رضا آشفته

هنگامه پرکشیدن عباس کیارستمی

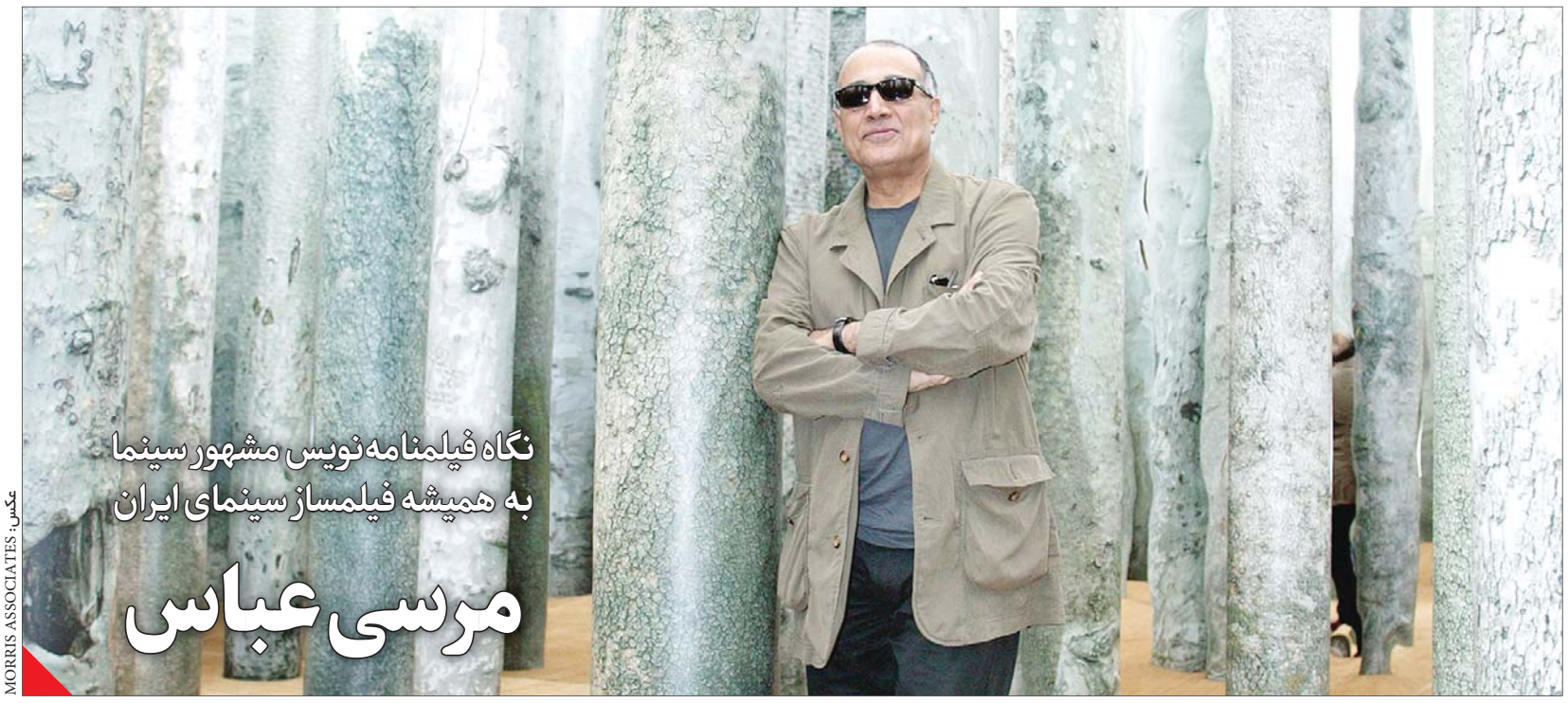
سوگواری برای خود

سوگواریم! برای خود سوگواریم. عباس کیارستمی که به ما معنای زندگی را آموخت دیگر در میانمان نیست. او که به ما گذر از کوچه را با رمز نان و دوستی آموخت، به آسمان پر کشید. او که به ما گفت حتما خانه دوست را بیابید، رفت به سرای باقی. این قافله عمر عجب می‌گذرد که کیارستمی زندگی و دیگر هیچ را از دل آوارهای زلزله منجیل و رودبار بیرون کشید. او تأکید کرد زیر درختان زیتون با عشق ازدواج کنید و زندگی را ادامه دهید با آنکه جمعی مرده باشند! مهم زندگی است که چون خیامی شادزی باید که به سر آید. او منع کرد ما را از خودکشی، فقط هم به طمع گیلاس. کیارستمی اعتبار ایران شد و ما را سربلند کرد در آن‌همه هیاهویی که می‌خواستند ما را وحشی و بربر و تروریست بشناسانند. ما سری در کردیم میان سرها که هستیم با آبروی چندهزارساله که نامش فرهنگ است. اعتباری

داریم به قوت و قدرت شعر کهن و حالا کیارستمی است که رمزگشایی می‌کند از این پیشینه باافتخار و ما باید همواره مدیون او و مانند او باشیم که ایران را دوباره پالودند از آن‌همه اراجیفی که وصله‌های ناجور بودند و گاهی هم زخم ناسور... . سوگواریم چون تنها شده‌ایم و در نبود این افتخارات ملی است که نمی‌دانیم آیا می‌توانیم ایستادگی کنیم؟! باید که بتوانیم اگر کیارستمی الگو و سرمشقمان شده باشد؛ باید که بتوانیم و می‌توانیم به شیوه‌ها و سبک‌ها و قالب‌های متنوع و مختلف ادبی و هنری باز هم افتخارآفرین باشیم. او به ما یاد داد یک تکه نان، ترس