور زندگی می‌کنند. روستایی‌ها جمعیت زیادی هستند که هرگز در سینما، رسانه‌ها و البته سخنرانی‌های سیاسی جایی ندارند. رویای من این بود به آنها تصویری بدهم. پیش‌تر غلامحسین ساعدی نویسنده را می‌شناختم که مجموعه داستانی- که اتفاقاتش در روستای کوچک دورافتاده‌ای می‌افتد- منتشر کرده بود. در میان این داستان‌ها، «گاو» هم قرار داشت که ما را به این فکر انداخت تا از روی آن فیلمی بسازیم. فیلمنامه فیلم را دونفری با هم نوشتیم، مثل کاری که غالبا قبل از تبعید او به پاریس انجام می‌دادیم. البته در فیلم از پرسوناژها و شرایط کلی آن مجموعه داستان استفاده کردیم و این‌طور نبود که فقط داستان «گاو» را مدنظر قرار بدهیم. ما شب‌ها مدت سه‌هفته در دفتر او کار می‌کردیم. آقای ساعدی روانپزشک بودند؛ او روزها کار می‌کرد و شب‌ها هم از کلینیک او استفاده می‌کردیم.

**فیلم چطور به مرحله تولید رسید؟**

توسط وزیر فرهنگ و هنر. در آن زمان آنها نمی‌دانستند که ما قرار است چه کاری انجام دهیم و فکر می‌کردند که کارمان مستند است. به همین دلیل به من ابزار لازم برای این فیلم دادند و از لحاظ مالی آن را تامین کردند. وقتی فیلم به پایان رسید آنها عصبانی شدند و جلوی پخش آن را گرفتند. در آن زمان تبلیغات شاه تاکید زیادی بر «مدرنیزاسیون» روستاها داشت و طبیعتا این موضوع با چیزهایی که در فیلم وجود داشت، همخوانی نداشت. ما بعد از بررسی تقریبی چندین مکان، «گاو» را در قزوین فیلمبرداری کردیم. چون معماری آن روستا و محیط اطرافش به نظرم مناسب آمد، ولی داستان این فیلم می‌توانست هرجای کشور رقم بخورد.

**هنرپیشه‌ها چه کسانی بودند؟**

هنرپیشه‌های اصلی هم وابسته به وزارت فرهنگ و هنر بودند. بازیگران تئاتر بودند. من هنرپیشه‌های اصلی را با بازیگران غیرحرفه‌ای که اهالی همان روستا بودند و کم و بیش در نقش خودشان ظاهر شدند، ادغام کردم. صحبت‌های زیادی با آنها کردم تا بتوانم بازی متفاوتی از روستایی‌ها بگیرم. همه هنرپیشه‌ها در سینمای ایران به چهره‌های سرشناسی تبدیل شدند که اولین آنها عزت‌الله انتظامی، بازیگر صاحب گاو بود که بیش از صدنمایشنامه بازی کرده بود، ولی فیلم «گاو» اولین نقش سینمایی‌اش بود. او بعد از آن به ستاره‌ای بزرگ تبدیل شد و ما در هفت‌فیلم دیگر با هم همکاری کردیم.

**غالبا این فیلم را میراثی از نئورئالیسم ایتالیایی می‌دانند، ولی سبک بسیار اصیلی دارد که به نظر می‌رسد به خوبی از اکسپرسیونیسم آلمان و سینمای بزرگ و صامت آن زمان شوروی برگرفته شده.**

من از قبل تعریف مشخصی برایش نداشتم. فکر می‌کنم این فیلم را تحت تاثیر ترکیبی از آثار کارگردانان بزرگ اروپایی ساختم که در آمریکا با آنها آشنا شدم. «مهر هفتم» تاثیر زیادی روی من گذاشت، همان قدر فیلم‌های دسیکا و آیزنشتاین تاثیرگذار بودند. من البته تلاش زیادی هم کردم و به فیلمبردارم که مستندهای زیادی در شرایط سخت گرفته بود، اعتماد کردم. هرچند آن فیلم اولین فیلم داستانی بود که داشت فیلمبرداری می‌کرد. ما فیلمبرداری صحنه‌هایی در سیاهی مطلق را تجربه کردیم و در کنارش با استفاده از صفحات بزرگ، استفاده غیرمعمول از نور را هم تجربه کردیم. با این حال، در کل همه چیز در لحظه اتفاق می‌افتاد، بدون اینکه از قبل درباره‌اش تصمیمی گرفته باشیم.

