گزارش

این بار مخملباف در ارمنستان

شرق: در جشنواره زردآلوی طلایی ارمنستان آثار سینمایی مخملباف‌ها مرور می‌شود. به گزارش خبرنگار ما در سومین دوره جشنواره زردآلوی طلایی که ۱۰ تا ۱۵ جولای در کشور ارمنستان برگزار می‌شود چهار فیلم با نام‌های «سفر قندهار»، «بایسیکل‌ران»، «سلام سینما» و «نوبت عاشقی» از محسن مخملباف و یک فیلم با نام «روزی که زن شدم» از مرضیه مشکینی و فیلم «لذت دیوانگی» ساخته حنا مخملباف به نمایش درمی‌آید. فیلم گیلانه ساخته رخشان بنی‌اعتماد نیز در بخش مسابقه این جشنواره روی پرده می‌رود. «واروژ کریم‌مسیحی» کارگردان فیلم مطرح «پرده آخر» هم به‌عنوان داور و مهدی عبدالله‌زاده منتقد ایرانی مقیم سوئیس نیز به‌عنوان سخنران در بخش کارگردانان و تجربه‌های تازه در سومین دوره جشنواره زردآلوی طلایی حضور دارند. این جشنواره سال گذشته به مرور آثار عباس کیارستمی پرداخت و جایزه ویژه خود را به این کارگردان مطرح اهدا کرد. امسال در جشنواره زردآلوی طلایی علاوه بر مخملباف به مرور آثار مارکو بلوچیلو فیلمساز شهیر ایتالیایی پرداخته می‌شود.

پسیانی: نخستین فیلم خود را می‌سازم

سینمای ما: آتیلا پسیانی امسال نخستین فیلم خود را می‌سازد. این فیلم که هنوز اسمی ندارد گویا قرار است در سه اپیزود ساخته شود. پسیانی هم‌اکنون فیلم آتش‌بس را بر پرده سینماها دارد که در این فیلم بازی متفاوتی ارائه داده است. پسیانی در فیلم‌های قبلی میلانی مثل دو زن و نیمه پنهان نیز بازی‌های متفاوتی ارائه داده بود. آتش‌بس هم‌اکنون به مرز ۷۰۰ میلیون تومان نزدیک می‌شود و رکورد پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران را شکسته است.

شهبازی: پاسخ به نامه‌ها را می‌سازم

سینمای ما: پرویز شهبازی کارگردان مطرح سینمای ایران قصد دارد فیلم پاسخ به نامه‌ها را بسازد. او هم‌اکنون در انتظار صدور پروانه ساخت این فیلم است. این کارگردان سینمای ایران به تازگی فیلمنامه‌ای با موضوع موسیقی راک در ایران با عنوان مالاریا نوشته و تاکنون یکی، دو فیلمساز

برای ساخت فیلمی براساس این فیلمنامه اظهار تمایل کرده‌اند که هنوز چیزی قطعی نشده است. نفس عمیق آخرین ساخته پرویز شهبازی است که نزدیک به پنج سال از ساخت آن می‌گذرد و تاکنون شهبازی نتوانسته است پس از این فیلم، فیلمی را جلوی دوربین ببرد. نفس عمیق در زمان اکران خود، با استقبال بسیار خوبی از سوی منتقدان و تماشاگران مواجه شد. به آهستگی با فیلمنامه‌ای از پرویز شهبازی هم‌اکنون بر پرده سینماهای تهران قرار دارد.

امینی: شهریور فیلمم را کلید می‌زنم

سینمای ما: فیلم سینمایی زن دوم، به کارگردانی احمد امینی با محور قرار دادن حسادت و خیانت در بین طبقه روشنفکر جامعه، شهریورماه سال‌جاری کلید می‌خورد. احمد امینی، کارگردان سینما با اعلام این خبر گفت: هم‌اکنون این فیلم در مرحله پیش‌تولید بوده و انتخاب بازیگر را سپری می‌کند. وی فیلم «زن دوم» را یک درام خانوادگی دانست و افزود: این فیلم را با محور قرار دادن مسائلی چون حسادت و خیانت در بین طبقه روشنفکر جامعه، اوایل شهریورماه سال‌جاری در تهران کلید خواهیم زد. این کارگردان سینما ادامه داد: در فیلم «زن دوم» به روابط عاطفی بین آدم‌های جوان طبقه روشنفکر و فرهنگی شهر تهران می‌پردازیم و مسئله عشق، خیانت و حسادت را در قالب یک درام خانوادگی به تصویر خواهیم کشید. احمد امینی در پایان به حضور بازیگران مطرح سینما در فیلم «زن دوم» اشاره کرد و یادآور شد: صحبت‌هایی با بازیگرانی چون نیکی کریمی و محمدرضا فروتن برای نقش‌آفرینی در این فیلم داشته‌ایم، اما تاکنون قراردادی با آنها نبسته‌ایم. وی در پایان خاطرنشان کرد: به احتمال زیاد، ژیلا مهرجویی به عنوان طراح صحنه و لباس، بهمن اردلان صدابردار و حسین جعفریان به عنوان مدیر فیلمبرداری من را در ساخت این فیلم همراهی خواهند کرد.

