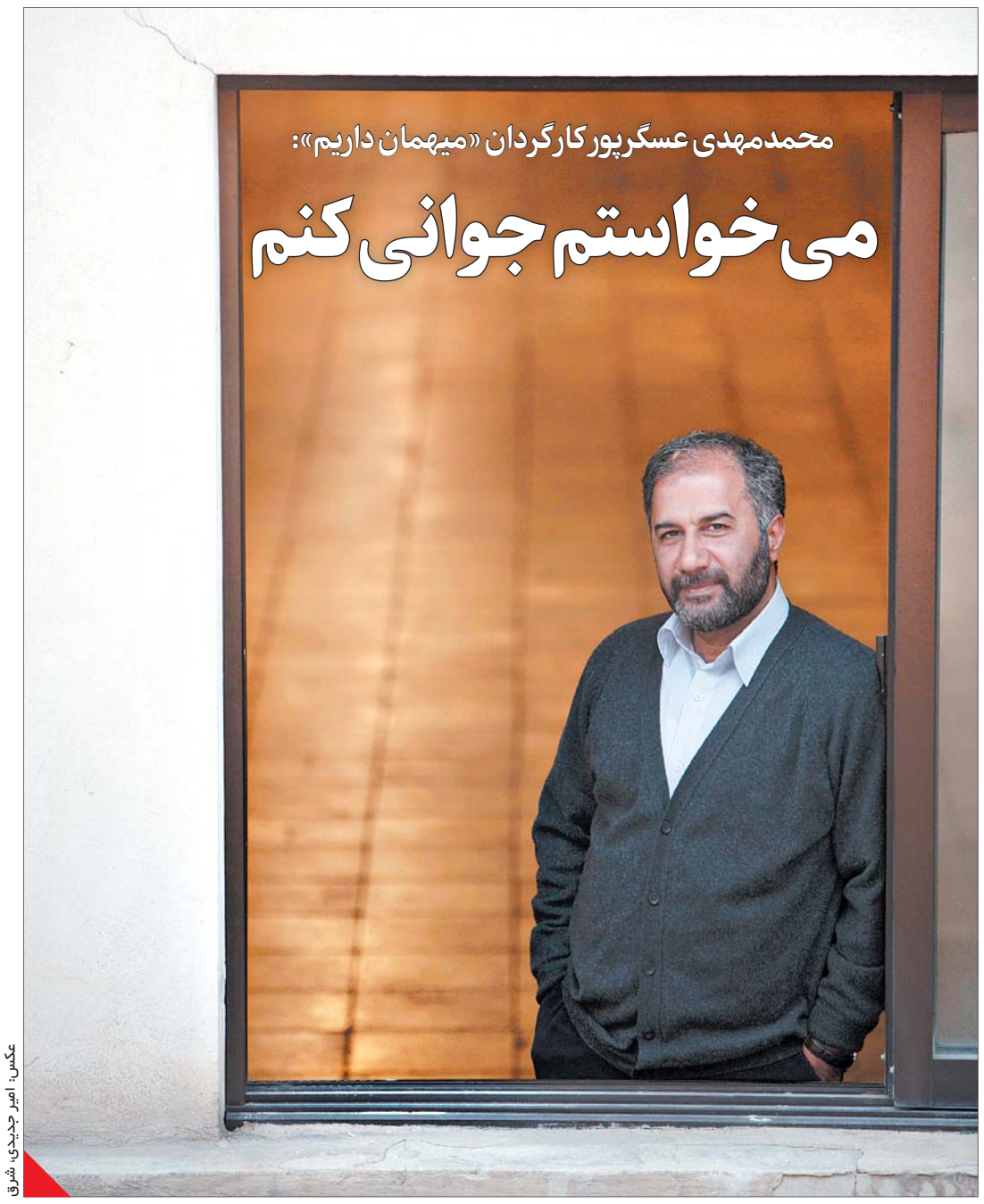
محمدمهدی عسگرپور کارگردان «میهمان داریم»:

می‌خواستم جوانی کنم



عکس: امیر جدی، شرق

فرانک آرتا

عینیت‌بخشیدن امر نامحسوس، تجربه دل‌انگیز و درعین‌حال پرمخاطره‌ای در حیطه سینماست. در سینمای ایران معدود فیلم‌هایی داریم که در این حوزه موفق بودند. محمدمهدی عسگرپور با ساخت فیلم «میهمان داریم» وارد چنین دنیایی شد. داستان رجعت سه‌فرزند شهید خانواده‌ای منتظر و دیدار مادر و پدر با فرزندان‌شان در خانه و نمایش جزییات همنوایی واقعیات و رویا تجربه جالبی بود که در فیلم شاهد آن هستیم. درباره فیلم «میهمان داریم» با محمدمهدی عسگرپور به گفت‌وگو نشستیم:

چطور شد چنین موضوعی را دستمایه کارتان قرار دادید؟

در ابتدا طرح توسط آقای‌محمدی به من پیشنهاد شد. البته باید این را اضافه کنم که سوژه اصلی فیلم به اشتراکات فکری من و آقای‌محمدی در تمام این سال‌ها برمی‌گردد که باعث شد با هم این کار را انجام دهیم.