**داستان مردی که گاوش ناپدید می‌شود و خودش را به جای گاو می‌پندارد، از نظر شما داستان کمیکی است؟**

کمیک نه. یک وجه سورئالیست در این قصه وجود دارد، ولی منابع و مباحث بسیار عمیق‌تری در آن نهفته است.

ابن‌عربی، فیلسوف بزرگ می‌گوید یکی از مراحل مسیر عشق عرفانی رسیدن به لحظه‌ای است که بین عاشق و چیزی که به آن عشق می‌ورزد، ادغام به وجود بیاید. این اتفاقی است که برای روستایی فیلم که دیوانه‌وار گاوش را دوست دارد، می‌افتد. می‌توان این مورد را کمیک یافت ولی در

کل هرگز حالتی خنده‌دار و مسخره‌کننده ندارد. اگر بعدی کمیک داشته باشد به این خاطر است که او بقیه روستایی‌ها را متهم به این می‌کند که گاوش را دزدیده‌اند. در حالی که روستایی‌ها در درد او شریک می‌شوند تا کمکش کرده و از او مراقبت کنند. با این حال این مورد فقط یکی از ابعاد این داستان است.

**پخش فیلم ابتدا ممنوع شد و سرانجام با برچسبی مبنی بر اینکه اتفاقات این فیلم مربوط به ده‌ها سال قبل است، اجازه اکران یافت... .**

فیلم سه سال توقیف بود و بعد جشن هنر شیراز تصمیم گرفت آن را اکران کند. فیلم از دعوای بین وزارت فرهنگ و هنر و تلویزیون ملی که توسط فردی روشنفکر و مترقی، رضا قطبی، اداره می‌شد، بهره برد. به لطف آن اکران فیلم خیلی سریع با موفقیت روبه‌رو شد و واکنش‌ها و نقدهایی که درباره آن شد خصومت دربار را نرم‌تر کرد. در آن زمان، یک دوست فرانسوی، کارگردانی به نام رنو والتر، کپی آن را به صورت پنهانی از ایران خارج کرد و به جشنواره فیلم ونیز در سال ۱۹۷۱ رساند. آنجا بود که از فیلم استقبال گسترده‌ای شد. البته فیلم زیرنویس نداشت و من به‌طورزنده در حین اکران فیلم، آن را ترجمه می‌کردم. بعد از آن «گاو» به ده‌ها جشنواره دیگر هم دعوت شد. وزیر فرهنگ و هنر گفت که این فیلم مایه افتخار ایران است و اجازه پخشش را با همان برچسبی که به آن اشاره کردید، داد؛ برچسبی که البته کسی را گول نزد.

**آیا «گاو» در ایران فیلم مهمی ماند؟**

بله. «گاو» اولین فیلمی است که که در ایران بازسازی دیجیتال شده است و دوباره در سینماهای ایران اکران می‌شود.

**زمانی که «گاو» توقیف بود، شما به فیلمسازی‌تان ادامه می‌دادید؟**

من ابتدا فیلمی کمدی به اسم «آقای هالو» ساختم و بعد هم «پستچی» را کارگردانی کردم که از «ویتسک» گرفته شد. در انتها هم نوبت به «دایره مینا» رسید که در ایران ممنوع شد. ولی در جشنواره‌های بین‌المللی موفقیت زیادی به دست آورد.

**فیلمسازی‌تان تا بعداز انقلاب ایران هم ادامه پیدا کرد. شما فیلم «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» را ساختید... فیلمی که در ایران اجازه اکران پیدا نکرد.**

شرایط کاملا آبزورد بود. به خواست دولتی که نتیجه انقلاب بود، من فیلمی ساختم که داستانش در یک مدرسه رخ می‌داد و در حمایت از جنبش انقلاب بود. مدیر آن مدرسه شخصیت دیکتاتوری بود اما اکران فیلم را ممنوع کردند و فیلم به مدت ۹ سال دیده نشد. آن فیلم به فرانسه دعوت شد و در جمع کارگردانان به نمایش درآمد ولی اجازه ندادند که پخش شود.

