روزنامه شرق

سینمای ایران • روزنامه

رازهای «اسید آمینه‌ها»، گفت‌وگو با «وحید چمانی» صفحه ۸

هنرمند بی‌تریبون هستم، گفت‌وگو با «محمد معتمدی» صفحه ۹

پیرمرد در سودای بازگشت به سیاست صفحه ۱۰

عکس: مهدی حسنی، شرق

بهرام توکلی، کارگردان فیلم «آسمان زرد کم‌عمق» در گفت‌وگو با «شرق»:

عدم درک، فرمول این فیلم است

فرانک آرتا

بهرام توکلی بعد از فیلم‌های «پابرهنه در بهشت»، «این جا بدون من» و «پرسه درمه»، «آسمان زرد کم‌عمق» را کارگردانی کرده است. او در زمره فیلمسازان جوانی است که دغدغه فرم درسینما را دارد. به همین دلیل فیلم هایش درکنارموضوعات نو، از ساختار قابل بحثی برخوردارند. «آسمان زرد کم‌عمق» که این روزها در سینماها اکران شده، تجربه ای موفق در سینمای مدرن است که هرچند کاستی هایی هم دارد، ولی نشانگر این نکته است که چقدر به سینما نگاه جدی و رو به تعالی دارد. به بهانه اکران فیلم با بهرام توکلی به گفت‌وگو نشستیم:

معمولا در انتخاب گروه بازیگران در فیلم‌هایتان با مشکل مواجه نمی‌شوید؟

به نظرم برای همه کارگردان‌ها این مشکل وجود دارد. در مورد برخی گروه‌های سنی تعداد بازیگران معقول‌تر است، در نتیجه دستمان بازتر است. اما برای برخی گروه‌های سنی نمی‌توانیم انتخاب‌های زیادی داشته باشیم. به هر حال به دلیل شرایط اقتصادی نامعقول سینمای ایران بازیگران همزمان درگیر بازی در سریال‌ها می‌شوند و همین باعث محدودیت در چیدمان گروه می‌شود.

به‌خصوص شما که در فیلم‌هایتان به بحران و مسایل جوانان می‌پردازید دچار سختی نمی‌شوید؟

همیشه سعی می‌کنم با توجه به داشته‌ها و شرایط موجود گروه بازیگران را انتخاب کنم، اما به نظرم در گروه سنی جوان‌ها گزینه‌های بیشتری برای انتخاب داریم.

از مجموع کارهایتان این نکته استنباط می‌شود که به سینمای مدرن علاقه‌مند هستید و روایت غیرخطی را بر کلاسیک می‌پسندید. نمونه موفق آن هم فیلم «پرسه در مه» است. چرا به این نوع سینما علاقه‌مندید؟

علاقه انسان خیلی از مسیر خودآگاه عبور نمی‌کند. دست‌کم برای من به این شکل است که خیلی از تصمیم قبلی نشأت نمی‌گیرد.

به هر حال برای هر علاقه و گرایشی، دلیلی وجود دارد؟

بیشتر ناخودآگاه است. ولی شاید قسمت خودآگاه قضیه این باشد که از ابتدای کارم از ادبیات شروع کردم. آن زمان هدفم اصلا سینما نبود و حتی به آن علاقه‌ای هم نداشتم. جزو کسانی نبودم که از نوجوانی عاشق سینما هستند. ادبیات را بیشتر دوست داشتم. شاید علاقه به نوع روایت متفاوت از علاقه به ادبیات نشأت بگیرد. به هر حال در زمینه ادبیات سال‌ها پیش این تجربه‌ها شده است.