مسعود ده‌نمکی: به‌دنبال بازیگر

سینمای ما: مسعود ده‌نمکی همچنان به‌دنبال بازیگرانی می‌گردد که شرایط خاصی داشته باشند تا فیلم جدیدش «اخراجی‌ها» را کلید بزند. به گفته مسعود ده‌نمکی این فیلم در گونه دفاع مقدس تهیه خواهد شد و از مضمونی طنزآمیز با مضامین عرفانی و اکشن برخوردار است. در این پروژه که حبیب‌الله کاسه‌ساز آن را تهیه خواهد کرد، عزیزالله حمیدنژاد به عنوان مشاور کارگردان، محمدرضا شریفی‌نیا به عنوان انتخاب بازیگر و بازیگردان، پیمان قاسم‌خانی به عنوان مشاور فیلمنامه با ده‌نمکی همکاری خواهند کرد. همچنین مجید میرفخرایی طراحی صحنه و محمدرضا تائب مدیریت تولید این فیلم را بر عهده خواهند داشت.

آفساید ساخته جعفر پناهی که به رغم تمام تلاش کارگردانش نتوانست پروانه نمایش بگیرد. عکس: پناه پناهی

تفاوت‌های سینما و فوتبال در نگاه مسئولان

برخوردهای دوگانه

سیروس تسلیمی*

یادم هست حدود هشت سال پیش یکی از بازیکنان ۲۲، ۲۳ ساله تیم ملی فوتبال (که دو سه سالی درخشید و فراموش شد) پیش یک تهیه‌کننده فوتبال‌دوست سینما رفته بود و گفته بود که یک میلیارد تومان پول اضافه دارد و نمی‌داند با آن پول چه کند. همین امروز اگر دارایی هر کدام از دست‌اندرکاران هنرهای هفت‌گانه را حساب کنید، موجودی نود و چند درصد این آدم‌ها به نیمی از پول آن فوتبالیست جوان که نمی‌رسد هیچ، اغلب به نان شب‌شان هم محتاج‌اند. فوتبال و سینما تقریباً با هم مطرح و به مرور جهانی شدند. رشد این دو با اختراع رادیو، تلویزیون و اینک ماهواره مرزهای بومی، محلی و وطنی را درنوردیده و جهانی شده است. اگر هم اینک چند میلیارد نفر از جمعیت جهان پای تلویزیون یا در استادیوم‌ها فوتبال می‌بینند، همین تعداد و شاید بیشتر در ساعتی دیگر از طریق سینما، تلویزیون، اینترنت، ویدئو و ماهواره فیلم می‌بینند. با هزار آه و افسوس دولت‌های ما از بدو پیدایش فوتبال و سینما هر چه فریاد، توبیخ، سانسور و چوب و فلک بوده است را به سینما اختصاص دادند و هر چه تشویق، سرمایه، مهرورزی و محبت را به فوتبال و فوتبالیست‌های ایرانی. بعد از انقلاب به علل گوناگون که (در حوصله این مقاله نیست) این دوگانگی برخورد، نه‌تنها کم و منطقی نشد بلکه تشدید هم شد. اگر نبود این ملاقات اخیر کارگردانان با رهبری، شاید مجریان، این برخورد دوگانه را جزء دستور العمل نظام وانمود کرده و خود را مامور و معذور جلوه می‌دادند ولی محبت، آزاداندیشی، تکریم شجاعت در هنرمندان و عنایت ایشان به سینما و سینماگران ایرانی نشان داد که سیاستگزاران فرهنگی و سینمایی هیچ ماموریتی برای تحقیر، تنبیه روحی و به فقر و فلاکت کشاندن سینما و سینماگران نداشته که هیچ، بلکه ماموریت ویژه آنها رافت، سعه صدر و بها دادن به آزاداندیشان و همه هنرمندان به‌ویژه سینماگران بوده است. (نقطه نظر رهبری را از اوایل انقلاب به خاطر مسئولیتی که در دوران دفاع مقدس داشتم بارها از ایشان به شخصه شنیده بودم.) بحث این مقاله اصولاً نمی‌تواند نقد مسئولین فعلی سینمای کشور باشد که فقط چند ماهی است بر سرکارند، بحث برخورد مسئولین سینمایی این بیست و چند سال است و مسئولین فوتبال و ورزش و مقایسه این دو طیف فراگیر در ایران و این دوگانگی‌ها. نگاهی کنید به عملکردها و نتایج آن.

