آینه‌های روبه‌رو

به فیلمنامه‌نویس شلیک کن!*

محمدرضا مقدسیان

■ فیلمنامه در سینمای ایران بیشتر به مثابه فرصت توقفی است میان مرحله مجذوب یک ایده دوخطی شدن تا مرحله تلاش برای تصویری کردن ایده‌هایی که هیچ وقت مجال پرورده شدن را نیافته‌اند. طبق اصلی نانوشته در سینمای ایران هیچ قاعده و مرامی قابل پذیرش نیست تا در قالب آن نقش فیلمنامه‌نویس به عنوان پایه‌گذار ساختمان یک اثر تحت عنوانی مستقل و احیانا به دور از تاثیرات حذفی عناوینی مثل کارگردان یا تهیه‌کننده قابل تعریف باشد. فیلمنامه‌نویس در سینمای ایران بیشتر به مثابه میرزا بنویسی تعبیر می‌شود که در بهترین حالت وظیفه به متن تبدیل کردن منویات فکری تهیه‌کننده یا کارگردان یا فردی که این دو وظیفه را توامان برعهده دارد بر دوش می‌کشد؛ بدبختانه. این مساله چه از بعد مالی و چه از بعد معنایی در اکثر فیلم‌هایی که از پیش از انقلاب تا این سال‌ها در حال تماشایشان هستیم قابل ردگیری است. با همین رویکرد هم بود که وقتی «اصغر فرهادی» به دلیل فیلمنامه «جدایی نادر از سیمین» در اسکار نامزد. دریافت جایزه شد همگان دهان حیرت گشودند. کافی است به نمونه‌های پرفروش و موفق سینمای ایران یا آثار ماندگار دو، سه دهه اخیر بپردازیم تا اهمیت فیلمنامه به عنوان رمز بقای یک اثر عیان شود. وجه مشخصه آثار بیضایی، مرحوم حاتمی، مهرجویی، تقوایی، کیمیایی، فرمان‌آرا یا حتی میرکریمی، درویش، حاتمی‌کیا، تبریزی، فرهادی، شهبازی و... چه بوده است؟ مگر جز این است که هنوز هم برای یادآوری این آثار از دیالوگ‌ها و موقعیت‌های داستانی آن سخن به میان می‌آید؟ سینمای ایران خوداگاه یا ناخودآگاه (جز در مواردی معدود) هیچ‌گاه فیلمنامه‌نویسی را به عنوان یکی از ارکان اساسی فیلمسازی نپذیرفته است و همیشه جریان ستاره‌محوری و بداهه‌گویی یا کارگردان و تهیه‌کننده‌محوری بوده که جریان غالب سینما را شکل داده است. اصولا طبق یک اصل نانوشته و واپس‌گرا در سینمای ایران فیلمنامه‌نویس‌ها در درجه چندم اهمیت قرار دارند. این مساله تبعات مخربی برای سینمای ایران داشته است. از سوی دیگر کارگردانانی که با سطح پایین فیلم‌نوشت‌های غالب آثار روبه‌رو می‌شوند خیال فیلمنامه‌نویسی به سرشان می‌زند و از شهوت فیلمنامه‌نویسی برای ساخته‌های خودشان لبریز و دست به کار نوشتن فیلمنامه‌های متوسط و حتی نازل می‌شوند. مهم‌ترین آفت این گروه از کارگردانان و فیلمنامه‌هایی که می‌نویسند ذوب شدن در جذابیت ایده اولیه فیلمنامه و غافل شدن از پرداخت درست این ایده برای تبدیل شدن به فیلمنامه و دور شدن از ایده خام اولیه است. نتیجه ثانویه آن سخت شدن پذیرش همکاری فیلمنامه‌نویس‌های خوب با کارگردانان صاحب‌نام است چرا که هر دو داعیه فیلمساز بودن دارند با تکیه بر اینکه فیلمنامه‌نویسی به تنهایی منزلتی ندارد! در این میان بی‌مهری به فیلمنامه و نقش اساسی آن