از سگ را به یک دوستی وفادارانه تبدیل می‌کند. او یاد داد که مشق‌هایمان را به‌خوبی بنویسیم و نگذاریم روزگار بر ما سخت بگیرد. او یاد داد که مسافر سربلند باشیم برای رسیدن به سرمنزل مقصود و هیچ‌گاه کم نیاوریم!

سوگواریم برای خود که حالا وظیفه‌مان سنگین‌تر شده است چون کیارستمی هم همانند نیاکان نیک‌سیرتش ازجمله خیامی شادزی، روزگاری را به نشاط و سر زندگی می‌گذراند. ما نیز باید ملتی شاداب و پرنشاط باشیم اگر چنین خواسته‌اند بزرگان ما! فقط کمی اطمینان‌خاطر و اعتمادبه‌نفس می‌خواهد و پیگیری و تلاش که جایش را پر کنیم. می‌شود شاهد کیارستمی‌هایی بود که بال و پر هنر شده‌اند تا پرواز را به فراموشی نسپاریم!

داغدیده می‌شویم اگر کیارستمی بمیرد
پنجره‌ها را باز کنیم رو به هوای تازه
زندگی در جریان است، همین کافی است



عکس: MORRIS ASSOCIATES

نگاه فیلمنامه‌نویس مشهور سینما به همیشه فیلمساز سینمای ایران

مرسی عباس

ژان کلود کریر

«هنرمند واقعی کسی است که از سنتی بسیار کهن می‌آید، سنتی که شاید می‌پندارد همه‌چیز را گفته و نشان داده است، ولی او بدون زحمت خود را با تکنیک‌های زمانش وفق می‌دهد و ناگاه یک نگاه، یک صدا، یک حس جدید می‌آورد. این مورد عباس کیارستمی بود.

ما سینما را پیش از او می‌شناختیم. اما او بدون تقلید از ما، بدون تلاش آشکار، با اجرای هنر خود در سرزمینش، احساسات، ریتم و هیجاناتی را که پیش از او نمی‌شناختیم، به هدیه آورد.

هنرمند واقعی از کجا آنچه را که می‌جوید بر می‌گیرد، آنچه را که پیش از یافتن نمی‌شناخته؟ رازی باستانی و به‌خوبی نگاهداری‌شده.