■ عملکردها

الف- در سینما: هر فریم، پلان، سکانس و هر دیالوگ بارها بازبینی، اصلاح و یا حذف می‌شود. هر سینماگر به ویژه سینماگران نقاد و فرهنگی جانشان به لبشان می‌آمد تا یک فیلم را به نمایش درآورند. (جالب اینکه چند وقت بعد همین فیلم از تلویزیون نمایش داده می‌شد.)

در فوتبال: هر بازیکن تازه از راه رسیده با چند شوت و گل دفعتاً قدر می‌دید و بر صدر می‌نشست. عکس‌های تمام‌قدش زینت مطبوعات می‌شد و تلویزیون در هر حرکت او با تکنیک «اسلوموشن» هزار زیبایی می‌دید و از آن نماهنگ می‌ساخت و قهرمان ملی؟!!

ب- در سینما: روز به روز سالن‌های سینما در تهران و شهرستان بسته می‌شد! هیچ سالن جدیدی افتتاح نمی‌شد و سالن‌های موجود- اغلب- ویرانه‌ای بود و هست. تا جایی که امروزه همه سینماگران برای یافتن یک سالن جهت نمایش فیلم‌شان به جان هم افتاده‌اند.

در فوتبال: لیگ حرفه‌ای شد، باشگاه‌ها موظف به ساخت زمین‌های فوتبال شدند و در یک کلام در سینما، سینما آزادی سوخت و ویرانه شد ولی در فوتبال استادیوم آزادی در سطح استاندارد جهانی بازسازی شد.

ج- در سینما: صدها تهیه‌کننده، کارگردان، بازیگر و... کاسه چه کنم چه کنم به دست داشته و دارند و پشت درهای ارشاد و فارابی به دریوزگی نشسته‌اند که اغلب هم ثمری ندارد.

در فوتبال: بازیکن بیست و چندساله فلان تیم گمنام در ماشین آخر سیستم خود فخر می‌فروشد. از بازیکنان معروف‌تر نمی‌گویم که جهت استراحت اروپا را هم قبول ندارند.

د- در سینما: یک پلاتوی مناسب جهت فیلمبرداری پیدا نمی‌شود.

در فوتبال: با صرف میلیاردها تومان در اشرافی‌ترین کشور جهان (سوئیس) برای فوتبالیست‌ها هتل و زمین اجاره می‌شود تا به دوستان نازپرورده بد نگذرد. برای پی بردن به اشرافیت دوستان باید فیلم «کدام پیروزی کدام استقلال» آقای «ده‌نمکی» را که لطف کرده و برایم فرستاد، بارها دید.

هـ- سینما: اگر فهیم‌ترین و اندیشمندترین کارگردان، بازیگر و... هجرت کند، کسی کک‌اش هم نمی‌گزد. دریغ از یک دلجویی و یک کارت دعوت (فرستادن سفیری برای بازگرداندن آن هنرمند یا سینماگر که جای خود دارد.)

در فوتبال: ماه‌ها وقت، بودجه و انرژی صرف می‌شود تا یک بازیکن یک تیم دسته دوم آلمان که مادرش هم ایرانی نیست بیاید به ایران و شناسنامه ایرانی بگیرد با چند میلیون دلار دستمزد که چه شود؟ که مثلاً در نیمه دوم، در دقایق آخر وارد زمین شده و چند شوت بلااثر زیر توپ بزند. (از ناز و کرشمه لژیونرهای داخلی که همه را تحقیر می‌کنند، می‌گذرم.)

■ نتایج و ثمرات

حال ثمرات این رفتارهای دوگانه برای کشور عزیزمان ایران چه بوده است؟

۱- در سینما ما بزرگترین جوایز جهان را برده‌ایم. باور کنید برای مردم جهان، هیچ تفاوتی میان برگزاری جام‌جهانی و برگزاری مراسم اسکار، کن، ونیز، برلین و... با سایر جشنواره‌ها نیست. یک برنده جایزه اول جشنواره کن یا یک کاندید اسکار خارجی بهترین فیلم همانقدر ارزشمند است که برنده جام‌جهانی. (اگر در ایران اینگونه نیست، مشکل جای دیگر است.) حال ببینید برندگان جوایز سینمایی چگونه استقبال می‌شوند و برنده یک مسابقه باشگاهی در فوتبال چگونه.

۲- در فوتبال، در قبال این همه سرمایه، عزت، احترام و ببخشید «پاچه‌خواری» فوتبالیست‌ها، چه نصیب ما شده جز تحقیر، یاس و سرخوردگی؟ آن هم سرخوردگی هر ایرانی در سراسر جهان. (به داخلی‌ها که خون گریه کردند، کاری ندارم.)