منظورتان پرداختن به موضوع دفاع مقدس است؟

بله. اولین فیلم کوتاه، اولین فیلم سینمایی و اولین سریال تلویزیونی‌ام را که در دهه۶۰ ساختم، در حوزه جنگ بود. منتها آن‌موقع همه‌چیز در بستر واقعیت اتفاق می‌افتاد. چون مقتضیات آن زمان بود و سینما را هم همان‌قدر بلد بودم. اما درباره فیلم «میهمان داریم» نکته‌ای که در طرح آقای‌محمدی برایم وسوسه‌انگیز بود، این بود که غیر از حرف داستان، شکل ساختاری فیلم بود که حس کردم می‌تواند برای من تجربه جدیدی محسوب شود. دلیل دیگر آن هم شاید به این برمی‌گشت که ۱۳سال فیلم نساخته بودم و بیشتر مدیریت می‌کردم. اگر در این مدت ۱۳سال فیلمی می‌ساختم، شاید بخشی از این تجربیات را پشت‌سر می‌گذراندم. بنابر این مثل پیرپسرهایی شده بودم که می‌خواستم جوانی کنم! البته تجربه‌کردن هنوز برایم تمام نشده. شاید در آینده به شکل و فرمی که بیشتر می‌پسندم، بپردازم. به هرحال آن چیزی که در طرح وجود داشت و به من چشمک می‌زد، این بود که چطور می‌توانم واقعیت و فراواقعیت را با هم ترکیب کنم.

البته پرداختن به این نکته در سینما چندان آسان نیست. چون چیزی را که می‌خواهید به نمایش بگذارید، در حیطه محسوسات نیست و در سینما باید محسوس شود و روی ناخودآگاه تماشاگر تاثیر بگذارد. این عینی‌شدن چگونه اتفاق افتاد؟

به نظرم نه‌تنها در سینما، بلکه کمی به جنبه‌های اعتقادی من در زندگی برمی‌گردد. منظورم از جنبه اعتقادی، شرعیات نیست. اعتقادی به مفهوم نوع نگاهم به جهان هستی است. حتما این اتفاق برای شما و خیلی‌های دیگر هم افتاده که گاهی اوقات در محفلی با دوستانتان نشسته‌اید و بعد یکی از آنها تجربه‌ای برای شما تعریف می‌کند که آن تجربه جنبه بیرونی ندارد و واقعی نیست؛ مثل تجربیات به کمارفتن کسی و بعد به هوش‌آمدن او. او می‌گوید چه اتفاقاتی در زمان کمارفتن برایش رخ داده؛ نظیر اینکه در یک راهرویی قرار گرفته، ولی همین نکته برای ما که بالای سر بیمار بودیم، ۲۰روز زمان برده تا این آدم از کما بیرون بیاید. بخشی از این اتفاقات به واقعیتی برمی‌گردد که ما زندگی می‌کنیم. مثل دیدن لحظه‌ای که فکر می‌کنید قبلا آن را دیده‌اید یا نشانه‌هایی که به ما پالس می‌دهد در این جهان هستی مسایلی وجود دارد که بخشی از جهان هستی است و بعد شما می‌توانید آن را تفکیک کنید و اسمش را بگذارید خیال. در حقیقت شما به تسامح تفکیک می‌کنید، درحالی که اسمش ورای واقعیت موجود است.

مربوط به قدرت ذهن آدم می‌شود؟

حتما از قدرت ذهن آدم نشات می‌گیرد. ولی گاهی اوقات دسته‌بندی آن سخت است و هرکس یک‌جوری تعبیر می‌کند.

درست است. این مسایل در حیطه ذهن، قابل درک است. ولی وقتی قرار است در دنیای سینما عینیت یابد، قضیه فرق می‌کند. چون باید از فیلتری به‌نام دوربین رد شود و تابع مقررات و قوانینی باشد.

بله. این هم قابل فهم است. زمانی که داشتم می‌نوشتم تمام تلاشم بر این بود که چنین شود. تا حدی که نوشتن فیلمنامه چیزی حدود سه‌ماه طول کشید!

