روزنامه شرق

سینمای ایران

سنگواره‌ها از چه سخن می‌گویند؟ صفحه ۸

اهمیت کشف فسیل‌های دایناسور در ایران صفحه ۸

صفی یزدانیان فیلم «در دنیای تو...» بخشی از زندگی من است صفحه ۱۰

شهرام مکری، کارگردان فیلم «ماهی و گربه» در گفت‌وگو با «شرق»:

دغدغه فرم دارم

فرانک آرتا

شـهرام مکـری، کارگردان «ماهی و گربـه» که این‌روزها فیلمـش در گروه «هنر و تجربـه» اکـران شـده، پیش از ایـن در فیلم بلند قبلـی و فیلم‌های کوتاهش دغدغه‌های تصویـری خود را با پردازش فرم و بازی با زمان به نمایش گذاشـته است. «ماهی و گربه» تجربه جدیدی در سینمای ایران است که باید به فال نیک بگیریم. در سینمای محتوازده‌ای که فقط دنبال پیام است، هم غنیمت است و هم فرصتی برای ارج‌نهادن به این شیوه نگاه. «ماهی و گربه» هم تک‌پلان است و هم زمان را در فرم چرخشـی خود به بازی می‌گیرد. این فیلم به‌دلیل نوآوری‌اش در بخش «افق‌ها» جشنواره ونیز جایزه گرفت و موفقیت‌های آن همچنان ادامه دارد. با شهرام مکری درباره این تجربه به گفت‌وگو نشستیم:

چیزی که بیشتر در فیلم‌های شما دیده می‌شود، بیانگر این نکته است که دغدغه فرم دارید. چرا؟

اینطور شـروع کنم که معتقدم این اتفاق بدی نیسـت. ما جایی ننوشتیم یا ثبت نکردیم که محتوا نسـبت به فرم باید در اولویت باشد. البته در صورتی که مثل سـوالتان آنها را از هم جدا فرض کنیم. به نظرم نیاز اسـت هرفیلمسـاز یا هرهنرمندی، در مقطعـی از زندگی‌اش فکر کند دغدغه اصلی‌ای که ذهنش را مشـغول کرده، چیسـت و با این اوصاف حرف شما را تایید می‌کنم که بله، من دغدغه فرم دارم و اصولا اگر به تفکیک سنتی در این بحث بین فرم و محتوا پایبند باشیم، اولین چیزی که برای فیلمم در نظر می‌گیرم، فرم روایی آن است. ولی نکته مهم این است که اصولا به‌دلیل سن کم سینما نسبت به سایر هنرها، خواناخواه ایـن تفکیک و اولویت‌بندی هنوز در آن وجود دارد. وقتی امروز به موسـیقی یا نقاشی نگاه می‌کنیم، دیگر برایمان مهم نیست فرم اولویت داشته یا محتوا. وقتی ترانه‌ای می‌شنویم، به این فکر نمی‌کنیم که اول ترانه ساخته شده یا موسیقی و برعکس. سال‌هاست این دغدغه در موسیقی از بین رفته است. یا در نقاشی برای ما اهمیت ندارد سوژه‌ای که مقابل نقاش یا روی بوم نقاشی بوده دقیقا چه پیشینه‌ای دارد و آیا محتوایی که آن سوژه منتقل می‌کند، قبل از فرم نقاشی به ذهن نقاش رسـیده یا نه؟ ولی در سـینما چیزی که ما در این نوع بحث به آن می‌پردازیم، شـکل کلاسیک فیلم است - شکلی که فرم، مثل قالبی از پیش تعیین‌شده در آن وجود دارد و محتوا در دل داستان، به‌عنوان عاملی که تغییر می‌کند، در این فرم ثابت ریخته می‌شود- به این ترتیب وبه‌عنوان مخاطب سینمای کلاسیک و نئوکلاسیک چیزی که تحلیل می‌شود فرم نیست، بلکه داستان است. یعنی در مواجهه با یک فیلم مخاطب می‌گوید من از این «قصه» خوشم آمد یا نه. حالا اگر ما اولویت را در تغییر، بر فرم قرار دهیم، ذهنیت مخاطب بهم می‌ریزد و چون شیوه سنتی تحلیل پاسخ نمی‌دهد، این بحث پیش می‌آید که فرم جلوتر است یا محتوا؟ و به نظرم اینجا سوال مهم‌تر این است که اگر محتوا جلوتر باشد، مگر این به‌خودی‌خود ارزشی محسوب می‌شود که عکس آن ضدارزش باشد؟ من در این ارزشی نمی‌بینم، چه فرم بر محتوا ارجحیت داشته باشد چه برعکس.

