نگاهی به فیلم «جنگ جهانی سوم» ساخته هومن سیدی

مسخ یک جهان سومی بی‌آزار

عبدالرحمن فتح‌الهی: فیلم «جنگ جهانی سوم» به عنوان ششمین ساخته سینمایی هومن سیدی برای نخستین بار در هفتم سپتامبر ۲۰۲۲ در هفتادونهمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم ونیز نمایش داده شد و دو جایزه در بخش افق، از جمله بهترین فیلم برای هومن سیدی و بهترین بازیگر مرد برای محسن تنابنده را به ارمغان آورد. این فیلم، ۱۹ سپتامبر به عنوان نماینده رسمی سینمای ایران برای حضور در نود و پنجمین دوره جوایز اسکار از سوی کمیته انتخاب معرفی شد.

«جنگ جهانی سوم» هفت ماه پس از رونمایی پرسروصدایی که در جشنواره فیلم ونیز داشت و شش ماه پس از اکران محدود در تهران، ذیل فراهم شدن شرایط حضورش در مراسم اسکار، از ۲۶ فروردین، نمایش عمومی خود را آغاز کرد. به دلیل انتشار نسخه‌ای از فیلم در فضای مجازی، قرار شد «جنگ جهانی سوم» به ترکیب اکران عید فطر اضافه و استثنائا پیش از دیگر فیلم‌ها اکران شود.

در کل از هر منظری به خروجی کار سیدی نگاه شود و با هر عینکی که بخواهیم «جنگ جهانی سوم» را بررسی کنیم، یقینا این فیلم فارغ از ضعف‌ها و قوت‌هایش در حوزه «فرامتن» حرف‌های زیادی برای گفتن دارد؛ اثری که شالوده و فُنداسیون درام خود را روی جمله مارک تواین بنا کرده است. «تارخ تکرار نمی‌شود اما هر از گاهی هم‌قافیه می‌شود»؛ با بسط دراماتیک این تک‌جمله و گذار از کمدی سیاه به تراژدی، فیلم «جنگ جهانی سوم» ضرورت یک هیجان چندلایه و وضوح یک فانتزی گیرا ولی فرساینده را با تحت‌تأثیر قرارگرفتن یک قربانی به نمایش می‌کشد.

بی‌شک در مقام واکاوی جدی‌تر، نخست باید روی فیلم‌نامه مشترک هومن سیدی، آرین وزیردفتری و آزاد جعفریان تأمل کرد که منبع و منشأ تمام ضعف‌ها و قوت‌های این اثر است. ازاین‌رو در متن پیش‌رو بیشترین تمرکز را روی تحلیل سناریو خواهم گذاشت و به دلیل آنکه اجرا و کارگردانی این فیلم با نقایص کمتری دست به گریبان است، تنها به ذکر چند نکته در مقام اجرا بسنده خواهم کرد.

برای تحلیل فیلم‌نامه از دو منظر می‌توان به آن ورود کرد؛ نخست، معناگرایی و معناشناسی مستتر در دل داستان و دوم مهندسی فیلم‌نامه. اگرچه این دو مقوله در یک درهم‌تنیدگی محض زیست می‌کنند، اما باید گفت در سایه تفکیک این دو حوزه به نظر می‌رسد معناگرایی در قصه «جنگ جهانی سوم» را نقطه قوت و مهندسی فیلم‌نامه را باید نقطه ضعف آن دانست.

درام «جنگ جهانی سوم» از منظرمعناشناسیِ دراماتیک با یادآوری سهولت تکرار تاریخ و اینکه اوتوپیاها چیزی فراتر از مرز توهمات نیستند به خوبی تجربه موازی کاراکتر محوری داستان (شکیب) را در سایه گذر از اتاق‌های گاز و سیم‌خاردارها که قرابتی با زیست یهودیان جنگ جهانی دوم دارد و بعد از آن حلول در ردای هیتلر تبیین می‌کند. شاید شکیب به دلیل لمس هم‌زمان جهان‌بینی ظالم و مظلوم توانسته است که تاریخ را نه تکرار، بلکه هم‌قافیه کند. در ضمن تمام بار معناشناسی سناریوی «جنگ جهانی سوم» بر«چیدمان استعاری» استوار است. اما در عین حال «نشانه‌های درون‌متنی و حتی فرامتنی این اثر، راه پذیرش استعاره را به جای واقعیت هموار کرده است».