در ابتدای فیلم احساس کردم چیزی در این واقعیت می‌لنگد. نمی‌توانستم صددرصد باور کنم که واقعی است یا خیالی. ولی وقتی پنجره باز شد قضیه شکل دیگری پیدا کرد. ایده وجود پنجره از کجا آمد؛ مرز واقعیت و وخیال؟

به‌هرحال می‌خواستم این دوجهان را در فیلمنامه به یک‌جهان تبدیل کنم و اصرار داشتم که فقط یک‌جهان را در فیلم نشان دهم. بنابراین از خود پرسیدم آن خط را باید کجا بکشم؟ یا با چه رنگی بکشم؟ نمی‌خواهم اینجا بگویم از غفلت تماشاگر استفاده کردم. ولی برای من اینطور بود که شوک کوچکی به مجوعه وارد کنم و بعد شما نمی‌دانید چیزی عوض شده یا نه. حتی ممکن است که جهان عوض شده باشد. بدون اینکه شما خیلی آن خط را دیده باشید. این نکته را در فیلم پیداکردن سخت بود و هنگام فیلمبرداری سختی‌های خودش را داشت. واقعیت این است از روزی که طرح مطرح شد، اصرار داشتم فیلمنامه‌نویس دیگری این مخاطره را به جان بخرد. چون می‌دانستم کار سختی است و کمی نگران بودم که از پس آن برنیایم و بهتر است فکر دیگری کمکم کند. با چندنفر صحبت کردیم و نشد. برخی طرح را خیلی نپسندیدند. برخی می‌گفتند که نمی‌شود. به هرحال مجبور شدم خودم این کار را انجام دهم. تمام نگرانی‌ام از روزاول همین بود که این نقطه چطور قرار است اتفاق بیفتد؟ ولی نگرانی تهیه‌کننده مثلا این بود که میهمان کیست و از این قبیل مسایل که برای من آن بخش‌ها اصلا نگران‌کننده نبود.

ایده پنجره چطور به ذهنتان رسید؟

این ایده از خیلی وقت پیش با من بود. از فیلم «قدمگاه» آن را تجربه کردم. آنجا در مونتاژ اتفاقی افتاد، منتها سکانسی که خیلی دوستش داشتم را مجبور شدیم حذف کنیم. برای بابک حمیدیان در بنایی که اسمش قدمگاه بود، اتفاقی می‌افتد و انگار شناختی برایش حاصل می‌شود. چیزی را دید که نمی‌دانست در خواب بود یا بیداری؟ داخل قدمگاه نشسته و لحظه‌ای این در باز می‌شود و به دیوار می‌خورد. آن اتفاق باعث می‌شود که به تصمیم برسد. حتی در فیلمنامه هم چنین چیزی نبود. زمانی که داشتیم فیلمبرداری می‌کردیم به ذهنم رسید. حس خاصی هم داشت. این ایده در و پنجره از آنجا با من بود و فکر کردم کجا می‌تواند قابل تکرار باشد؟ موقعی که می‌نوشتم این حس آمد. واقعیت این است برای برخی چیزهایی که می‌نویسم، منطق خاصی در آن لحظه ندارم. تمام که می‌شود برمی‌گردم و منطقش را پیدا می‌کنم. نمونه آن، سکانسی است که مادر و پدر به آسایشگاه می‌روند که پسرشان را ببینند و شناسنامه‌های آنها در گاوصندوق است. آنجا می‌فهمیم رمز را فراموش کرده کسی که ادعا می‌کند بلدم، می‌گوید اگر بلد بودی این شناسنامه‌های بی‌زبان تمام این سال‌ها آن تو نمی‌ماند. می‌گفت ۱۰سال هست که به شناسنامه‌ها نیاز نداشتیم. من عدد ۱۰سال را همین‌طور نوشتم. برگشتم و خواندم و فکر کردم این ۱۰سال از کجا آمد؟ چرا فکر کردی ۱۰سال؟ اگر درگیر فضاهای سیاسی شده بودم که باید می‌نوشتم چهارسال یا هشت‌سال! برگشتم عقب و دیدم این ۱۰سال می‌خورد به سالی که« قدمگاه» را می‌ساختم. در مورد درها هم همین اتفاق افتاد.

