نگاه منتقد

نگاهی به آخرین ساخته رضا میرکریمی

عقب‌گرد

علیرضا بهنام

■ فیلم ساختن در فضای محدود از جمله دشوارترین انواع فیلمسازی است که در صورت موفقیت می‌تواند تحسین بسیاری از مخاطبان را برانگیزد. فیلم یه‌حبه‌قند نیز به این‌گونه سینمایی تعلق دارد و از همین رو مانند زیر نور ماه و خیلی دور خیلی نزدیک توجه را به خود جلب می‌کند. در واقع جدیدترین ساخته رضا میرکریمی را با پس‌زمینه‌ای از فیلم‌های موفق پیشینش به تماشا می‌نشینیم. با این مقدمه متاسفانه باید گفت یه‌حبه‌قند نمی‌تواند انتظار ایجادشده از موفقیت دو فیلم قبلی کارگردانش را پاسخگو باشد. اگرچه کارگردان با تقطیع‌های سریع و ایجاد ریتم‌های متفاوت برای هر شخصیت جدید سعی می‌کند فصل بسیار طولانی معرفی شخصیت‌ها را جذاب‌تر کند اما در واقع به دلیل فقدان دلیل دراماتیک برای این بخش، یه‌حبه‌قند به‌سرعت تماشاگر خود را ملال‌زده می‌کند.

مروری بر فیلم‌های شاخصی که در فضای محدود ساخته شده‌اند به ما می‌گوید که وجه مشترک تمامی آنها جایگزینی ریتم روانی به جای ریتم فیزیکی است. بازرس ساخته جوزف منکیه ویتس نمونه کلاسیکی است که معمولا برای توضیح این مفهوم در مدارس سینمایی به کار گرفته می‌شود. در این فیلم ساختار معماگونه و پیچ در پیچ پلات به کمک فیلمساز می‌آید تا با ایجاد ریتم روانی موفق شود خلأ پرسوناژ و محدودیت مکان را بپوشاند و از ملال‌زدگی تماشاگر جلوگیری کند. در فیلم میرکریمی با وجود آنکه پرسوناژها متعددند اما در ۵۰ دقیقه نخست فیلم هیچ ماجرای دراماتیکی این سوژه‌های متعدد را که در فضایی محدود راه می‌روند به هم مربوط نمی‌کند و هنگامی که فاجعه‌ای این ارتباط را پدید می‌آورد دیگر برای ایجاد رابطه با تماشاگری که بیش از ۴۰ دقیقه را در ملال مطلق سپری کرده بسیار دیر است.

یه‌حبه‌قند را از جهت پلات می‌توان با مسافران بهرام بیضایی مقایسه کرد. در هر دو فیلم مساله‌ای اعضای یک خانواده را زیر یک سقف گرد می‌آورد و در هر دو فیلم عیش این گردآمدگان با بروز فاجعه‌ای به عزا تبدیل می‌شود. اما از جهت پرداخت میان این دو فیلم تفاوت‌های زیادی وجود دارد که مسافران را به شاهکاری ماندگار در سینمای ایران تبدیل می‌کند اما از یه‌حبه‌قند فیلمی می‌سازد که تنها به مدد حاشیه‌های فصلی چند صباحی قادر به درخشش است. از مساله ریتم روانی که در فیلم

مسافران نیز با دادن پیش‌آگاهی به تماشاگر به وجود آمده اگر بگذریم مهم‌ترین جنبه‌ای که برتری این فیلم به یه‌حبه‌قند را رقم می‌زند شخصیت‌پردازی دقیق آن است. در مسافران اگرچه ما با پرسوناژهای متعددی روبه‌رو هستیم اما هرکدام از این پرسوناژها دارای خصوصیت‌هایی به‌یادماندنی است که با تاکید بر فردیت سوژه پدید آمده است. دنیای خانوادگی مسافران دنیای فرد مدرن است که در کنار افراد دارای فردیت دیگر، اجتماعی مدرن را شکل می‌دهد. این قضیه در فیلم میرکریمی برعکس شده است. تمام بچه‌های فیلم یه‌حبه‌قند دارای یک منطق هستند و تمام مردها و زن‌های این فیلم نیز از یک الگوی رفتاری پیروی می‌کنند. بنابراین اجتماعی که در خانه قدیمی فیلم از همنشینی این پرسوناژها شکل می‌گیرد اجتماع پیشامدرن تشکیل‌شده از سوژه‌های فاقد فردیت است. این فقدان فردیت به معنای یکسان بودن الگوی کنش‌ها و واکنش‌هاست وگرنه میرکریمی سعی کرده است برای هرکدام از شخصیت‌ها گذشته‌ای بسازد که آنها را از تیپ بودن به پرسوناژ بودن ارتقا دهد. اما یکسان بودن الگوی رفتاری تمام این شخصیت‌ها در برخورد با حوادث آنها را از دایره شخصیت دارای فردیت مدرن بیرون می‌برد. به این ترتیب فیلم میرکریمی به نوستالژی رفتارهای قبیله‌ای تبدیل می‌شود حال آنکه فیلم بیضایی پیچیدگی‌های روابط انسانی مدرن را به تصویر می‌کشد. این نوستالژی رفتارهای قبیله‌ای دقیقا همان چیزی است که بسیاری از کسانی که درباره یه‌حبه‌قند اظهار نظر کرده‌اند آن را با نمایش خلق و خوی ایرانی اشتباه می‌گیرند.