آقای مکری! اصولا تفکیک فرم و محتوا نشـدنی است، این واضح است. مثلا درباره نقاشی‌های رامبرانت می‌توان گفت پرداختن به رنگ و نور همان‌قدر اهمیت دارد که انتخاب موضوع. به‌طوری که نمی‌توانیم بگوییم برای نقاش فرم مهم‌تر بوده یا محتوا. اما در فیلم شـما اینجوری نیسـت، مثلا در فیلم کوتاه «طوفان سـنجاقک» اگر فرم نبود، موضوعی شکل نمی‌گرفت، به‌طوری که با همین فرم فیلم متوجه می‌شـویم حتی ویزویز مگس بر جهان هستی تاثیر می‌گـذارد؛ اما گاه در فیلم‌های شـما تا حدی پیش مـی‌رود که فرم بر محتوا سنگینی می‌کند؟

با این حرف و تحلیل مشکل دارم. اما اگر اصرار بر این تفیک باشد و من هم بخواهم افراطی نگاه کنم، همیشه شکل و فرم بیانی برایم مهم است. من اینگونه به دنیا نگاه می‌کنم. اما بر عکس تحلیل شما معنی‌اش برای من این نیست که هرچیزی که فرم دارد، حرفی برای گفتن ندارد. من حرف را فقط در قالب داستان یا روابط دوآدم نمی‌خواهم بزنم. ما از کجا می‌توانیم به این نتیجه برسیم چیزی که فرم دارد، بی‌خیال از گفتن حرف است؟ مثلا اگر بخواهم از فیلم خودم مثال بزنم، آیا «ماهی و گربه» حرفی برای گفتن ندارد؟ حرف را به معنی محتوا به‌کار می‌برم. یا فیلم «محدوده دایره» حرفی برای گفتن ندارد؟

بگذارید به‌گونه دیگر سوالم را مطرح کنم. اصولا چقدر داستان برای شما اهمیت دارد؟

خب، این‌که بحث دیگری است. مثل این است که بپذیریم فرم هم می‌تواند محتوا داشـته باشد و حالا به بحث رابطه فرم و داستان بپردازیم. در این صورت می‌توان به مدلی از فرم اشاره کرد که داستان در آن کمرنگ است و برعکس، یا از داستانی حرف زد که با فرم روایتش کامل می‌شود. بگذارید مثالی بزنم. داستانی داریم که با جمله «من و سارا هرروز از روی پل رد می‌شویم» شروع می‌شود و در ادامه آن، می‌فهمیم سـارا از پل سقوط کرده و علی تنهاست و مغموم و در انتها هم می‌فهمیم که سارا به‌خاطر غم فراغ علی از پل سقوط کرده، نه به‌دلیل مثلا، حادثه‌ای اتفاقی. اینجا، هم شیوه روایت مهم و هم روابط علت و معلولی در داستان حاکم است. درحالی که ممکن است در داستانی دیگر روابط علت و معلولی این شکل را نداشته باشد یا خط روایت اینطور نباشد.

اما در داسـتان اولی تعلیق وجود دارد؛ ضمن اینکه هسته داستان فیلم کلاسیک است و نه مدرن؟

بگذارید کمی از نقطه‌نظر تاریخ سـینما به قضیه نـگاه کنیم. چون عبارات سینمای کلاسیک و مدرن را به کار بردید، می‌خواهم باز به همان نکته اشاره کنم. اینکه سینمای کلاسیک در فرم چیز ثابتی را به مخاطب ارایه می‌دهد. ولی درباره سینمای مدرن به جمله ژان‌لوک گدار اشاره می‌کنم که می‌گوید: «هر فیلمی ابتدا، وسـط و انتها دارد؛ اما نه لزوما به همین ترتیب.» یعنی ترتیب‌ها به هم می‌ریزد. خب گدار در این جمله به چه اشاره می‌کند؟