ناراحتی‌هایی که پسر جانباز ابراز می‌کند و پدری که جلو او درمی‌آید، احساس می‌شود فیلم به ورطه سانتی‌مانتالیسم افتاده. حتی گاهی فیلم «از کرخه تا راین» را تداعی می‌کند و فکر می‌کنم چیزی که جلو این احساسی‌گری را گرفت، حضور مادر است، یعنی تعامل این پدر و مادر کم‌کم فضای دیگری را به وجود می‌آورد که دیگر از آن فضا منفک می‌شویم. آیا فکر نمی‌کنید بهتر بود زن شخصیت مهم‌تری داشت تا پدر؟

راستش را بخواهید چرا. درواقع بعد از طرح وقتی شروع به نوشتن کردم، یکی از گزینه‌های جدی ذهنم همین بود. ولی نمی‌دانم واقعا دلیلش چه بود که قلمم به این سمت نرفت. حتی برای آن شیوه دلیل کافی هم داشتم. من در خانواده‌های شهدا یا خانواده‌هایی که عزیزی را به دلیلی از دست دادند که دلیل ارزشی در پس آن هست، می‌دیدم که مادرها محکم‌تر از پدران هستند؛ برعکس چیزی که گاهی اوقات تصور می‌کنیم. نمونه آخرش خانواده‌ای بودند که مثل فیلم ما سه‌شهید داشتند. فاصله پسرها هم دوسال بود و بچه کوچک که ۱۶سال داشت، جانباز بود. دقت کردم دیدم این مادر خیلی محکم است. وقتی از عشقش به فرزندانش می‌گفت، احساس عجیبی داشتم. عاشقانه همدیگر را دوست داشتند. اما پدر زیاد گریه می‌کرد. حتی پیکر پسر بزرگ پیدا نشده بود، ولی وقتی پیدا شد، پدر از دنیا رفت.

چرا این نکته در فیلم نیست؟

قلم من می‌توانست به این سمت برود. درواقع اگر پدر را به‌سمتی که درمورد آن صحبت می‌کنم می‌بردم و مادر شخصیت محکم‌تری داشت، شاید تماشاگر احساس کند که مواجهه‌ام دیگر واقعی نیست. چون انگار با تصور من سازگار نیست. سعی کردم در مداری آن را نگه دارم که هم هست و هم نیست. الان نگاه کنید به شخصیت مادر که پدر هم به آن اعتراف می‌کند.

خیلی پر قدرت است.

جایی که در گلخانه پدر و دختر حرف می‌زنند. پدر انگار در بیان احساس به مادر ناتوان بوده که دختر می‌گوید اینها را به او بگو. بحث ترس که می‌شود، پدر می‌گوید او مثل من ترسو نیست. عشق و عاشقی و نسبت آن با ترس وقتی مطرح می‌شود، پدر می‌گوید من می‌ترسم. جایی می‌گوید کاش بچه‌ها نرن اما مادر محکم جلواش می‌گوید رفتن کار آدم است.

فشارها هرچه اوج می‌گرفت، احساس کردم در آن درگیری‌ها ممکن است روحم آسیب ببیند و به آدم پرخاشگری تبدیل شوم. به همین دلیل برای خودم یک‌سری مراقبت گذاشتم. یکی آنکه بر خودم واجب کردم که فیلمنامه بنویسم. درآن مدت سه‌فیلم سینمایی و دوطرح سریال نوشتم. یکی از آنها را که خیلی دوست دارم، فیلمنامه عشقی است که به خاطره دوران کودکی‌ام برمی‌گردد

هرچه در فیلم جلو می‌رویم و بچه‌ها وارد خانه می‌شوند، ناخودآگاه سفیدی و نور هم می‌آید. حرکات دوربین هم به‌نوعی است که خیلی نمی‌خواهد دخالت کند. البته در میزانسن و لوکیشن خیلی جای مانور نبود. چطور به این دکوپاژ رسیدید که به شخصیت‌ها تا حدی نزدیک شوید؟

از قدیم من کمی ذهنم در این حوزه‌ها، فنی کار می‌کرد، مثلا فیلمی مثل «اِقلیما» میزانسن‌های تجربه‌گرایی می‌طلبید. می‌خواهم بگویم بخشی از این تجربه‌ها را پشت‌سر گذاشتم و سنم بالا رفته و راحت‌تر باید با آن برخورد کنم. واقعیت این است که این فیلم در هر بارخواندن نکته جدیدی به من می‌داد. یکی از آقایانی که مسوول حوزه است، می‌گفت فیلم را چندبار دیدم و هربار نکته جدیدتری می‌بینم که قبل‌تر به آن توجه نکرده بودم. پیداکردن این فرم که این سادگی را معرفی کند درعین‌حال در هرلحظه این پیچیدگی احساس شود را در حالت دوربین نگذاشتم، ولی در لحظات فیلم قرار دادم. برخی از این کارها را با زاویه دوربین انجام دادم. اما بخشی از ترتیب‌گرفتن پلان‌ها در فیلمنامه بود. جزو معدود کارهایی بود که با فیلمنامه کامل سر صحنه رفتم. فیلمنامه را نوشتم و بعد لوکیشن پیدا کردیم. لوکیشن را با تغییراتی که این در بهتر است از جا کنده شود و دیوار شود، درست کردیم. خانه این شکلی که در فیلم دیدید، نبود. تا حد ممکن با فیلمنامه متناسب شده بود.