ازاین‌رو عباس کیارستمی یکی از بهترین شگفتی‌های زندگی ما بود. او هنگامی آمد که انتظارش را نداشتیم و با چند فیلم، دید ما از تمامی ایران دگرگون شد. او تنها کار می‌کرد یا تقریبا به‌تنهایی، ولی با پشتیبانی یک فرهنگ کهن که نمی‌خواست بمیرد و قطعا نمی‌خواست از آنچه ما مدرنیته می‌نامیم - که چیزی جز اراده زیست با زمان خود نیست- بگذرد.

احتمالا برای دسترسی به سرچشمه احساسات نوین دوران خود بود که کارش را با کودکان آغاز کرد. از کودکان پرسش می‌کرد و هرگز پاسخشان را از یاد نمی‌برد.

پس از دیدن نخستین فیلم‌هایش، ما همگی شگفت‌زده شدیم؛ انگار کسی چیزی را، در شکلی از بیان که می‌پنداشتیم ما به‌تنهایی یا تقریبا تنهایی می‌شناسیم و به کار می‌گیریم، می‌نمایاند و آشکار می‌کرد.

او خود را به‌عنوان یک مؤلف بزرگ سینما مطرح می‌کرد و ما از این اتفاق بسیار خوشبخت بودیم. او از دروازه بزرگ وارد خانواده ما شد. سپس، فیلم بعد از فیلم. در پی تصمیم اقامت در کشور خود، با وجود آغوش بازی که در سایر نقاط بر او گشوده بود، به کار خود ادامه داد، به اثبات شخصیت منحصربه‌فردش، به نگاه آرام و درعین‌حال خاصش، به سادگی بسیار مؤثر فیلم‌برداری‌اش، به شوخ‌طبعی آمیخته با تلخی‌اش.

او دلیل زنده این بود که هنر نمی‌تواند بایستد، مکث کند، منجمد شود، چراکه از ما قوی‌تر است، چراکه تنها فعالیت انسانی است که قادر به شکستن تمام موانع است، به‌خصوص آنهایی که بدون آگاهی در درونمان برپا می‌کنیم. دلیل اینکه هنر، در یک سطح به‌خصوص، تنها حریفی است که ما هنوز می‌توانیم در برابر مرگ آن را به کار گیریم. مرسی عباس»

در نشست نقد و بررسی فیلم «مرگ یزدگرد» عنوان شد

روایتگری استادانه بهرام بیضایی

شرق: یکصدوهشتادونهمین برنامه سینماتک خانه هنرمندان ایران که دوشنبه ۲۱ تیر در تالار استاد ناصری برگزار شد، به فیلم «مرگ یزدگرد» به کارگردانی بهرام بیضایی اختصاص یافت. این فیلم با حضور امیر پوریا و کیوان کثیریان نقد و بررسی شد.

درمرگ کیارستمی نیز عوامل اصلی مبهم هستند

پوریا در ابتدای این نشست ضمن گرامیداشت یاد عباس کیارستمی، گفت: هفته پیش وارد جهانی شدیم که در آن یک جفت از سرشارترین چشم‌های ناظر بر این جهان برای همیشه بسته شد؛ چشمانی که کمک می‌کرد جهان را درست‌تر ببینیم. آنچه فیلم «مرگ یزدگرد» در اعماق تاریخ به آن نقب می‌زند را، هرروز در زندگی خود تجربه می‌کنیم؛ جنبه مبهم ثبت واقعیتِ گذشته و یادآوری این نکته که روایت هر رخداد و حادثه‌ای به‌خصوص اگر با حیات و مرگ آدمی سروکار داشته باشد، می‌تواند به اندازه روایت مرگ مرد سامورایی در فیلم «راشومون» پیچیده باشد؛ همان‌طور که در فیلم‌نامه «مرگ یزدگرد» نیز شاهد این پیچیدگی هستیم. آیا ما از روند بیمارستان کیارستمی چیزی می‌دانیم؟ حتی امروز و با وجود ابزارهایی مانند دوربین‌های مداربسته، مدارک پزشکی، ایمیل‌ها و پیغام‌ها که به‌دقت ثبت می‌شوند، نمی‌توان به واقعیتِ اصلی دست پیدا کرد. همچنان ابهام پدیده‌هایی مانند مرگ آن‌قدر زیاد است که بازخوانی دَلایل پزشکی هم، به نظر پوچ و مضحک می‌رسد. حتی در مواردی مانند مرگ کیارستمی که به نظر می‌رسد پدیده اهمال شکلی بسیار آشکار دارد، عوامل اصلی مرگ مبهم و نایابند.

