آینه‌های روبه‌رو

نگاهی به آخرین ساخته احمدرضا معتمدی

نیمه گمشده او

سجاد صاحبان‌زند

■ «آلزایمر» در دو فضا حرکت می‌کند. بخشی از آن می‌تواند دستمایه یک فیلمفارسی باشد که حرف تازه‌ای ندارد و بخش دیگر و اتفاقا مهم‌تر فیلم، فضایی امروزی را پیش‌روی ما می‌گذارد. احمدرضا معتمدی در این بخش، ادامه فیلم‌های پیشین خود را دنبال می‌کند و به سویی می‌رود که همیشه دوست داشته است اما بد نیست پیش از پرداختن به این دو فضا، نگاهی کوتاه به داستان فیلم داشته باشیم.

«آلزایمر» که شکر خدا توانست با همان اسم اصلی‌اش و نه عنوان «نسیان» اجازه اکران بگیرد، قصه زنی است که همسرش را در یک تصادف رانندگی از دست داده و گمان می‌کند که شوهرش گم شده و می‌تواند پیدایش کند. او مدام آگهی می‌دهد و دست آخر، مردی در زندگی‌اش پیدا می‌شود که او را شوهر سابق‌اش معرفی می‌کنند. زن می‌خواهد او را به زندگی برگرداند و چنان محکم رفتار می‌کند که به درستی انتخابش مشکوک می‌شویم. شاید این همان شوهرش باشد و شاید از اصل تصادفی در کار نبوده. از سوی دیگر برادر شوهر، نیم‌نگاهی به زن دارد و می‌خواهد او را به عقد خود درآورد. اینکه در ادامه این داستان چه روی می‌دهد، به بحث ما مربوط نمی‌شود و اگر دوست داشتید، می‌توانید آن را در سینما ببینید. اما همین خلاصه داستان می‌تواند روشن کند که مراد ما از آن دو فضا چه بوده است.

داستان مرد متمول و پولداری که می‌خواهد زنی را به زور و اجبار به ازدواج خود در آورد، داستانی است که بارها در فیلم‌ها تکرار شده است، به‌طوری‌که می‌توان در کنار موضوع پسر پولدار- دختر فقیر (یا برعکس)، آن را یکی از موضوعات فیلمفارسی دانست. حتی در نگاهی دیگر، داستان زن بیوه‌ای که اجبار به ازدواج با برادر شوهر دارد، هم تازه نیست. اما بخش دوم داستان که روایت‌گر زنی صبور، شجاع و نترس است، داستانی ویژه را در مقابل مخاطب می‌گذارد، ماجرایی که توجیه‌کننده خوبی برای بخش عامه‌پسند یا تکرار شده فیلم هم هست. شاید بودن این دو بخش، هم به گونه‌ای مخاطبان خاص را به دیدن فیلم بکشاند و هم مخاطبان عام را. در این میان، طرفداران حقوق زنان شاید از دیدن «آلزایمر» خرسندتر باشند؛ چرا که حضور اجتماعی یک زن معاصر و البته درد کشیده را به خوبی می‌توان در این فیلم دید؛ زنی که در جست‌وجوی نیمه گشمده‌اش حاضر است هر راهی را برود.

انتخاب معتمدی و نقش محوری یک زن در این فیلم قابل تامل است و البته این نکته‌ای نیست که ما به ازای خارجی نداشته باشد. در سال‌های اخیر حضور زنان در جامعه بسیار پررنگ و قوی بوده است و حتی زنانی که در خانواده‌های سنتی زندگی می‌کنند، به راحتی از حق خود نخواهند گذشت. بازی مهتاب کرامتی هم هرچند به نقش‌هایی که بازی کرده، شباهت بسیاری دارد اما این حضور را به خوبی نشان می‌دهد. او همه مسیر را می‌رود تا نشان دهد که انتخابش درست بوده. هر چند دیدن پایان فیلم حال و هوای خود را دارد و مثل هر داستانی دوست داریم تا پایان قصه را بدانیم، اما خیلی مهم نیست که در پایان فیلم چه روی می‌دهد. مهم ایمان و تلاشی است که زن دارد و دستاوردهایی که با همین عزم راسخ به آن می‌رسد. یاد فیلم «ایثار» می‌افتیم و ایمانی که پسرک به سبز شدن درخت خشک داشت. همین ایمان او را هر روز به آبیاری همین درخت خشک می‌کشاند.

