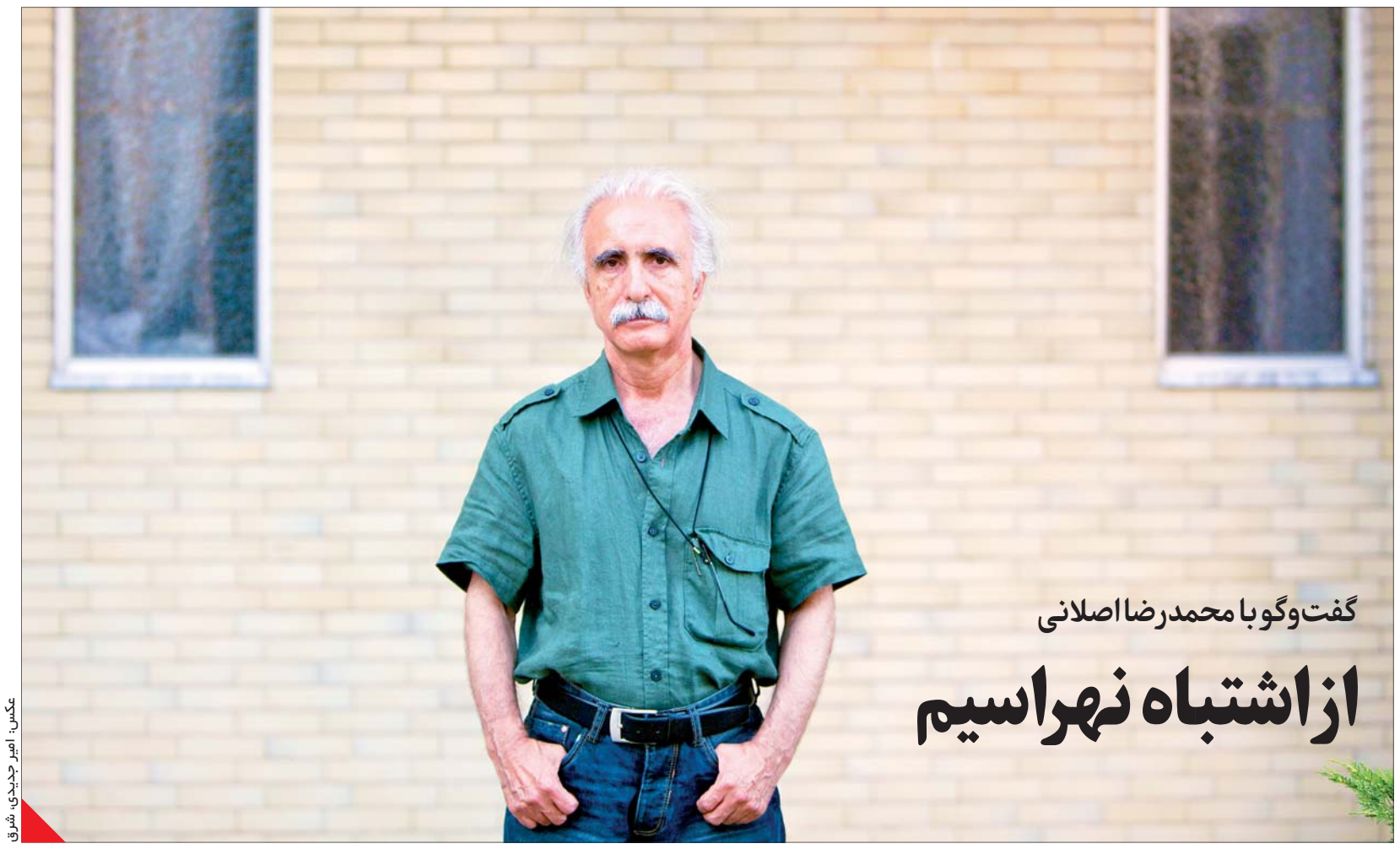
روزنامه شرق

سینمای ایران

در شعر میان بر وجود ندارد؛ گفت‌وگو با محمد شمس لنگرودی — صفحه ۱۰

حاشیه‌ای بر رمان و فیلم‌نامه «میراث» از احمد شاملو — صفحه ۱۱

رقابت نفس‌گیر اردوغان با احزاب کُرد — صفحه ۱۲



عکس: امیر جدیدی، شرق

گفت‌وگو با محمدرضا اصلانی

از اشتباه نهراسیم

فرانک آرتا

فرانک آرتا: محمدرضا اصلانی، قریب شش سال است که بی‌سروصدا فیلم بلند مستندی درباره سیدجلال‌الدین آشتیانی می‌سازد؛ سوژه‌ای که قطعا پرسش‌های زیادی را مطرح خواهد کرد. این فیلم‌ساز مهم دست‌کم در دنیای سینما فرم بیانی خاصی را پیدا کرده و به اصطلاح پیشنهاداتی دارد. او در گفت‌وگوی خود با «شرق» از دغدغه‌های فرهنگی و هنری‌اش گفت و به‌دور از هرگونه مصلحت‌اندیشی، بنیان‌های فکری جامعه را مورد نشانه قرار داد.