«مرگ یزدگرد» از نظر مدرنیسم روایت، از «راشومون» جلوتر است

منتقد سینمایی برنامه در ادامه به اهمیت کلی و تاریخ ساختار معمایی در روایت اشاره کرد و گفت: به نظر می‌رسد «مرگ یزدگرد» تعظیمی است به شیوه روایت فیلم «راشومون» کوروساوا که در آن مرگ سامورایی به چهار شکل مختلف روایت می‌شود. کوروساوا دو داستان کوتاه «در بیشه» و «راشومون»، نوشته آکوتوگاوا را ترکیب کرده که سه روایت آن در زمان گذشته و یک روایت در زمان حال را به تصویر می‌کشد. وقتی در محدوده کلمات این روایت‌ها را می‌خوانیم، گویی آنها را از زبان خودِ آدم‌ها می‌شنویم. اما کوروساوا در فیلم آن را در بستر دادگاه روایت می‌کند. از این جهت شاهد شباهتی در قالب روایت فیلم «مرگ یزدگرد» هستیم که در آن نیز داوری و جلسه دادرسی برقرار است. پوریا افزود: این تصور کهن و اشتباه را باید کنار گذاشت که سینمایی‌کردن داستان، به معنای پیداکردن معادل‌های تصویری برای کلمات است؛ این ذهنیت باطل که اگر در سینما از ابزار کلام بهره می‌گیریم، پس به‌ناچار باید از کلمات در محدوده ادبیات داستانی پیروی کورکورانه کرد. چراکه سینما اساسا ابزار متفاوتی را به‌کار می‌گیرد. در «راشومون» هم‌زمان با برگزاری دادگاه و روایت آدم‌ها، گذشته را در فلاش‌بک می‌بینیم و به‌واسطه ماهیت تصویر سینمایی، تماشاگر آنچه را که می‌بیند باور می‌کند. درواقع تماشاگر، فلاش‌بک را معادل یادآوری و وقوع چیزی در گذشته می‌داند. وی ادامه داد: «مرگ یزدگرد» از نظر مدرنیسم روایت، به طرز شگفت‌انگیزی از «راشومون» جلوتر است. این فیلم یکی از نقاطی است که گردن روایتگری استادانه در مشرق‌زمین را افراشته‌تر می‌کند. در «مرگ یزدگرد» حتی در این حد هم وارد جهان فلاش‌بک نمی‌شویم که روایت‌ها را ببینیم و آنها را از هم تفکیک کنیم. همه روایت‌ها را در زمان حال و به‌واسطه تکنیک نمایشیِ «بازی در بازی» می‌بینیم. گاهی اوقات واسطه‌های آن به ما یادآوری می‌شود و بسیاری اوقات این اتفاق نمی‌افتد و صرفا از رفتارها و جهت کلام متوجه می‌شویم که بازیگر نقش چه کسی را بازی می‌کند. اما پیچیده‌تربودن آن، به معنای غامض‌تر و غیرقابل‌فهم‌تربودن نیست. «مرگ یزدگرد» در مقایسه با سینمای غرب و بخشی از سینمای شرق که با تکنیک «بازی در بازی» به پیچیده‌نمایی تفاخر می‌کند، برای تماشاگر ملموس و قابل‌درک است.