توجه به مسایل اجتماعی، یکی دیگر از دغدغه‌های «آلزایمر» است. این فیلم را هر چند نمی‌توان تاریخ مصرف‌دار دانست، اما نمی‌توان آن را از فیلم‌های اخیر جدا کرد. معتمدی همچون بسیاری از کارگردان‌های فعال سینمای ایران دغدغه مسایل اجتماعی دارد. یعنی هر چند او از مسایلی می‌گوید که سال‌ها در بدنه جامعه ما ریشه دارند اما تلاش دارد تا از مسایل روز عقب نماند. کارگاه شیشه‌گری برادر شوهر با بازی فرامرز قریبیان در حال از دست دادن رونق خود است؛ چرا که جنس‌های نامرغوب و چینی فضا را برای رقابت تنگ کرده‌اند. کارگران شغل را از دست می‌دهند و خلاصه همه چیز در التهاب است. البته نمی‌توان از یک فیلم سینمایی که می‌خواهد ایجاد درام کند، انتظار داشت تا همه چیز را آرام و شاد نشان دهد و اصطلاحا «همه چی آرومه» باشد اما ایجاد این فضا که ریشه در واقع‌گرایی دارد، می‌تواند به جامعه کمک کند تا مسیری بهتر را در پیش بگیرد. کافی است نگاهی به فیلم‌های روی پرده داشته باشیم تا توجه کارگردان‌های سینمای ایران به مسایل اجتماعی را دریابیم و طرفه اینکه بیشتر این فیلم‌ها در سطح نمی‌مانند. «اینجا بدون من»، «آقا یوسف»، «لطفا مزاحم نشوید» و چند فیلم متاخر دیگر نشان از فیلم‌های متفاوتی دارد که دغدغه مسایل اجتماعی دارند و البته سال ساخت «آلزایمر» نشان از آن دارد که این فیلم تحت تاثیر هیچ کدام از فیلم‌های نامبرده نیست.

«آلزایمر» با این همه پایان خوبی ندارد. گرایش فیلم به داستانی هیجانی، آن را از لایه‌های اجتماعی – روانی‌اش بیرون می‌کشد و ساختاری الصاقی به آن می‌بخشد. نه آنکه پایان فیلم به آن نچسبد، بلکه با توجه به شروعی قوی، انتظار پایانی قوی‌تر دور از دسترس نبود و البته این نکته هم تجربه‌ای است برای معتمدی که تجربه‌های متفاوتی را در عرصه نوشتن و ساختن در کارنامه خود دارد.

میزگردی با حضور
شادمهر راستین و پیروز کلانتری

تهران در قاب مستند

پوریا جهانشاد

در ارتباط با مستندهای شهری به نظر می‌رسد دو شکل کلی قابل تشخیص باشد، یکی مستندهایی که نگاهی زیبایی شناسانه و دیگری که نگاهی جامعه شناسانه دارند، اولی را بیشتر در مستندهایی نظیر سمفونی‌های شهری می‌توان دید و دومی تقریبا بعد از دهه‌های ۲۰-۳۰ میلادی باب شد که معضلات شهری را با نگاهی نقادانه به مدرنیته مطرح می‌کند و کمتر به زیبایی‌شناسی تصویر نظردارد. در ایران آیا چنین تمایزی قابل تشخیص است؟

شادمهر راستین: نوع دوم وجود داشته است ولی نه با آن شکل در مورد مدرنیته. می‌شود گفت نسبت به شهر یک نگاه از بیرون به درون بود. یعنی حتی فیلمسازی هم که در شهر تهران زندگی می‌کرد تهران را پدیده‌ای می‌دانست که بیرونی است. به طور کلی فیلمساز خودش را جدا از تهران می‌دید. حتی فیلم‌های آقای شیردل یا فیلم آقای تقوایی مثل «تاکسی‌متر» را اگر دقت کنید از بیرون دارند تهران را بررسی می‌کنند. آقای ری‌پور یک فیلم دارند راجع به تهران که خیلی توریستی است؛ استخر ونک و همه جاهای توریستی تهران را نشان می‌دهد. اینها پیگیری می‌کنند، تهران چه چیزهای جذابی دارد که آنها را به نمایش بگذارند. اینکه کسی تهران ذهنی‌اش را فیلم کند نه تهران بیرونی را کمتر وجود دارد. اما آقای کلانتری، تهرانی را که در درونش وجود دارد و به آن فکر کرده و دیده است، نمایش می‌دهد. فیلمی مثل «پرسه» می‌گوید چه تهرانی می‌بینیم، نه چه تهرانی وجود دارد، اینجا من کارگردان خودش را جدا نمی‌کند. تهرانی که آقای کلانتری و خانم بنی‌اعتماد نشان می‌دهند از درون آنها می‌آید. به نظرم این تقسیم‌بندی را می‌توان بین دیدگاهی که موضوع تهران، دغدغه درونیشان است و دیدگاهی که شهر تهران را از بیرون نمایش می‌دهد، لحاظ کرد.