این‌روزها مشغول چه کارهایی هستید؟

تنها کاری که الان مشغول آن هستم، مستند بلندی است درباره «جلال آشتیانی».

فیلم در چه مرحله‌ای است؟

ساخته و تمام شده است. منتها فقط تدوین نهایی‌اش مانده.

چرا این سوژه را انتخاب کردید؟

فیلم سفارشی بود که آقای فیلم‌بردار و تهیه‌کننده ما، چندین‌بار به من پیشنهاد دادند و من جدی نگرفتم تا اینکه پذیرفتم که می‌توانم مروری بر فلسفه یک دوره داشته باشم.

یعنی به‌مثابه یک فیلسوف به جلال‌الدین آشتیانی نگاه کردید؟

به او به‌مثابه یک فیلسوف نگاه نکردم، بلکه به بهانه او خواستم مروری بر فلسفه آن دوران داشته باشم.

فلسفه دوران اخیر؟

خیر. فلسفه ۴۰۰ دوره اخیر. چون او با فلسفه این دوره عملکرد داشته است.

تحلیل کلی شما از فلسفه ۴۰۰ سال اخیر چیست؟

این فلسفه در عین این نکات ظریف، بحث‌های خودش را هم دارد. این بن‌بست‌هاست که باعث شده این فلسفه رشد نکند یا نتواند درواقع به امری جهانی تبدیل شود. مهم‌ترین مسئله‌اش این است که کمتر به پرسش و بیشتر به پاسخ می‌پردازد. اگر سؤالی هست مقدر است، یعنی از پیش تعیین شده. مثلا در باب وحدانیت خداوند. خداوند واحد هست یا نیست؟ تو نمی‌توانی بگویی خداوند واحد نیست. پس این سؤال، سؤال مقدر و ازپیش‌تعیین‌شده است.

یعنی جوابش هم مشخص است؟

جوابش هم مشخص است و تو فقط باید استدلال‌هایش را جور کنی. این کمی جای بحث دارد. یا در باب مثلا قیامت جسمانی، اثباتی که ملاصدرا می‌کند به‌هرحال یک سؤال مقدر است. جسمانی هست یا نیست؟ و مباحث دیگر. اینها همه هست و البته مباحث درعین پیچیدگی و جالب‌بودن، ظرافت‌های بسیاری در آن نهفته است. نکاتی مثل حرکت جوهریه یا جوهر فرد یا مباحث دیگر می‌توانست بسیار راه‌گشا باشد. منتها چون این مباحث برای اثبات وجه کلامی قضیه است، فلسفه را با کلام چنان ترکیب کرده که این دو نتوانستند خلوص خودشان را حفظ کنند که به شکل نرمی در فیلم مطرح شده‌اند. ما نمی‌توانستیم و نمی‌خواستیم در فیلم چیزی را نفی کنیم. چون فیلم جای نفی‌کردن نیست. چون فیلم یک‌طرفه است.

یعنی در فیلم دیالوگی به وجود نمی‌آید؟

در فیلم دیالوگی به وجود نمی‌آید. اما ممکن است در ذهن‌ها دیالوگی به وجود بیاید. وقتی می‌خواهی چهره‌ای را مطرح کنی، نمی‌توانی آن چهره را نفی کنی. این کار شدنی نیست و درواقع اخلاقی نیست. اخلاق در مستندسازی خودش یک مسئله است. درواقع مستندسازی، خودش منشور اخلاقی دارد. این فیلم دارای ساختار خاصی مطابق معمول کارهای من است؛ ازجمله در این فیلم هیچ چهره‌ای نیست؛ حتی چهره خود آقای آشتیانی.