این نوع کار در ایران مانند حرکت روی لبه تیغ است. چون از یک‌سو مخاطب خیلی با این نوع روایت آشنا نیست، ضمن اینکه این شکل از کار هم اگر درست و منطقی نشود، بد عاقبت است و توی ذوق می‌زند و شعاری می‌شود. برگمان و آنتونیونی حد اعلای این نوع سینما هستند. اما از آنها و کارهایشان هم در ابتدا چندان استقبال نشد. ضمن اینکه اگر بخواهیم این مقایسه را برفرض با نقاشی داشته باشیم از زمانی که آثار هنری مدرن در موزه‌ها به نمایش درآمدند، راهنمایان هنری هم استخدام شدند تا مخاطبان را توجیه کنند. یعنی مخاطب به‌واسطه آگاه‌تر از خود، با آن آثار ارتباط برقرار می‌کند. اینها همه مسایلی است که نمی‌توان به راحتی از کنار آن گذشت. ضمن اینکه جغرافیای ساخت یک فیلم را هم باید در نظر گرفت. نظرتان چیست؟

به نظرم واژه «مخاطب» واژه‌ای است با دایره معنایی گسترده که از آن سوءتعبیر شده. سینمای متفاوت مخاطبان خاص خودش را دارد. قرار نیست هر نوع فیلمی همه مخاطبان را درگیر کند. اگر قرار باشد همیشه اول بازاریابی را برای مخاطب انجام دهیم و بعد محصول ایجاد کنیم بخشی از تاریخ هنر زیر سوال می‌رود. درست است که این شیوه در کشورهای صاحب صنعت سینما به معنای واقعی منجر به ساخت شاهکارهایی شده، اما قرار نیست هرکس از این شیوه پیروی نکرد حق حیات و انجام کارهای کوچک خود را نداشته باشد. به هر حال گونه‌ای دیگر از مخاطبان هم به شکلی دیگر از سینما علاقه دارند. اصلا این تنوع در کنار هم زیباست.

کاملا درک می‌کنم که چه می‌گویید. منتها می‌خواستم بدانم با وجود نگاه فرهنگی، چقدر برای مخاطب و فروش فیلم حساب باز می‌کنید؟

من تضادی در کار فرهنگی و تجاری نمی‌بینم. عرض کردم که بسیاری از شاهکارهای تاریخ سینما محصول بازاریابی درست مخاطب بوده‌اند و برخی آثار دوست‌داشتنی کوچک هم محصول منش شخصی فیلمسازان. تقابلی بین این دو نگاه نمی‌بینم.

برسیم به خود فیلم. چرا فقط گذشته در فیلم رنگی است؟ این تباین رنگی، فیلم «رویاها»ی کوروساوا را تداعی می‌کند. دیگر اینکه درست است در سینمای مدرن، ابهام نقش مهمی دارد. ولی در فیلم شما بیش از حد وجود دارد.

زمان حال همان ابتدا و انتهای فیلم است و مابقی فیلم همان زمان سپری‌شده است. در مورد ابهام هم باید بگویم ما با پرسوناژی طرفیم که ذهنش متلاشی شده است و خودش نسبت به ذهنیتش دچار ابهام شده. پس ابهام در فیلم حضور ساختاری دارد.

درست است. اما آنقدر این ابهامات زیاد است که روابط دچار سوءتفاهم یا الکن می‌شود؟

به هر حال چیدمان با این هدف انجام نشده که ارتباط قطع شود. اگر ارتباط قطع می‌شود طبعا نقصان فیلم است و امیدوارم در کارهای بعدی نباشد.

خود شما چنین حسی ندارید؟

من در مورد هیچ‌کدام از فیلم‌هایم حس خوبی ندارم! هیچ‌وقت احساس نمی‌کنم فیلم کاملی ساخته‌ام. بنابراین قاضی خوبی درباره کارهای خودم نیستم.

این همه تلخی در سینمای شما از کجا می‌آید؟

من اینطور فکر نمی‌کنم و به نظرم شخصیت‌ها تلخ نیستند.

چرا به جای نزدیک‌ترشدن به فضای فیلم، سعی می‌کنید با صحبت‌هایتان از آن دورتر شوید؟

بعضی فیلم‌ها در مورد تحلیل‌شدن مقاومت نشان می‌دهند. وقتی دنیای فیلم‌ها بیش از حد به خود کارگردان نزدیک است طبعا خود فیلمساز هم به تبعیت از فیلمش در مقابل تحلیل مقاومت می‌کند. انگار فیلمساز خودش دارد تحلیل می‌شود و دلیلی نمی‌بینم خودم را در معرض تحلیل قرار دهم.

چطور می‌شود که شما در هر چهار فیلمتان این تحلیل‌ها را به‌کار می‌برید؟

اینها تصمیمات خودآگاهی نیست.