دو عنصر رئال در جهانِ نمایشی اثر

منتقد سینمایی برنامه سپس به دو عنصر رئال در این اثر اشاره کرد و گفت: دو عنصر رئال در جهان کاملا نمایشی «مرگ یزدگرد» می‌تواند پرسش‌برانگیز شود؛ یکی اینکه «مرگ یزدگرد» جزء معدود متون تاریخ ادبیات ایران است که در آن هیچ واژه عربی‌ای وجود ندارد، چراکه در آن زمان هنوز زبان ما به زبان عربی آمیخته نشده بود. اما این یک منطق کاملا رئالیستی دارد و از منش‌های تفاخر به زبان فارسی و اداهایی که برخی به بیضایی نسبت می‌دهند، به‌دور است. وی اظهار کرد: بسیاری از ستایش‌های کلی، دائر بر این است که «مرگ یزدگرد» کوشیده حتی یک واژه عربی را به‌کار نبرد. این افراد متوجه دید بسیار منفی بیضایی نسبت به نظام پادشاهی ساسانی در «مرگ یزدگرد» نیستند، پس با شنیدن حرف‌های آسیابان در پایان فیلم سرخورده می‌شوند؛ آسیابان ترجیح می‌دهد نان و خرمایش را با اعرابی که آنها را زحمتکش و همچون خود دارای دست‌های پینه‌بسته می‌داند تقسیم کند، نه با سرداران ساسانی. آدم اصیل‌تری که بدی‌های قوم خودش را بهتر می‌شناسد، به شکل بسیار زیبایی در این فیلم متجلی شده است؛ آسیابانی که خودِ ایرانیت و روابط موجود در نظام شاهی و رعیت را در بسیاری موارد سرمنشأ ستم می‌داند. بنابراین زبان فارسی در اینجا کاربرد رئال دارد، نه تفاخر به عدم استفاده از واژگان عربی. چرا که به بخشی از تاریخ ارجاع دارد که هنوز زبان فارسی به زبان عربی آمیخته نشده است. می‌توان پرسید مگر این متن و اجرا، رئالیستی است که باید در آن نکته‌ای رئال رعایت شود؟ پوریا ادامه داد: نکته دیگر که می‌تواند منبع شک شود، مسئله حجاب است که آن هم، در این کاربرد نمایشی است که معنا پیدا می‌کند. حجاب هم در تکنیک «بازی در بازی»، مانند زبان مطلقا فارسی عمل می‌کند و باورپذیری است که عامل این معادلات و کنش‌های نمایشی است. ضمن اینکه به نظر می‌رسد مهم‌تر از این بحث‌ها، اشارات بیضایی به ماهیت قدرت و فاصله عمده آن با رعیت است. دوباره می‌توان پرسید مگر این متن واقع‌گراست و این اجرای واقع‌نمایانه‌ای از این متن است که عناصر رئال در آن جریان داشته باشند؟ پاسخ این سؤالات، به مشکلات تاریخی ما در تقسیم‌بندی بین واقع‌گرایی و غیر از آن برمی‌گردد. باید بدانیم باورپذیری و رسیدن به باور تماشاگر، هیچ ربطی به واقع‌گرایی به‌عنوان یک سبک ندارد. وی تأکید کرد: بحث، رئالیستی‌بودن فیلم نیست بلکه باورپذیری است که اهمیت دارد. تئاتری‌بودن به این معنا که جهان نمایش در رگ‌های اثر جریان دارد، مایه افتخار و مزیت فیلم است. به همین دلیل است که «مرگ یزدگرد» در تاریخ سینمای ما یک فیلم یگانه است. اما این نمایشی‌بودن، به خود متن و درونیات اثر برمی‌گردد. در اینجا نمایشگری، سلاح مردمی است که واقعه مرگ شاه را روایت می‌کنند. پیروزی آنها بر درباریان و تبدیل‌شدنشان به شخصیت‌های اصلی، با سلاح نمایشگری اتفاق افتاده است. آنها تا زمانی زنده می‌مانند که بتوانند به‌خوبی نمایش دهند. پس نمایشی‌بودن را نمی‌توان از جوهره این اثر جدا کرد و در بطن این موقعیت قرار دارد.