۳- در سینما: در همه جشنواره‌هایی که برگزار شد و در چند موردش که خودم حضور داشتم هیچ‌گاه، هیچ کارگردان، بازیگر یا تهیه‌کننده‌ای را ندیدم که غرور ملی‌اش را زیر پا نهد. ندیدم وطنش را کوچک کند و از دین و شرف و عزت کشورش نکته‌ای به گزاف و تحقیر بگوید. (تفسیرهای بعضی‌ها را از جشنواره‌های خارج جدی نباید گرفت. فیلم ایرانی با پرچم ایران شناخته می‌شود.)

در فوتبال: عرق شرم بر پیشانی انسان می‌نشست وقتی فوتبالیست‌های میلیاردر و نازپرورده ما در مقابل چشم میلیاردها بیننده در سراسر جهان، سرود ملی کشور خود را یا نمی‌خواندند یا مثل لب‌زدنی بدون معنی، غنچه لب را کمی باز و بسته می‌کردند. کدام سینماگر ما حتی آنها که جلای وطن کرده‌اند با پرچم سرزمین آبا و اجدادی خود چنین کردند و می‌کنند. آیا چند پلان فلان فیلم، تشویش اذهان عمومی است و بدآموزی دارد (آن هم در عصر ماهواره‌ها و انفجار اطلاعات) یا رفتاری که فوتبال کشور با هموطنان خود نمود. در واقع باید گفت آنها افکار عمومی را تشویش نکردند، افکار عمومی را به عزا نشاندند و ترور کردند. تروری که سال‌ها در یادها خواهد ماند. و اینگونه است که با هزار هزار تاسف سینمایمان که به قول رهبر می‌توانست منادی عزت، سربلندی و نمایش‌دهنده هشت سال دفاع بی‌امان در مقابل همه دنیا باشد چون شمع می‌سوزد و خاموش می‌شود و سینماگرانش در فقر، تنگدستی می‌میرند، می‌روند و گوشه‌نشین می‌شوند.

اگر نبود آن ملاقات کارگردانانمان با رهبری، نه به وجد می‌آمدم که این درد مشترک و کهنه را بنویسم و نه امید داشتم که اگر بنویسم ثمری داشته باشد. اینک امیدمان به آینده است. امیدمان به شعله‌ور شدن سینمای بالنده این کشور مظلوم و نشان دادن ظلم‌هایی که برما رفته است. و امیدمان به فوتبال برتر، دور از باندبازی دور از توطئه. فوتبالی در شأن ایران و ایرانی. آیا این امید به ثمر خواهد رسید؟

***تهیه کننده سینما**

نقدی بر فیلم باغ‌های کندلوس ساخته ایرج کریمی

جاده

سیاوش گلشیری

اولین ذهنیتی که بعد از دیدن هر اثری مخاطب را درگیر می‌کند، پیام نهفته اثر است. این از بدیهیات است و اصلاً نیازی به توضیح ندارد. ولی همیشه نکاتی هست که شاید اگر آنها را دریافته باشیم راحت‌تر می‌توانیم مفاهیم عنوان شده را هضم کنیم. حالا می‌خواهد نشانه‌هایی نمادین باشد یا عناصری کارکردی که در تاویل روایت نقشی کلیدی بر عهده دارند. ولی نکته‌ای که از اهمیت زیادی برخوردار است و اکثر فیلمسازان به آن بی‌توجهند چگونگی تکنیکی است که در نهایت مخاطب بتواند در برخورد با آن نشانه‌ها و رمزگان‌ها به درستی واکنش نشان دهد. بحث بر سر این نیست که حتماً می‌بایست با زبانی ساده و موجز ناگفته‌ها را با تعمیم دادن به نمادهایی به خصوص قابل فهم کرد. اما اگر بیشترین دغدغه فیلمساز مخاطب است- به خصوص مخاطب عام- پس دانستن چگونگی کاربرد آن نشانه‌ها و همچنین ارتباط زنجیروارشان در کل روایت به خاطر کشف رمزگان آنها اهمیت بسزایی در افزایش درک مخاطب نسبت به مفاهیم ارائه شده دارد. هدف از این مقال نه بررسی ساخت گرایانه‌ای است که از چشم‌انداز نشانه‌شناسی به تحلیل می‌نشیند و نه تامل چنین رویکردی در سینمایی که اخیراً به سینمای معناگرا معروف شده است. قصد از این بحث صرفاً یک بررسی جمال‌شناختی است آن‌هم در مورد مولفه‌هایی که فیلم را نسبت به آثار هم‌رده‌اش برجسته می‌کند وگرنه کندوکاو اصلاً تفسیر راجع به این نکات که مثلاً منظور از باغ‌های کندلوس، همان باغ عدن یا بهشت است نه تنها برداشت‌های ذهنی حاصل از این بررسی را محدود کرده که حتی از بعد معناشناسی نمی‌توان به چیزی زیادتر از آنچه که در متن بیان می‌شود اشاره کرد.