چه زمانی خودآگاهی در فیلمسازی‌تان فعال می‌شود؟

هیچ‌گاه به این صورت نیست که بگویم برای نشان‌دادن مساله‌ای یا صدور پیامی عامدانه کاری انجام بدهم. با پرسوناژهایی که به ذهنم ورود پیدا می‌کنند موقع نوشتن زندگی می‌کنم و این زندگی در زمان کارگردانی ادامه دارد. شاید بخش خودآگاه بعد از اینکه درباره فیلم صحبت‌هایی و نقدهایی نوشته می‌شود فعال شود. کار من بیشتر شبیه یک پروسه خواب‌دیدن و منتقل‌کردن این خواب به دیگران است. بخشی از این قضیه عمدی و بخشی هم غیرعمدی است. حتی زمان‌هایی که تصمیم گرفته‌ام خودآگاهانه فیلم بسازم، نتوانسته‌ام و لذتی هم نبرده‌ام.

هنگام نوشتن فیلمنامه هم همین‌طور هستید؟

طبعا آن زمان بیشتر اینطور است. چون تنها هستم و عوامل بیرونی وجود ندارد. اما به نکات فنی در فیلمنامه‌نویسی هم به‌صورت خودآگاه سعی می‌کنم رجوع نکنم.

در واقع شما این تمهیدات را به‌کار می‌برید که به کلیشه نرسید؟

تصمیم این نیست که بخواهم کار متفاوتی انجام دهم. ایده‌هایی به ذهنم می‌آید و به این صورت می‌توانم آنها را بسازم. بهتر است بگویم این یک روش شخصی است و تعمدی برای متفاوت‌بودن نیست، برخی هم آن را می‌پسندند و برخی هم نه.

نظرتان درباره تنسی ویلیامز چیست؟

اینطور نیست که او برای من جدای از دیگران باشد. نمایشنامه‌نویسان دیگر را هم دوست دارم. اینکه یک کار از او را ساخته‌ام به دلیل این بوده که شرایط مناسب

> **به نظرم واژه «مخاطب» واژه‌ای است با دایره معنایی گسترده که از آن سوءتعبیر شده. سینمای متفاوت مخاطبان خاص خودش را دارد. قرار نیست هر نوع فیلمی همه مخاطبان را درگیر کند. اگر قرار باشد همیشه اول بازاریابی را برای مخاطب انجام دهیم و بعد محصول ایجاد کنیم بخشی از تاریخ هنر زیر سوال می‌رود**

بوده و می‌توانستم اقتباس کنم وگرنه نمایشنامه‌نویسانی هستند که آثارشان را بیشتر می‌پسندم اما قابلیت آداپته‌شدن آن به دلیل شرایط خاص فرهنگی وجود ندارد. به‌نظرم نبوغی که ویلیامز در ترسیم روابط پیچیده از دل روایتی ساده و زنده دارد، ثابت شده است و کسی نتوانسته به این شکل گره‌های ساده را موشکافی کند.

عنوان «آسمان زرد کم‌عمق» به چه اشاره دارد؟

کسانی که در علوم فضایی کار می‌کنند آسمان را به دو بخش تقسیم می‌کنند؛ بخشی که دانشمندان در مورد آن اطلاعاتی دارند و به آن آسمان روشن کم‌عمق می‌گویند. به بخشی که در مورد آن اطلاع ندارند آسمان عمیق تیره می‌گویند، فقط می‌دانند این بخش (بخش ناشناخته) بسیار وسیع‌تر از بخش شناخته‌شده است. این اشاره کنایه داشت به بخش کوچکی که آدم‌ها از ذهن همدیگر می‌شناسند.