یعنی هم سینمای مدرن و هم سینمای کلاسیک داستان دارد، ولی ترتیب وقایع جابه‌جا می‌شود؟

بله. یعنی چیزی که به آن برخورد می‌کنیم، تغییر در فرم و شکل است. پس وقتی مخاطب با سینمای مدرن برخورد می‌کند، می‌بیند تغییری در شکل روایت به وجود آمده است. نمونه مشخص آن فیلم «سال گذشته در مارین باد» ساخته آلن رنه اسـت. در این فیلم اولین مواجهه مخاطب، مواجهه در شکل است. پس مخاطب سـینمای مدرن به مخاطبی تبدیل می‌شود که وظیفه او تحلیل کردن داستان نیست. مخاطب سینمای مدرن مخاطبی است که ابتدا شکل فیلم را نگاه می‌کند. اما وظیفه قصه‌گویی سینمای کلاسیک، بردن مخاطب به درون داستان است. اصلا سینمای کلاسیک به این دلیل قصه می‌گوید که مخاطب را به درون دنیای خودش ببـرد و او را همراه کند. مفاهیمی مثل همذات‌پنداری، قهرمان، نتیجه‌گیری و پایان خوش در سـینمای کلاسیک هستند و همین مفاهیم در سینمای مدرن فرق می‌کنند و قوانینی مثل فاصله‌گذاری را به وجود می‌آورند. این سـینما و بعد از آن، سینمای پست‌مدرن، می‌گویند شما وقتی به فرم نگاه می‌کنید، می‌توانید به تحلیل داسـتان برسـید. اگر فرم وجود نداشته باشد، در برخورد با داستان ناتوان خواهی بود، مثلا داستان فیلم «بدو لولا، بدو» این است که دختری می‌خواهد به دوسـتش پول برسـاند. خب، این داستان در سینمای کلاسیک چقدر ارزش دارد؟ هیچی. اما اگر فرم را تحلیل کنیم، می‌بینیم یک‌بار پسـر می‌میرد،بار دوم دختر می‌میرد و دفعه سـوم دختر و پسر دست دردست هم به‌سوی خوشبختی می‌روند. این فرم است که اجازه تحلیل را می‌دهد. خود داستان که به شکل مجرد، اصلا چیزی برای گفتن ندارد. در چنین شرایطی اگر نخواهیم فرم را تحلیل کنیم، به جایی نمی‌رسیم و آن وقت تحلیل کردن آدم‌هایی مثل لینچ، جارموش، تارانتینو برایمان غیرممکن می‌شود. البته این حرف‌ها را که می‌زنم، درباره فیلم «ماهی و گربه» نیست. بلکه قصدم تشریح روند تاریخی بود که در تاریخ سینما به وجود آمد. ممکن است «ماهی و گربه» در این مسیر باشد یا نباشد. اما می‌خواهم به نکته مهمی اشاره کنم که اصولا در ایران فیلمی که دارای فرم است، فیلم کم‌ارزش‌تری تلقی می‌شود.

چون فهمش سخت است؟

چون ما در مواجهه با فرم‌های متفاوت، آموزش ندیدیم. کماکان هرچه نقاشی می‌بینم، نقاشی زیباتر برایمان همان کپی برابر اصل واقعیت است.

آیا توقـع دارید مخاطب برای درک فیلم « ماهی و گربه» فیلم‌های قبلی شما را دیده باشد؟

خیر.

> **نکته اصلی‌ای که برایم وجود دارد، این است که وقتی فیلم تمام می‌شود تماشاگر قرار است از خودش بپرسد که چرا فیلم اینطور فیلمبرداری شد در یک پلان. سوالتان سوال اساسی فیلم است و البته تمام حرف‌هایی که این روزها درباره تصور غیرخطی از زمان، در فیلم زده‌ام**

نکته‌ای به نظرم رسـید که وقتی صحبت از محتـوا می‌کنم، بی‌معنی یا معنی‌دار بودن فیلم مدنظرم نیست، بلکه می‌خواهم تاکید کنم که میان محتوا و داسـتان باید تفاوت قایل شویم. با این نگاه اصلا «ماهی و گربه» می‌خواهد داستانی را تعریف کند؟