ترتیب‌گرفتن پلان‌ها روی تداوم حس‌ها تاثیر نگذاشت؟

از نظر من این ویژگی مثبت تلقی نمی‌شود، اما واقعیتی در مورد خودم هست و در کارهای قبلی دستیارم متوجه شده بود و به برنامه‌ریز می‌گفت ترتیب سکانس‌ها را حتما با این آدم چک کن. چون سر صحنه می‌گوید این سکانس را با آن سکانس نمی‌گیرم. چون تداوم حسی دارد. بنابراین از من می‌پرسید. این گاهی در این فیلم تاثیرش را گذاشت، مثلا زمان فیلمبرداری بیشتر شد. اما گریزی هم نیست. به‌هرحال به تداوم اعتقاد دارم نه اینکه از اول تا آخر بگیرم.

در مورد اینکه به مرور فضای خانه روشن می‌شود، این ایده به چه شکل بود؟

من دومساله داشتم که در فیلمنامه بود؛ وضعیت نوری و صدا که این‌دو را فیلمبردار، آقای‌آلادپوش خوب طراحی کرده و فهمیده بود و جاهایی جلوتر از من حرکت می‌کرد و همین‌طور صدابردار. قبل از اینکه بچه‌ها بیایند، فضایی صوتی داریم به خصوص شب‌ها که مخوف می‌شود. از وقتی بچه‌ها می‌آیند فضای صوتی به شکلی می‌شود که حتی صدای پرنده را هم نمی‌شنوید. وقتی بچه‌ها می‌روند دوباره به فضای صوتی اول فیلم برمی‌گردیم. این وضعیت در فیلمبرداری و نورپردازی مطرح بود. حتی مجبور شدیم یک سکانس را حذف کنیم و آن هم فاصله روز تا شبی بود که این بچه‌ها قرار است بروند و آن سکانس در واقع وقتی است که خورشید طلایی می‌شود. به‌لحاظ نوری جنس نور پیامی به من می‌داد که انگار قرار است اتفاقی بیفتد. آن سکانس را به دلیل ریتم فیلم مجبور شدیم حذف کنیم. آقای‌آلادپوش برای آن سکانس جهت نور را با خط‌کش اندازه می‌گرفت. به‌هرحال از ابتدا این قرار را باآلادپوش داشتیم تا طبیعی باشد و ذره‌ذره این اتفاق بیفتد و کاملا برنامه‌ریزی‌شده بود.

در زمین بازی چطور؟ حتی نور خاصی در تصویر می‌بینم که زلالی را نشان می‌دهد.

وقتی آن صحنه را می‌نوشتم گریه‌ام می‌گرفت. برای من جالب‌تر این بود که نسل جدید هم در سینما گریه می‌کنند. اگر در فیلم دقت کنید صحنه‌های رابطه بچه‌ها با پدر و مادر در جاهای مختلف دختر با مادر، دختر با پدر، دوپسر با برادر، پسرها با پدر، احساس می‌کردم که باید اتفاقی می‌افتاد که رفتن‌شان چیزی داشته باشد که مادر می‌گوید شما رفتن‌تان جوری بود که داغ یک خداحافظی ساده را به دلم گذاشتید. احساس کردم در جاهایی از فیلم این هم‌آغوشی درست اتفاق بیفتد.

این هم‌آغوشی مادر و دختر، غربت را نشان می‌دهد؟

این به شناخت داستان برمی‌گشت که از قبل نسبت به این آدم‌ها داده بودیم. شاید در پایان فیلم این کارکرد را داشته باشد.

پلان‌های اینچنینی را زیاد گرفتید؟

تمام امیدواری من این بود که سکانس‌هایی از این جنس را زیاد تکرار نکنیم. بعید می‌دانم بیشتر از دوبرداشت داشته باشیم. پرویز پرستویی به خودش سیلی می‌زند اگر ۱۵بار هم تکرار می‌کردیم، همان‌طور اجرا می‌کرد. ولی با این حال، تمام امیدواری من این بود که در برداشت‌دوم و سوم همه‌چیز قابل قبول باشد. سر آن سکانس هم با خانم‌ها گلستانی و خردمند کلی صحبت کردم. گفتم این لحظه خداحافظی است.