با بازیگران فیلمتان چگونه کار می‌کنید؟

مرحله کار با بازیگر برای من یکی از مراحل اصلی کار فیلمسازی است. شیوه خاص و متفاوتی در کارم ندارم. ابتدا سعی می‌کنم در فیلمنامه بستری برای خلق شخصیت‌ها را با ویژگی‌های خاص خودشان فراهم کنم، در مرحله بعد بازنویسی فیلمنامه را بعد از انتخاب بازیگران انجام می‌دهم. نکته بعد این است که تمام سعی‌ام را انجام می‌دهم که کاملا بازی بازیگر را ببینم و زواید کارش را بگیرم. به نظرم بازیگر خودش نقش را درست می‌کند و کار ما بازی‌گرفتن از او نیست. من در مورد دیگران نمی‌دانم اما من خودم نمی‌توانم از بازیگری که بازیگر نیست اصطلاحا بازی بگیرم. به همین دلیل سعی می‌کنم از کسانی استفاده کنم که توان این کار را دارند. اینکه بازیگر بداند و لمس کند که جزییات کارش توسط کارگردان دیده می‌شود، باعث می‌شود نقش را لمس کند و به نظرم کار کارگردان ایجاد یک نوع یکدستی است. بازیگر کمتر از کارگردان بر کلیت کار احاطه دارد و تنها کسی که کل فیلم را در ذهنش دیده کارگردان است و وظیفه‌اش این است که بازی‌ها را به سمت یکدستی هدایت کند.

یعنی بازیگران در کارهای شما آزادی عمل ندارند؟

آزادی عمل محدود دارند. آزادی عمل در چارچوب دنیای فیلم دارند.

به همین دلیل از بازیگران حرفه‌ای و تئاتری استفاده می‌کنید؟

دلیل واضحش این است که بلد نیستم با نابازیگران کار کنم و از این کار لذتی هم نمی‌برم.

چرا در فیلم شخصیت و درگیری زوج دوم به آرامی و لایه‌لایه رمزگشایی می‌شوند؟ اما زوج اول (مهران و غزل) بیشتر دچار ابهام می‌شوند؟

همه‌چیز از خود پرسوناژها شروع می‌شود. وقتی یک پرسوناژ دیریاب مانند «غزل» (ترانه علیدوستی) ایده عجیبی در ذهنش دارد و کار عجیبی کرده نباید انتظار داشته باشید شبیه یک شخص عادی رفتار کند. بنابراین شیوه بازشناسی او با شیوه بازشناسی زوج دیگر متفاوت است.

اما او شخصیت اصلی زن است و باید ما را ترغیب کند؟

شما نمی‌توانید شکل ارتباطی انواع مختلف پرسوناژها را شبیه یک فرمول در نظر بگیرید. وقتی پرسوناژی معمولی با چارچوب مشخص دارید طبعا سریع‌تر ارتباط برقرار می‌کنید. وقتی پرسوناژی از شما دور است و ذهنش در یک زمان و نقطه خاص متوقف شده و حول و حوش آن نقطه مرکزی دایره‌وار حرکت می‌کند، بدون اینکه جلو یا عقب برود طبیعی است که سخت‌تر با او ارتباط برقرار کنید و شاید تا انتها او را کامل نشناسید. این به این معنی نیست که چون این پرسوناژ شخصیت اصلی است قرار است او را کامل بشناسید. این اصلا فرمول متقن و تمام‌شده‌ای نیست. فیلم برای شما یک معما طرح می‌کند و مدام هم آن را پیچیده‌تر می‌کند. قرار نیست شما بتوانید در مورد غزل صحبت کنید. قرار است جذب این دنیا شوید بدون اینکه متوجه شوید.

یعنی درک‌شدنش مهم نیست؟

بعضی واژه‌ها به تعاریف جاافتاده سینمایی برمی‌گردد و بعضی گستره بزرگ‌تری دارد. سینمای متعارف به‌طور طبیعی می‌گوید زمانی وجود دارد که در آن زمان باید قهرمان به تماشاگر شناسانده شود و او با آن شخصیت همذات‌پنداری کند یا نه. اگر شخصیت اصلی فیلم ضدقهرمان است باید شناسانده و درک شود اما همذات‌پنداری نمی‌شود. نکته اینجاست که غزل نه مثبت است و نه منفی. ظاهرا یک شخصیت مظلوم است و جلوتر که می‌رویم می‌گوییم به خاطر ایده‌ای که دارد شاید کل خانواده‌اش را کشته باشد و شخصیت غیرقابل درکی است. این فیلم در مورد یک شخصیت غیرقابل درک است و قرار نیست شما الزاما همه وجود او را درک کنید. پروسه درک‌کردن یعنی اینکه شما بتوانید او را در لحظاتی که خودتان هم تجربه کرده‌اید جایگزین کنید. عدم‌درک، فرمول این فیلم است. مگر می‌شود کسی را با این ایده که هر چیزی را در اوج زیبایی نابود می‌کند، درک کرد؟ به‌طور مثال اگر نریشن‌های «آسمان زرد کم‌عمق» را نگاه کنید مدام ماجرا را پیچیده‌تر می‌کند به جای اینکه توضیح دهد. این فیلم قرار است در مورد یک پرسوناژ غیرقابل درک باشد که ذهنش متلاشی شده طبعا باید این ساختار ذهنی به ساختار فیلم تبدیل شود، مثلا در مورد بازی خانم علیدوستی قرار بود ما هرچه جلوتر می‌رویم کمتر او را درک کنیم.