از اینها که بگذریم فیلم جدید میرکریمی در قیاس با ساخته‌های قبلی خودش نیز گامی به عقب محسوب می‌شود. اگر جذابیت ورود به زندگی کمتر شناخته‌شده طلاب جوان می‌توانست موفقیت زیر نور ماه را با ایجاد ریتم روانی تضمین کند و اگر دلهره سرنوشت ساکنان آسایشگاه در فیلم خیلی دور خیلی نزدیک کمبود فراز و فرودهای دراماتیک را در فیلمنامه این فیلم پوشش می‌داد اینجا در یه‌حبه‌قند فقدان عاملی که بیننده را به دیدن سرنوشت آدم‌های فیلم راغب سازد به طرز محسوسی به چشم می‌خورد.

البته در نهایت نمی‌توان از تقطیع‌های سینمایی و بازی‌های یکدست و جذاب ستاره‌های فیلم گذشت و شاید به اعتبار همین‌ها هم بشود گفت یه‌حبه‌قند فیلمی است که به یک‌بار دیدن می‌ارزد.

گفت‌وگو با رضا میرکریمی

«یه‌حبه‌قند» کامل‌ترین فیلم من است

لیلا علیپور

عکس: میلاد پیامی، شرق

از مصاحبه با رضا میرکریمی برمی‌گشتم. با او از «یه‌حبه‌قند» گفته بودم و شنیده بودم. از فرجام «پسند»، از «قاسم»، از مادر فیلم که در سینمای ایران کم‌نظیر است. سبک تازه او در فیلمسازی انبار جزییاتی است که با مهارت نقطه اتصال‌شان به هم راه می‌یابد. کارگردان «خیلی دور خیلی نزدیک»، «یه‌حبه‌قند» را کامل‌ترین فیلمش خوانده بود. قدم می‌زدم و غرق گفته‌ها و شنیده‌هایش بودم که صحنه‌ای دیدم. دختری از هموطن‌هایم توسط کسانی مقابل دیدگان همگان کتک خورده بود. او خونین و مبهوت می‌نالید که گناهش چیست؟ اینجا بود که پرسش اساسی این روزها برایم پررنگ شد. جامعه در بحران ما به شیرینی قند احتیاج بیشتری دارد یا هشدار از جنس تلخش؟ آن فردی که خود را برای کتک زدن به هموطن من محق می‌داند کجای این معادله است؟ این تلخی و شیرینی تا کجای سرزمین من و سرزمین ما راه یافته است؟ این فیلم‌ها را چه کسانی می‌بینند؟ آیا کسانی که نیاز بیشتری به تفکر دارند در معرض فیلم‌هایی تامل‌برانگیز قرار می‌گیرند؟ اصلا به قول طوبی «زیر پوست شهر» رخشان بنی‌اعتماد این فیلم‌ها رو برای کی می‌سازند؟ کاش «شیرینی یه‌حبه‌قند» و تلخی فیلم‌های هشداردهنده این سال‌ها به کام همه مردم سرزمین‌مان می‌نشست. کاش تفکر و در پی آن سینمای فیلمسازان متفکر به هر کوره‌دهی راهی داشت. کاش ما این همه حرف‌های خود را در گوش هم نجوا نمی‌کردیم. کاش صدایی بلند داشتیم که کوه‌ها و کویرهای سرزمینم را درمی‌نوردید. کاش...

کاش «پسند» به عشقش برسد. کاش زخم کهنه دل زن ایرانی بر دل او ننشیند. کاش «قاسم» «پسند» را دریابد. کاش...