**در همان زمان بود که به طور غیرمنتظره‌ای فیلم «گاو» توسط امام خمینی به‌عنوان فیلمی نمونه معرفی شد.**

«گاو» در دو نوبت نقش مهمی در سینمای ایران بازی کرد. اولین بار به مثابه نشانه‌ای بود که پرداختن و گذر به سینمایی دیگر را ممکن می‌کرد. ما به همراه کارگردانان دیگر راه را باز کردیم. سپس بعد از انقلاب در سال ۱۹۸۱ سینما در شرایط بسیارحساسی قرار گرفته بود؛ سال‌ها را آتش می‌زدند و سینما به عنوان محلی از فساد تلقی می‌شد، ولی خوشبختانه یک شب «گاو» از تلویزیون پخش شد و فردای آن روز آیت‌الله خمینی اعلام کرد که باید فیلمی مثل این ساخته شود. او گفت: «ما در کل مخالف سینما نیستیم. ما مخالف فحشا هستیم.» این جمله تیتر درشت همه روزنامه‌ها شد. هرچند نتوانست به شرایط شخصی من سروسامان بدهد. همان زمان بود که باید تبعید می‌شدم. من با ویزای «کن» به فرانسه رفتم؛ جایی که فیلم «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» نمی‌توانست برود... .

**شما در فرانسه طولانی‌مدت نماندید... .**

من به درخواست INA فیلمی ساختم و به همراه ساعدی که قبل از من کشور را ترک کرده بود فیلمنامه‌های زیادی نوشتیم، ولی سرانجام هیچ‌کدام‌شان به نتیجه نرسید و من برگشتم. در آن‌زمان جنگ ایران و عراق بود و همه‌چیز تاریک بود. ناگهان فیلم کمدی ساختم که در واقع فیلم سیاهی بود ولی آدم را به خنده می‌انداخت: «اجاره‌نشین‌ها» و بعد هم«هامون» را ساختم که ماجرای افسردگی یک روشنفکر بود. بعد هم «بانو» را ساختم که دوباره اکرانش ممنوع شد. چون فقر را نشان داده بودم. این بار هم ۹ سال ممنوعیت پخش داشت. بعد هم نوبت به «سارا» رسید که برگرفته از «خانه عروسک» ایبسن بود... آن فیلم اقتباسی نبود، ترجیح می‌دهم از کلمه اقتباس آزاد برای آن فیلم استفاده کنم. فیلم بعدی‌ام «پری» برگرفته از اثری از «سالینجر» بود... هر بار برای فیلم‌هایم داستانی درست می‌کردند تا مفهومی در زمان حال داشته باشد و با بافت خاصی در ایران آن را تشبیه کنند.

**ولی با وجود همه این مشکلاتی که می‌گویید به فیلمسازی‌تان ادامه دادید.**

بله. سال ۲۰۰۲ «بمانی» را ساختم که درباره زن‌هایی بود که در جوامع قدیمی و بدوی زندگی می‌کردند. جایی که آنها را به سمتی می‌برد که با آتش خودشان را بسوزانند. دردناک و ناراحت‌کننده است. به من گفتند این فیلم به انجام این کارها کمک می‌کند. این‌طور نیست که من مشکلی با سانسور نداشته باشم، «سنتوری» که به یک آهنگساز اختصاص داشت هم دوباره ممنوع شد، ولی به محض اینکه پروژه‌ای رد می‌شد فیلمنامه دیگری می‌نوشتم. من هرگز متوقف نمی‌شوم. بعد «نارنجی‌پوش» را ساختم که فیلمی زیست‌محیطی بود. رفتاری که بسیاری از تهرانی‌ها دارند و مکان عمومی را مثل سطل زباله می‌بینند و هرچیزی در آن پرت می‌کنند. فیلم تازه‌تری هم به نام «اشباح» ساختم. با این حال آنهایی که امکانات را در دست دارند بقیه را به حاشیه می‌رانند؛ آنها چیزهای خوب را به خود اختصاص می‌دهند، فیلم‌هایشان در بهترین سینماها اکران و بعد هم در جشنواره‌های ایرانی برگزیده می‌شوند و جایزه می‌گیرند. فیلم‌های رسمی تقریبا همه‌جا را تسخیر کرده‌اند.