برای شکل‌گیری یک اثر سینمایی شاخص از سوی تهیه‌کننده‌ها هم تشدید و تکمیل می‌شود. جمع اکثریت تهیه‌کننده‌های سینمایی نیز با در نظر گرفتن حداقل میزان دستمزد برای فیلمنامه‌نویس عملا انگیزه تلاش برای نوشتن فیلمنامه‌ای جانانه و قابل دفاع را از محدود فیلمنامه‌نویسان صاحب سبک از میان می‌برند. این سکه روی دیگری نیز دارد. بدیهی است که سینما اصالتا از دل ادبیات سر برآورده است. تصویری کردن دنیایی که در قالب کلمات خلق شده بودند باعث ساخت بزرگ‌ترین آثار سینمایی از همان ابتدای تاریخ سینما شدند. این رویه تا همین امروز هم برقرار است و بزرگ‌ترین آثار سینمای جهان بر مبنای اقتباسی از یک رمان، داستان، نمایشنامه یا حتی یک واقعیت تاریخی به رشته تحریر درآمده است. این رویه نتیجه عملی فرهنگ ادبی حاکم بر دنیای غرب و تمایل مردم به مطالعه و هم‌زیستی با ادبیات بوده است. سنت بی‌مهری به کتاب و ادبیات در بخش عمده جامعه ایرانی مجال اقتباس از آثار ادبی برای نوشتن فیلمنامه‌های استخوان‌دار را از سینما سلب می‌کند. این مساله اما از سوی دیگر هم قابل بررسی است. از زاویه‌ای دیگر این‌طور به نظر می‌رسد عدم رشدیافتگی مقوله فرهنگ و هنر در جامعه ایرانی زاییده در حال توسعه بودن‌مان در جمیع جهات بوده است. به بیان دیگر سینما زمانی به فرهنگ ایرانی اضافه شده است که مواد پیش‌نیاز برای تبدیل شدن سینما به هنری بومی را به همراه خود نیاورده است. همان‌طور که در بالا گفته شد سینما زاییده پیوند ادبیات و صنعت تصویرسازی بود با هدف تصویری کردن رویاهایی که بیشتر از حدود کلمات مجال بروز نیافته بودند. روبه‌رو شدن جامعه ایرانی با سینما به مثابه امری مدرن پیش از آنکه سنت دوستی با کتاب و ادبیات رونق چشم‌گیری داشته باشد منجر به آن شد تا باردیگر امری مدرن پس از ورود به ایران قلب شده و تبدیل به ماکتی از نمونه اصلی آن شود؛ سینمایی که از ادبیات و به بیان مستقیم‌تر فیلمنامه اصیل خالی بود و حداقل چندان قرابت معناداری با ادبیات نداشت. سینمای ایران از دیرباز حضور فیلمنامه‌نویس در سینما را امری تجملی تصور می‌کرده است. ولی به نظر می‌آید فروش ناامیدکننده خیل گسترده فیلم‌هایی که در سال‌جاری اکران شده‌اند و اقبال گسترده به معدود آثاری که ایده‌های تازه و فیلمنامه‌های استانداردی داشته‌اند، پیام به شدت روشنی دارد و آن اینکه سینما بدون فیلمنامه و قصه درست و سرراست که هوای تازه‌ای برای مخاطب تداعی کند راه به جایی نمی‌برد و تنها راه چاره برای زنده نگه داشتن سینما متوسل شدن به ادبیات، اقتباس و رعایت قواعد اساسی فیلمنامه‌نویسی است چرا که در دوره حاضر و در شرایطی که بهترین آثار سینمای جهان به راحتی در دسترس مخاطبان داخلی است دیگر نمی‌توان با دست‌کم گرفتن میزان درک سینمایی مخاطب و با کمک کلیشه‌ها و داستان‌های پوسیده و نخنماشده تماشاگر را به سالن سینما کشاند.