با وجود اینکه به نظر می‌رسد فیلم «مستند پرتره» باشد، اما چرا چهره‌ای از خود سوژه اصلی نیست؟

اصلا شما چهره‌ای در فیلم نمی‌بینید. برخلاف اینکه در بعضی از فیلم‌ها با شخص مصاحبه می‌شود، در این فیلم وجود ندارد. اما صداهای‌شان موجود است. صدای خیلی‌ها هست. صدای ۲۰، ۳۰ نفر در فیلم هست؛ مثل یک گفتار؛ اما چهره‌ای از اینها نیست. فقط کلام است. حتی چهره آقای آشتیانی را هم نمی‌بینید. در آخر فیلم تنها یک تصویر از ایشان می‌بینیم و نه بیشتر. خب این هم کار را سخت و پیچیده می‌کند و هم فرم خاصی است که صدای تماشاگر درمی‌آید و می‌گویند این چیست و ما چیزی از این فیلم را نفهمیدیم! البته من به فهمیدن و نفهمیدن دوستان کاری ندارم و کار خودم را می‌کنم. این فیلم، بلند است و حدود ۱۲۰ دقیقه زمان دارد.

اولین نمایش این فیلم در کجا خواهد بود؟

نمی‌دانم. بستگی به تهیه‌کننده فیلم دارد.

تهیه‌کننده فیلم کیست؟

از بچه‌های روایت فتح. مرد بسیار نازنینی است. من دوستش دارم. ساخت این فیلم شش سال طول کشیده است. او هم همواره می‌گفت دیر شده و در این مدت آدم‌ها عوض می‌شوند، گرفتار می‌شویم و...

آقای اصلانی! شما خودتان را مستندساز می‌دانید یا فیلم‌ساز فیلم‌های بلند و داستانی؟

دو، سه مسئله وجود دارد: یکی اینکه دائما می‌گویند من مستندساز هستم که این خودش توطئه اعلام‌نشده و چیز عجیبی است. شاید یک جورهایی «دایی‌جان ناپلئونیسم» به حساب می‌آید! واقعیت این است که می‌خواهند نگذارند من فیلم بلند داستانی‌ام را بسازم. می‌گویند مستندساز است و نمی‌تواند فیلم داستانی بسازد. هرچند من بیشتر مستندهایم را داستانی ساخته‌ام. چه در کانون پرورش فکری کودکان، چه در فیلم «شطرنج باد» و چه در سریال‌های «سمک عیار»، «غبار نور»، «منطق‌الطیر» و... من حجم داستانی‌سازی‌ام خیلی بیشتر از حجم مستندسازی‌ام بوده است؛ مثلا وقتی داشتیم «شطرنج باد» را می‌ساختیم، برای گرفتن بودجه می‌گفتند او که سنش خیلی بالا رفته و اصلا نمی‌تواند کار کند! درحالی‌که خودشان در ۹۹ سالگی در تریبون‌های مختلف صحبت می‌کنند و... به‌هرحال آنها می‌توانند و مشکلی به‌وجود نمی‌آید. می‌گفتند فیلم‌هایش فروش نمی‌کند، آنها اصلا فیلمی از من پخش کردند که فروش کند یا نکند؟ مسئله اینجاست. تمام اینها بازی‌هایی است که ما نتوانیم کار کنیم. جوانی پیش برنارد شاو آمد و گفت استاد، من کتابم را منتشر کرده‌ام، ولی در مورد من دارد توطئه سکوت می‌شود. برنارد شاو خندید و گفت، شما هم در این توطئه شرکت کنید و حالا من هم سعی می‌کنم خودم در این توطئه شرکت کنم و دوستان محترم هم مجدانه در این توطئه شرکت می‌کنند؛ اما مسئله مهم دیگری هم وجود دارد که من فرقی بین مستند و داستانی نمی‌بینم. مسئله مهم دراماتولوژی است. چون در آن، Drama ایجاد می‌کند. درام را با موقعیت موجود یا درام را با ذهنش ایجاد می‌کند. فرقی نمی‌کند. کارکرد سینماتوگرافیک، تفاوتی میان این دو قائل نیست. شاید رفتارها فرق می‌کند که من رفتارهای هر دو را بلد هستم و برایم اصلا فرقی نمی‌کند. در زمان فترت ساخت فیلم داستانی‌ام، مستند هم می‌سازم. برای من فیلم کوتاه دودقیقه‌ای با دوساعته فرقی ندارد. هر دو جدی‌اند؛ حتی «جام حسنلو» ۲۰دقیقه‌ای برای من می‌تواند جدی‌تر از سریال «غبار نور» باشد که فیلمی ۱۰ساعته است؛ البته در زمان خودش هم خیلی فحش خورد، ولی تأثیری که گذاشت این بود، تمام این حرکات دوربینی که در تلویزیون می‌بینید، از آنجا شکل گرفت. در آن زمان همه می‌گفتند سرمان گیج رفت! اما الان خوشبختانه دیگر سرشان گیج نمی‌رود. یاد گرفتند که ببینند. هوش چشمی‌شان تازه رشد کرده. اصلا میان سینمای داستانی و مستند فرقی نیست. جز اینکه تخیل مستند، مابعدی و تخیل داستانی، ماقبلی است. شما قبلا از واقعیت تخیل می‌کنید، بعد طرحی می‌گذارید و درامی را شکل می‌دهید. واقعیت مستند این است که شما با واقعیتی مواجه هستید و در مورد آن واقعیت خیال می‌کنید و خیال‌تان را سامان می‌دهید. متأسفانه اخیرا مستندهای ما از خیال منفک شده‌اند.