سینمای جهان

## جان ویک، جانی پشیمان

رضا فرخی

جان ویک، ساخته جدید چاد استاهلسکی که با فروش ۴۳میلیون‌دلاری روبه‌رو شد و توانست چیزی در حدود ۲۰میلیون‌دلار برای کمپانی پخش‌کننده‌اش«لاینزگیت» سود به‌همراه داشته باشد، فیلمی اکشن-جنایی است. این فیلم که از سوی علاقه‌مندان این ژانر مورد توجه قرار گرفته، داستان زندگی جانی حرفه‌ای به‌نام جان ویک را روایت می‌کند که پس از آشناشدن با یک‌زن و ازدواج با او تلاش کرده زندگی گذشته خود را فراموش کند. اما مرگ ناگهانی همسر، او را در بهت و غم بزرگی فرومی‌برد، بااین‌حال همسرش که ظاهرا از قبل از مرگ خود اطلاع داشته طی وصیتی از قبل یک‌حیوان خانگی را برای او سفارش می‌دهد. حیوان خانگی که به تنها یادگاری همسر برای جان ویک تبدیل می‌شده، سبب می‌شود جان ویک تا اندازه‌ای با مرگ همسر کنار بیاید. اما ناگهان فرزند یکی از صاحبکاران قبلی جان ویک برای دزدیدن ماشین او به طور ناشناس وارد خانه می‌شود و جان ویک را زخمی و سگ یادگاری همسرش را می‌کشد. پس از این اتفاق جان ویک دوباره راه گذشته را در پیش می‌گیرد و به دنبال انتقام از کل سیستم صاحبکار قبلی خود و کشتن پسرش برمی‌آید. فیلم جان ویک با بازی کیانوریوز (بازیگر تریلوژی ماتریکس) را می‌توان از آن‌دست فیلم‌های اکشنی دانست که شباهت‌های جالبی با یکی از فیلم‌های تولید سال ۲۰۱۴ یعنی اکولایزر با بازی خوب دنزل واشنگتن دارد. فیلم جان ویک هرچند در ابتدا تلاش می‌کند تا پرده‌هایی از زندگی یک جانی حرفه‌ای را به تصویر بکشد، اما ناگهان فیلم با یک‌شوک به فضای تقریبا تمام اکشن وارد می‌شود. آنچنان‌که مخاطب پس از سکانس حمله به جان ویک شاهد سلسله‌نزاع و درگیری کاراکتر جان ویک با تیم پرتعداد صاحبکار قبلی خود است. در اکثر این سکانس‌ها تعلیق فیلم نسبتا خوب از کار درآمده، صحنه‌های اکشن به دل می‌نشیند و درنهایت مخاطب را راضی می‌کند. البته فراموش هم نباید کرد فیلم در پایان سعی می‌کند پیام خود را بدهد. آنطور که جان ویک در سکانس‌های پایانی به صاحبکار قبلی خود تاکید می‌کند پسرش با کشتن تنها یادگاری همسرش او را به دنیای جنایت بازگردانده و دوباره زندگی‌اش به ورطه ناامیدی و تاریکی کشیده شده است. این دیالوگ جان ویک در نهایت برای مخاطب این موضوع را تکرار می‌کند که نقش‌داشتن خانواده و همسری برای دوست‌داشتن، حتی برای یک تبهکار و جانی تمام‌عیار چقدر می‌تواند مهم باشد. گویی که نویسنده این فیلم یعنی «دریک کولستاد» در پایان تمام تلاش خود را کرده تا مرز بین توحش و زندگی را بین تنهایی و تنهانبودن تفسیر کند. حتی در پایان فیلم جان ویک زخمی برخلاف پیش‌بینی مخاطب نمی‌میرد و پس از بخیه‌زدن زخم‌های خود نیمه‌شب به یک مرکز نگهداری سگ می‌رود و با برداشتن یک حیوان خانگی دوباره جاده را در پیش می‌گیرد. فیلم باوجود اینکه تا پایان ماهیت اکشن خود را حفظ کرده سعی دارد تا ماهیت زندگی جان ویک را به مخاطب بفهماند؛ آنطور که مخاطب تصویری دوگانه از یک مرد جانی را می‌بیند؛ جانی‌ای که گاهی در زندگی‌اش تلاش کرده تا گذشته‌اش را فراموش کند اما گذشته هیچ‌گاه او را رها نمی‌کند. حالا معلوم نیست آیا استاهلسکی قسمت‌دوم جان ویک را خواهد ساخت یا خیر، ولی آنچه معلوم است، فیلم موردتوجه مخاطبان این ژانر قرار گرفته. از سوی دیگر تایلربیتس آهنگساز این فیلم به‌خوبی از پس ساختن موسیقی متن آن برآمده و این توجه را دوچندان کرده است. آنچنان‌که مخاطب در هرکدام از سکانس‌های فیلم علاوه‌بر داستان، با موسیقی متن آن هم همراه می‌شود.