و به قطعیت هم نرسیم.

بله و حتی در نسبیت هم دریچه‌های متعددی باز شود. فیلم‌هایی هستند که در انتها یک قضاوت غیرقطعی را به شما پیشنهاد می‌دهند. تجربه‌ای که می‌خواستم انجام دهم این بود که با این قضیه بازی کنم. یعنی با یک عدم قطعیت شروع کرده و مدام آن را بیشتر کنم. حتی دنبال خانه‌ای گشتیم که شبیه لابیرنت باشد و خودش شکل یک معما باشد. می‌خواستیم این معما را تشدید کنیم. پلان‌های اتصالی طولانی گرفتم تا معمابودن این نوع معماری را منتقل کنم. رفت‌وآمدها در سکانس اول را به این خاطر انجام دادم که این لابیرنت‌بودن بیشتر منتقل شود. فیلمی که قرار است با ایده تمرکز بر یک ذهن مسدود شده که شبیه یک لابیرنت بی‌سرانجام است، جلو برود. طبعا باید این ساختار را داشته باشد. وقتی در مورد چنین ذهنی فیلم می‌سازید باید چنین ساختاری داشته باشید. اما می‌شود که کل نگاه لابیرنت‌گونه به جهان را قبول نداشته باشید که آن هم بحث فکری است و بحث نگاه است و می‌شود در مورد آن صحبت کرد اما مجال این گفت‌وگو اینجا نیست.

برای اینکه به درون و اعماق این شخصیت‌ها برسید با چه تمهیداتی ورود پیدا کردید؟ چون شخصیتی مانند غزل عادی نیست و کسی است که آسیب دیده و در روح و روانش رخنه کرده است.

پیش از بخش تئوری قضیه که هر کارگردانی دارد، من از نمونه‌های واقعی شروع می‌کنم. وقتی با شخصیتی مشابه «پرسه در مه» زندگی کردم دیدم چقدر این افراد در حال تکثیر شدن هستند. در مورد غزل هم شخصی بود که این کار را انجام داده بود و وقتی تحقیق کردم ایده‌های زیادی گرفتم.

و سخن پایانی؟

از شما تشکر می‌کنم به خاطر وقتی که برای این گفت‌وگو گذاشتید و از آقای سعید ملکان تهیه‌کننده فیلم. بخش اصلی صحبت‌هایمان در مورد سینمای متفاوت بود؛ سینمایی که اگر در آن تهیه‌کنندگان متفاوت و فرهنگی نباشند، به مرحله عمل نمی‌رسد. آقای ملکان جزو نوادر این حوزه هستند که هنوز سینما و روابط انسانی برایشان مهم است. اگر شخص ایشان نبود این فیلم و فیلم «اینجا بدون من» و «پرسه در مه» به سرانجام نمی‌رسید. از «پرسه در مه» به بعد فیلم‌های من با کمک مستقیم ایشان ساخته شده و جا دارد در شرایط کنونی سینمای ایران تشکر ویژه‌ای از ایشان داشته باشم و آرزو برای همه فیلمسازان که تجربه همکاری با ایشان را داشته باشند زیرا تجربه لذت‌بخش و زیبایی است.