ایرج کریمی هم خود در مصاحبه‌های مختلفش به این نکته اشاره کرده است که قصدش بیان صرف یک واقعیت عینی است. حالا اگر تماشاگر از نشانه‌ها و ساختار کلی قصه به این درک می‌رسد که با یک سفر نمادین سروکار دارد این همان چیزی است که فیلمساز در پی‌اش بوده است. پس قراردادی که او با تماشاگرش می‌گذارد به نحوی فرق دارد با فیلمسازان دیگر. یعنی اگر قرار است اتفاقی بیفتد، این به یاری برداشت‌های تماشاگر است که صورت می‌گیرد:

[هر چیزی در فیلم، اعم از یک شیء یا یک رویداد یا یک جریان روایتی اول باید واقعیت داشته باشد و در دل داستان جابیفتد و بعد، اگر قرار است معنا و نماد و اینها در کار باشد، به برداشت‌هایی در تماشاگر منجر شود.][1]

داشتن چنین اندیشه‌ای مسلماً ضریب باورپذیری قصه و حتی تاثیرگذاری بر مخاطب را بالا می‌برد. حالا اگر باغ‌های کندلوس نمی‌تواند به نحو مطلوبی چنین ترفندی را عملی سازد علتش را نه تنها در جنس خاص و متفاوت قصه که بیشتر در سیاستگزاری‌ها و اصلاً برنامه‌چینی‌های سینمای ایران می‌بایست جست‌وجو کرد.

ساختار تقریباً غیرمتعارف و مدرن قصه، خصوصیت ویژه هر کاراکتر و نقش موثری که در ساختار کلی داستان بر عهده دارند به علاوه ویژگی‌هایی که هم در زبان کلام (دیالوگ) و هم در تصویر به کار رفته با جنبه‌های اشارتگر و ضمنی فیلم کاملاً همخوان است. ضمن اینکه به هیچ‌وجه بویی از تکرار نمی‌دهد. حال آنکه جنس سینمای ایران با چنین نگره‌هایی معمولاً میانه‌ای ندارد. به‌رغم اینکه قصه‌ها در ساختاری کاملاً خطی روایت می‌شوند، بیشترین تاکید بر جنبه‌های معنایی- نمادین فیلم صورت می‌گیرد. به زبان دیگر روایت بهانه‌ای می‌شود برای بیان بی‌چون و چرای درونمایه، به طوری که مخاطب هیچ مشارکتی در این دست روایت‌ها بر عهده ندارد. همین طور نحوه چگونگی قراردادهایی که فیلمساز با تماشاگرش می‌گذارد نیز تقریباً به یک شکل انجام می‌گیرد. مثلاً فرمان‌آرا چه در «یک بوس کوچولو» و چه در «خانه‌ای روی آب» در همان صحنه‌های ابتدایی با به تصویر کشیدن فرشته این قرار را با بیننده‌اش می‌گذارد تا واقعیت داستانی را در عین حالی که می‌پذیرد با واقعیت عینی اشتباه نگیرد و برای لحظه‌ای هر چند کوتاه- به مدت‌زمان فیلم- قبول کند که فرشته هم می‌تواند مثلاً با آن دو بالش به قالب کودک یا زنی جوان درآید. اما با یک پیش‌شرط و آن اینکه در این نوع نماد (انسان- فرشته) جنبه‌های فرازمینی بر خصوصیات زمینی غالب است. کاملاً برعکس روندی که در باغ‌های کندلوس اتفاق می‌افتد. یا مجید مجیدی که در به کارگیری اشیا، اصوات و نمادهایی اشارتگر اصرار دارد تا از آن طریق کنش شخصیت‌ها و موقعیت آنها را تفسیر کند و گاه آنجا که روایت از قصه‌گویی بازمی‌ماند به یاری همین عناصر به توصیف داستان بپردازد. این دست نشانه‌ها در آخرین اثر او (بید مجنون) اگرچه در قصه و خط سیرش تاثیری آنچنانی ندارند لااقل در توجیه کاراکتر درونی یوسف آنجا که مراحل تغییر بر ما گشوده می‌شود قابل بررسی است. [پس در «بید مجنون» کلاً با چند نوع نماد روبه‌رو هستیم. یکی آنها که معرف انگاره‌های معنایی‌اند، دیگری آن دسته که حالت یا وضعیت جدیدی را پیشگویی می‌کنند و سومی آنها که تغییرات نهفته در شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارند.][2]

اما به خاطر تاکید بیش از حد این گونه نشانه‌ها است که شاید در رویه پنهانی داستان سهم ویژه‌ای ندارند، چرا که مورد تاویلی نشانه- آن چیزی که سوسور مدلول می‌نامد- به تمامی نمی‌تواند دلالتگر موضوع نشانه باشد. مانند تاکیدی که بر مورچه می‌شود و مواردی مشابه آن.