◣ ما در فیلم یک داستان داریم و آن داستان «پسند» است. آنچه از فیلم بر می‌آید این است که انتهای داستان او چندان شیرین نیست هرچند شاعرانه به نظر برسد، اما به‌سختی می‌توان پایانی شیرین برای آن متصور شد. شما چطور تصمیم گرفتید داستانی این‌چنینی را در قالبی شاعرانه بیان کنید؟

شاید به خاطر این باشد که قصه‌های فرعی و جزییات که کمک می‌کنند فضا ساخته شود، هم جذاب هستند هم اتمسفری را ایجاد می‌کنند که برا ی مخاطب باورپذیر است. این موضوع باعث می‌شود مخاطب از فرجام قصه نسبتا بی‌نیاز شود. فیلم دقیقا روی یک مسیر خطی قصه حرکت نمی‌کند و به‌این ترتیب مخاطب صرفا درگیر تعلیق قصه اصلی نمی‌شود. «پسند» در آن فضاست و قصه او بخشی از آن فضاست. البته فکر می‌کنم در نهایت قصه ما به شیرینی ختم می‌شود. ممکن است ما آن لحظه شیرین را نبینیم اما «پسند» در حسرت یک آینده خوب است که این را با لبخندی که در انتهای فیلم می‌زند نشان می‌دهد. این صحنه حکایت از رسیدن «پسند» به یک بلوغ یا یک تصمیم است که این امر می‌تواند در سرنوشت او تاثیر بسزایی بگذارد. اگر قصه پایان یأس‌آوری داشت، بازخورد آن را در احساس مخاطبان می‌دیدیم. با بسیاری از مردم که فیلم را دیده‌اند صحبت می‌کنم می‌گویند حس خوبی به فیلم دارند. ممکن است نیمه دوم فیلم فضای سنگینی داشته باشد ولی در نهایت احساس می‌کنند بخشی از خواسته‌های‌شان در دو، سه سکانس آخر برآورده می‌شود و تصور می‌کنند فرجام «پسند» پس از توجه خانواده‌اش به او و اهمیتی که به انتخاب او داده‌اند، فرجام خوبی خواهد بود.

◣ درباره نگاه آخر «پسند» گفتید. من جزو کسانی هستم که آن نگاه را نمی‌پسندم. وقتی انتهای فیلم به آشپزخانه می‌رود تصورم در آن لحظه این بود که الان شروع می‌کند به شستن ظرف‌ها. نمی‌دانم چطور او توانست از کنار آن همه کثیفی به‌راحتی بگذرد. در فرهنگ ما نیز شستن نشانه تطهیر است. به نظرتان فیلم با این پایان چطور می‌شد؟

دوست ندارم چیدمان قصه‌ام را باز کنم و بگویم چرا پایان فیلم این‌گونه بود. فقط در این مورد این توضیح را می‌دهم که در ابتدای قصه همه چیز خانه سر جای خود است. «پسند» در آشپزخانه نشسته و کفگیر دستش است و فکر می‌کند. در کناری بوردا که حاوی عکس‌های لباس عروس است ورق می‌خورد. صدای نوار آموزش زبان انگلیسی در فضا طنین‌انداز است که این نظم در همه جای خانه مشهود است اما همه در سکوت هستند. ظاهرا همه چیز خیلی مرتب است ولی چیزی در آدم‌ها آنها را به بهت و سکوت فروبرده. در انتهای فیلم آشپزخانه خیلی کثیف است، انگار از نظم اولیه خبری نیست ولی ترانه‌ای ایرانی پخش می‌شود. گویی یک چیز عاریتی جای خود را به چیزی اصیل داده است. من این را بیشتر می‌پسندم تا اینکه «پسند» شروع به تمیز کردن بکند. آن نظم اولیه فقط ظاهری است. من اصلا سرخوشی اولیه را هم پوشالی می‌بینم. برخی انتقاد می‌کردند از فیلم و می‌گفتند ما می‌دانستیم اتفاقی خواهد افتاد. من چند جا این نشانه را گذاشتم و گفتم که منتظر حادثه‌ای باشید. در واقع این نشانه‌ها می‌گوید در پس این ظاهر مرتب و خانواده‌ای با روابط خوب و آینده خوبی که همه برای «پسند» تصور می‌کنند یک چیزی مفقود است. آن نظم اول را من ظاهری می‌دانم. ضمن اینکه آدم نباید خیلی احساسات خود را کنترل کند. من در عین حال که دنبال ساخت یک فیلم سانتی‌مانتال که با احساس تماشاگر بازی کند نبودم، می‌خواستم انتهای فیلم این موسیقی طنین‌انداز شود. فکر می‌کنم شاعرانگی این ترانه به حسی که تا ساعت‌ها مخاطب را همراهی کند کمک می‌کند.