ناسیون و ناسیونالیسم فرق می‌کند. مرادف همدیگر نیستند. حال وقتی می‌گوییم ملت، یعنی اقوام و امت‌های مختلف که در زیر یک شاخه قرار می‌گیرند. اما ما وقتی چیزی را بومی می‌کنیم، فقط قوم می‌شویم و دیگر ملت نیستیم ملت یعنی، قوم‌های مختلف تحت لوای یک قدرت و یک نظام که با یکدیگر متحد باشند

خلاقیت در آنها حذف شده. فقط به تعدادی مصاحبه و تصویر تبدیل شده. مصاحبه‌ها عین کباب قفقازی‌اند! که مقداری گوشت، مقداری مرغ و سایر مخلفات درآن وجود دارد و این شده فیلم‌سازی مستند ما! یا مستندهایی که مباحثی را که در رساله‌ای کوتاه یا بلند وجود دارند دوباره می‌گویند. خب اینها نه مستندادند و نه سینما. اینها فقط بازپردازی چیزهای موجوداند. من ترجیح می‌دهم آنها را بخوانم تا اینکه کلی خرج کنم و وقت صرف کنم و به مکان نمایش این فیلم‌ها بروم. در خانه‌ام همان رساله‌ها را می‌خوانم. الان هم خوشبختانه از طریق اینترنت و با جست‌وجویی ساده تمام اطلاعاتی را که می‌خواهیم به‌دست می‌آوریم. اینها معضلات کنونی ماست. به دلیل این معضلات برخی‌ها خودشان را محق می‌دانند بگویند من مستندساز هستم؛ درحالی‌که فیلم‌های من هیچ‌کدام مستند نیستند.

خب تکلیف تعدادی از فیلم‌های مستند شما چه می‌شود؟

من اصلا تابه‌حال فیلم مستند نساخته‌ام. «جام حسنلو» اصلا مستند نیست. چه چیزی از جام حسنلو را من گفتم؟ حتی مثلا همدان رفتم. همدان اصلا مستند نیست. دانش، اطلاعات نیست. دانش، نظریه و فهم است. با اطلاعات فرق می‌کند. بی‌نهایت می‌توانید اطلاعات داشته باشید، ولی دانش نداشته باشید. تفاوت میان اطلاعات و داده‌ها با دانش فرق می‌کند. در کامپیوتر اطلاعات بسیاری وجود دارد؛ ولی اینها دانش نیستند؛ الان این مرز از میان رفته است. فکر می‌کنند اطلاعات‌داشتن، یعنی دانش. اینها همه باعث عامی‌گری در سینمای ما شده؛ چه در سینمای داستانی و چه در سینمای مستند.

می‌خواهم برسم به موضوع مهمی که چند سالی است روی آن بحث می‌شود؛ همان‌طور که می‌دانید شما و تهیه‌کننده فیلم «آتش سبز» در بیست‌وششمین جشنواره فیلم فجر، لوح سپاس و پلاک طلایی سیمرغ از نگاه ملی را دریافت کردید...

می‌دانید خیلی جاها به این جایزه اشاره نمی‌کنند؟

چرا؟

چرا از من می‌پرسید؟ از خودشان بپرسید. فقط به جایزه طراحی صحنه و لباس اشاره می‌کنند.

تحلیل خودتان از این موضوع چیست؟

نمی‌خواهند سینمای ملی برای‌شان الگو باشد.

موضوع مهم هم همین است که اصلا سینمای ملی چه تعریفی دارد؟ مختصات و خصوصیاتش چیست؟

خب در ۲۰ سال اخیر کوشیده‌اند مفهوم سینمای ملی را به مفهوم بومی‌بودن و سنتی‌بودن تقلیل دهند، درحالی‌که این سینمای ملی نیست، این سینمای بومی است یا سینمایی با رفتارهای سنتی است.

آیا به سینمای آیینی تنه می‌زند؟

حتی آیین هم نیست، موضوعش آیینی است و این با سینمای آیینی فرق می‌کند.