***عنوان مطلب برگرفته از اثری به نام «به پیانیست شلیک کن» ساخته فرانسوا تروفو**

عکس: Reuters

سینمای پس از بیداری

آزادی فیلمسازی تجربه‌ای که هرگز نداشتیم

علی جعفر/ ترجمه: احمد کیا

یک سال از تحولات جهان عرب می‌گذرد، نگارنده مفاهیم تغییرات سیاسی را در چارچوب نسل جدید فیلمسازان خاورمیانه بررسی می‌کند. در پایان نگاهی دیگر به فیلم «جدایی نادر از سیمین» که در متن نیز به آن اشاره شده توسط مترجم نوشته شده است.

■■■

بعد از بهار، سرانجام زمستان می‌آید. جنبشی که جهان عرب را در سال گذشته تکان داد، نوید حصول به امیدهای زیادی را در دست یافتن به دوران جدید آزادی هنری می‌داد. انقلاب‌هایی که در تونس و مصر و در مقیاسی بزرگ‌تر به کشورهای جوان منطقه تسری یافت. دانشجویان خبره و جوانان حرفه‌ای از قرار معلوم –بافیس‌بوک، توییتر و سایر رسانه‌های اجتماعی– راه‌حلی دیجیتال را در مقابل روش‌های آنالوگ فرونشاندن این جریانات که توسط نهادهای قدرت به کار گرفته می‌شد یافته بودند. قلم، یا بعدها تلفن‌های همراه امکاناتی بُرنده‌تر از شمشیر را برای آنها فراهم آورده بود، بنابراین ما شاهد همگانی شدن و تغییرات جنبشِ بصری‌ای که شهروندان مستندساز نسبت به رویت این وقایع در جهان پیرامون آنها داشتند، هستیم. در مصر، خانه کهن جهان عرب و قدیمی‌ترین مرکز صنعت سینما، کانون فیلم در حضور معنادار میدانِ تحریر بنا نهاده شد. آنها از یک سو اسناد زنده‌ای بودند که در رویدادهای بی‌پروای پیرامون شان مشارکت می‌کردند که شاهد سقوط دیکتاتوری ۳۰ساله حسنی مبارک در ۱۸روز شدند. فیلمسازان فعال – در یک دست دوربین و در دست دیگر سنگ و برانکارد – همراه با مردمان معترض و متعهد از یک سرآغازِ جدید فرهنگی و فضای بازتر سیاسی حمایت کردند و آن را گرامی داشتند. اقتصاد سینمای کشور، که مدت زمان طولانی به واسطه تبلیغات میانه‌رو در رکود به سر می‌برد، به نظر می‌رسد که به یک‌باره خون تازه‌ای را در خود پیدا می‌کند. تنها به فاصله سه ماه از اتفاقات رخ‌داده، نخستین اثر پیرامون انقلاب نمایش داده شد: «۱۸ روز». مجموعه‌ای مرکب از فیلم‌های کوتاهی که به وسیله ۱۰ کارگردان تثبیت شده مصری و کارگردان‌های نوظهور ساخته شد و در می‌سال گذشته در جشنواره بین‌المللی فیلم کن به نمایش جهانی درآمد. فیلم مستند دیگری با نام «تحریر ۲۰۱۱» که در همان زمان کامل شد و به نمایش عمومی در جشنواره فیلم ونیز در سپتامبر گذشته گذاشته شد. «من هرگز احساسی بیشتر از آزادی به شکلی هنری را نداشتم.» این جمله‌ای است که «یسری نصرالله»، که اخیرا نیز فیلمی با عنوان «بعد از نبرد»، در رابطه با داستان عشق دختر انقلابی طبقه متوسط و یک پسر طبقه کارگر که ناگزیر از حمایت رژیم مبارک بود، ساخته است. «مصر حالا یک مکان متفاوت است. من اغلب احساس می‌کنم به شکل وحشتناکی در ساخت این فیلم آزادم. تجربه‌ای که هرگز سابق بر این نداشتم. من امیدوارم این آشفتگی برای همه اتفاق بیفتد.» پیشرفت‌های اخیر از منطقه عبور کرده است، هرچند، این رضایتمندی اولیه جایگزین عدم قطعیت و بدگمانی پیشین شده است. جنبش‌های اعتراضی بدون خشونت در تونس و مصر به سختی در تضاد با آن توطئه و دسیسه‌چینی و وحشی‌گری‌ای است که در بحرین، لیبی و دردسرسازترین آنها که در سوریه رخ داده است، قرار می‌گیرد.

در زمانی، موفقیت اسلام‌گراها در انتخابات پارلمانی تونس و مصربرانگیزاننده این ترس که رستاخیز جامعه محافظه‌کار ممکن است دربردارنده تاثیر منفی‌ای در طراحی و خلاقیت صنعت هر دو کشور شود، شده بود. نخستین نشانه‌ها دلگرم‌کننده نبودند. در مصر، گروه اخوان‌المسلمین نشانه‌هایی را دال بر کشمکش‌هایی می‌دادند که نیتشان سوق دادن کشور به سمت و سویی بود که بعد از موفقیت‌های پارلمانی برای احراز پست ریاست‌جمهوری که در انتخابات می‌سال گذشته برگزار شده بود، اقداماتی را انجام دهند. «مسایل در حال حاضر بسیار بغرنج‌تر از زمانی که آنها در رژیم سابق بودند، هست.» این گفته تهیه‌کننده مصری محمد حفظی است. وی ادامه می‌دهد: «رژیم گذشته قضایا را فراتر از حد معمول می‌پیچاند و کسی بازگشت آنها را نمی‌خواهد، اما آنها زمانی که بحث فیلمسازی مطرح می‌شود به ما برچسب انحرافی می‌زدند. اگرچه این مسایل روزهای آغازین خود را سپری می‌کند، اما شخص احساس می‌کند که امروز نسبت به گذشته، با محدودیت بیشتر و حتی شاید سانسور شدیدتری مواجه است. این موضوع تهدیدی برای خلاقیت جامعه محسوب می‌شود. ذکر این مساله بسیار حایزاهمیت است که خلاقیت جامعه به عنوان ابزار یک مبارزه باید مورد توجه قرار گیرد. ما آماده مقاومت هستیم اگر مجبور شویم.»