«مرگ یزدگرد»؛ پیروزی درام بر تاریخ

پوریا در بخش پایانی صحبت‌هایش به بحث طعنه به تاریخ پرداخت و گفت: بیضایی گفته اولین‌بار در مدرسه به این موضوع فکر کرده است؛ اینکه در آن دوره تاریخی و شرایط آن زمان و با توجه به موقعیت جغرافیایی، چگونه آسیابان به‌عنوان قاتل یزدگرد کشف شده است؟ مگر بی‌عقل بوده که خود برود و اعتراف کند که به طمع زر و سیم یزدگرد را کشته است؟ بیضایی به‌جای نقزدن، دست به آفرینش این اثر می‌زند و در آن احتمالات دیگری را پیش‌روی ما می‌گذارد.

نگاه

مراسمی که درشأن کیارستمی نبود

ناصح کامکاری*

دو نکته که به مرگ عباس کیارستمی همانند مرگ آندره تارکوفسکی، حساسیت مردمی بخشید، یکی منزلت و جایگاه جهانی کیارستمی اما بی‌مهری و سردی رسانه‌های رسمی کشورش نسبت به او بود و دوم، فرهیختگی و خلوص شخصیت هنرمندانه‌ای که فیلم‌هایش را مشحون از احساس و اندیشه می‌کرد و سادگی ظاهری آثارش را غنا می‌بخشید.

از بدو امر و اعلام مرگ کیارستمی، هیأتی با هدایت رخشان بنی‌اعتماد برنامه‌ریزی آیین خاک‌سپاری و بزرگداشت کیارستمی را عهده‌دار شد، اما در مجلسی که روز سه‌شنبه در کانون پرورش فکری منعقد شد، ظاهرا این هیأت نقشی نداشت و سردرگمی و نبود انسجام مراسم کاملا به چشم می‌خورد. علیرضا شجاع‌نوری در مقام مجری، هرازگاهی میکروفن را به یکی از حاضران، که از نامداران هنر و سینما بودند می‌سپرد تا خاطره‌ای یا چند جمله درباره کیارستمی بگویند. اما وسط سخنان پرخاشجویانه داریوش مهرجویی نسبت به تیم پزشکی معالج کیارستمی، وقتی کوشید سخن مهرجویی را قطع کند و نتوانست، تسلط بر اجرای ادامه برنامه را باخت و ناچار شد دقایقی بعد، هم به خطای پزشکان اذعان کند و هم دیگربار، ابراز تسلیت به مهرجویی و فرمان‌آرا را مؤکد کند! یا با توهم، «جمشید لایق»، بازیگر قدیمی را که چندین‌سال است درگذشته، میان حضار ببیند و از حضورش تشکر کند!

کوشش برای صبغه رسمی‌دادن به هنرمندی مستقل و برپایی مراسمی با رنگ‌ولعاب دولتی، ناهماهنگی‌های دیگری را نیز ناخواسته رقم می‌زند. ازجمله اتفاقات ناپسند فقط آن نبود که در تالاری که اکثر بزرگان سینما و هنر نشسته بودند تفکیک جنسیتی اعمال شده و بانوانی که در ردیف‌های بالا نشانده شده بودند برخی چون رخشان بنی‌اعتماد، فرشته طائرپور و نیکی کریمی مسئولیت و منسوبیت بیشتری برای اداره مراسم داشتند، بلکه لاپوشانی جایگاه خاص کیارستمی به‌عنوان هنرمندی یکه و متکی به سلیقه شخصی بود که پیرو و مبلغ هنر رسمی نشد تا اقبال عمومی و شایستگی امروز کیارستمی از این منظر باشد. نامناسب‌بودن مراسم آنجا به اوج رسید که به هر یک از بزرگان حاضر، ازجمله هوشنگ مرادی‌کرمانی، اکبر عالمی، محمدعلی سجادی و محمد بزرگ‌نیا، بیش از چند جمله مجال صحبت داده نشد اما تریبون تا دقایقی متمادی در اختیار کسی قرار گرفت که نسبتی با سینما نداشت. جناب دکتر نصرالله پورجوادی در نطقی طویل، بیشتر از مرجعیت خود و رجوع افراد خارجی نزد خود گفت تا ثابت کند در این کشور فضای ابراز عقیده مخالف، باز است و بعد هم تریبون مجلسی را که به کیارستمی اختصاص داشت معطوف به معرفی کتاب خود در مدح هنر ایران کرد و دو جمله هم البته در ستایش کیارستمی بر زبان آورد که افتخارات سینمای دنیا را بی‌دیناری از بودجه دولتی کسب کرده بود. اما متأسفانه، لحن کلی مراسم و آنچه پشت تریبون گفته شد، کتمان این حقیقت بود که کیارستمی در تمام این سال‌ها مورد بی‌مهری مناصب رسمی بود و هیچ نهاد دولتی‌ای حامی و پشتیبانش نبود، بماند آن که خوشبختانه نیازمند احدی هم نبود و چون درختی تناور چنان قد برافراشت که نهادها و سازمان‌ها می‌توانستند در سایه‌سارش ببالند و منزلت باخته خود را بازیابند.