حالا دیگر بهتر است به قصه فیلم بازگردیم. باغ‌های کندلوس داستانی است که قصه‌ای دیگر را روایت می‌کند. روایتی است در دل روایت دیگر. با این نوآوری که زمان آنها پس و پیش شده است. اگر نگوییم مثل یک پازل اما باید تکه‌ها را در تقدم و تاخری ذهنی به دنبال هم ردیف کنیم، آنگاه مناسبات نشانه‌ها در ارتباطی که میان لایه‌های درونی و بیرونی روایت ایجاد کرده برایمان روشن می‌شود. اما پیش از اینکه به بحث روایت و ساختار فیلمنامه اشاره کنم بهتر است تکلیف وجوه نمادین فیلم را یکسره کنیم و دوباره بازگردیم به همان مقدمه کلام که تنها دلشوره‌اش بر سر مخاطب عام بود.

فیلم علاوه بر شخصیت‌های محوری‌اش کاراکترهایی را داراست که گذری‌اند. این آدم‌ها با وجود اینکه هیچ چیز عجیب و ماورایی در رفتارشان دیده نمی‌شود ولی وجهی کارکردی در خط سیر معنایی قصه بر عهده دارند. یکی سید که نماد فرشته است و دیگری پستچی با آن ماشین یدک‌کش پیام‌آور مرگ. ایراد یا حتی قوت فیلم هم در همین قراری است که کریمی با تماشاگرش می‌گذارد. تلاش او در این حد است که جلوه نمادین هر کاراکتر پشت نقاب آن تیپ به خصوصش مخفی بماند. اما این واقعیت پردازی شاید در بعضی جاها آنقدر طبیعی است که مخاطب عام نمی‌تواند کدهایی که اینجا و آنجا چه در دیالوگ‌ها و کنش آدم‌ها و چه در فضاسازی صحنه‌ها جاسازی شده را به درستی دریابد. البته قرار نیست مخاطب همه آنچه که منظور فیلمساز است در اثر بفهمد اما حتماً برداشتی نصفه‌نیمه با نشانه‌هایی- که انگار و به ظاهر از زبان اشاره بازمانده‌اند- از تاثیرگذاری و وحدتی که در ساختمان روایت ایجاد شده است می‌کاهد. مثلاً زبان دوپهلو و طناز کاراکتر پستچی و عقایدی که در نگاه اول بی‌ربط به نظر می‌رسند مسلما در کمرنگ کردن جلوه‌های نمادین این شخصیت موثر است. چرا که نمونه‌هایی هم که می‌شود بررسی کرد از جنس موقعیت‌های روزمره زندگی‌مان انتخاب شده است: خود پستچی بودن او، عکس‌العملش در ورانداز کردن سه دوست هنگامی که برای اولین بار با آنها مواجهه می‌شود، جدا کردن علی از دو دوستش سعید و بیژن و تمام آن حرف‌های جسته و گریخته‌ای که خطاب به او می‌گوید، نامه‌ای که پاره می‌کند و روی قبر صاحبش که به تازگی مرده پخش می‌کند، معنای آوازی که ناگهان به ترکی سر می‌دهد که خود اشاره‌ای است به مرگ و لحظات مرگ انسان، کلبه‌ای که کنار قبرستان دارد و تعارف کردن چایی بی‌قند و صحبت‌هایی که با علی بر سر مرده‌های آن قبرستان می‌کند همه و همه جهت‌دهنده لحظه‌ای است که متوجه می‌شویم آدم‌هایی که او با ماشینش یدک کرده همگی مرده‌اند. البته این قضیه با مسجل شدن مرگ بیژن و سعید در پایان فیلم مشخص می‌شود. اما به‌هر حال برجسته نبودن این گونه نشانه‌ها به همان دلایلی که قبلاً نیز اشاره شد عامل مهمی است در ارتباط ضعیف مخاطب عام با این کاراکتر و نهایتاً فیلم باغ‌های کندلوس. در مقابل پستچی شخصیت سید با اشاره تقریباً مستقیم آبان بهتر قابل لمس است. مخصوصاً هنگامی که سید در جواب آبان از خوب بودنش می‌گوید که انگار جبری قانونمند او را ملزم به داشتن چنین خصوصیتی کرده است. او یک فرشته است! فرشته‌ای از بهشت کندلوس و شیر و عسلی که وعده داده می‌شود کامل‌کننده ارتباط میان این دو وجه نمادین است که به خوبی در فصل آخر فیلم با حضور دوباره سید عملی می‌شود و آن وقت است که دیگر مطمئن می‌شویم آذر و بهروز به نوعی همان آبان و کاوه‌اند و حالا در کلبه‌ای کنار جاده‌ای از بهشت زندگی می‌کنند،