موج نو در مصر

محمد حفظی یکی از سردمداران موج نوی فیلمسازی مصر است که در سال‌های اخیر در کنار کارگردان‌هایی نظیر احمد عبدالله (میکروفن)، محمد دیاب (قاهره ۶۷۸)، کاملا ابوذکری (یک-صفر)، ابراهیم ال-باتوت (چشم خورشید) و عمر سالاما (آسما) پدیدار شده است. حتی قبل از انقلاب، این فیلمسازان تغییراتی را در راستای حجم تبلیغات خشک و قالبی سیستم حاکم در جنبشی تحت لوای «سینمای پاک» آغاز کرده بودند. جنبشی که به سبک سینمای نجیبی عاری از خشونت و سکس که به‌وسیله شبکه‌های تلویزیون‌های ماهواره‌ای گسترش داده شده بود، اطلاق می‌شده است. موضوعی که بیش از مدت دو دهه در صنعت سینمای مصر نفوذ کرد. فیلم‌های این فیلمسازان نقش حایزاهمیتی را در به چالش کشیدن مشکلات اجتماعی و سیاسی رژیم مصر ایفا کرد. فیلم‌هایی نظیر میکروفن (۲۰۱۰) – سفر واریته هیجان‌انگیز و مشتاقانه از خلال موسیقی زیرزمینی الکساندرا – پیشگویی‌ای نسبت به رویدادهای ۲۵ ژانویه انجام می‌دهد و عمق ناکامی‌های حباب مصری‌ها که در پوسته سطحی زندگی آنها جای گرفته‌است را نشان می‌دهد. مبارزه طولانی مدتی که برای حصول به آزادی طی کرده‌اند این فیلمسازان را بر آن می‌دارد که میل چندانی به واگذاری سهل و آسان زمین‌های‌شان نداشته باشند.

«در اینجا امروزه چیزهایی بیان می‌شود که هرکس باید بپذیرد.» این را خالید عبدالله بازیگر، نویسنده و تهیه‌کننده می‌گوید (کسی که چهره آشنایی در جهان غرب با فیلم‌هایی از قبیل بادبادک باز و یونایتد ۹۳ است.) چیزی به صورت بنیادین تغییر کرده است. دانه‌هایی کاشته شده بودند و پرسشی که هم‌اکنون مطرح می‌شود چگونگی طریقه رشد سریع آنهاست. جهشی که مولود کودک انقلاب است. کسی قصد ترک کردن آن را ندارد. موقعیت خوددارانه این است که چگونه فیلمسازان اینجا امروزه خودشان را تعریف و مشخص می‌کنند و برای مبارزه با این خروج به شکلی فرهنگی آماده می‌شوند.

همراه با تامر السید، خالید عبدالله برای مدت بیش از دو سال در حال کارکردن روی فیلم «در روزهای آخر شهر»، فیلمی که در قاهره، بغداد و بیروت ساخته شده است، اثری که به شکلی اصیل، قصد نمایش ناامیدی‌های نسل جوانان گمشده درگیر، در یافتن موقعیت‌اش زیر سلطه قوانین دیکتاتورمنشانه در این سه شهر جهان عرب را دارد. پروژه تحت‌تاثیر حسِ پیشگویانه‌ای قرار گرفت. السید، اثرش را در قاهره قبل از انقلاب آغاز کرد و زمانی که آن پایان یافت، ماه‌ها بعد، شهر پیرامونش به شکلی سیاسی تغییر هویت داده بود. ضمنا، هم عبدالله و هم السید صحنه‌های فیلمشان درگیر جوانه‌های قبل از انقلاب نیز شده بود. هر دو آنها یک آرشیو از مواد فرهنگی سازمان‌یافته شده با تصاویر انقلاب و پس از آن، کمک کردند که این مساله به شکلی غیرسودمندانه در شبکه یوتیوب دیده شد. تلاش‌های آنها عهدی بین جوانان مصری و به طور گسترده‌تر در جهان عرب است که امروزه دوباره به قدرت تصویر به‌ویژه در دهه‌ها بعد از حبس و تقید، موقعیت‌های کنترل شده رسانه و سینمای سربه‌راه حکومتی باور پیدا کرد. «شما با فورانی از مردمی که نخستین تجربه‌های فیلمسازی‌شان را به شکلی واقعی داشته‌اند، مواجه‌اید، کسانی که حالا می‌دانند چه چیزی در دوربین معناآفرین است و حسی که از ارتباط بین تصاویر فیلم می‌آید چیست.» خالید عبدالله ادامه می‌دهد: «برای چند ماه گذشته، داستان اغلب به صورتی پوچ با چیزی که آنها چشمانشان می‌دید به‌نظر می‌رسید. حالا ما یک سال این اتفاقات را پشت سر گذاشته‌ایم، من معتقدم که توازن به داستان برگشته است. قسمت مثبت داستان این است که شما همیشه به چیزی که می‌بینید، نمی‌رسید. شما باید یک داستان به وجود آورید. بهترین چیز رخ‌دادن آن است.» این حس خوش‌بینانه، حتی اگر محتاطانه باشد، می‌تواند قلمرو خودش را در فیلم جهان عرب بیابد. به مقداری که شورش‌های جهان عرب از طریق ابزارهای دستی، لرزاننده و بی‌هیچ قید وبندی ضبط شده است – از مرگ خونین سرهنگ معمر قذافی در لیبی تا صحنه‌های تکان‌دهنده خشونت باری که هنوز نیز در سوریه اتفاق می‌افتد - مخاطبان سرانجام استخوان‌بندی حفظ شده جهان داستانی و بازنمایی وقایع تاریخی که در رژیم‌های خود پشت سر گذاشته‌اند را مطالبه خواهند کرد. «داستان‌های زیادی خارج از آن چیزی که تاکنون گفته شده، وجود دارد و انتظار گفته شدن را می‌کشد.» این چیزی است که محمد حفظی می‌گوید. او ادامه می‌دهد: «این به شکل غیرقابل انکاری منبع الهام فیلمسازان بوده است. حتی امروزه شرایط اقتصادی و سیاسی ابراز آنها را سخت‌تر کرده است، اما تو در طولانی مدت نمی‌توانی سیر خلاقانه را متوقف کنی... .»