نمایش خانگی

نگاهی به سریال شاهگوش

ژانر سینمایی

این شب‌ها، شبکه آی‌فیلم، بار دیگر سریال «معصومیت ازدست رفته» داوود میرباقری را روانه آنتن کرده است اما این‌روزها میرباقری، پیش از بازپخش این سریال هم با تجربه فضایی دیگر، نامش در رسانه‌ها شنیده می‌شود. رونمایی قسمت اول توسط حجت‌الله ایوبی، رییس جدید سازمان سینمایی و حرف او که «شبکه نمایش خانگی به دو بخش قبل و بعد از شاهگوش تقسیم خواهد شد» نگاه‌ها را بیشتر از قبل به شاهگوش کشاند. قسمت اول بعد از تبلیغات گسترده میدانی، توزیع شد. قسمتی بیشتر از ۶۰دقیقه که بخش‌هایی از آن، نشان داد حرف ایوبی درباره جایگاه شاهگوش در شبکه نمایش خانگی تا حد زیادی درست است. شاهگوش از نظر ویژگی‌های کارگردانی، تنوع لوکیشن و کیفیت تصویربرداری، یک سروگردن از نمونه‌های مشابهش بالاتر بود. وسواس میرباقری باعث شده بود تا شاهگوش با وجود تعریف‌شدن در ژانر سریال، کاری سینمایی به نظر برسد. خردشدن پلان‌ها و جابه‌جایی پی‌درپی دوربین، نشانه این ماجرا بود. ضمن اینکه فیلمبرداری با دوربین الکسا هم که از باکیفیت‌ترین دوربین‌های موجود است، شفافیت و وضوح کار را در حد بسیار چشمگیری بالا برده بود. این خصلت در صحنه پایانی قسمت اول که ضربه تکان‌دهنده یعنی تصادف رحمان و کشته‌شدن او بود، نمود بیشتری یافت. دوربین از بالا، صحنه تصادف و پرتاب‌شدن رحمان به آسمان را نشان داد که در تاریخ سینما و تلویزیون ایران، کمتر دیده شده است اما نکته حایزاهمیت تنوع لوکیشن در همان قسمت اول بود.

در فضای پیش از این و در سریال‌هایی از این دست، لوکیشن‌ها محدود به آپارتمان و دکورهای ثابت بود اما در شاهگوش، در همان قسمت اول دوربین میرباقری به طباخی عدالت (محل کار رحمان/ اکبرعبدی)، آژانس صداقت (محل کار یونس/ رسول نجفیان)، دانشگاه شریف (محل تحصیل گندم و امیرعلی / طناز طباطبایی و حامد میرباقری)، خانه رحمان و کشتارگاه رفت. ضمن اینکه کارکردن امیرعلی در آژانس هم باعث شده بود تا بخش‌های عمده‌ای از قسمت اول در خیابان‌ها سپری شود ولی در کنار این نکات تکنیکی، نقاط ضعفی هم به چشم بعضی‌ها آمد مثل دوبله ناصر طهماسب روی صدای اکبرعبدی که چندان مفهوم و سینک نبود یا بازی‌دادن به حامد میرباقری در نقش جوان اول سریال. علاوه‌بر این برخی گره‌های قصه مثل استقلالی‌بودن رحمان و پرسپولیسی‌بودن امیرعلی هم چندان خوب، انداخته نشده بود با این حال صحنه‌های بازی زن و شوهری گلاب (مرجانه گلچین) و رحمان، فضای قابل درک خانواده‌های ایرانی بود. میرباقری در قسمت دوم با پرش مناسب از ماجرای تدفین رحمان، بار غم شاهگوش را کم کرد و بلافاصله لوکیشن تازه با بازیگرانی جدید را معرفی کرد. کلانتری ۱۰۰ملت که ترکیبی از اسد خفته (فرهاد اصلانی)، سرخی (حمید آذرنگ)، شهرام حقیقت‌دوست (آب‌پرور) و احمد مهران‌فر (صولت) است، می‌تواند قسمت‌های آینده شاهگوش را پیش ببرد. نقدهای گوناگون درباره شاهگوش، آن هم بعد از دوقسمت، کم نبوده است. چنانچه برخی رسانه‌ها شتابزده، این کار را انجام داده‌اند، چندان منصفانه و منطقی به نظر نمی‌رسد. اهل فن نقد می‌دانند که برای نقد دقیق یک اثر، احاطه نسبی به آن و همین‌طور تعداد قسمت‌های پخش‌شده از ملزومات نقدنویسی است و برای همین هم هست که تاکنون منتقدان نام‌آشنا ترجیح داده‌اند درباره شاهگوش، سکوت کنند.