مضافا باید به این نکته مهم و حیاتی اشاره کرد که شاید تصور شود آبشخور معناشناسانه سناریوی «جنگ جهانی سوم» به جمله مارک تواین در خصوص عدم تکرار تاریخ و هم‌قافیگی احتمالی آن بازگردد. با این نگرش، یقینا موتور پیشران سناریوی «جنگ جهانی سوم» در مقام معناشناسی درام با عینک هرمنوتیسم از دل دگردیسی تدریجی پرسناژ محوری روشن می‌شود که با رسیدن به یأس از اطرافیان خود نهایتا در مسیر گرفتن انتقام گام برمی‌دارد. اما نکته مهمی که در درام با هوشمندی و به عمد نهفته باقی می‌ماند و آن را در یک ابهام قرار می‌دهد تا قضاوت با مخاطب باشد، طرح این سؤال کلیدی است که شکیب به دنبال گرفتن انتقام از چه چیزی است؛ از اطرافیانش؟ از زندگی و سرنوشت خود؟ از محیط؟ از لوکیشن؟ یا از همه اینها؟ با کند و کاوی بیشتر حتی می‌توان این برداشت را هم از دل درام بیرون کشید که شاید شکیب به دنبال انتقام از بیننده و مخاطب هم باشد. با این وصف سؤال اساسی دیگر این است که آیا ما با شکیب همذات‌پنداری می‌کنیم؟ از یک سو جواب، خیر است. به این دلیل که داستان اثر بین تماشاگر و شکیب فاصله می‌گذارد.

اگر در همین مورد و مصداق با عبور از مقوله فیلم‌نامه به حوزه کارگردانی ورود کنیم، پایان‌بندی «جنگ جهانی سوم» مبین فاصله‌گذاری بیننده با مخاطب است. فیلم با کاشتن دوربین، بیرون از سالن غذاخوری در یک نمای ایستا و لانگ‌شات، افتادن یکی از عوامل فیلم را به دلیل خوردن سم نشان می‌دهد، اما زمانی این فاصله‌گذاری هوشمندانه و البته عمدی مورد تأکید قرار می‌گیرد که با قطع تصویر، کماکان صدای افتادن عوامل فیلم یکی بعد از دیگری شنیده می‌شود.

هومن سیدی در مقام کارگردن و یکی از سناریست‌های اثر، دیگر به سراغ نمای کلوزآپ و حضور دوربین بین عوامل در حال مرگ نمی‌رود. اگر در اکثر فیلم‌ها درک پایان داستان منوط به درک ابتدای آن است، در «جنگ جهانی سوم»، درک ابتدای داستان وابسته به درک انتهای آن خواهد بود.

البته در آن سو باید این را هم اذعان داشت که درام «جنگ جهانی سوم» هم‌زمان این توان و پتانسیل را هم دارد که اجازه نزدیک‌شدن مخاطبش به شکیب را بدهد تا جایی که بیننده او را محق گرفتن انتقام می‌داند، چراکه فیلم‌نامه تلاش دارد در قالبی رئالیستی به مطالعه شخصیتی بپردازد که نمی‌شود آن را در کانون توجه جامعه روز خودش دید، اما نهایتا در کانون توجه است.

نویسندگان سناریوی «جنگ جهانی سوم»، هوشمندانه و هشداردهنده به توازنی بین کمدی سیاه، تراژدی و ملودرام رسیده‌اند، اگرچه هرچند حال‌وهوای پایان داستان در ملودرام غوطه‌ور می‌شود که می‌تواند مخاطب را وارد به حمایت از شکیب هم بکند. اینجا فاصله‌گرفتن یا نگرفتن از شکیب بر عهده مخاطب است.

با این خوانش آنچه باعث ساماندهی دراماتیک، صرفا در حوزه معنای اثر شده، در گام نخست فرم است؛ فرم نه به معنی تکنیکِ اجرائی، بلکه فرم به معنای ایجاد انسجام در سناریو که خط روایی درام را با فرمول‌های خاص سینما پیوند زده است. باید در نظر داشت که «جنگ جهانی سوم» از تلفیق ناتورالیسم و رئالیسم اجتماعی به تغییر لحن درام و رسیدن به ملودرام نائل می‌شود. در این رابطه قلم مشترک سیدی، وزیردفتری و جعفریان ناگهان از مضمون فقر و اگزیستانسیالیسم به یک طنز فرامتنی تغییر مسیر و لحن می‌دهد و حال و هوای «سادیستی - مازوخیستی» یک درام رئال - ناتورالِ کمیک و ابسورد را از بین می‌برد».