◣ در صحنه‌های شاد و رقص فیلم خصوصا رقص «جعفر» داماد بزرگ خانواده به نظر می‌رسد همه آمده‌اند تا در عروسی شرکت کنند و وظیفه دارند شاد باشند و برقصند. اما در انتها متوجه می‌شوند این عروسی ماهیتی دارد که باید نگرانش باشند و این نگرانی باعث می‌شود همه سر سفره شام «پسند» را ببینند. موضوع دیده شدن یا دیده نشدن موضوعی نیست که در سینمای ایران تا این حد مشخص و زیبا پرداخت شده باشد.

قبل از اینکه خوشبختی را در جایی دیگر جست‌وجو کنیم باید همین اطراف به دنبالش بگردیم و این یعنی دیدن یکدیگر. افراد خانواده خیلی شاد هستند اما انگار این شادی برای خودشان است برای «پسند» نیست. هرچند که او را هم خیلی دوست دارند. انگار خوشبختی نداشته خودشان را در وصلت «پسند» جست و جو می‌کنند. انگار از زندگی خود راضی نیستند. هرکس دنبال خودش می‌گردد کسی «پسند» را نمی‌بیند. وقتی سر سفره همه نگاه‌ها به سمت او می‌رود یعنی حالا خود او را می‌بینند. حتی مادر که به‌ظاهر پاسخ همه سوالات را دارد این بار می‌گوید نمی‌دانم و نگاه‌ها به سمت «پسند» می‌رود.

◣ شما درباره شخصیت‌ها قضاوت نمی‌کنید، تصمیم نمی‌گیرید؛ فقط آنها را به تصویر می‌کشید. این خوب دیدن حاصل چیست؟ یک فیلمساز چه مراحلی را طی می‌کند تا به این نقطه برسد؟

لاجرم خوب دیدن. من متدی برای این موضوع ندارم. من دانشجویانی داشتم که دوست داشتند به‌سرعت وارد مسایل فنی سینما شوند. به آنها گفتم از همه اینها مهم‌تر این است که درست ببینند. می‌دانم که این حرف تکراری است اما نگاه کردن باید با این تفکر همراه باشد که هیچ‌کدام از اتفاقات و پدیده‌هایی که در اطراف ما هستند بی‌اهمیت نیستند و باید به خود بباورانیم که می‌توانیم از همه اتفاقات قصه‌ای در بیاوریم. آن وقت به همه مسایل پیرامون‌مان با دیده احترام نگاه می‌کنیم. شاید رسیدن به این نگاه کمی طول بکشد اما بعد از مدتی این اتفاقات خود به سمت ما می‌آیند. فقط کافی است زیاد و خوب نگاه کنیم.

◣ می‌خواهم به این نکته برسم که یه‌حبه‌قندی که ما روی پرده سینما می‌بینیم تلفیقی است از ناخودآگاه فیلمساز و مسایل تکنیکی و از اعماق روح فیلمساز برآمده.

شاید به همین دلیل باشد که من خیلی نمی‌توانم در این مورد حرف بزنم. من به قدری صحنه‌هایی را که در فیلم است در اطرافم دیده‌ام که دستم برای نوشتن فیلمنامه پر بود. من اتفاقات فیلم را دیده بودم و هیچ‌گاه در زندگی‌ام از کنار آنها بی‌اهمیت رد نشدم. البته این کار آگاهانه نیست ولی با تمرین و ممارست نیز به دست می‌آید. فقط کافی است از کنار چیزی بی‌اهمیت رد نشویم.

◣ به نظر می‌رسد ذهن‌تان به سمت قصه‌های کوچک اما پرمعنا رفته و در این راستا می‌خواهید سبکی تازه را در فیلمسازی به معرض نمایش بگذارید. در این سینما قصه‌هایی درباره موضوعات بزرگ سال‌هاست تبدیل به فیلم شده‌اند اما شما قصه‌هایی پر از جزییات را طرح می‌کنید که احتمالا در فیلم‌های بعدی‌تان نمود بیشتری خواهد داشت.