نکته

مصر حالا یک مکان متفاوت است. من اغلب احساس می‌کنم به شکل وحشتناکی در ساخت این فیلم آزادم. تجربه‌ای که هرگز سابق بر این نداشتم. من امیدوارم این آشفتگی برای همه اتفاق بیفتد.

درس‌هایی از ایران

استعاره این جامعه از منظر اجتماعی و سیاسی در آثار کارگردان‌های بین‌المللی ایران نظیر کیارستمی و... نمود و رشد یافت. مسلما این فیلمسازان موفقیت‌هایی را به دست آوردند. دریافت نخستین جایزه اسکار اصغر فرهادی و تاکید فرهادی در سخنرانی مراسم بر مردم ایران، صحه‌ای بر امر بالاست: «در زمانه‌ای که صحبت از جنگ، ارعاب و پرخاشگری در سطح مبادلات سیاسی وجود دارد... کشور ایران از فرهنگ باشکوه خود سخن می‌گوید، فرهنگی غنی و باستانی.»

بازبینی جدایی نادر از سیمین:

آخرین فیلم فرهادی در به تصویر کشیدن تیپ‌های طبقاتی این جامعه موفق عمل می‌کند اما تنها در بستری از عوام زدگی به آن پرداخته می‌شود و فراتر از آن چیزی در چنته اثر نیست. جدا از ضعف‌های مفرط روایی، که از سویی به شکلی آزاردهنده در گره‌افکنی‌های متوالی و گره‌گشایی‌های باسمه‌ای فرجامین فیلم خود را نشان می‌دهد و از سوی دیگر در زیر لایه و حضور عوامل اجرایی اثر خود را پنهان می‌کند، تم و دغدغه اصلی این فیلم نیز چون «درباره الی...» دروغ‌گویی، طمع، اخلاق، عدالت‌خواهی و غرور است؛ با این تفاوت که در این یکی همراه با اتهام زدن‌های پی‌درپی از جانب تیپ‌های درون اثر به یکدیگر است و کنش‌مندی اصلی فیلم در رهایی آدم‌ها از بند این اتهام‌هاست. پدر/مردهای اثر به منطقِ فیلم، تماما نشانه‌هایی از اخلاقی و سترونی را با خود به همراه دارند، چه پیرمرد فیلم که حتی اینقدر ناتوان است که قادر به بیان کلمه‌ای از خود نیست، چه نادر که ناتوان در حفظ زندگی متلاشی شده خود و اتفاقات مداوم دنیای پیرامون‌اش است و چه مرد ورشکسته و فقیر اثر که برخلاف مرام و عقیده شخصی و درونی‌اش و برای ادامه زندگی مجبور است به هر حقارتی تن دهد. از سوی دیگر مادر/زن‌های فیلم نیز به صورتی مستتر در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند، با این تفاوت که آنها کسانی هستند که از دیدگاه حاکم بر فیلم با مسامحه و دیدی سازشکارانه سعی بر گذاشتن نقطه پایانی بر جدال‌های درون فیلم دارند. نقطه پایانی که در نهایت چیزی عاید طرفین مخاصمه نمی‌کند به‌جز تبرئه احساسی و خانوادگی طبقه متوسط از بند اتهامات وارده‌اش و انتقام‌خواهی دیرین طبقه پایین از بالادستی‌های خود که به‌شکلی کلیشه‌ای در شکستن شیشه ماشین نادر خود را نشان می‌دهد. دو فرزند/ دختر فیلم نقش‌هایی کاملا ابزاری را در توسعه مقاصد بزرگ‌ترهای خود دارند و چیزی به جز ناظرین خاموش در صحنه‌ها، نقش دیگری را ایفا نمی‌کنند. آنها بهانه‌هایی بیش نیستند که حتی قدرت انتخاب نیز از آنها در مواقعی که مقاصد خود را می‌طلبند سلب می‌شود. بار فرهنگی حاکم بر دیدگاه‌های بزرگ‌ترها، برای کودکان چیزی جز واژه‌های بی‌معنایی نیست که نسل بزرگ‌تر از انتقال مفاهیم آن واژه‌ها به بچه‌ها ناتوان است، چراکه گویی خود نیز به آنها اعتقاد چندانی ندارد.