پیرو آنچه گفته شد شاید تنها «نئوفرمالیسم» بتواند این بینامتنیت روایت را تعبیر و تفسیر کند. چراکه همین نئوفرمالیسم، روند تکاملی درام را به شکلی ملموس تبیین می‌کند. به همین جهت جهانِ فیلم قابل لمس و درک و مهم‌تر از آن داستانی که بیان می‌کند هم جهانی است به طوری که در هر گوشه از این دنیا و برای مردم هر کشوری داستان فیلم باورپذیر خواهد بود. یعنی درام خود را محدود و مقید به فرهنگ خاص ایرانی یا هر منطقه و اقلیمی نمی‌کند.

اگر از حوزه معناشناسی به عنوان نقطه قوت فیلم‌نامه به مهندسی درام ورود کنیم، ضعف‌های آن نمایان می‌شود. بی‌تردید سناریوی «جنگ جهانی سوم» در سطح پلات بسیار گیرا و جذاب است، ولی زمانی که پای مهندسی روایت به میان می‌آید کُمیتش لنگ می‌زند. بیان برجسته مضمون قرینه‌سازی زمان برای تولد دوباره هیتلر مدرن و شرح معناشناسانه آن سبب شده تا سناریو به نوعی مقهور پلات «جنگ جهانی سوم» شود و در مرحله بسط‌دادن داستان، ایجاد امتزاج و کشش در چینش موقعیت‌ها و خط و ربط دادن لحظه‌ها چندان قدرتمند ظاهر نشود. هرچند در خلق تعلیق تا حدودی موفق بوده است.

اینجا داستان تک‌خطی فیلم‌نامه «جنگ جهانی سوم» باعث شده شخصیت‌پردازی شکیب به شکل کاملی در درون پیرنگ داستان دارامتیز نشود. اینکه ما فقط چند جمله از مرگ زن و فرزند شکیب می‌دانیم؛ اینکه چگونه شکیب سر از محل زندگی لادن درآورده تا جایی که وابستگی عاطفی با او برقرار کرده است و مشابه این سؤالات چندان پرداخت نمی‌شوند. در نتیجه چارچوب اصلی فیلم‌نامه در حوزه مهندسی روایت محکم نیست. یعنی به اصطلاح پای درام روی زمین هنوز سفت نیست. به همین دلیل هم مهندسی درام در اینجا به‌جای آنکه موتور محرکه داستان باشد به پاشنه آشیل اثر بدل شده است.

ایده ربط‌دادن پرسناژ شکیب به لوکیشن یک فیلم با مضمون زندانیان جنگ جهانی دوم و هیتلر زمانی که به‌درستی روایت نشود، کلیت درام و ساختمان روایت را دچار مشکل می‌کند. متأسفانه سیدی، وزیردفتری و جعفریان نتوانسته‌اند مختصات قصه را متناسب با شخصیت شکیب بسط داده و هماهنگ کنند. یعنی «آن جدیت و دقتی که برای تثبیت معناشناسی درام وجود داشته در مهندسی روایت دیده نمی‌شود». به همین دلیل شخصیت‌پردازی و داستان‌پردازی در داستان چنان دچار مشکل هستند که حتی گاهی می‌توانند منطق اثر را هم زیر سؤال ببرند.

برای مثال لحن ناپخته کمیک در فیلم‌نامه زمانی که بازیگر نقش آدولف هیتلر سر صحنه فیلم‌برداری از حال می‌رود و سازندگان فیلم به یکباره و بدون هیچ منطقی تصمیم می‌گیرند یکی از سیاهی‌لشکرها (شکیب) را به جای او برای این نقش انتخاب کنند، تقریبا طعنه تلخی به منطق رئال - ناتورال اثر است. در یک فیلم مشابه اگر به «دو فیلم با یک بلیط بنگریم»، داریوش فرهنگ (نویسنده)، ذیل یک منطق روایی درست به‌خوبی ایده جایگزینی یک فروشنده دوره‌گرد را به جای بازیگر اصلی فیلم پرداخت می‌کند.