اکنون باید صبور ماند و دید که پاسداشت فرزانه‌ای که پیکرش بر شانه هنردوستان تا منزلگاه واپسین رهسپار شد، آیا در روزهای آتی، آیین و مراسمی مستقل و درخور شأن و مرتبه بی‌بدیلش خواهد یافت؟

*درام‌نویس و کارگردان

عمق میدان

نقدی بر فیلم «دراکولا»، ساخته «رضا عطاران»

خون‌آشامی در حصار آیتم‌ها

علی فرهمند

باید درباره فیلمی نوشت که یک ایده بسیار جذاب کمدی را به بدترین شکل ممکن به تصویر کشیده است و ایراد اصلی هم به فیلم‌نامه برمی‌گردد. ایده اصلی فیلم «دراکولا»، اعتیاد یک «خون‌آشام» است به «تریاک» و جذابیت ایده هم پیوند میان یک کاراکتر تیپیکال غربی و ماده مخدر ایرانی است؛ خون‌آشامی که در فیلم «دراکولا» می‌توانست به بهترین شکل ممکن و با استفاده از مؤلفه‌های ایرانی بازتعریف شود؛ اما نتیجه چنین نیست.

در فیلم «دراکولا» حجم ایده‌های فرعی بسیار زیاد است؛ از صحنه افتتاحیه که زندگی محصور، به‌وسیله تکنولوژی به صورت کمیک روایت می‌شود، گرفته تا اکثر صحنه‌های فیلم که هیچ ربطی به قصه اصلی فیلم ندارند. مثلا توجیه استفاده از تلگرام و اپلیکیشن‌های موبایل در فیلم چیست؟ مگر نه‌اینکه ایده‌های فرعی باید در جهت ایده اصلی فیلم قرار بگیرند؟ این‌گونه است که قصه اصلی فیلم «دراکولا» دقیقا پس از گذشت نیمی از فیلم آشکار می‌شود و در نیمه اول فیلم، شخصیت‌ها به هذیان‌گویی مشغول هستند. نکته دیگر اینکه در یک فیلم کمدی، منطق روایی فیلم‌نامه با فضا و جهان فیلم متناسب است اما در فیلم «دراکولا» این منطق در بسیاری از صحنه‌ها نادیده گرفته می‌شود. برای مثال چطور «خون‌آشام» حرفه‌ای در آغاز ربودن «جواد»، به وجود گوشی موبایل او پی نبرد؟ یا مثلا مگر «خون‌آشام» داستان یک ایرانی و ساکن تهران نیست، پس چطور از اعتیاد و پارک معتادها بی‌خبر است؟

و به‌عنوان نکته آخر درباره فیلم‌نامه «دراکولا» باید گفت که تصمیم‌های یک شخصیت نیازمند طی‌شدن روندی دراماتیک است و یک شخصیت در آنِ واحد نمی‌تواند تصمیمی بگیرد وگرنه مخاطب از همذات‌پنداری و درک شخصیت بازمی‌ماند. با این روند باید پرسید که اصلا چه چیزی مانع از خون‌خواری خون‌آشام‌های