تفکیک این دو موضع چگونه شکل می‌گیرد؟

مثلا سینمای پاراجانف، سینمای آیینی است. فقط موضوعاتش آیینی نیست. آیین، انگیزه‌ای است برای آیینی‌شدن. در واقع هر فردِ آیینی، تشرّفی در آیین پیدا می‌کند تا آیینی شود، وگرنه ما ناظر بر آیین هستیم. ناظر بر آیین‌بودن با آیینی‌بودن فرق می‌کند. شما هیچ آیینی را نمی‌بینید که تماشاگر داشته باشد. آیین مشارکت دارد، حتی حاضران در آیین مشارکت دارند. حتی آیین نمایشی مثل تعزیه، آنهایی که آنجا نشسته‌اند و تماشا می‌کنند، در تعزیه مشارکت دارند. ناظر بر تعزیه نیستند. تعزیه یکی از نمایشی‌ترین بخش آیینی ماست. درحالی که فیلم‌های ما، گزارش‌دهنده و ناظر آیین هستند. به‌همین‌دلیل آیین را نابود کرده‌اند. آیین، گزارش‌پذیر نیست. چون یک سِر است. حتی آیین غذاخوردن عادی خانواده، سِر و رمز است که آن را برملا می‌کنیم و این یعنی نابودی آیین.

در مورد سینمای ملی هم همین‌طور است؟

می‌رسیم به این قضیه. تعریفی که الان از ملی‌بودن وجود دارد، به معنای بومی و سنتی‌بودن، تقلیل پیدا کرده است. سنت سر جای خودش است و بومی‌بودن هم سر جای خودش.

یعنی درتعارض‌اند؟

مشکلی با آن نداریم، اما این معنای ملی ندارد. البته در فارسی کلمه «ملی» به معنای ناسیون و ناسیونالیسم نیست. ملی به معنای آن گروه و جماعتی هستند که در یک آیین، یا در یک دین با هم مشترک هستند. ما می‌گوییم ملت حضرت‌ابراهیم(ع) و امت حضرت‌محمد(ص) هستیم. دینمان اسلام و مذهبمان شیعه است. اصلا این، سلسله‌مراتب دارد. درواقع ملت، جامع تمام دین‌هاست. این معنا با ناسیون و ناسیونالیسم فرق می‌کند. مرادف همدیگر نیستند. حال وقتی می‌گوییم ملت، یعنی اقوام و امت‌های مختلف که در زیر یک شاخه قرار می‌گیرند. اما ما وقتی چیزی را بومی می‌کنیم، فقط قوم می‌شویم و دیگر ملت نیستیم. ملت یعنی، قوم‌های مختلف تحت لوای یک قدرت و یک نظام که با یکدیگر متحد باشند.

دراین‌صورت از پایگاه بومی، چگونه جهانی می‌شود؟

همین مسئله است. وقتی نتوانید جهانی باشید، ملی نیستید. اصلا ملت نیستید. الان سینما و تئاتر ما بومی است. مال ایران است و جای دیگری مطرح نیست. چهار تا فیلمی که با لج‌ولجبازی به آن جایزه می‌دهند، جهانی نشده است. به این نمی‌توان گفت جهانی. سینمای جهانی، سینمای فرانسه، آمریکا و حتی هند است که در فرانسه برای فیلم هندی صف می‌بندند که آن را ببینند حتی اگر افتضاح باشد. به‌اضافه اینکه ملی‌بودن وقتی اتفاق می‌افتد که از نظر اقتصادی بتوانید ارز داخلی را به ارز خارجی تبدیل و ارز خارجی را به ارز داخلی اضافه کنید. یک فیلم در ایران ساخته می‌شود، دوربین، دستگاه‌های صدا و همه اینها وارداتی است، یعنی ارز ایرانی بیرون رفته. خب، این فیلم کجا خرج می‌شود؟ یعنی از این جیب به آن جیب. این اصلا ملی نیست. درواقع آن چیزی ملی است که بتواند به اقتدار ما اضافه کند.