دیگر ضعف سناریوی «جنگ جهانی سوم» ناظر به کاربست سطحی بین سوژه، لحن و موتیف‌های روایی نهفته در اثر است. به هر حال مهندسی روایت در فیلم‌نامه جنگ جهانی سوم بر مبنای تکرارها و تقارن‌ها با هدف تبیین ایده بازتولید خودکامگی از دل قرینگی زمان با تمرکز بر نقاط عطف تعریف می‌شود. از این زاویه دید، انفجار خانه، نقطه عطف فیلم‌نامه و ایضا به‌حرکت‌درآوردن چرخه درام است تا شکیب از مسیر عدالت‌خواهی نافرجام به هیتلر مدرن بدل شود. اینجاست که سوژه، لحن و موتیف‌های روایی نهفته در داستان باید نقش خود را در پرداخت مسخ تدریجی یک جهان سومی بی‌آزار ایفا کنند که در نهایت این کارکرد را ندارند.

ذیل نکته فوق نویسندگان باید به دقت روی عناصر متقارن و تکرارشونده برای پرداخت نقش‌مایه‌هایی چون مکان/ زمان در جهت بسط پی‌رنگ‌ها تمرکز می‌کردند. زیرا کانون روایی سناریوی «جنگ جهانی سوم» درباره هم‌جواری دیکتاتورهاست. در این مقوله انتظار می‌رفت زمانی که سیدی با آرین وزیردفتری و آزاد جعفریان (که در کنار سعید روستایی از نویسندگان فیلم دیالوگ‌محور برادران لیلا بوده است) هم‌قلم می‌شود به نگارش دیالوگ‌هایی عمیق‌تر و چفت و بست دقیق‌تر بدنه قصه دست می‌زد.

در مجموع «جنگ جهانی سوم» می‌توانست یکی از تأثیرگذارترین آثار سال باشد؛ اما فیلم‌نامه نیمه‌قدرتمندش باعث شده تا فیلم نتواند از ظرفیت‌های ایده بکرش بهره چندانی ببرد. با این حال آنچه بی‌شک فیلم را نجات می‌دهد به کارگردانی و اجرا باز می‌گردد. هومن سیدی پس از ساخت شش فیلم سینمایی خود و یک سریال نمایش خانگی در «جنگ جهانی سوم» تلاش دارد بدون متوسل‌شدن به راوی، تصاویر سوبژکتیو یا ساخت دنیای برساخته و سوررئال، فیلمی سرراست، با تعلیق و درگیرکننده بسازد که برای تعریف داستان و جهان‌بینی‌اش جلوه‌دادن خود را بی‌نیاز از تصاویر پیچیده می‌بیند که این نکته اعترافی ضمنی بر مضمون‌زدگی در ساخت اثر نیز خواهد بود.

البته با وجود آنکه تصور می‌شود «جنگ جهانی سوم»، اثری پرهزینه است که به دلیل تکنیک‌زدگی و ذوق‌زدگی در پلات داستان پیوندی استخوان‌دار بین فرم و محتوا پیدا نمی‌کند و به سطحی از مضمون‌زدگی گرفتار می‌شود، اما این فیلم یک قدم رو به جلو برای هومن سیدی در نقش کارگردان است. فیلم در اجرا آغاز درستی دارد. سیدی لحظه به لحظه مخاطب را با خود همراه می‌کند. در اینجا کارگردان قادر به تشخیص نگاه مخاطب و هماهنگ‌کردش با زاویه درست نماهاست. بنابراین سیدی دوربین را جای خودش می‌نشاند و خبری از لرزش‌های بی‌مورد برای القای فضای رئال نیست.

با انطباق هوشمندانه‌ای که سیدی بین نگاه خود و زاویه دید بیننده پیدا می‌کند، فیزیک نماها به یک دیالکتیک پخته با دکوپاژ می‌رسند. از این رو کارگردان و مهندسی اجرا در تک‌تک پلان‌ها دیده می‌شود تا جایی که سیدی از یک نما هم نگذشته است. اما همان‌طورکه قبل‌تر اشاره شد به دلیل آنکه مهندسی روایت فاقد چفت و بسط لازم است، ایجاد فرم اجرائی سیدی که در این فیلم جدی‌تر هم شده است به پیدایش محتوا کمک بسزایی نکرده و باعث بسترسازی مناسب در روایت الکن درام هم نشده است. هر آنچه درک می‌شود صرفا همان معناشناسی ناشی از فرامتن است. باز تأکید می‌شود آنچه بی‌شک فیلم را تا حدی نجات می‌دهد به کارگردانی و اجرا باز می‌گردد.