میان محتوا و داسـتان که خط‌کشـی وجود ندارد، اما بله من هم موافقم که اصولا فرم‌گرایی فیلم، به معنای بی‌محتوایی آن نیست، ولی ممکن است فیلم فرم گرا، فیلم بدون داستان باشد. فکر می‌کنم فیلم «ماهی و گربه» داستان به معنای کلان را تعریف نمی‌کند و از اینکه حول مرکز یک داستان باشد، فرار می‌کند، اما پر از خرده روایت است. عده‌ای دانشجو به جایی رفته‌اند، کمپی زدند و در همسایگی آنها چند آشپز زندگی می‌کنند و... .

برخی از روایت‌ها در فیلم پررنگ‌تر از دیگری اسـت، تا جایی که بالانس وجود ندارد؛ مثلا داستان بابک کریمی و سعید ابراهیمی بسیار جذاب است و بیشتر در ذهن آدم باقی می‌ماند. چرا؟

خب، خیلی‌ها الان به من می‌گویند که داستان پرویز و لادن روی آنها تاثیر بیشتری گذاشته است. من سوالی می‌پرسم در فیلم «پالپ‌فیکشن»، صحنه رقص جان تراولتا و اما تورمن جذاب‌تر است یا سکانسی که جان تراولتا، بروس ویلس را به قتل می‌رساند؟

پاسـخ به این سوال بحث سلیقه را هم وسط می‌کشاند، اما در مورد فیلم «ماهی و گربه» به‌طور مشخص می‌توانم بگویم که ریاضی‌وار پیش رفتید. ضمن اینکه دوربین فیلمساز روی موضوع خاصی زوم نکرده، بلکه بیشتر در مورد این فیلم اجرای خرده‌روایت‌ها مدنظر است.

قبول دارم که شبیه ریاضی است، اما هنوز در جواب بحث قبل، من در مواجهه با افراد مختلف، واکنش‌های متفاوتی دریافت کرده‌ام. بعضی‌ها داسـتان سعید و بابک را بیشـتر دوست داشـتند و خیلی‌ها لادن و پرویز. خیلی‌ها هم نسبت به داسـتان پدر و پسر واکنش مثبت نشان دادند. اگر منظور از بالانس‌بودن میزان تاثیرگذاری بر مخاطب است، این تاثیرگذاری می‌تواند در هر کسی متفاوت باشد.

منظور من حضور شما در مقام کارگردان و ناظر ماجراست.

من که اصولا فکر کردم این روابط بالانس هستند. مثالی دیگر؛ وقتی به داستان «هزارویک‌شب» شـهرزاد می‌رسیم، هزارویک داستان مختلف داریم که شهرزاد برایمان تعریف می‌کند. هزارویک داسـتان در یک ایـده فرمی ثابت که در آن، قصه‌ها همه به هم گره خورده‌اند؛ مثلا قصه علی‌بابا و چهل‌دزد بغداد یکی از آن داستان‌هاسـت و قصه‌ای که فرخ غفاری در «شب قوزی» آن را ساخته هم یکی دیگر از داستان‌ها که هیچ ربطی به هم ندارند. آیا این با تعریف شما بالانس است؟ اما هر داستان از دل داستان قبلی بیرون می‌آید و از نظر من بالانس در ایده فرمی کلی وجود دارد که ما در ابتدا و انتهای داستان آن را می‌بینیم.

اما داسـتان «ماهی و گربه» خطی نیسـت، بلکه سه‌دایره تودرتوست، اما «هزارویک‌شب» خطی اسـت. آدم‌های «ماهی و گربه» دوباره به هم می‌رسند بالانس‌بودن از نظر من این است که تاثیراتی که هرکدام از این آدم‌ها روی هم و داستان می‌گذارند باید در یک سطح باشد، البته شاید به دلیل بازی‌ها اینگونه است. به غیر از سعید و بابک، بازی‌ها قابل دفاع نیست. چرا؟