یعنی با صنعتی‌شدن گره بخورد؟

اصلا همین است. اقتدار پولی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است، یعنی ما باید بتوانیم فیلم بومی خود را جهانی کنیم. نه اینکه برویم و در فرانسه پخش کنیم. این پخش‌کردن جهانی‌شدن نیست. جهانی‌شدن به این معناست که ما بتوانیم چیزی را به جهان عرضه کنیم که جهان آن را نداشته باشد، یعنی چیزی به جهان اضافه کنیم وگرنه اگر فیلم‌های ما شبیه فیلم‌های آمریکایی باشد، چیزی به جهان اضافه نکردیم حتی اگر در آمریکا پخش شود. درآن صورت جزء اذناب فرهنگی آمریکا می‌شویم. دنباله‌رو آمریکابودن، اصلا جهانی نیست. درواقع، ما ثمره آن هستیم. جهانی نیستیم. جهانی‌بودن یعنی اینکه فیلم بومی ما چنان ساختاری داشته باشد که به جهان پیشنهاد دهد و بگوید من این ساختار را پیشنهاد می‌دهم. حتی این پیشنهاد نباید خیلی پولی باشد. اصلا ژان لوک گدار چه کار مهمی کرده؟ موضوعات فیلم‌هایش مهم نیست. فیلم‌های اولش به دلیل نداشتن پول، نگاتیوهای کوتاهی بودند که پرش پیدا کردند. «جامپ کات» به جای «مچ کات » قرار گرفت و با کمال قدرت گفت نمی‌خواهم مچ کات کنم. می‌خواهم جامپ کات کنم و از جامپ کات پلانی به جامپ کات سکانس و بعد به جامپ کات موضوعات را پیوند داده است. جامپ کات را به ساختار تبدیل کرد. به‌این‌ترتیب، یک پیشنهاد به جهان داد؛ چیزی که رمان مدرن هم به آن می‌رسد. ما کدام پیشنهاد را به جهان داده‌ایم؟ در علم هم همین‌طور است؛ در ریاضیات، پزشکی، سیاست، موسیقی کدام پیشنهاد را به جهان داده‌ایم؟ وقتی شما پیشنهادی برای جهان نداری، به خودی‌خود بومی می‌شوی، مثل یک خانواده محدودی که فقط با خودشان گفت‌وگو دارند، اصلا رشد نمی‌کنند. ملی‌بودن یعنی اینکه ما بومی‌بودن خودمان را بتوانیم چنان رشد دهیم و چنان قدرتمند و فعال کنیم که به جهان چیزی را عرضه کنیم و جهانی شویم.

ادامه در صفحه ۱۴

یـادداشت

درباره فیلم «استراحت مطلق»

سردرگم در روایت

کوروش جاهد

فیلم «استراحت مطلق»، به کارگردانی عبدالرضا کاهانی در تکرار مضمون همیشگی آثار قبلی کاهانی، به روایت بخشی از زندگی چندنفر از طبقه فرودست جامعه می‌پردازد و مطابق معمول هم درگیر مسئله امرارمعاش هستند. یکی از شخصیت‌ها (رضا عطاران) که از طریق فروش غیرقانونی سیستم‌های دریافت‌کننده امواج ماهواره (رسیور) امرارمعاش می‌کند، مدام از ابتدا تا انتهای فیلم با همسرش بدون دلیل مشخصی مشاجره دارد و مثلا از پرگویی‌های همسرش به شکل زن‌ستیزانه‌ای به ستوه آمده؛ به اضافه مرد دیگر (بابک حمیدیان) که او هم از ابتدا تا انتهای فیلم، از آمدن همسرش (ترانه علیدوستی) از شهرستان به تهران عصبانی و خشمگین است! ... و البته یکسری مشاجرات و تنش‌های کارگری در محیط یک کارخانه ساخت کاسه‌توالت، که مالک آن (شهاب رضویان)، فرد ظاهرا ثروتمندی از طبقه سرمایه‌دار است و در تمام فیلم به شیوه‌ای جنتلمن‌منشانه هرچند با چشمداشت مشخص، قرار است تا از آن زن شهرستانی حمایت کند... .