فیلم شده است؟ درواقع تصمیم «ولادیمیر»، «سوسن» و «مسعود» در رابطه با تبدیل‌شدن به یک انسان عادی از کجا نشئت می‌گیرد؟ و در انتهای فیلم چه چیزی باعث عوض‌شدن تصمیم «مسعود» می‌شود و او را دوباره به یک خون‌آشام تبدیل می‌کند؟ این سؤالات - که اتفاقا سؤالات مهم فیلم است و اساسا فیلم حول همین تصمیم‌های شخصیت‌ها می‌گردد- بی‌پاسخ باقی می‌مانند و چیزی که باعث می‌شود تا فیلم «دراکولا» قابل‌تحمل باشد، نه گیرایی و جذابیت روایت قصه بلکه استفاده از صحنه‌های بی‌ربط است که البته صحنه‌های خنده‌داری هم هستند اما ارتباطی به فیلم ندارند. از شوخی‌هایی درباره موبایل تا دکتر ترک‌اعتیادی که خودش معتاد است، تا صحنه‌های رقص معتادها و «هاروکی موراکامی» و «کافکا در کرانه» همگی آیتم‌هایی هستند خنده‌دار که در پیشبرد قصه نقشی را ایفا نمی‌کنند. راستی مگر یکی از ویژگی‌های فیلمفارسی‌های قدیم این نبود که به خاطر نبود داستان‌پردازی صحیح، صحنه‌های زائدی چون رقص و آواز و لودگی به فیلم‌ها تزریق می‌شد تا مخاطب خسته نشود؟

کارگردانی و میزانسن فیلم هم در بسیاری از صحنه‌ها متناسب با فضای اثر نیست. زمانی که مخاطب باید از طریق کارگردانی احساس ترس کند، موقعیت‌های بی‌ربط مانع از آن می‌شود و در زمانی که فیلم به اوج صحنه‌های کمدی خود رسیده است، میزانسن با این صحنه‌ها هم‌خوانی ندارد. مثلا در صحنه‌ای که «جواد» در اتاقی تاریک به‌هوش می‌آید و با تخته‌سنگ سلاخی و کاسه خون مواجه می‌شود و با موبایلش شروع به لودگی می‌کند، کارگردانی در راستای ترس و ابهام پیش می‌رود و در صحنه‌هایی که «مسعود» و «جواد» در حال ایجاد موقعیت‌های کمیک هستند، چیدمان میزانسن به فیلم‌های ترسناک پهلو می‌زند. همچنین استفاده از صحنه‌های آرشیوی در فیلم بسیار زیاد است. شاید در ابتدا استفاده از صحنه‌هایی از فیلم‌های «پیانیست»، «اکتبر» و «اره» جالب به نظر برسد اما تعدد این صحنه‌ها تا جایی پیش می‌رود که یک صحنه از فیلم حول دیدن راز بقا می‌گردد در صورتی که این تدوین «دیالکتیک» بسیار بی‌دلیل به کار گرفته می‌شود و صرفا جنبه «دکوراتیو» دارد.

سرانجام فیلم نیز زمانی اتفاق می‌اُفتد که اصلا انتظار نمی‌رود. درواقع به خاطر اتمام ایده‌های داستانی - حتی ایده‌های بی‌ربط (!) - صحنه آخر با یک تصمیم لحظه‌ای (تصمیم «مسعود» به قتل «جواد») آغاز می‌شود و پس از چنددقیقه تیتراژ دیده می‌شود.

فیلم «دراکولا» بیشترین ضربه را از جانب فیلم‌نامه خورده است و بی‌شک یکی از ناب‌ترین ایده‌های کمدی را به خاطر نابلدی نابود کرده است. نه آغازی درست دارد و نه پایانی، نه نقطه اوج دارد و نه حتی گره‌گشایی و نه اصلا در فیلم «درام» شکل می‌گیرد. تنها نکته مثبت فیلم که باعث می‌شود تا مخاطب به خنده بیفتد، بازی‌های فوق‌العاده بازیگران است. از بازی «رضا عطاران» و «لوون هفتوان» گرفته تا «ژاله صامتی» و «سیامک انصاری». اما فیلم «دراکولا» آن‌قدر دارای حفره است و دراکولایش آن‌قدر بی‌رمق است که حتی قدرت بازیگرانش هم نمی‌تواند بار ضعف فیلم را بر دوش بکشد.