جالب‌تر اینجاست که هومن سیدی به جز حضورش در تیم نویسندگی و کارگردانی اثر، تدوین این فیلم را هم بر عهده داشته است. اما سیدیِ تدوینگر می‌توانست قدری دست و دل بازتر نماهای اضافه را قیچی کند که اثر، خوش‌ریتم‌تر جلو برود. با این حال میزانسن‌های صحنه با فیلم‌برداری پیمان شادمانفر در دل صحنه‌هایی پر از آکسسوار به خوبی اتمسفر و فضای اثر را منتقل می‌کند.

علاوه بر کارگردانی قابل قبول سیدی، «جنگ جهانی سوم» از امتیاز بازی‌های خوب هم برخوردار است تا جایی که محسن تنابنده در نقش شکیب، روایتِ به‌هم‌ریخته فیلم را برای بیننده منسجم می‌کند. تنابنده توانسته به شخصیت چندوجهی و پیچیده شکیب با بازی احساسی دست پیدا کند. همین عامل باعث می‌شود که ما در طول فیلم شاهد انسانی‌ترین و عاشقانه‌ترین لحظات باشیم.

در این بین بدون شک یکی از نقاط ضعف کلی اثر به طراحی صحنه بازمی‌گردد. اینکه خانه هیتلر در قامت شیفته هنر واگنر و مکتب کلاسیسیسم و نئوکلاسیسیسم و در گسل با مدرنیسم چگونه با چه منطقی با یک دکور مدرن طراحی شده است که در آن رنگ سرخ همه جا موج می‌زند؟! به جز طراحی خانه هیتلر، طراحی دیگر صحنه‌ها هم بسیار سطحی و دم‌دستی هستند که ضربه جدی به اثر زده است، حتی اگر این موضوع به صورت عامدانه پی گرفته شده باشد. چون این سطحی‌نگری در طراحی صحنه باعث شده است تا فیلمی که دیگر عوامل در دل اثر در حال فیلم‌برداری‌اش هستند به شدت سطح پایین جلوه کند. چراکه مخاطب با دو مکان سروکار دارد؛ پشت صحنه (مکان واقعیت) و دنیای جلوی دوربین. در نتیجه عدم پرداخت تصویری هر کدام می‌تواند به دیگری لطمه بزند. به هر حال دیالکتیک این دو مکان در فیلم به درگیری شخصیت شکیب منجر می‌شود. در مجموع «جنگ جهانی سوم» از دل ضعف‌ها و قوت‌هایش، اثری را به مخاطب خود عرضه می‌کند که بارها می‌توان آن را از زاویه‌های مختلف، متعدد، متفاوت و حتی متضاد به بوته تحلیل برد.

یادداشت

آوای موسیقی در سینمای بدآهنگ

جعفر گودرزی، منتقد: روزگاری در آن گذشته‌ها، مردم فیلم‌های موزیکال را دوست داشتند و یکی از راه‌های «نجات سینما» و هالیوود، فیلم موزیکال بود؛ حتی وقتی پای فیلمی مانند «آوای موسیقی» به ایران رسید، کولاک کرد و... .