به عقیده من در سینمای ایران تصور بازیگری خوب را به معنی «هایپر رئالیسم» در بازی می‌دانیم. هر بازی را که فکر کنیم به رئالیسم نزدیک‌تر است، بازی بهتری فرض می‌کنیم یا اگر بازیگری بازی نکند و شبیه زندگی روزانه‌اش باشد، می‌گوییم بازیگر خوبی است. این تصور رایج در سینمای ایران وجود دارد. حال اگر با این نگاه فیلم‌های فاسبیندر یا گرینوی را ببینیم بازی‌هایشان را چگونه تحلیل می‌کنیم؟ من اصولا با این ایده که بازی یعنی بازی رئالیستی مشکل دارم. اگر منظور بازی تئاتری است که بازی بازیگر در آن دیده می‌شود، به نظرم این مدلی از بازیگری است که اتفاقا در کارهایم سعی داشتم روی آن متمرکز شوم؛ یعنی بازیگری‌ای که برای دوربین اتفاق می‌افتد. ما اینجا در این نوع بازی در ابتدای راهیم و این در حالی اسـت که نوعی از بازی‌ها را دوست داریم که بازیگر برای ایفای نقش مثلا کارتن‌خواب‌ها، باید واقعا ده‌شب با کارتن‌خواب‌ها زندگی کند. البته منظورم این نیست که این بد است. آن هم یک مدل بازی است ولی من دنبال آن نیستم.

فکر کنم منظورتان شیوه بازیگری آکتورز استودیو و... است؟

کاملا. نکته دیگر در فیلم «ماهی و گربه» این است که کل فیلم در یک پلان اتفاق می‌افتد و بازیگران باید ۱۳۰دقیقه بدون برداشت تکراری و اجرای مرسوم سینما، پیوسته مقابل دوربین باشند. پس شیوه بازی‌گیری و بازی‌کردن در این فیلم با کات که حتی امکان بازی‌سازی در تدوین را هم فراهم می‌کند، فرق دارد.

اما شما یک‌ماه با بازیگران تمرین کردید؟

بله. اما برداشت پایانی همانی است که در یک پلان می‌گیرید. مدل بازی‌ها در «ماهی و گربه» از این دو منظر قطعا مدل متفاوتی است.

به سینمای وحشت علاقه‌مندید؟

خیلی زیاد.

هنوز نمی‌دانم علت اینکه همه فیلم در یک پلان می‌گذرد، چیست؟

نکته اصلی‌ای که برایم وجود دارد، این اسـت که وقتی فیلم تمام می‌شـود تماشاگر قرار است از خودش بپرسد که چرا فیلم اینطور فیلمبرداری شد، در یک پلان. سوالتان سوال اساسی فیلم است و البته تمام حرف‌هایی که این روزها درباره تصور غیرخطی از زمان، در فیلم زده‌ام و این بحث که اگر فیلم کات بخورد روایت طبق خاصیت مغز و تعریف خطی مغز از زمان، در ذهن مخاطب تبدیل به متنی منسجم می‌شود، که من از این انسجام فرار می‌کنم.

فیلم‌های قبلی شما هم نشان می‌دهد که «زمان» در سینما برای شما جدی است. چرا؟

سـعی‌ام بر این بود که برگردانی از نقاشـی‌های اشر در سینما را انجام دهم. منبع الهام من تابلوهای نقاشی موریس اشر است. او کاری که انجام می‌داد این بود که در تابلوهایش خطای دید به وجود می‌آورد و من می‌خواستم همین کار را با زمان انجام دهم.

خب چنین کارهایی را «ویکتور وازارلی» هم انجام داده بود؟

وازارلی شـکل سـاده‌تری دارد و او هم متاثر از اِشـر است. وقتی به کارهای اشر نگاه می‌کنید، خطای دید در پرسپکتیو می‌بینید. این هنرمند با نقاشی‌های خود سـازه‌هایی ترسیم می‌کند که به‌نوعی مفهوم بی‌نهایت را تداعی می‌کردند و دگردیسـی و تبدیل در زنجیره‌ای بی‌انتها اتفاق می‌افتد. من تمام تصورم این بود که اشر را به سینما برگردانم تا توهمی از زمان را به وجود بیاوریم. به همین دلیل برای فیلم تنها راهی که وجود داشت این بود که باید در یک پلان پیوسته فیلمبرداری می‌شد.