نمای نزدیک

«انارهای نارس» حکایتگر چیست؟

## معیشت و مصیبت

سیدرضا صائمی

سال‌هاست سینمای ما به‌دلیل میل به روایت طبقه متوسط و مصائب آن به‌واسطه بسط اجتماعی این طبقه و موقعیت دراماتیکی که برخوردار است و البته سایه سینمای فرهادی، کمتر سراغ طبقه‌کارگر و فرودست جامعه رفته و دشواری زیست- جهان آنها را دستمایه روایت خود قرار داده است. «انارهای نارس» مجیدرضا مصطفوی از جشنواره سال پیش و «خداحافظی طولانی» فرزاد موتمن در جشنواره امسال دو نمونه از فیلم‌های قابل‌تاملی هستند که به درون زندگی طبقه کارگر رفته و مصائب این طبقه، زندگی روزمره، روابط حسی- عاطفی و رویاهای آنان را در بستر دوقصه متفاوت روایت کرده‌اند. هرچند این دوفیلم تفاوت‌های ساختاری با هم دارند، اما قصه آدم‌هایی از این قشروطبقه، شباهت زیادی به هم دارد و درد مشترکی است که فریادش کمتر در گوش شهر می‌پیچد. چنان‌چه اِنسی (آنا نعمتی) بعد از همه بلا و مصیبتی که بر سرش تلنبار می‌شود، تنها در گوشه خانه بی‌آنکه کسی صدایش را بشنود، فریاد می‌زند؛ فریادی که صدای قطار بیرون خانه، حتی آن را به گوش همسایه نیز نمی‌رساند.

«انارهای نارس» را می‌توان روایتی تلخ از زندگی زنی دانست که در برزخ بین معیشت و مصیبت گرفتار شده و بار اضافه تقدیر اجتماعی را به دوش می‌کشد که نه لزوما برساخته تقدیر الهی که بیش‌ازاین، برآمده از بی‌تدبیری اجتماعی است که او را فراتر از مصائب زن‌بودنش به‌عنوان یک زن طبقه‌کارگربودن در رنج خویش فرو می‌برد. فیلم‌های با این مضمون کم نداریم. اِنسی «انارهای نارس» را مثلا می‌توان با طوبی «زیرپوست شهر» یا مهتاب کرامتی در فیلم «بیست» مقایسه کرد و البته قصه‌های بی‌شمار دیگری که نشان می‌دهد در زیرپوست این شهر بی‌دروپیکر، چه زنانی که رنج مضاعف مصیبت تنگدستی و گرفتاری را تجربه نمی‌کنند. شاید برخی از آنها باورپذیرتر از انسی هم باشند، نه به‌دلیل شخصیت درون قصه که به‌واسطه انتخاب آنا نعمتی برای ایفای این نقش! بدون‌شک او تمام تلاش خود را برای بازی خوب ارایه کرده و البته موفق هم می‌شود. او یک‌تنه و البته با بازی درونی و کنترل‌شده‌تر به‌ویژه در بهره‌گیری دراماتیک از میمیک صورتش در کنشمندی‌های مختلف حسی/ عاطفی، چه آنجایی که با حمایت‌های احساسی خود از ذبیح، به تکیه‌گاهی برای او بدل می‌شود و چه آنجا که غم سنگین به‌کمارفتنش را بر دوش می‌کشد یا نوع مواجهه‌ای که با طوبی‌سادات، پیرزنی که پرستاریش را می‌کند، دارد. اما مساله این است که باوجود بازی خوب نعمتی، این شمایل بر صورت و فیزیک چهره او نمی‌نشیند و گاه باید در گزینش بازیگر فراتر از توانمندی حرفه‌ای، به نشانه‌شناسی‌های اجتماعی/ روانی هم توجه داشت و اینکه آیا مثلا فیزیک و شمایل ظاهری فلان‌بازیگر می‌تواند به باورمندشدن آن کاراکتر و پذیرش مخاطب کمک کند یا خیر. به‌عبارتی دیگر صورت بازیگر نیز فارغ از سیرت بازیگریش باید بتواند آن شخصیت را ازحیث دراماتیکی، صورت‌بندی کند. بااین‌حال، «انارهای نارس» بهترین محک برای توان بازیگری آنا نعمتی بود که اِنسی را به شخصیتی برجسته در کارنامه حرفه‌اش بدل می‌کند. «انارهای