نگاه

یادداشتی درباره فیلم «آسمان زرد کم‌عمق»

ابهام در «تصویر مبهم»

سحر عصرآزاد

«آسمان زرد کم‌عمق» روایتی است از پیچیدگی‌های یک ذهن انسانی در کشمکش با تئوری‌های فلسفی برای اثبات انتخابگری بشر که در نهایت حکم به تقدیری‌بودن مرگ و زندگی می‌دهد. در کارنامه سینمایی بهرام توکلی که بیش از هر چیز به دغدغه‌ها و ابهام ذهنی آدم‌های قصه‌هایش توجه نشان می‌دهد، فیلم‌های «پابرهنه در بهشت»، «پرسه در مه» و «اینجا بدون من» جای می‌گیرند. «آسمان زرد کم‌عمق» تجربه‌ای است در راستای فیلم درخشان «پرسه در مه» اما نه جلوتر از آن بلکه با گام‌هایی بلند از پس، این فیلم را تعقیب می‌کند. فیلم داستان سه مقطع حساس و تعیین‌کننده از زندگی یک زوج جوان معمولی است که با اندکی همراهی معلوم می‌شود چندان هم معمولی نیستند یا به گفته بهتر مساله و بحرانشان متعارف و ملموس نیست.

غزل زنی است با گذشته‌ای تلخ که کار او را به آسایشگاه روانی کشانده و حالا در موقعیتی به ظاهر باثبات با شوهرش مهران همراه شده تا یک خانه مخروبه و متروکه را برای آخرین روزهای زندگی صاحبخانه‌اش آماده کنند. در واقع حضور در این خانه در حال پوسیدگی با نشانه‌هایی از یک زندگی قدیمی است که شرایطی پدید می‌آورد تا غزل و مهران در گفت‌وگوهای غیرعادی‌شان که شبیه حرف‌های روزمره نیست به‌تدریج پرده از گذشته‌ای بردارند که مخاطب از آن بی‌اطلاع و علت ناآرامی‌های روحی غزل است. ماجرای تصادف خانواده غزل با فلاش‌بک‌های تصویری به جاده سرسبز و خلوت و طبیعت بکری که در تضاد با محیط سرد و تیره‌وتار خانه مخروبه فریاد می‌زند، حکم هسته معمایی را بازی کند که به‌تدریج پرده از راز آن برداشته می‌شود. به‌علاوه در این کالبدشکافی رازی از پرده بیرون می‌افتد که نه‌تنها مخاطب بلکه مهران هم از آن بی‌اطلاع است و این جایگاه برابر می‌تواند درگیری مخاطب با قصه را بیشتر کند. اینکه غزل در پی تسلط تئوری (جاودانگی در اوج زیبایی) بر ذهن و روح‌اش تصمیم گرفته تصویر خانواده خوشبخت‌اش را در همان قاب ماشین جاودانه کند و این راز - برخلاف تصور مهران – که موقع تصادف غزل در حال رانندگی بوده و از بخت بد از تصادف خودخواسته جان سالم به در برده، آنقدر پیچیده است که حتی کالبدشکافی تدریجی آن برای هضم و درک این ماجرا کافی نباشد. در چنین موقعیتی است که زبان تصویر و البته خلاقیت‌های نویسنده- کارگردان باید به کمک بیایند تا به نوعی مکمل روایت و گفت‌وگو شوند و این بحران و گره درونی را به نوعی بیرونی و تصویری کنند تا قابل درک شود.