فیلم «کشتی نوح» ساخاروف شما را وسوسه نکرد؟

اگـر بخواهم بگویم تاثیر چه فیلمی روی من بیشـتر بود، در حقیقت فیلم «تایم‌کد» (Timecode) به کارگردانی مایک فیگیس (Mike Figgis) مهم‌تر بود تا فیلم ساخاروف. «کشتی نوح» فیلم سخت، عظیم و مهمی است، اما درنهایت باید دید نتیجه‌ای که از این تاثیر، از هرجا که بوده، استخراج می‌شود، نتیجه قابل ارزشی هست؟ که امیدوارم «ماهی و گربه» اینطور بوده باشد.

ادامه در صفحه ۱۰

یادداشت شفاهی

فیلمنامه مهندسی‌شده

سعید ابراهیمی‌فر

همـکاری من و شـهرام مکری به سـال‌ها پیش برمی‌گـردد، زمانی که فیلم «اشکان، انگشـتر متبرک و چند داسـتان دیگر» را با او کار کردم و جدا از این همکاری، همیشه شیفته کارهای کوتاه او بودم. زمانی که فیلمنامه «ماهی و گربه» را برای من فرسـتاد، مجذوب فیلمنامه شدم. شـهرام مکری شوخی با من دارد، کـه هروقت او فیلمنامه‌ای می‌نویسـد، حتما نقشی برای من کنار گذاشـته اسـت و وقتی نام شخصیتی که من بایـد در فیلم بـازی می‌کردم «سعید» گذاشته شده بود به شوخی به او می‌گفتـم که حتما از ابتدا این نقش کاندیدای دیگری نداشـته است و این نقش متعلق به من است.

اما همانطور که اشاره کردم، فیلمنامه مهندسی‌شـده «ماهی و گربـه» من را جذب کرد، آنقدر دقیق و کامل نوشته شـده بود که کاملا می‌شـد حدس زد نتیجه کار درخشان خواهد بود.

از آنجایی که من هم فیلمساز هستم می‌توانسـتم در ذهنم تصور کنم با چه فیلمی روبـه‌رو خواهم شـد و به قول معـروف به این نقـش دل دادم و آن را بازی کردم. نقطه‌قوت شخصیتی که آن را بازی کردم این است که تصور می‌کنم

با شخصیت‌های منفی فیلم‌های دیگر بسیار متفاوت اسـت. در سایر فیلم‌ها شخصیت‌های منفی خیلی خطی نوشته شـده‌اند. اما در «ماهی و گربه» به‌خاطر موضوع جذابی که روایت می‌شـود این شخصیت‌ها هم شکل و شمایل متفاوتی پیـدا کرده‌اند و انگار متعلق به این دنیا نیستند

بـا اینکه شـخصیت «سـعید» در فیلمنامه کامل نوشـته شـده بود، اما شهرام مکری این اجازه را به بازیگرانش می‌داد که درباره شخصیت‌ها گفت‌وگو کنند، سر تمرین و قبل از فیلمبرداری ریزه‌کاری‌هایـی دربـاره ایـن نقش به شـهرام مکری گفتم و مـواردی که او موافقت می‌کـرد را انجام می‌دادم. مثل صحنه‌ای کـه در جنگل بـا کامبیز و پدرش برخورد می‌کنـم و بدون اجازه سـمت وسـایل آنها می‌روم. به ذهنم رسید که وقتی به کامبیز می‌رسم دست به موهایش بکشـم و فکر کـردم این حرکت با روحیـه مهاجم او، همخوانی دارد و شـهرام مکری هم با این حرکت موافق بود.

یکـی از شـگفتی‌های ایـن فیلم، فیلمبرداری آن به‌صورت سکانس- پلان بود که شهرام مکری به‌خوبی از عهده آن برآمد و شکل حضور در این فیلم مثل یک باله بود و می‌دانستیم تنها یک اجرا خواهیم داشت و همه کوشش می‌کردند که اجرای موفق داشته باشیم. کوشش گروه برای به‌ثمررسیدن این فیلم انرژی زیادی داشـت که من هم بخشی از آن انرژی بودم. فیلم تجربه منحصربه‌فرد و فوق‌العاده‌ای بود و تک‌تک لحظه‌هایش برایم فوق‌العاده بود.