هرچند فیلم به گفته خود فیلم‌ساز و البته سروشکل همیشگی فیلم‌هایش، در حال ارائه گزارشی پردیالوگ و تئاتری از زندگی نسبتا فلاکت‌بار و بی‌سروسامان عده‌ای محدود از طبقه فرودست جامعه است، اما در نهایت معلوم نیست روایت سرگذشت چندروزه از کل زندگی این افراد (مانند سایر فیلم‌های فیلم‌ساز) و به‌تصویرکشیدن آسیب‌های اجتماعی متوجه ایشان، در نهایت در راستای کدام بیان خلاقانه هنری و اندیشه قابل‌بحث اجتماعی یا فرهنگی قرار می‌گیرد؟ و آیا به‌تصویرکشیدن مثلا چندروز از زندگی این قبیل افراد به این شکل می‌تواند بیانگر وضعیت کلی ایشان در زندگی‌شان باشد یا نه! ... یا اینکه در انتها قرار است تا از پس نمایش پلشتی‌ها و بددهنی‌ها و رفتار به‌ظاهر نامتمدنانه و مثلا بی‌کلاس (!) این افراد (مانند بوکردن زیر بغل) که اغلب به انگیزه گرفتن خنده‌های مقطعی و جذاب‌کردن ظاهری فیلم از سوی بازیگرانی با سابقه کمدی‌های تلویزیونی به‌تصویرکشیده شده، کدام برداشت یا دریافت ذهنی را با خودمان به خانه ببریم؟!... به عبارتی آیا مشاهده شیرین‌کاری‌های رفتاری این چندنفر که اغلب هم مختص به شخصیت‌های مرد فیلم است، به غیر از لذت و خنده‌های آنی، چه مطلب جدی و قابل‌تأملی را از شرایط واقعی زندگی این قبیل افراد در ذهن ما امتداد می‌بخشد؟... جز اینکه حدود ۷۰ دقیقه مطابق معمول شاهد طنزهای کلامی بازیگرانی هستیم که تنها از آنها تیپ‌های بامزه‌ای در ذهن ما شکل می‌گیرد! ... برخلاف شخصیت‌های زن فیلم که عمدتا افرادی تلخ و اعصاب‌خردکن و دردسرساز به‌نظر می‌رسند! ... یا مثلا خشونت‌های کلامی و فیزیکی مردان فیلم که احتمالا قرار است تا بار خشونت محیط اجتماعی این افراد را به دوش بکشند!... .

نگاه

فیلم «روباه» چه جذابیتی دارد؟

شب شیطان

سیدرضا صائمی

اگر پوسته امنیتی- جاسوسی قصه را برداریم و از مسئله هسته‌ای به‌عنوان هسته درام به لایه‌های درونی‌تر و مغز آن حرکت کنیم، بهتر می‌توانیم به قضاوت درباره «روباه» بهروز افخمی بنشینیم؛ فیلمی که در سطح درونی و ساختار سینمایی‌اش، نقاط قوت بیشتری نهفته تا در سطح بیرونی و موضوعش. به عبارت دیگر جذابیت «روباه» از حیث دراماتیک در استفاده درست از عناصر و مؤلفه‌های فیلم‌های جاسوسی- معمایی است؛ عناصری مثل تحرک، تعلیق، تعقیب و گریز، تعدد و تنوع لوکیشن‌ها و ریتم و ضرباهنگ تند روایت که در نهایت «روباه» را به اثری خوش‌ساخت بدل می‌کند حتی اگر با گفتمان و تأویل ایدئولوژیک زیرپوستی آن همسو نباشیم. قصه‌هایی از این دست در سینمای ما اغلب دچار اغراق یا روایت غیرمنطقی می‌شوند که گاه آنها را به ژانر تخیلی بدل می‌کند. اما در «روباه» شاهد فیلم‌نامه‌ای شسته‌رفته هستیم که مبتنی‌بر منطق دراماتیک پیش می‌رود هرچند که حشو و زوائدی هم دارد. مثلا سکانس‌های مربوط به ارمنستان واقعا اضافه به نظر می‌رسد و حذف آن به انسجام و یکدستی بیشتر قصه کمک می‌کند، به‌ویژه اینکه این خرده‌پیرنگ به حال خود رها شده و نسبت منطقی با خط اصلی قصه پیدا نمی‌کند. «روباه»، هم واجد ریتم درونی است و هم بیرونی به این معنی که هم خود قصه و موقعیت جاسوسی- معمایی آن سویه ملتهب و تعلیق‌آفرینی دارد و هم شیوه روایت تقریبا مینی‌مالیستی با بهره‌گیری از زمان‌بندی مناسب و تقطیع زمانی سکانس‌ها مبتنی‌بر رخدادهایی جزئی به ریتم بیرونی مناسب آن کمک کرده است. درواقع رویکرد روایت «روباه» به شکل استقرایی و از جزء به کل است. یعنی ابتدا به شکل جزئی شخصیت‌ها و موقعیت‌های خرد خود را در یک چیدمان موازی می‌چیند. بعد از آن یک کلیت معمایی شکل می‌دهد تا مخاطب در بستر این نظم دراماتیک گام‌به‌گام با خط روایت پیش رفته و درگیر قصه شود. اطلاعات به شکل قطره‌چکانی و تدریجی در رهگذر این روایت به قصه تزریق شده و با موج‌های حلقوی‌ای که ایجاد می‌کند، بسط می‌یابد. به اینها باید اضافه کرد پرهیز کارگردان از تأکید بیش‌ازحد بر سویه ایدئولوژیک ماجرا و اینکه حراست و صیانت از دانشمندان هسته‌ای چقدر مهم است یا تأویل‌های سیاسی پررنگ. درواقع افخمی تلاش کرده تا از فروغلتیدن فیلم در شعارهای سیاسی دوری کرده و با قوام‌بخشیدن به خود درام به پیام سیاسی خود دست یابد. جالب اینکه از طنز و زبان کمیک هم در روایت بهره برده بدون اینکه دچار لودگی یا لکنت در بیان شود. درواقع فیلم‌ساز تلاش کرده بیش از هرچیزی به اصول قصه‌گویی خود پایبند باشد و این پایبندی البته موجب شده تا مخاطب وجوه خیال‌انگیزبودن برادر نتانیاهو در تهران را پس نزند و در دل قصه هضم کند؛ قصه‌ای که در بیان چندخطی خود نیز کنجکاوی‌برانگیز است: یوهان، افسر درجه‌دار اسرائیلی، که از قضا دومین برادر نتانیاهو، نخست‌وزیر اسرائیل هم است، برای دور جدیدی از ترور دانشمندان هسته‌ای، به ایران سفر می‌کند. او در مأموریت خود تنهاست و از افراد ساده‌لوح برای دستیابی به اهداف کثیفش بهره می‌برد. «مفتون» یکی از همین جوانان ساده‌لوح است که با موتور شخصی‌اش مسافرکشی می‌کند. او که موتورسواری ماهر و قابل است، به‌دلیل همین مهارتش موردتوجه یوهان قرار گرفته و طعمه‌اش می‌شود و همین سرنخی است تا در نهایت یوهان در دام مأموران امنیتی وزارت اطلاعات بیفتد.