شاید. در فرهنگ ایرانی انبار جایگاهی خاص دارد. ما وسایل زیادی در آن نگهداری می‌کنیم. فیلمسازی با جزییات هم مانند رجوع به ذهنی مانند انبار است که پر از این ذخیره‌هاست. مهارت فیلمساز باید در کشف ارتباط این جزییات با هم باشد و از دل این جزییات به ساختار مشخصی برسد. فیلمساز باید بداند همه چیز در دنیا با هم ارتباط دارد. اگر او نمی‌تواند بین آنها ارتباط برقرار کند هنوز به مهارت لازم نرسیده است. پشت پوسته عالم از هر نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر مرتبط شده است. اگر بتواند بخشی از همین را به مخاطب منتقل کند مخاطب احساسی خوب می‌یابد.

◣ زن‌های فیلم شما خیلی ملموس هستند. اما در صحنه‌ای که «قاسم» به لکه‌ای روی چادر «پسند» خیره می‌شود این سوال پیش می‌آید که آیا کارگردانی که به این خوبی زنان را ترسیم کرده معتقد است دامن «پسند» به واسطه تصمیمی که شاید از سر جبر برای وصلت با دیگری گرفته آلوده شده است؟ آیا این نگاه، نگاه شما هم هست؟ چرا کسی که «پسند» را گذاشته و رفته با چنین نگاه طلبکارانه‌ای به او می‌نگرد؟

این انتظاری است از طرف «قاسم».

◣ انتظار بیهوده‌ای است...

باید از زاویه او دیده شود. «قاسم» به‌عنوان عضوی از این خانواده

پذیرفته نشده؛ بچه یتیمی بوده که دایی او را بزرگ کرده است. بعضی وقت‌ها انتظارها در کلام نیست در نگاه است. در صحنه‌ای که «پسند» می‌خواهد از در خارج شود و «قاسم» به‌سختی می‌پرسد چی شد؟ و پاسخی از «پسند» نمی‌گیرد نگاه پرسشگر دومی دارد که به او می‌فهماند منظورش از چی شد مرگ دایی نیست بلکه ازدواج «پسند» است. به هر حال از زاویه «قاسم» این انتظار درستی است. من شخصیت‌های فیلمم را تایید نمی‌کنم اما دوست‌شان دارم. نمی‌توانم خودم را جای تک‌تک‌شان بگذارم و تفاوت‌های اساسی با آنها دارم اما دوست‌شان دارم. حتی این شخصیت الکن را که نمی‌تواند عشق خود را ابراز کند و با یک عدم اعتماد به نفسی برای ایجاد ارتباط با عشق خود مواجه است، دوست دارم. احساس بیگانگی در این هرج و مرج گریبانش را گرفته، او عضو این خانواده است ولی دیده نمی‌شود. من این را درک می‌کنم.

◣ به نظر من که اعتماد به نفسش زیاد است...

بله در عشق. «قاسم» تنها کسی است که می‌تواند همه چیز را درست کند. خیلی راحت هم با مساله کنار می‌آید و به صورت غریبانه‌ای می‌رود.

◣ به نظر من غریبانه نیست خودخواهانه است.

شاید این یک نگاه زنانه باشد که من نمی‌توانم داخل آن شوم. اما در مورد صحنه‌های زنانه این فیلم جالب است بگویم وقتی فیلم در پوسان به نمایش درآمد یکی از تماشاگران خانم به من گفت منتظر بوده تا زنی که کارگردان این فیلم بوده را ببیند و این تصور برایش نه فقط به خاطر صحنه‌های زنانه فیلم بلکه به خاطر احساس زیادی که در فیلم است به وجود آمده بود.

◣ با چه پشتوانه فکری به این نتیجه رسیدید که دایی با یه‌حبه‌قندبمیرد؟

پیش از مرگ دایی ما شبه‌افسانه‌هایی از او شنیده‌ایم. می‌گفته با خرس جنگیده. دایی کسی است که انگار اگر قرار نباشد بمیرد اصلا نمی‌میرد و چیزی نمی‌تواند او را از پا بیندازد. مگر اینکه به نقطه‌ای برسد که مرگش لطفی داشته باشد و به وضعیت آن خانواده کمک کند. نه‌ای که به ازدواج «پسند» نمی‌توانست بگوید حالا با مرگش می‌گوید. نبودش تاثیر بیشتری از بودنش دارد. مرگ او با یه‌حبه‌قند به نظرم چیدمان بامزه‌ای آمد. کسی که خرس و پلنگ حریفش نیست با یه‌حبه‌قند در شرایط کاملا عادی می‌میرد.