منبع: سایت‌اندساند

نگاه

نگاهی به شخصیت رضا در فیلم «خوابم می‌آد»

سیمای یک ضد قهرمان خوشبین ناکام

جواد ماه‌زاده

■ شاید کسانی که فیلم تازه به نمایش درآمده «خورش آلو با مرغ» را دیده باشند، از مواجهه همزمان طنز و تراژدی در این فیلم شگفت‌زده شده باشند؛ فیلمی که موضوع بحث ما نیست ولی برای ذکر مثال و گشایش مساله، کمک شایانی می‌کند. در «خورش آلو با مرغ» عشق یک نوازنده ویلن به دختری که دسترس‌ناپذیر می‌نماید، همه زندگی و آینده مرد را تحت تاثیر قرار می‌دهد. این عشق نافرجام می‌ماند ولی تماشاگر فیلم اشکی برای او نمی‌ریزد چرا که حین تماشای اثر بارها با خرده‌روایت‌ها، شوخی‌ها و طنازی‌هایی روبه‌رو می‌شود که برای توصیف سرگذشت و حال و روز آقای نوازنده، به کار رفته است.

اکنون رضا عطاران فیلمی ساخته که توامان رگه‌های طنز و جدیت را در خود دارد و اتفاقا چند برابر بیشتر از فیلمی که مورد اشاره قرار گرفت، پایانی هولناک و غافلگیرکننده دارد. خوشبختانه آن فیلم فرنگی که حرفش را زدیم، همزمان یا حتی پس از فیلم «خوابم می‌آد» ساخته شده و بنابراین نمی‌توان رضا عطاران را محکوم به تقلب یا اقتباس از آن کرد. شاید کمتر کسی انتظار داشت که سکانس معرفی شخصیت رضا در این فیلم، با نمایی آغاز شود که او را افتاده بر تختخواب با کتاب «بیگانه» آلبر کامو در دست نشان دهد. رضا در این سکانس شرح می‌دهد که چرا خوابیدن را دوست دارد و دلش می‌خواهد بیشتر و بیشتر بخوابد تا احساس آرامش کند. آن هم نه آرامش جسمانی بلکه آرامشی از جنس انسان‌های آلبر کامو؛ آرامش به معنی تحمل مرارت‌ها و حقارت‌ها. رضا معلمی است که در ابتدای فیلم به دلیل حق‌جویی و دفاع از شرافتش، از مدرسه اخراج می‌شود. او کسی است که در کودکی سرخوردگی‌ها و توسری‌های زیادی را تحمل کرده و حالا هم که معلم شده، از برخی شاگردها باید حرف‌شنوی داشته باشد و از حقش بگذرد؛ شاگردهایی که یا پدران‌شان پولدارند یا با مسوولان مدرسه روابط مالی دارند. رضا عطاران این جنس شخصیت‌سازی را با طنز و شوخی همراه کرده و زهر نیش‌اش را با عسل شیرین کرده است. رضا آس و پاس و یک‌لاقبا می‌شود و پدر نگون‌بخت گردوفروشش نگران است که او همچنان سربارش باشد و از خانه تکان نخورد. در این هنگامه، رضا با دختر پاستیل‌فروش روبه‌رو می‌شود. یکی از مشکلاتی که در فیلمنامه وجود دارد به شخصیت دختر (شیرین) برمی‌گردد که خانه خوش‌سروشکلی

دارد و به تازگی از خارج کشور آمده، ولی با این وجود محتاج ۱۵ میلیون تومان برای عمل جراحی خواهرش است (و حتی حاضر است در این راه دزدی کند!). اگر شیرین به رضا – و مخاطب – درباره خواهرش دروغ گفته باشد، منطقی‌تر به نظر می‌رسد ولی اگر دروغ نگفته باشد نیز پایه و منطق داستانی ندارد و جریان‌هایی را که به واسطه احتیاج مالی او رخ می‌دهد، توجیه نمی‌کند.