سنت موسیقی در آثار ایرانی دهه‌ها و سال‌های گذشته هم سنتی پایدار بود. اساسا فیلم‌های ایرانی با دلیل و بی‌دلیل یک یا چند سکانس موسیقی به فیلم اضافه می‌کردند و این فضاها علاوه بر پذیرنده‌ترکردن فیلم‌ها، پیوستگی استقبال و محبوبیت بعضی از چهره‌های موسیقی را فراهم می‌آورد؛ از ویگن و ایرج بگیر تا عارف و منوچهر و وفایی و دیگران... . کار موسیقی آن‌چنان قدرت داشت که صدای «ایرج» بر چهره فردین نشست و جزء لاینفک فیلم‌هایش شد و... . این سنت‌های سینمایی در این دهه‌ها و سال‌ها هم بیش‌وکم پیگیری شده است؛ شما در این روزگار فیلمی را نمی‌یابید که در آن حتی به شکل گذرا، موسیقی مترنم نشود و ارجاع به گذشته، از نقاط ارزنده فیلم به حساب نیاید. مثلا پخش آهنگی در مجموعه «پوست شیر» آخرین از این مثال‌هاست که نزد مخاطبان و تعقیب‌کنندگان آثار سینمایی و سریال‌های پلتفرم سروصدا ایجاد کرد و... . حالا اما یکی از فیلم‌های روی پرده «آهنگ دونفره» قدم‌ها را فراتر از این حدود گذاشته و اساسا موسیقی را به‌عنوان شیرازه و عطف در کل فیلم جاری کرده است. این خودش یک پیشنهاد به سینمای اینترتیمنت است که فیلم‌نامه در آثار سرگرم‌کننده هم باید با دلیل، سراغ موضوعات برود و «آهنگ دونفره» با محوریت یکی از خوانندگان پاپ و محبوب یعنی فرزاد فرزین و به قصد لذت بیشتر مخاطب و تجربه تازه با موسیقی خود را به اصل موضوع نزدیک می‌کند. فیلم گامی نسبتا نو در این شکل سینمایی است و نکته جالبش کوشش کم‌نظیر «فرزاد فرزین» در نقش یک خواننده موفق است. گرچه فرزین به اندازه‌ای که جریان پرعطش و جوانانه محیط ما می‌طلبد، حضوری همه‌جانبه در فیلم ندارد؛ اما به قدر ظرفیت فیلم، حضوری موفق را تجربه می‌کند و از منظر خود «بازیگر/خواننده» تلاشی صمیمانه است تا راه را برای تداوم این مسیر باز کند و اگر «آهنگ دونفره» در گیشه اقبال یابد، می‌تواند پیوستگی فیلم‌های مدل خودش را هم دامن بزند. کارگردان، یک خانم تازه‌وارد است که برخلاف سایر کارگردانان زن سینمای ایران از مسیر جریان اصلی وارد شده و کاملا معلوم است که «بازیگر/ خواننده» با انرژی‌ای که گذاشته، تلاش کرده پاسخ اعتماد فیلم‌ساز را به‌درستی بدهد.

خبر برگزیده

رونمایی از فیلم جدید نولان در «کامیک کان»

ایسنا: «کریستوفر نولان» بخش‌هایی از فیلم جدیدش «اوپنهایمر» را در نمایشگاه «کامیک کان» رونمایی کرد که با استقبال گسترده‌ای از سوی مخاطبان همراه شد.

«کریستوفر نولان» در کنفرانس سالانه «کامیک‌کان» در لس‌آنجلس روی صحنه رفت تا از فیلم جدید و دراماتیک «اوپنهایمر» رونمایی کند که نگاهی جامع به زندگی «جی. رابرت اوپنهایمر»، فیزیک‌دان نظری آمریکایی و از پیشگامان ساخت بمب اتمی دارد. «نولان» که از مدافعان بزرگ نمایش فیلم در سالن‌های سینما و از منتقدان سامانه‌های نمایش آنلاین بوده است، روی صحنه رفت و با تشویق شدید جمعیت در سالن سینما روبه‌رو شد. نولان درباره جدیدترین فیلم خود گفت: «من هیچ داستانی دراماتیک‌تر با ریسک‌های بالاتر نمی‌شناسم». بخش‌هایی از فیلم «اوپنهایمر» نیز برای مخاطبان این رویداد سالانه پخش شد که شامل صحنه‌هایی از تیم فیزیک‌دان درگیر در کار فوق‌محرمانه ساخت بمب است و داستان فیلم در زمان رو به جلو می‌رود تا جایی که روسیه فناوری اتمی خود را توسعه داده است و سوءظن جاسوسی را در لوس آلاموس ایجاد می‌کند. «نولان» ضمن اشاره به اینکه قهرمان فیلم تصمیماتی گرفته که تا به امروز اثرات آن ادامه دارد، عنوان کرد: «چه بخواهیم و چه نه، جی رابرت اوپنهایمر مهم‌ترین فردی است که تا به حال زندگی کرده است. او دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، بهتر و بدتر کرد. داستان او را که هم‌زمان یک رؤیا و یک کابوس است، باید دید تا باور کرد».

گفته می‌شود این فیلم که در آن «کیلین مورفی» در نقش «رابرت اوپنهایمر» بازی کرده، با بوجه‌ای بالغ بر صد میلیون دلار ساخته شده و کمپانی یونیورسال نیز پس از قطع همکاری «نولان» با برادران وارنر، پخش این فیلم را بر عهده دارد.