◣ و هیچ‌کس هم متوجه این موضوع نمی‌شود.

می‌خواستیم این راز بین ما و مخاطب بماند. مثل خیلی از رازها که آدم‌های فیلم در دل دارند. دانستن راز مرگ دایی حس مخاطب را نسبت به دایی افزایش می‌دهد. ما نمی‌خواستیم مرگ را چیز پیچیده‌ای جلوه دهیم. این اتفاقی است که خیلی ساده پیش می‌آید و انسان آن را می‌پذیرد. انسان ایرانی مرگ را نقطه پایان نمی‌داند بلکه آن را جزیی از زندگی تصور می‌کند.

◣ در صحنه مرگ دایی وقتی به مسعود می‌گویند بیاید تنفس مصنوعی بدهد وسط دست‌دست کردن‌ها و تردیدهایش دختر خواهر بزرگ همه را کنار می‌زند و شروع به ماساژ قلب می‌کند. آیا معتقدید زنان ایرانی مرد عمل هستند؟! در صحنه‌های دیگر هم این تفکر نمود دارد. آیا واقعا چنین تفکری داشتید؟

زن ایرانی حداقل آن بخشی که من با آن آشنا هستم همه برنامه‌ریزی‌ها را انجام می‌دهد ولی نمایش پایانی را به مرد می‌سپارد. در واقع او همه چیز را مهندسی می‌کند. این یک قرارداد نانوشته بین مرد و زن است. مردهای ایرانی هم می‌دانند که این بخش از مسوولیت به زن‌ها واگذار شده است. البته الان در دوره‌ای که همه معادلات به هم خورده نمی‌توان این موضوع را به همه تسری داد اما لااقل در فیلم من این‌گونه است.

◣ مادر فیلم مادری است که ما در سینمای ایران نمونه آن را کم داشتیم. مادری درون‌گرا که تظاهرات بیرونی سایر مادران را ندارد.

اتفاقا درباره این مادر و حتی انتخاب بازیگر آن خیلی با دوستان بحث کردیم. مادری که آنها مدنظر داشتند مادر معمول سینمای ایران بود. زنی تپل و خنده‌رو که احساساتش در صورتش نمود دارد. من گفتم مادری این‌چنینی نمی‌خواهم. این مادر تصمیم‌گیرنده نهایی است و همه از او حساب می‌برند. مادری که هم پدر بچه‌ها بوده هم مادرشان. رنج کشیده، دخترها را بزرگ کرده و همه را یکی‌یکی به خانه بخت فرستاده. با همه دامادها سر و کله زده و با سیلی صورتش را سرخ کرده. این شخصیت نمی‌تواند مادر ساده‌ای باشد که ما نمونه‌اش را قبلا خیلی دیده‌ایم. این مادر کمی پیچیده‌تر است. در عین حال، هم مادر هم دایی که به نظر عبوس می‌آیند در مواجهه با بچه‌ها چهره شیطنت‌آمیز خود را نشان می‌دهند. مادر در مواجهه با دختری که می‌خواهد جایی قایم شود نشان می‌دهد این چهره را نیز دارد اما خود را به ضرورت زندگی کنترل می‌کند. یا دایی جلوی آینه ادا درمی‌آورد و کاملا معلوم است آن بدقلقی که در مواجهه با سایر اعضای خانواده دارد بخشی از ادایش است. خود خودش این نیست. خود خودش آنجایی است که با پسر بچه صحبت می‌کند. من مادر فیلم را خیلی دوست دارم. همه فکر می‌کردند چیزی در این مادر کم است ولی من فکر می‌کنم همه چیز آن درست است. این مادر می‌تواند سر سفره آن لبخند خاص و تلخ را بزند و انگار از اینکه دخترش بزرگ شده احساس خوبی دارد. اگر مادر دیگری ساخته بودیم جوابی که در این صحنه گرفتیم نمی‌گرفتیم.

◣ خاکی بودن معماری فیلم آیا تاکیدی است بر خاکی و صمیمی بودن فیلم؟

معماری ایرانی آنجا که با خاک سر و کار دارد ادعای تکلف ندارد. خود را به ساکنش تحمیل نمی‌کند. معماری تظاهر نیست. ما می‌خواستیم معماری موجود در فیلم در انتقال حس فیلم نقش داشته باشد.