برای چه شخصیت دختر را وارد داستان کردید؟

در سریال «گل‌های گرمسیری» غیر از شخصیت اصلی که بخشی از خاطره شخصی خودم در ماجرای خرمشهر بود، زنان حضور فعال داشتند. به نظرم این واقعیت است و در ذهنم بود و دوست داشتم روزی در فیلمم نشان دهم.

چرا برای این شخصیت، خانم‌گلستانی را انتخاب کردید؟

من ایشان را در یکی، دوتا کار دیده بودم. حتی فیلم کوتاه‌شان را هم دیده بودم. حس مثبتی داشتم. احساس کردم چهره، صدا و نگاه‌شان معصومیتی دارد که زمینی است و این پاکی به مدد زیبایی نیست.

چرا پسران دوقلو را انتخاب کردید؟

از خاطره‌ای آمد که در پس ذهنم بود که درخانواده‌ای دوقلوهایشان شهید شده بودند و به دلیل شبیه‌بودن، اشتباه گرفته شدند. به نظرم این وجه می‌توانست طنازی داشته باشد.

هنگام درگیری‌های خانه سینما، چقدر ساخت چنین فیلمی را ضروری می‌دانستید؟

آن فشارها هرچه اوج می‌گرفت، احساس کردم در آن درگیری‌ها ممکن است روحم آسیب ببیند و به آدم پرخاشگری تبدیل شوم. به همین دلیل برای خودم یک‌سری مراقبت گذاشتم. یکی آنکه بر خودم واجب کردم که فیلمنامه بنویسم. درآن مدت سه‌فیلم سینمایی و دوطرح سریال نوشتم. یکی از آنها را که خیلی دوست دارم، فیلمنامه عشقی است که به خاطره دوران کودکی‌ام برمی‌گردد.

شنیده‌ایم ورزشکار هم هستید و همین روحیه در حیطه مدیریت به شما کمک کرده...

(می‌خندد) بله. من کمربند مشکی دان هفت تکواندو را دارم. منتها به‌دلیل آسیب‌دیدگی زانو، دیگر ادامه ندادم. وقتی ۱۸ساله‌ام بود، مربی تکواندو بودم.

قاب حقیقت

گزارش نشست «سینماروایت»

چرا فلسطینی پیراهن «چه‌گوارا» تن می‌کند؟

شرق: بیست‌وهشتمین نشست سینماروایت با نمایش مستند «پنج دوربین شکسته» برگزار شد. این مستند که توسط یک فلسطینی به نام عماد برنادت ساخته شده است، گزارشی تصویری از وقایع مربوط به یک بازه زمانی پنج‌ساله در فلسطین اشغالی و کرانه‌باختری رود اردن ارایه می‌دهد. عماد برنادت کشاورزی فلسطینی است که با استفاده از دوربین‌های شخصی‌اش به ضبط یک‌سری تصاویر از درگیری‌های کرانه‌باختری پرداخته و سپس این تصاویر را با یک تدوین حرفه‌ای به اثری مستند بدل کرده است. در نشست گپ‌وگفت این مستند، علاوه‌بر رسول شادمانی مجری نشست، عباس کریمی منتقد و شفیع آقامحمدیان سینماگر هم حضور داشتند. شادمانی به ذکر توضیحاتی درباره مستند «پنج دوربین شکسته» پرداخت و سپس از شفیع آقامحمدیان خواست درباره وجه‌های جوششی تولید این مستند حرف بزند. آقامحمدیان با بیان اینکه کارهای برآمده از دل بر دل هم می‌نشیند، گفت: مستندهایی که تولید آنها زمینه جوششی دارد، طبیعی است که خیلی سریع مورد توجه مخاطبان قرار گیرند. صداوسیمای ما بارها و بارها مستندهایی را درباره اوضاع مردمان فلسطین پخش کرده اما در میان این همه مستند، کاری که واقعا برآمده از دل مستندساز باشد، کم است. در مورد آثاری که دلی ساخته شده‌اند همتراز با تولید، دیده‌شدن است که اثر دارد. وی ادامه داد: واقعا چنددرصد مسلمانان جهان همین فیلم «پنج دوربین...» را می‌توانند ببینند؟ این یک واقعیت است که در کل جهان فقط جمهوری‌اسلامی است که پای این فیلم‌ها ایستاده و باعث دیده‌شدن آنها می‌شود. آقامحمدیان سپس به طرح سوالی درباره این مستند پرداخت و گفت: در کنار دیدن این مستند باید به این سوال هم پاسخ دهیم که چطور یک فلسطینی می‌تواند درون خاک اسراییل و در حضور سربازان اسراییلی مستند بسازد؟ دلیل آشکار است. صهیونیست‌ها می‌خواهند اینطور تداعی کنند که طرفدار دموکراسی هستند و برای همین تولید چنین مستندهایی را تحمل می‌کنند. از آن طرف آنها بدشان نمی‌آید که حین ساخت این مستندها شرایطی فراهم شود برای ضبط تصاویری از خشونت فلسطینی‌ها که نمایش آن می‌تواند به نفع اسراییلی‌ها باشد.