ساخته جدید «نولان» که از فضای فیلم‌های علمی تخیلی او فاصله گرفته و شبیه فیلم «دانکرک» یک روایت تاریخی است، به صورت ترکیبی از فرمت‌های IMAX و ۶۰ و ۶۵ میلی‌متری فیلم‌برداری شده و بر اساس اعلام کمپانی یونیورسال نخستین پروژه سینمایی است که در آن از فیلم‌برداری آنالوگ سیاه و سفید IMAX استفاده می‌شود. فیلم‌نامه این فیلم بر اساس کتاب «پرومته آمریکایی، پیروزی و تراژدی جی رابرت اوپنهایمر» نوشته شده و علاوه بر «کیلین مورفی» در نقش اصلی، «امیلی بلانت»، «رابرت داونی جونیور» «مت دیمون»، «کنت برانا» و «کیسی افلک» بازیگران اصلی این فیلم هستند. «نولان» یکی از تحسین‌شده‌ترین و موفق‌ترین فیلم‌سازان هالیوود است که ساخت سه‌گانه «شوالیه تاریکی» و همچنین «آغاز» و «دانکرک» را بر عهده داشته است. آخرین فیلم او با عنوان «تِنت» در اوج همه‌گیری کرونا اکران شد و در تلاش برای برقراری ارتباط با مخاطبان سینمازده در دوران کرونا بود. نولان علاوه بر نگارش فیلم‌نامه «اوپنهایمر»، تهیه‌کنندگی این پروژه بزرگ سینمایی را نیز بر عهده داشته است.

دستار و گل سرخ

بداهه‌نگاری‌های سفیر پیشین فرانسه در تهران

سعیده زادقناد: «دستار و گل سرخ» نخستین سفرنامه ترجمه‌شده به فارسی از یک فرانسوی ناظر فرهنگ و سیاست ایران پس از انقلاب است. اگر «فرانسوا نیکولو» در مقدمه کتاب «دستار و گل سرخ» نوشته خود را یک سفرنامه یا خاطره‌نوشت نمی‌داند و مترجم محترم نیز بر همین اساس عنوان بداهه‌نگاری را انتخاب می‌کنند، ریشه در تواضعی دارد که نیکولو در مقابل نیاکان سفرنامه‌نویس فرانسوی خود احساس می‌کند، چراکه طبق تحولات سنت سفرنامه‌نویسی در جهان به‌ویژه غرب و ادوار مختلف تاریخی، در حال حاضر و اکنون ما متن او مصداق یک سفرنامه است.

نیکولو از عبارت «خاطرات غیرمنتظره یک سفیر در تهران؛ کشف ایرانی دیگر» در عنوان فرعی کتاب استفاده می‌کند تا در مخاطب خود برای خوانش روایتی متفاوت انگیزه ایجاد کند. روایت غیرمنتظره که حاصل کشف چهره دیگری از ایران باشد، دو نکته را به ذهن متبادر می‌کند: نخست قرار است خواننده با روایتی مواجه شود که به دور از رویکرد شرق‌شناسانه‌ای است که بر روح سفرنامه‌های غربی غالب‌اند. در بخشی از سفرنامه، نیکولو در توصیف گوبینو از تعبیر «نظریه‌پرداز منفور و دیپلماتی که در هیچ طبقه‌بندی‌ای نمی‌گنجد» یاد می‌کند و تلاش دارد، چه عیان و چه پنهان، گریز خود از این رویکرد را نشان دهد. دوم آنکه نویسنده تلاش دارد تا تصویر تیره‌وتار از ایران را که حاصل بازنمایی‌های موجود است، ترمیم کند و تصویر واقعی‌تری از ایران و ایرانی به خواننده خود ارائه کند.

برگ‌برگ

خلقیات ما ایرانیان

نیکولو برای توصیف جامعه ایرانی در نخستین فصل از کتاب به سراغ تعارف و میهمان‌نوازی ایرانی می‌رود؛ دو ویژگی‌ای که بیشترین گزارش از آنها را در سفرنامه‌ها شاهدیم و شاخصه مثبت فرهنگ ایرانی محسوب می‌شوند، با این تفاوت که در اغلب سفرنامه‌ها این دو ویژگی در کنار فرصت‌طلبی ایرانیان تعریف شده است، به این معنا که بسیاری از گزارش‌ها، میهمان‌نوازی را در کنار انعام‌خواهی یا تعارف را مکانیسمی برای فریب فرد غریبه توصیف کرده‌اند. نیکولو هم به‌عنوان غربی و بیگانه با سنت تعارف سعی دارد تا نشان دهد که این سنت می‌تواند با چاپلوسی مترادف یا دست‌کم همراه باشد اما از طرفی دیگر، تعارف را یک حقیقت چندوجهی می‌داند و با ضرب‌المثلی چینی فصل اولش را به پایان می‌رساند: «تشریفات، عطر دوستی و رفاقت هستند» و با این نگاه تعارف ایرانی را تبیین می‌کند.