ادامه در صفحه ۱۰

نمای نزدیک

لحن تصویری «آرایش غلیظ»

فیلمبردار تنهایی

علی‌اصغر کشانی

یکـی از ویژگی‌هـای «آرایش غلیظ» فیلمبرداری آن اسـت. «آرایش غلیظ» اثری با لوکیشن‌های زیاد با یک تولید پرتنوع از داخلی-خارجی‌های در حرکت (خودرو، قطار، کشـتی و...) گرفته تا فضاهای بسته پرماجرا و داینامیک (هتل، سـیرک، سـالن فرودگاه، برج میلاد، خانه‌ها و...) است. جانمایـه حفظ لحن چنین فیلمی را می‌توان مدیون تسـلط برازنده در شـناخت نورپردازی دراماتیک و حد و اندازه غلظت رنگ‌ها و بهره‌گیری از فهم فضا و اسـتفاده درست از نورهای طبیعی و مصنوعی دانست. این اولین همکاری برازنده با حمید نعمت‌الله است که با دست‌ودلبازی سعید سعدی تهیه‌کننده اثر، ۵۰درصد فیلم در کیش و بندرلنگه فیلمبرداری می‌شـود. برازنده که قصد داشـته فیلم را به‌صورت دیجیتال و با دوربین «الکسا» یا «رد اپیک» فیلمبرداری کند، مجبور می‌شود به‌سمت نگاتیوهایی کـه تاریخ مصرف آنها مهم‌ترین مشـکل دوران تحریم‌هـای ایران برای فیلمبرداران اسـت، برود. بنیاد سـینمایی فارابی نگاتیوهای حساسیت ۵۰۰فوجی را به او می‌سپارد و برازنده با در اختیارداشتن دوربین «آری کم»، از ساختمان پرقدمت سی‌تیر، خارج می‌شود؛ ورود و انتخاب نگاتیو برای فیلمبرداری «آرایش غلیظ»، حساسـیت کار را، هم بـرای او و هم گروه، بالا می‌برد. تفاوت سنت فیلمبرداری با نگاتیو بر خلاف دیجیتال، به‌خاطر عدم تعدد برداشـت‌ها، گروه را ملزم به دقت و وسواس بیشتری می‌کند. امکانات دیجیتال این فرصت را به فیلمبردار و در پی آن سایر گروه می‌دهد که کارشـان را آزادانه‌تر و گاه بی‌قیدوبندتر انجام دهند، چون ضبط روی «هارد»، خاطری آسـوده برایشان ایجاد می‌کند و افراط در این فرآیند هم گاه بی‌دقتی و سهل‌انگاری در برداشت‌های اولیه به وجود می‌آورد که گاه فرآیند تولید را درازمدت می‌کند؛ «آرایش غلیظ» از نظر پروسـه تولید به جهت حضور نگاتیو، این ویژگی را دارد که مختصات و ابعاد سنتی تولید را بر گروه تحمیل کند و به نظر، خود برازنده هم از این وضعیت راضی باشد. او که دانش‌آموخته چندسبک و مکتب فیلمبرداری پرتنوع در ایران است، دستیاری بزرگانی چون نعمت حقیقی، مهرداد فخیمی، حسین جعفریان، محمود کلاری، عزیز سـاعتی و بهرام بدخشانی را در کارنامه‌اش به ثبت رسانده و از جمله فیلمبردارانی است که خیلی درست و منطقی در سینما رشـد کرده است. سابقه او نشـان می‌دهد از اوایل دهه ۶۰ با پیوستن به گروه‌های فنی فیلمبرداری (با داریوش عیاری در شبح کژدم و محمد زرفام در هی جو و...) و سـینه‌موبیل (رهایـی، گاوخونی، دختری با کفش‌های کتانی، ابروآفتاب و...) تا دسـتیاری حتی برای نسل‌های میانی‌تر (حمید خضوعی‌ابیانه، حسن کریمی و...) توانست خود را به شکلی طبیعی و پله‌پله از دستیاری ساده به مدیری توانمند و باتجربه در حوزه فیلمبرداری تبدیل کند؛ فیلمبرداری ایده‌آل که در یک سیر سه‌دهه‌ای، به