درست همان طوری که آرزوی آبان بود. جدا از اینها در مورد شخصیت سید هم شگردی نزدیک به آشنازدایی صورت می‌گیرد و جالب است که در اولین صحنه حضور او در فیلم رخ می‌دهد، سید همان طور که بالای سر قبری نشسته است و نان و پنیر می‌خورد ناگهان آروغ می‌زند و بعد دوباره آرام به خوردن ادامه می‌دهد. انتخاب این عمل و همچنین جایگاهش در روایت از کلیدی‌ترین صحنه‌های فیلم است که کاراکتر سید را به ظاهر در تعارض کامل با آنچه که در لایه زیرین روایت اشاره می‌شود قرار می‌دهد:

[واقعاً می‌خواستم (سید) یک مرد روستایی باشد و شبیه یک مرد روستایی حرف بزند. واقعاً دور از ذهن نیست که یک مرد روستایی به تهران بیاید و فکر کند که یک تعمیرکار تلویزیون را که راجع به او شنیده همه می‌شناسند. همه این قضایا عمدی بود البته می‌خواستم همان طور که ساده‌دل جلوه می‌کند، ابله جلوه نکند.][3]

همچنین حضور او در زمان‌های متفاوت (گذشته، حال و شاید آینده) پیونددهنده زمان‌های عینی و ذهنی روایت است که این دغدغه را در کارهای قبلی کریمی مخصوصاً (از کنار هم می‌گذریم) نیز مشاهده می‌کنیم. حالا بماند که خصیصه ذکر شده یکی از عناصر مهم داستان‌های سیال ذهن است. در این گونه رمان‌ها با وجود حجم و فشاری که زمان به شخصیت حالا جدا شده از زندگی وارد می‌آورد زمان خطی در تقابل فرآیندهای ذهنی کاراکتر شکسته و به گذشته‌هایی گاه دور و گاه نزدیک تقسیم می‌شود. در اینجا است که عناصری این گونه می‌توانند نشانه‌ای برای القای زمان‌های پیشین باشند یا توصیف موقعیت‌های مشابه در حالی که زمان اصلی قصه وقایع مربوط به یک روز را روایت می‌کند.

اما بازگردیم به روایت اصلی. صحنه ابتدایی با یک تصادف آغاز می‌شود. نوری شدید روی چهره‌های حیرت‌زده سه شخصیت، نمایی از مینی‌بوسی که به سمت ماشین آنها می‌آید و بعد سیاهی و صدای بوق و تصادم دو شیء. تصویر بعد روی ماشین سعید باز می‌شود، انگار که از جاده خارج شده و با تپه کنار جاده برخورد کرده است. کمی بعد علی از ماشین بیرون می‌آید و شروع می‌کند به عق‌زدن. پرداخت این صحنه و حتی عق‌زدن علی طوری است که شکست زمانی را نشان نمی‌دهد. در ابتدا مخاطب می‌پندارد که این صحنه ادامه همان تصادف شب قبل است. ولی در پایان فیلم هنگامی که با کابوس علی مواجه می‌شویم و چهره خونین او همه قراردادهای ذهنی مخاطب به‌هم می‌خورد.

باغ‌های کندلوس فیلمی نیست که مولفه‌های معمول قصه‌گویی را رعایت کند و جالب است که مخاطب هم این مسئله را می‌فهمد و می‌پذیرد. این روایت جایی برای همذات‌پنداری ندارد، چرا که ما به هیچ عنوان نگران سرنوشت شخصیت‌ها- مخصوصاً علی هنگامی که با سر و دستی خونین به تصویر کشیده می‌شود- نمی‌شویم. مخاطب تنها و تنها درصدد است که کلاف روایت‌ها از دستش خارج نشود، حتی راجع به مرگ کاوه که زودتر از آبان می‌میرد کنجکاوی نمی‌کند. او مرده است، حالا یا به علت خودکشی و یا هر دلیل دیگر. مهم این است که کاوه بدون آبان قادر به زندگی نیست.

پی‌نوشت:

۱- گفت‌وگو با ایرج کریمی، امیر پوریا، روزنامه شرق

۲- نقدی بر فیلمنامه بیدمجنون، سیاوش گلشیری، مجله صنعت سینما

۳- گفت‌وگو با ایرج کریمی، اسماعیل میهن‌دوست، مجله صنعت سینما.