شفیع آقامحمدیان سپس به کم‌کاری دول کشورهای مسلمان اشاره کرده و گفت: سران کشورهای اسلامی چنان در خواب خرگوشی فرورفته‌اند که حتی در کشورهای خود زمینه دیدن چنین فیلم‌هایی را فراهم نمی‌کنند و کار به جایی رسیده که کشته‌شدن روزانه فلسطینی‌ها توسط اسراییل حتی برای شیوخ عرب هم به امری عادی بدل شده است. رسول شادمانی نیز با تایید سخنان آقامحمدیان بیان کرد: عدم اتحاد میان کشورهای اسلامی سبب‌ساز این شده است که اتفاقاتی ددمنشانه مرتب در منطقه رخ دهد. وظیفه سینما این است که در این زمینه روشنگری کند. اوضاع آنقدر عجیب و غریب شده که «پنج دوربین شکسته» را خود اسراییلی‌ها برای اسکار می‌فرستند تا ژست دموکراسی بگیرند! این مجری ادامه داد: سکانس‌های همین فیلم را هم که مرور می‌کنی به کم‌کاری سران کشورهای اسلامی در فرهنگ‌سازی مقاومت پی می‌بری. در جاهایی از فیلم، یک‌انقلابی فلسطینی را در حالی می‌بینیم که تیشرتی با تصویر چه‌گوارا به تنش است! واقعا چرا؟ چرا نباید یک انقلابی فلسطینی به جای پیراهنی منقش به تصویر چه‌گوارا پیراهنی منقش به تصویر امام‌خمینی(ره) تنش باشد؟ یعنی حتی نمی‌توانیم از چهره‌های ارزشمند خودمان برای منقش‌کردن پیراهن‌هایمان استفاده کنیم؟

عمق میدان

«شیار۱۴۳» از چه می‌گوید؟

همه مادران من

سحر عصرآزاد

«شیار۱۴۳» ملودرامی است ساده و روان بر بستر دفاع‌مقدس که مهم‌ترین امتیاز آن نگاهی است از امروز به تبعات جنگ و این مقطع تعیین‌کننده از تاریخ کشورمان.

نرگس آبیار بعد از «اشیا از آنچه در آینه می‌بینید به شما نزدیک‌ترند»، دومین فیلم سینمایی خود را بر اساس فیلمنامه‌ای از خودش کارگردانی کرده است؛ دو فیلمی که مولفه مشترک آنها محوریت زن- مادر بر بستر قصه‌هایی متفاوت است. در فیلم اول زنی در آستانه مادرشدن درگیر مسایل روزمره و حل گره‌هایی می‌شود که او را به حرکت و کنش‌مندی وامی‌دارد و طبعا این حضور با نگاه زنانه عمق پیدا می‌کند.

در «شیار۱۴۳» نیز محوریت با مادری درگیر تبعات جنگ و فراق فرزند است؛ مادری که نمونه‌اش در رئالیسم جنگ کم نبوده اما کمتر با این کیفیت واقعی به فیلم‌های ما راه پیدا کرده است. آنچه این کیفیت حضور را مهم جلوه می‌دهد، آمیخته‌شدن این تصویر واقعی به نگاهی زنانه و برآمده از رسوب رویدادها و اتفاقات مرتبط با جنگ و تبعات آن در فیلمساز است.

«الفت» مادری روستایی است که مثل همه مادرها پسری عزیزکرده دارد اما در فیلم کیفیت این رابطه به باور عامه واگذار نشده، بلکه فیلمساز تلاش کرده تصویری مخصوص به خود از این رابطه مادر-پسری در فیلمش ترسیم کند که با وجود واقعی‌بودن -به دلایل مختلف- کمتر در فیلم‌ها و سریال‌های ما نمود پیدا کرده است.