اما سخن از شخصیت رضاست؛ معلم سرخورده‌ای که در فلاش‌بک‌ها مشخص می‌شود که از طفولیت تا بزرگسالی فقط یک دختر را دیده و در قبال او نیز بارها به دردسر افتاده شده است. در عالم معلمی نیز قدرت پنجه در پنجه شدن با صاحبان قدرت را ندارد و اخراج می‌شود. به نظر می‌رسد تدریس خصوصی برای بچه‌های خانواده‌های پولدار را نیز با اکراه و اجبار انجام می‌دهد. اما تنها دلخوشی او، دل بستن به شیرین است. این دلبستگی هم چندان مبنای دراماتیک عقلانی ندارد. اما شاید نکته مهم در همین جا باشد. او به شیرین دل می‌بندد تا فقط به کسی دل بسته باشد و چنان می‌خواهد رشته این دلبستگی را مستحکم کند و مانع اختلاف‌نظر و جدایی شود که حتی حاضر است در عمل دزدی به او کمک کند. البته در این روند دچار سستی و گره‌های اخلاقی می‌شود (چون به هر حال آدمی شرافتمند و اهل مطالعه است) ولی در نهایت تن به یک دزدی ناشیانه می‌دهد تا مانع فروریزی کاخ رویاها و از دست دادن تنها شانس زندگی‌اش شود. آیا نمی‌توان رضا را نمونه‌ای از یک شخصیت کمدی ابزورد دانست؟ در اینجا قصد تشابه‌یابی میان رضا و مورسو (شخصیت رمان بیگانه) را نداریم اما چه باک اگر متذکر شویم که مورسو نیز آدمی فقیر و بی‌ادعاست که داعیه قهرمانی ندارد و پذیرای مرگ می‌شود. بگذارید برخی ویژگی‌های شخصیت رضا را مرور کنیم: همیشه ناکام و شکست‌خورده بوده، متولد ۱۳۵۱ است و هنوز ازدواج نکرده و سربار پدر و مادر پیرش است. از سربازی معاف شده چون دچار ترس می‌شده و طاقت رویارویی نظامی با دشمن را نداشته است. گذشته به شکل فلاش‌بک در ذهن او مرور می‌شود و ناکامی‌هایش را حی و حاضر پیش رویش می‌گذارد. از بچگی عادت به خیس کردن شلوارش داشته و هنوز وقتی می‌ترسد و در موقعیت‌های اضطراب‌آور قرار می‌گیرد، خودش را خراب می‌کند.

ادامه در صفحه ۱۵

درباره برنامه هفت در سری جدید

ساعات ناامیدی

محسن جعفری‌راد

۱ نقل به مضمون: من اصلا یادم رفت سوال مسابقه رو در سرمقاله بگم (رو به مخاطب)/ اگه نکته‌ای نداشته باشید از شما خداحافظی بکنم (رو به حبیب کاوش میهمان تلفنی)/ یک مسابقه پیامکی داریم فکر می‌کنم باید این را ببینیم (رو به مخاطب)/ با دوستان تصویر صحبت بفرمایید (رو به محمدرضا عباسیان)/ در خدمت کارگردانان و منتقدان هستیم (هنگام شروع نقد فیلم چک)/ آقای چک (رو به کارگردان فیلم چک) / آقای دانش، نویسنده و منتقد سینما، آقای فراستی منتقد سینمای ایران (هنگام معرفی منتقدان)/ شمع زندگی علی کسمایی در روز هفت تیر آب شد (درباره مرگ کسمایی). این عبارات در اجرای زنده و لحن‌های چندگانه و متناقض را بگذارید کنار استفاده مکرر از ترکیب «من شنیدم که» هنگام شروع یک بحث با میهمانان تلفنی، استفاده بی‌رویه از کلمات «بله» و «درسته» در تایید حرف‌های میهمانان، لبخندهای تصنعی حتی در زمانی که فردی با عنوان روزنامه‌نگار انتقادات تندی در راستای وجود مافیای سینما عنوان می‌کند و دست دادن با همه میهمانان به نوعی که انگار قرار است به این طریق مجری آشتی خود را با آنها علنی و برنامه را خودمانی ترسیم کند و قطع کردن جملات کلیدی میهمانان طوری که بیشتر جمله‌ها بدون فعل رها می‌شد، از ویژگی‌های اجرای محمود گبرلو در برنامه هفت، بعد از تغییر و تحول! بود.