پختگی‌های لازم می‌رسد و از اواخر دهه ۸۰ با «هفت‌دقیقه تا پاییز» سمت مدیر فیلمبرداری را به دسـت می‌آورد. حالا و با گذشـت سومین‌سال از دهه ۹۰، هشت‌اثر شـاخص از برازنده تاکنون دیده‌ایم که «آرایش غلیظ» یکی از آنهاسـت. اوایل این دهه بود که او با قرارگرفتن پشـت دوربین نخستین فیلم علی مصفا (پله آخر)، توجه علاقه‌مندان به حوزه فیلمبرداری را به خود جلب کرد. تلاش او برای رسیدن به فضاهای درونی (حس‌ها، روابط، هذیان‌ها، ناامیدی‌ها و...) و بیرونی (عدم قطعیت‌ها، خامی رنگ‌ها، نورهای طبیعی و...) فیلم با آن رنگمایه متمایل به تنگستن، فضاهای ابری و داخلی‌های بسته که او با پرهیز از نورهای پرکننده به آن واقعیت بخشیده بود، تنها بخشی از استعدادهای فیلمبرداری خوش‌قریحه و آینده‌دار را نوید می‌داد. فیلمبرداری که هم به درک مابه‌ازاهای شاعرانه و جنبه‌های معمایی پله آخر پی برده بود و بر همین اساس خود را منطبق با مولفه‌های پیچیده و فرمالش کرده بود هم اثری برگرفته از روایتی غیرخطی و بیانی ذهنی را با نورهایش به کنکاشی درونی و مابه‌ازاهایی بازیگوشانه تبدیل کرده بود. او فیلم را با تمایه قهوه‌ای و نرم‌کردن فضا به اتمسفری برگرفته از خاطره‌ها و جنبه‌های نوستالژیک نزدیک می‌کند. برازنده که اثر قبلی‌اش «هفت‌دقیقه تا پاییز» را با دوربین از رده‌خارج‌شده BL4 فیلمبرداری می‌کند، اینجا از دوربین «آتون» بهره می‌گیرد، سال بعد او به گروهی که علی سرتیپی برای «جیب‌بر خیابان جنوبی» جمع‌وجور کرده بود، می‌پیوندد و نشان می‌دهد «پله آخر» یک اتفـاق نبوده، برازنده در«جیب‌بـر خیابان جنوبی» تهران دهه ۸۰ را به سـنت نوآرهای چرک و سیاه دهه ۵۰ آمریکایی نورپردازی می‌کنـد؛ اثری که انعکاس‌دهنده اوج تنهایـی و تک‌افتادگی آدم‌هایی با عشق‌ها، دلواپسی‌ها و شکست‌ها شد. فضای پلشت فیلم جز با نورپردازی و رنگمایه‌های پیچیده و پرکنتراست برازنده چگونه می‌توانست به دنیای فردی تبهکار خرده‌پای فیلم نزدیک شود. او با دوربینش بیننده را به درون روابط لرزان و نفسـگیری می‌برد که هجـوم جیوه‌ای‌های محزون در آن انبوهی از تباهی با خود دارد. سـکانس نفسگیر تراکینگ سرقت پسر از دختر در فروشگاه، اوج بلندپروازی و جاه‌طلبی برازنده است تا نشان دهد دستیاری او در«خیلی دور خیلی نزدیک» و «درباره الی» چه تجربیاتی به او آموخته است. برازنده در جشنواره سال گذشته به‌ویژه «آرایش غلیظ» دواثر متفاوت به‌لحاظ تولید داشـت؛ فیلمی آپارتمانی (ارسال یک آگهی برای تسلیت) و اثری شهری (فصل فراموشی فریبا) که هردو، با وجود تولید و فضای متفاوت فیلم فیلمبردار بودند، «ارسال یک...» با دوربین لرزان، فلو در عمق‌هـای متعدد و ضدنورها و با هندسـی‌کردن آباژورها و چراغ‌های دیواری می‌خواهد از متمرکزکردن شخصیت‌ها زیر چراغ‌های آویز و سقفی پرهیز کند تا با نورپردازی نامتمرکز، اراده و تصمیم متزلزل آدم‌های فیلم را نمایان کند.

ادامه در صفحه ۱۰