توکلی به‌خصوص در فیلم «پرسه در مه» نشان داد که تا چه حد به زبان و ابزار تصویری برای ملموس و قابل فهم‌کردن یک بحران و ابهام درونی تسلط دارد و تصویری‌کردن یک مضمون درونی و پیچیده با تکیه بر فرم تصویری از مهارت‌های خاص او است. او در «پرسه در مه» پیچیدگی‌های ذهنی قهرمان اصلی را با حجم کم دیالوگ، شکست زمان و مکان و استفاده هوشمندانه از زبان و کارکرد تصویر، آنچنان قابل درک و پذیرفتنی کرد که می‌توان مدعی شد این فیلم از نمونه‌های پیشرو در به تصویرکشیدن ابهام ذهن یک روشنفکر امروزی با دغدغه‌هایی پیچیده به وسعت طول تاریخ است؛ به گفته بهتر تصویری روشن از یک ابهام است. با این پیش‌زمینه انتظار از توکلی برای طراحی روایتی تکمیل‌کننده زبان تصویر برای ترسیم ابهام ذهن غزل که از غرق‌شدن در تئوری‌های فلسفی و تلاش برای اثبات انتخابگری بشر رنج می‌برد، انتظاری بعید و دور از ذهن نیست.

اما حاصل و نتیجه کار، خلاف این انتظار را نشان می‌دهد چرا که با وجود پناه‌بردن به حجم انبوه دیالوگ، تلاش برای فضاسازی ذهن غزل از طریق تضاد بین لوکیشن خانه و جاده (زمستان/ تابستان، رنگ‌های گرم و زنده/ رنگ‌های سرد و تیره، خارجی/ داخلی، روح زندگی و طراوت در طبیعت/ روح مرگ و نبستی در خانه مخروبه، ...)، شکست زمان و مکان بین سه مقطع از زندگی این زوج و بازی با تصویر، تصویری مبهم از این ابهام ذهنی ثبت می‌کند. در واقع مخاطب از خلال این گفت‌وگوها، رفت‌وآمدها و بده‌بستان‌ها چیزی بیش از همان تأسی به تئوری (جاودانگی در اوج زیبایی) دستگیرش نمی‌شود و زبان تصویر و حرکت بین گذشته، حال و آینده هم نمی‌تواند حسی ناشی از درک (نه لزوما توضیح و توجیه) این فضای مبهم به مخاطب دهد. در مقطع آینده یا چه‌بسا زمان حال (که در این صورت مقطع تصادف و عروسی تبدیل می‌شوند به گذشته دور و گذشته نزدیک) نیز به‌نوعی بازتاب گذشته دور و نزدیک را در زندگی این زوج می‌بینیم. مهران به خاطر فرار همکارش (دامادی که با ماشین او تصادف کرده) به زندان افتاده درحالی‌که عروس (زن مرد فراری) در همان خانه مخروبه از غزل باردار مراقبت می‌کند و با اینکه از جا و مکان شوهرش خبر دارد این راز را فاش نمی‌کند. در «آسمان زرد کم‌عمق» همچون فیلم‌های قبلی توکلی روایت و داستانی نه‌چندان پررنگ- مطابق با الگوهای متعارف قصه‌گویی دراماتیک- بهانه‌ای است برای پرداختن به آنچه در زیرلایه فیلم موج می‌زند که چیزی نیست جز دغدغه‌های ذهنی و به‌شدت درونی بشر که برگردان آنها به کلام مشکلات خاص خود را دارد، چه برسد به زبان تصویر. فیلم در عین امکان‌های متفاوت و خاصی که در اختیار فیلمساز برای ترجمه تصویری دغدغه‌هایش قرار می‌دهد، پیچیدگی‌های خاص خود را دارد. به‌خصوص از این جهت که در صورت عدم موفقیت نسبی و اغنای تصویری مخاطب، به این دلیل که قصه رویی نیز چندان برجسته و مطابق با اصول متعارف داستان‌گویی نیست، مخاطب احساس سرخوردگی خواهد کرد.

«آسمان زرد کم‌عمق» در میانه این مسیر حرکت می‌کند به این مفهوم که نه همچون «پرسه در مه» مخاطب را درگیر فرم تصویری و دغدغه‌های مفهومی خود می‌کند نه مانند «اینجا بدون من» قصه گرم و دراماتیکی دارد که ارتباطش را با مخاطب محکم کند. در این میانه حسی که از فیلم باقی می‌ماند بیش از هر چیز افسوس برای به ثمرنرسیدن کامل تجربه‌ای است که می‌توانست گامی روبه‌جلو پس از «پرسه در مه» باشد.