◣ آیا شما حس می‌کنید جامعه ما دچار تکلف شده که در فیلم به این موضوع پرداخته‌اید؟

به نظرم ما نسبت به دنیای اطرافمان بی‌تفاوت شده‌ایم. به همین دلیل دچار روزمرگی و تکرار هستیم. احساس می‌کنیم حقیقت زندگی چیزی نیست که الان با آن درگیریم بلکه چیزی دورتر است که باید برویم و آن را پیدا کنیم. همه ما منتظر یک اتفاق بزرگ هستیم. درحالی‌که اگر حساسیت خود را به همین اتفاقات ساده که در اطرافمان می‌افتد یک مقدار افزایش دهیم می‌بینیم که زندگی همین جا جریان دارد. همه آن معانی که به دنبالش می‌گردیم همین جاست. ما با تکلف و به‌سختی فکر می‌کنیم. برای اینکه به دریافت جدید برسیم خیلی مقدمات می‌چینیم. درحالی‌که شاید یک آدم معمولی که زندگی ساده‌ای دارد و رابطه خوبی با زندگی‌اش دارد فارغ از سواد و معلومات به فهم درست‌تری از زندگی‌اش رسیده باشد.

◣ روحانی فیلم شما که نقش آن را فرهاد اصلانی بازی می‌کند، از کجای نگاه شما آمده؟

این همان روحانی است که دوست دارم تصویر کنم و در دو سه فیلمم هم بوده؛ روحانی که اسم روحانی بهش بخورد نه اینکه فقط سواد دینی داشته باشد بلکه درون دین و عمق آن را فهمیده باشد. عرفانش امروزی است و پشت کوهی نیست.

◣ به نظر می‌رسد «یه‌حبه‌قند» را با شیفتگی خاص ساخته‌اید و حتی زمان اکران با همان شیفتگی آن را همراهی می‌کنید...

«یه‌حبه‌قند» کامل‌ترین فیلمی است که ساخته‌ام. گاه پیش می‌آید که سایر فیلم‌هایم را با تماشاگران ببینم. در خیلی از صحنه‌ها دوست دارم چشمانم را ببندم چون می‌دانم این صحنه خیلی بهتر از اینکه هست می‌توانست باشد. اما در «یه‌حبه‌قند» تعداد صحنه‌هایی که دوست دارم چشمانم را ببندم بسیار کم است.

خشت و آینه

درباره «یه‌حبه‌قند»

یک خانه خوش‌آب و رنگ با آدم‌های بی‌رنگ

جواد ماه‌زاده

■ امیدوارم نقدی را که اینجا بر فیلم «یه‌حبه‌قند» رضا میرکریمی می‌خوانید، حمل بر ماجرای نامه ابراهیم حاتمی‌کیا یا حب اصغر فرهادی نگذارید که اساسا جنس «یه‌حبه‌قند» و فیلم‌های رضا میرکریمی قرابتی با سینمای اصغر فرهادی (مجموع فیلم‌هایش تا اینجا) ندارد و رئالیسم این دو فیلمساز کاملا متفاوت از یکدیگر است. در واقع صحبت از «یه‌حبدقند» است نه ارزش‌گذاری و قیاس با «جدایی نادر از سیمین». ابتدا این توصیف را هم که می‌گوید «یه‌حبه‌قند» مثل یک کاشی، حوض آبی، شیشه رنگی، سردر مسجد یا نمادواره‌های سنتی ایرانی است، رد می‌کنم و این طرز تعریف و تمجید را نه تنها موجب تکریم فیلم نمی‌دانم بلکه سبب اطلاق بی‌هویتی به بقیه فیلم‌هایی می‌دانم که چنین صفتی بر آنها ننشسته است. چگونه می‌توانیم بگوییم فیلم‌هایی نظیر «سعادت آباد»، «ورود آقایان ممنوع»، جدایی نادر... یا هر فیلمی که در ظاهر فاقد عناصر سنتی ایرانی یا فاقد توجه عمیق به این عناصر است، اثری بومی محسوب نمی‌شود و تنها فیلم‌های علی حاتمی‌وار، حسن فتحی وار و احیانا مجید مجیدی و میرکریمی وار واجد اصالت و رنگ و بوی ایرانی هستند؟ اگر این اصالت و ایرانی‌گری را در ظاهر می‌جوییم، باید ملاک و معیارهای متمایزکننده را مشخص کنیم و فرضا تعیین کنیم که چه میزان به کارگیری لهجه، آداب و رسوم سنتی، لوکیشن قدیمی یا لباس‌های بومی، به یک فیلم خصلت ایرانی و ملی می‌دهد؟ اگر قرار بر بحث فرهنگی و کشف چیستی سینمای ملی و ایرانی است، باید بدانیم که در تعاریف اختلاف نظر وجود دارد و اگر یکی قایل به محوریت سنت در هویت است، دیگری هم روزآمد بودن و کثرت و فردیت را اساس هویت معرفی می‌کند. فیلم رضا میرکریمی هم حوض و هندوانه و شیشه رنگی و بادگیر دارد و هم لحظات خوش نقش و کلیپ گونه از میهمانی و خواستگاری و روابط سنتی ایرانی. میرکریمی در وفاداری به همان تعریف اول از سینمای ایرانی، شخصیت‌های میهمان را مثل فیلم «مادر» (علی حاتمی) یک به یک وارد خانه‌ای قدیمی در یزد می‌کند و آدم‌هایش چنان غلیظ یزدی حرف می‌زنند و در این واقع نمایی قوی عمل می‌کنند که در پاره‌ای اوقات متوجه دیالوگ‌ها نمی‌شویم و تنها از لحن و حالاتشان می‌فهمیم که چه تاثیری روی نقش مقابل گذاشته‌اند. اکثر شخصیت های «یه‌حبه‌قند» عمق ندارند و اساسا شخصیت‌سازی نشده‌اند. می‌توان گفت به جز نقش‌های پسند و دایی، مابقی تیپ‌هایی هستند که گاه نقش سمبلیک ایفا می‌کنند و گاه نقشی در حد طنزهای