بدون شک باید بازی خوب حمید گودرزی در نقش حمید مفتون را در گرم‌کردن تنور درام نادیده نگرفت. او پس از سال‌ها دوری از دوران اوجش، اینک در این نقش خوش درخشیده و با درک درست از این کاراکتر، به بسط پویا و غنی درام کمک کرده است و کاش مرجان شیرمحمدی (صرفا به دلیل همسربودن کارگردان) نقش مقابل او را بازی نمی‌کرد. کمترین دلیل این حرف، فاصله سنی بین این دو است که باورپذیری نوع رابطه آنها را تضعیف کرده است. البته انتخاب هوشمندانه آرش مجیدی برای نقش مرتضی به عنوان رئیس این گروه امنیتی را نیز باید به یاد داشت که شاید بیشترین حجم پیش‌برنده داستان را بر دوش کشیده و به‌درستی از پس نقش برآمده است. در کنار هم‌قراردادن زندگی مفتون و یوهان به تعادل و ایجاد بالانس دراماتیک فیلم بین دوسویه اجتماعی و سیاسی کمک کرده و به نوعی مسئله امنیت ملی را به عنوان مسئله‌ای کلان به مسئله‌ای خرد در دل زندگی روزمره تزریق کرده و از این طریق بستر همذات‌پنداری بیشتری را برای مخاطب فراهم می‌کند. بهره‌گیری از ظرفیت‌های کمیک درونی قصه نیز به تلطیف فضای جدی و ملتهب امنیتی- پلیسی فیلم کمک کرده است. بااین‌حال انگار قصه یک چیز کم دارد؛ یک چیزی که بتواند «روباه» را مثل «روز شیطان» به تجربه‌ای شیرین بدل کند. اما به نظر می‌رسد «روباه» فیلم تاریخ مصرف‌داری است و در این فضای سیاسی متأثر از انرژی هسته‌ای و حواشی آن است. به همین دلیل باید آن را بدون عینک سیاسی- ایدئولوژیک نگریست وگرنه شاید یک نوع محافظه‌کاری پنهان یا مثلا بوی سفارشی‌بودن از آن به مشام برسد. بااین‌همه هوشمندی و تجربه افخمی در این اثر را نمی‌توان انکار کرد که مهم‌ترین دلیل منطقی آن، ایجاد تعادل بین سویه امنیتی- سیاسی و سویه اجتماعی-دراماتیک فیلمش است که با حرکت در نقطه میانی این فضا، توانسته دست‌کم شائبت سینمایی اثرش را حفظ کند، فیلمی که بیش‌از سیاسی‌بودن، حادثه‌ای و اکشن بوده و خاصیت قصه‌گویی دارد. با اینکه شاید هیچ فیلمی به اندازه آن اینچنین عریان از دستگاه امنیتی کشور و ماهیت حرفه‌ای آن سخن نگفته باشد.