به همین دلیل در ساختاری که برای روایت داستانش انتخاب کرده با تکیه بر فلاش‌بک نقاط اوج گذشته را که می‌تواند این رابطه را واقعی و شناسنامه دار کند، به تصویر کشیده است. از خلال این فلاش‌بک‌ها رابطه‌ای گرم و صمیمی و عاشقانه بین الفت و یونس ترسیم می‌شود که در ترکیب با مناسبات آن منطقه و جغرافیای خاص (مثل نامیدن مادر به اسم کوچک) ملموس و دلنشین است؛ رابطه‌ای که هرچند مادر براساس تکلیف الهی، فرزندش را با رضایت به جبهه می‌فرستد، اما دیدار را به قیامت واگذار نمی‌کند، بلکه دلمشغولی و دغدغه او امید به بازگشت یونس، دامادکردن فرزندش و همه آرزوهایی است که یک مادر می‌تواند برای تنها پسرش داشته باشد.

این نگاه واقعگراست که می‌تواند «شیار۱۴۳» را از یک‌ملودرام اشک‌انگیز بر بستر قصه‌ای آشنا ارتقا داده و آن را واجد نگاهی رسوب‌کرده از ورای امروز به گذشته کند که نگاهی تحلیلگر و انسانی است؛ نگاهی که جنگ را فی‌نفسه تقدیس نمی‌کند حتی از نوع تحمیلی‌اش که بر ما گذشت و نام دفاع‌مقدس را به خود گرفت. به گفته بهتر این عنوان به‌حق مقدس، قرار نیست مانع از تحلیل امروز ما نسبت به گذشته شود، بلکه اتفاقا زوایای پنهان و کمتر دیده‌شده این جنگ منحصربه‌فرد با نگاه‌های جدید، متفاوت و واقعی است که می‌تواند کشف شده و مانع از محدودماندن این مقطع مهم کشورمان در قالب‌های بسته و محدود شود.

«الفت »مادری است چشم‌انتظار بازگشت فرزند؛ چشم‌انتظاری که او را دچار وسواس و شک و تردید نسبت به همه‌چیز و همه‌کس می‌کند؛ مادری که دعایش بازگشت یونس است و برای اینکه بتواند مقابل آنچه او را به سمت ناامیدشدن می‌برد مقاومت کند، به حس‌های شخصی و باورهای درونی‌اش متوسل می‌شود و حتی در مقطعی به خرافات پناه می‌برد اما در نیمه‌راه منصرف می‌شود و انتظار خود را شخصی‌تر و محترم‌تر از آن می‌داند که نگاه غریبه‌ای دور از حال‌وهوایش را به این حریم راه بدهد.

در مسیری که برای تغییر و تحول درونی این مادر طراحی شده و بیش از همه در گفته‌های دختر خانواده برای مستندساز مطرح می‌شود، این وجه شخصیت الفت که در نوع خود بدیع و البته برآمده از تجربه‌های واقعی است، برجسته‌تر می‌شود. اگر به کمربستن رادیو را نشانه‌ای بر نوع و کیفیت انتظار الفت بدانیم که با همراه‌بردن آن، انتظار یک خبر بیرونی از یونس را می‌کشد، بازکردن رادیو از کمر، آن‌هم بعد از ۱۵سال- با پینه‌ای بر کمر- نشانه‌ای بر تغییر کیفیت این انتظار است؛ مادری که از جهان اطرافش قطع امید می‌کند و به حس‌های درونش متوسل می‌شود و این انتظار را به خداوند و جهان کائنات می‌سپارد تا برایش خبری از یونس بیاورند. با همین کنش نمادین و تغییر کیفی این انتظار و رسوب‌کردن آن در عمق روح الفت است که بالاخره نشانی از یونس به دست می‌آید؛ نشانی که آن‌هم به شکلی فراواقعی از طریق خواب یا به گفته بهتر رویای صادقه به سرباز تفحص منتقل می‌شود و یونس او را به شیار۱۴۳ می‌کشاند تا بقایایش را از زیر خاک بیرون بیاورد و به مادرش تسلیم کند.

«شیار۱۴۳»ملودرامی است که ابایی از تاثیرگذاری احساسی بر مخاطبش ندارد، اما همه هم‌وغم فیلم درآوردن اشک مخاطب نیست، بلکه بسط نگاهی واقعی به آدم‌های جنگ و مادران فرزند از دست‌داده است که با نگاه رایج تفاوت دارد. همین تفاوت است که آن را در کنار فیلم‌های تحسین‌شده‌ای مثل «گیلانه» و «بوسیدن روی ماه» با نگاه‌های مختلف، واجد تصویری منحصربه‌فرد از مادران منتظر و آسیب‌دیده از جنگ می‌کند.