نوروزی تلویزیون. خیلی از شوخی‌ها و صحنه‌های بزن و بکوب فیلم صرفا جنبه تزیینی و مفرح گونه دارد و یادآور اسلپ استیک‌های تلویزیونی است. در یک نمای باز و چند نفره، ناگهان بچه‌ای از درخت پایین می‌افتد یا جفت پا می‌پرد توی ظرف غذا یا برای دیگری شکلک درمی‌آورد و... اینها همه به‌طور حتم در خدمت رئالیسم موردنظر فیلمساز و به قصد ارایه تصویر واقعی از محیط خانه نمایش داده می‌شود ولی هرچه پیش می‌رویم به نظر می‌رسد وزن این صحنه‌ها و واقع‌نمایی‌ها زیادی سنگین است و قرار است همین جزییات به کلیت اثر بدل شود. شلوغی و زیادی نقش‌ها باعث شده تا بیشترشان جنبه کارکردی پیدا نکنند و حذف چندتا از آنها در فیلم هم صدمه‌ای به کلیت اثر وارد نکند. فرضا نبودن یک یا دو نفر از خواهرها یا بچه‌ها چه خللی در روند قصه ایجاد می‌کند؟ (فیلم «مادر» حاتمی را در نظر بیاورید و ببینید حذف هر یک از شخصیت‌ها چه خلایی در داستان ایجاد می‌کند). به همین ترتیب اگر به صحنه‌های فیلم نگاه کنیم، خیلی از لحظات شوخ و شنگ آدم‌ها، جست‌وجوی اشیای عتیقه، رابطه خام آن دختر و پسر نوجوان، مرثیه‌خوانی پیرمرد محله در پشت بام بعد از مرگ دایی، تاب‌خوردن پسند با آن اسلوموشن رمانتیک و... جز فضاسازی و رنگ آمیزی چه کارکردی در داستان دارند؟ آیا این جزییات همان متن و بطن اصلی قصه هستند و قرار است در کنار هم یک تابلو را بسازند؟ اگر بگوییم فیلم را همین جزییات تشکیل می‌دهند و نباید نگاه کارکردگونه به جزییات لحظات فیلم داشت، این سوال پیش می‌آید که فیلمساز می‌تواند با این استدلال یک خط قصه را در نظر بگیرد و تا رسیدن به نقطه پایان، از هر اکشن و شخصیت و خرده ماجرایی استفاده کند. اگر یک دیالوگ را از فیلم «مادر» یا «جدایی نادر از سیمین» نشنویم قطعا چیزی را از دست داده‌ایم ولی در جایی که واقع‌گرایی کارگردان و تعهدش به حفظ بومیت و لهجه‌های آدم‌ها، امکان فهم برخی دیالوگ‌ها را از مخاطب سلب می‌کند، دانستن و ندانستن شان چه کمکی به تماشاگر می‌کند و آیا از اهمیتش کاسته نمی‌شود؟ آیا این هم عضو و جزیی طبیعی از همان تابلوی رئالیستی است؟

ادامه در صفحه ۱۵