مذهب

نیکولو به‌طور ضمنی دو نوع رویکرد را در جامعه ایران بازشناخته است: یکی رویکرد حکومتی که در لوای قوانین رسمی در جریان است و نمود بارز آن محدودیت‌هایی چون حجاب برای زنان است و توصیفی که از مناسبات این نگاه در تشکیلات آستان قدس ارائه می‌کند، و دوم روش زیسته ایرانیان، که آن را در اعتقادات مذهبی عامه مردم جست‌وجو می‌کند و به تعریف و توصیف آن می‌نشیند و برخلاف سنت سفرنامه‌نویسی غربی که آداب مذهبی را عجیب توصیف کرده و گاه آنها را به دور از تمدن دانسته‌اند، نیکولو با زیبایی تمام آن را توصیف می‌کند. این نوع دوم را می‌شود در توصیف او از عزاداری محرم دید، در این باره در بخش از کتاب می‌خوانیم: «مثل آن پیرمردی که یک بار در مقابل بازار بزرگ دیدم، با دوچرخه‌ای که ترک‌بندش پر از بسته‌های خرما بود، به درون انبوه جمعیت رفت که از هر طرف به هم فشرده می‌شدند. سپس بسته‌های خرما را یکی‌یکی به مردمی تعارف کرد که با بی‌توجهی و بی‌آنکه تشکر کنند، یک یا دو خرما برمی‌داشتند. وقتی آخرین بسته خالی و آخرین خرما هم خورده شد او به راه افتاد درحالی‌که دوچرخه‌اش را که حالا سبک‌تر شده بود با خود می‌کشید؛ و در حالی‌که دلش در پی ادای نذری که داشت، آرام شده بود. چقدر این اسلام را دوست دارم!».

زنان

زنان در متن نیکولو علاوه بر اینکه فصلی را به خودشان اختصاص داده‌اند، جایگاه ویژه‌ای دارند و او مدام به دنبال توصیف سوژه زن است. در نخستین فصل کتاب از حضور در خانه متولی یک مسجد سخن می‌گوید، خانه را بسیار تمیز توصیف می‌کند و در مورد همسر میزبان می‌نویسد: «زنش شیرینی‌های زیادی درست کرده بود، هرچند نفهمیدیم کجاست». این رویکرد در بدو ورود به کتاب، به نگاه مرد غربی در جست‌وجوی شناخت زن اسرارآمیز شرقی شباهت بسیاری دارد؛ موضوعی که پیرنگ بسیاری از سفرنامه‌های نوشته‌شده درمورد شرق و ایران را شکل می‌دهد. نیکولو زن ایرانی را سراسر سوژه‌ای سیاسی می‌بیند و به زیباترین شکل از نگاه فردی بیگانه با فرهنگ ایرانی، او را به تصویر می‌کشد. از رانندگی زنان گرفته تا طردشان از پست‌های دولتی و تلاش برای رسیدن به آنها، از شکل مقاومت زن ایرانی در مقابل پذیرش قالب رسمی حجاب و ابداعاتش در این مسیر و در نهایت سرک‌کشیدنش به همه حوزه‌هایی که خوشایند سیاست رسمی نیست، سوژه روایت نیکولو را می‌سازد.

به امید بخشش ایرانیان

نیکولو در گفتار پایانی کتاب از چندین مسئله سیاسی

BARGGBARGG

معلّم عزیزم
خانم مریم فتحی

حرف حرف به من واژه آموختید
واژه واژه چشمانم را به دنیای زیبای
خواندن باز کردید. از وجود صبور و مهربان شما است
که اکنون می‌توانم بنویسم و بخوانم
و چه گنجی بهتر از این.

روزتان مبارک

لیانا حیدری، اول ابتدایی، دبستان شهید بهشتی