۲ طبیعی است برنامه‌ای پس از این همه ماجرا در اولین روز بازگشت با توقعاتی روبه رو باشد. ازاولین و ساده‌ترین توقع مخاطب این است که ضعف‌ها و فقدان‌های برنامه قبلی رفع شده و نگرشی جدید با ساختاری جدید به مسایل روز سینمای ایران در نظر گرفته شود اما در برنامه هفت ایدئولوژی‌ای ارایه شد که البته یک تجربه ابتدایی آزمون و خطا چه به لحاظ تست مجری‌گری در برنامه زنده و چه به لحاظ کپی ساختاری برنامه قبلی، همراهش بود.

۳ درباره گرافیک و ساختار هم برنامه نکته‌هایی داشت: استفاده از موسیقی تکراری آیتم‌های گزارشی تلویزیون روی تصاویر آرشیوی از جشنواره ویدیویی و پخش نصف و نیمه اختتامیه، استفاده از نوع چینش آیتم‌های برنامه قبلی به نحوی که جلد مجله از حالت کنجکاوکننده قبلی به منفعل‌ترین شکل ممکن نزول پیدا کرده بود. هفت روز به «از هفت تا هفت» تبدیل شده بود و قسمت‌هایی مثل سوال مسابقه و پیش از تولید تکرار شد، طیفی از رنگ آبی به دکور قرمز برنامه اضافه شد بدون آنکه کوچک‌ترین ارتباط زیبایی‌شناسانه‌ای با منطق برنامه و سینما داشته باشد و اوج این ضعف‌ها، مکالمه تلفنی با تهیه‌کننده فیلم شور شیرین بود به بهانه

بحرانی که حوزه هنری به آن دامن زده است که هیچ وجه پیش‌برنده‌ای در راستای بررسی تحلیلی مشکلات اکران نداشت. آیا فیلم خوابم می‌یاد ساخته عطاران که حوزه هنری در تمام سیناماهایش اکران آن را حذف کرده است بیشتر مناسب این بحث نبود؟ و نکته جالب اینکه تهیه‌کننده فیلم از همه جور نکته‌های تبلیغاتی استفاده می‌کند از قبیل اینکه نباید برای فیلم‌های ارزشی مشکلی به وجود بیاید یعنی فیلم‌هایی که از نظر ایشان ارزشی تعبیر نمی‌شود باید دچار مشکل شوند؟

۴ ضعف دیگر، نوع طراحی سوال مسابقه برنامه است که عباراتی کلی مثل فیلم بی‌کیفیت و بی‌محتوا بدون هیچ توضیح ضمنی در آن گنجانده می‌شود و میزان شرکت مخاطب در این مسابقه به حدی کم است که مجری از ارایه تعداد شرکت‌کننده‌ها خودداری می‌کند یا مکالمه تلفنی با یک روزنامه‌نگار که به طور مستقیم حسین فرح‌بخش را مورد نکوهش قرار می‌دهد طوری که فیلم خصوصی او را ضد اخلاق و اکران فیلم پس‌کوچه‌های شمیران را اقدام مافیایی می‌داند بدون آنکه عباراتش ربطی به سوال مجری داشته باشد. روزنامه‌نگار در طول مصاحبه به طور مکرر تکرار کرد: «بنده در مقامی نیستم که معاونت سینمایی را نقد کنم.»

۵ حضور سعید داخ که از جانب گبرلو به عنوان فارغ‌التحصیل بازیگری معرفی می‌شود تنها بخش الحاقی برنامه است ولی سوال‌هایی مطرح است. اول اینکه چه ویژگی مستقل و ممتازی او را شایسته حضور در برنامه می‌کند. دوم اینکه هیچ‌کدام از سوالات او جنبه آکادمیک و آموزشی ندارد مثلا به نحوه توضیح او درباره زبان بدن با توضیح بازی پرستویی در صحنه‌ای از فیلم مرد عوضی و عکس‌العمل‌های عجیب آییش که با زیرکی، سرگردانی‌اش را در پاسخ به سوال‌های او و شلوغی پشت صحنه را به مخاطب القا می‌کند.

۶ این برنامه به جزاینکه از خودی‌ها و آدم‌های نزدیک سینمای دولتی استفاده کرد چه وجه تمایزی داشت؟ از تبلیغ فیلم شور شیرین تا حضور محمدرضا عباسیان، از تبلیغ فیلم رسوایی تا حضور نادر طالب‌زاده و از همه عجیب‌تر نوع واکنش‌های محافظه‌کارانه و منفعل مجری که حتی نمی‌توانست جلو زیاده‌روی‌ها را بگیرد، به نظر می‌رسد زبان رسانه وقتی تاثیرگذار است که نگاه بکر و جسورانه‌ای در زیرساخت آن تعبیه شده باشد نظیر برنامه ۹۰ که مهم‌ترین جذابیت ساختاری و محتوایی‌اش جسارت فردوسی‌پور در نوع مواجهه دراماتیکش با معضلات پیرامون است.