نگاه منتقد

نگاهی به فیلم به آهستگی ساخته مازیار میری

آرامش در حضور دیگران

محسن میرزاپور

به فیلم به آهستگی می‌توان از دو زاویه نگاه کرد. اول فیلمنامه اثر که نوشته پرویز شهبازی است و دوم کارگردانی مازیار میری که با فیلم اولش «قطعه ناتمام» اگرچه یک شاهکار خلق نکرد اما خودش را در جمع فیلمسازان متفاوت به نحو مطلوبی جا انداخت. اما تمامی آن چیزهایی که به مفاهیم جاری در اثر مربوط می‌شود و تم کلی اثر را شکل می‌دهد به فیلمنامه پرویز شهبازی ارتباط پیدا می‌کند که با فیلم نفس عمیق ثابت کرد می‌توان به ساده‌ترین شکل ممکن مهم‌ترین و قابل تامل‌ترین حرف‌ها را زد. «چزاره زاواتینی» که خیلی‌ها او را از پایه‌گذاران و تئوری‌پردازان نئورئالیسم در سینمای ایتالیا می‌دانند می‌گفت: «یک فیلم خوب یعنی اینکه شما یک دوربین بردارید و به دنبال عابری که در خیابان راه می‌رود حرکت کنید و از او فیلم بگیرید.» می‌توان گفت این تعبیر بی‌پیرایه و به دور از پراکنده‌گویی‌های معمول بسیاری از فیلم‌های آن دوران، نقشی بسزا در شکل‌گیری روند واقع‌نمای نئورئالیسم داشته است. «به آهستگی» از این فضاهای نئورئالیستی خالی نیست و می‌توان دست‌کم فضای خاص فیلم که علاوه بر روایت قصه آینه‌ای از شیوه زندگی و رفتارشناسی آدم‌های جامعه است را به این فضاها بسیار نزدیک دانست. نقطه ثقل داستان که تمامی اتفاقات بر پاشنه آن می‌چرخد نوع برخوردی است که کاراکتر اصلی فیلم با موضوع فرار زنش از خانه دارد اما قرار نیست که این نقطه ثقل با توالی سکانس‌ها و پله‌پله پیش رفتن داستان و به تدریج برای مخاطب جا بیفتد و ما از همان ابتدا درگیر مضمون اصلی فیلم می‌شویم. «به آهستگی» یکی از موفقیت‌هایش را مدیون همین نکته است و پرهیز از مقدمه‌چینی‌های اضافه که در بیشتر مواقع موجب می‌شوند فیلم به اصطلاح دیر شروع شود، در آن به هیچ وجه به چشم نمی‌آید. فیلم از همین جا است که انتقادهای اجتماعی‌اش را شروع می‌کند و نوک تیز انتقادهایش را متوجه ابعاد مختلف رفتاری آدم‌های جامعه و

خرده‌فرهنگ‌هایی می‌کند که در پاره‌ای اوقات مخل روند عادی زندگی به نظر می‌رسند!

از این رو فراوان می‌توان به طرح مشکلات و ناهنجاری‌های اجتماعی در فیلم برخورد کرد که بدون نزدیک شدن به سیاه‌نمایی دقیقاً انگشت روی کاستی‌هایی می‌گذارد که همه ما با آنها دست به گریبانیم. محمود که زنش را در برابر اتهامی نابخشودنی می‌بیند تلاش می‌کند بدون کشف حقیقت ماجرا دست به اقدام شتابزده‌ای نزند. اما با این اوصاف سر از پزشکی قانونی درمی‌آورد و زن دیگری را به اشتباه به خاک می‌سپارد و حتی لباس سیاه به تن می‌کند و مجلس ختمی هم می‌گیرد. در راستای این اتفاق که حتی تا اندازه‌ای مضحک هم جلوه می‌کند، به تصویر کشیدن کیفیت برگزاری مراسم به خاکسپاری که شدیداً تابع عادت به نظر می‌رسد تا برگزاری مراسمی آئینی، رفتار آدم‌هایی که به مراسم آمده‌اند (خوردن غذا در رستوران و خوش و بش کردن به بهانه مرگ یک نفر) به خوبی بیانگر نگاهی انتقادی است که نویسنده فیلمنامه دارد. حتی باز شدن گره کور گم شدن زن سید هم کارکردی انتقادی دارد و بدون اینکه دستگاه‌های انتظامی کمکی به کشف این مسئله کنند، قصاب محله به سید کمک می‌کند که زن گم‌شده‌اش را پیدا کند. (فکر می‌کنم کم لطفی است اگر به این کاراکتر بپردازیم و هیچ اشاره‌ای به حضور و بازی جذاب مهران رجبی نکنیم.) به همین دلایل است که به آهستگی را می‌توان کاری موفق در امتداد موفقیت‌های کارگردان و نویسنده فیلمنامه‌اش به حساب آورد. آدم‌هایی که در فیلم با آنها سروکار داریم شدیداً واقعی به نظر می‌رسند و هرگز نمی‌توان برای آنها کارکردی غیرواقعی و اغراق‌گونه قائل شد. این آدم‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند. اول کاراکترهایی که در پیشبرد داستان نقش دارند و قصه را به جلو می‌برند مثل سید، همسرش، قصاب محل، دوست سید که کار نجاری می‌کند و زن صاحب‌خانه. دوم آدم‌هایی که گرچه نقشی در پیشبرد داستان ندارند اما کاملاً با تکنیک واقع‌نمایی پردازش شده‌اند مثل جوان‌هایی که در کلانتری منتظر هستند که نوبت‌شان برسد و خونسردی عجیبی دارند یا جمعی که کنار کیوسک روزنامه‌فروشی بحث سیاسی می‌ک