نارس»، البته قصه‌اش دیر شروع می‌شود؛ تقریبا در دقیقه ۴۰، گره اصلی داستان شکل گرفته و با افتادن ذبیح از ارتفاع و به‌کمارفتنش، فیلم در وضعیت تعلیق قرار می‌گیرد. کندی ریتم قصه و روایت، در کنار آغاز دیرهنگام قصه، دوضعف عمده‌ای است که فیلم از آن رنج می‌برد. بااین‌حال پایان‌بندی قصه و بلاتکلیفی دراماتیک آن نشان می‌دهد، ظاهرا فیلمساز قصد نداشته، قصه را به سرانجام برساند و این با ذات پیرنگی که برمی‌گزیند و نوع نگاه و زاویه‌دید اثر همخوانی دارد؛ به‌این‌معنی که قرار است صرفا یک‌موقعیت رنج‌آور که واجد سویه‌های رئالیسم اجتماعی نیز هست، پشتوانه قصه قرار گرفته و این تعلیق نمایشی خود به بازنمایی معلق‌بودن وضعیت آدم‌هایی بدل شود که در قصه می‌بینیم. آدم‌هایی که لزوما حاشیه‌نشین نیستند، بلکه در حاشیه نگه داشته شده‌اند. سخنان عموی اِنسی (مهران رجبی) درباره شغل او و آلاخون‌والاخون‌بودن ذبیح و عدم‌ثبات و امنیت شغلی‌اش و اینکه مثلا هنوز بیمه نیست، کدهایی است که نشان می‌دهد فیلمساز قصد داشته غیرمستقیم به نقد وضعیت اجتماعی پرداخته و به نوع سیاست‌ها و مدیریت کلانی که موجب می‌شود انسان‌هایی از جنس اِنسی و ذبیح زندگی رنج‌آوری داشته باشند با نگاهی انتقادی بنگرد.

مساله اِنسی و ذبیح مثل قصه آدم‌های طبقه متوسط، از جنس تضاد بین زیست مدرن و سنتی نیست که آنها در برساخته شکاف طبقاتی/ معیشتی‌ای هستند که برآمده از نظام ناکارآمد اجتماعی است، اگرچه این‌دو در وضعیت نابسامان و نامعلومی زندگی می‌کنند و فشار معیشت بر دوش آنها سنگینی می‌کند، اما همچنان با امید زندگی می‌کنند. صحبت‌های اِنسی با طوبی‌سادات، پیرزنی که از او پرستاری می‌کند، درباره اینکه قرار است ذبیح قطعه‌زمینی بخرد و در آن انار بکارد یا با پس‌انداز اندکی که دارند و وامی که قرار است بگیرند، خانه نقلی در آن بسازند و حتی بیش‌ازاینها امیدی که اِنسی بعد از وقوع حادثه برای ذبیح و باوجود صحبت‌های تلویحی عمو مبنی‌بر مرگ ذبیح همچنان در درونش حفظ کرده، فیلم را باوجود تلخ‌بودنش به اثری افسرده و مایوس بدل نمی‌کند.

اگر رویاهای آنها از جنس انارهایی نارس است که به یک‌آرزوی دست‌نیافتی بدل می‌شود، اما امید همچنان در آنها زنده است و این وضعیت را می‌توان بازنمایی نمادینی از وضعیت معیشت مردم در یک‌دهه گذشته و امید شکل‌گرفته با تغییرات سیاسی جدید رخ‌داده، دانست که قرار است از طریق امیدبخشی در دل مصیبت و وضعیت رنج‌آور، تصویری از شرایط اجتماعی روز باشد؛ بازتابی بصری از آدم‌هایی که زیر بار این وضعیت ناگوار و نابسامان اجتماعی له می‌شوند و رویاهای آنها نارس و کال باقی می‌ماند.

شاید فرزندی که در شکم اِنسی است، تصویری از همان امیدی باشد که ما در ضمیر ناخودآگاه خویش برای خوشبختی در آینده می‌پرورانیم.