یعنی این‌طوری می‌توان بین نگاه درونی (Subjective) به تهران و نگاه بیرونی (Objective) به آن تفکیک قایل شد.

شادمهر راستین: نگاه درونی دایم دارد تهران را از زوایای مختلف کشف می‌کند. این نگاه به دنبال کالبد تهران، دنبال روح تهران است و فیلمساز خودش را عضوی از این تهران می‌داند. حالا می‌شود گفت ما به مرحله‌ای رسیده‌ایم که اگر کسی می‌خواهد راجع به تهران صحبت کند، باید کانسپت داشته باشد.

با این نگاه، تهران پدیده‌ای است که در تعامل فیلمساز با محیطش ساخته می‌شود.

پیروز کلانتری: این شاید بحث اصلی گفت‌وگوی من باشد. اما یک بحث دیگر هم مطرح است، مستندهای دهه ۴۰ را که می‌بینیم با اینکه از نظر ساختار و زبان سینمایی دارای روحیه‌ای مدرن هستند، ولی جالب است که این مستندها تهران را که بیش از هر جای ایران در حال مدرن شدن بوده، موضوع نمی‌کنند. موضوعات اغلب باستان‌گرایانه است و فیلمساز با اینکه خودش دایم در تماس با زندگی شهری و مدرن شدن شهر بوده، اما به آن نمی‌پردازد. به همین دلیل، می‌شود گفت که ما قبل از انقلاب مستند شهری نداریم. مستند شهری با مستندی که صرفا شهر را موضوع خود می‌کند، متفاوت است. مستند شهری به نوعی ضربان شهر، جنس شهر، فرم شهر و فرم رابطه شهر با آدم شهری را موضوع خود قرار می‌دهد و به کشاکش انسان و شهر می‌پردازد.

پیروز کلانتری: به عنوان یک فیلمساز با برنامه از پیش تعیین شده به سراغ این شهر نمی‌روم و پروژه تهران‌سازی ندارم برای خودم زندگی می‌کنم، فیلم می‌سازم و فیلم شهری هم می‌سازم به همین سادگی. حالا اگر چیزی از درونش در بیاید می‌شود رویش صحبت کرد

در واقع کاملا مشارکتی و گفت‌وگویی است.

پیروز کلانتری: مستندهای من در واقع گفت‌وگو با تهران است. من این فیلم‌ها را می‌سازم که از این شهر عقب نمانم. با این مستندها نوعی دیگر با این شهر زندگی می‌کنم؛ زندگی کردن با این شهر با واسطه و از طریق فیلم ساختن. فکر می‌کنم اگر این کار را نکنم و در این گفت‌وگوها قرار نگیرم از این شهر عقب می‌افتم، چون این شهر کار خودش را می‌کند و پیش می‌رود. اصلا هم معتقد نیستم برای نشان دادن این شهر باید به سمت نمایش یک صورت شکیل از آن برویم و از این شهر انتظار تعادل و هویت یگانه داشته باشیم. به نظر من، شکل و خصوصیت این شهر در همین اغتشاش است. به این معنا ما مستند درگیر با این شهر و نه فقط توصیف و نمایش آن را کم داریم؛ به جز مستندهای اجتماعی که اتفاقا درست چسبیده به سال‌های انقلاب است و توسط آقایان مختاری و اصلانی و مقدسیان ساخته شد.

شادمهر راستین: مسیر فیلم «اجاره نشینی» ابراهیم مختاری هم کالبدی بوده، یعنی فیلم قصد داشته است که موضوع اجاره‌نشینی در تهران را ضبط کند، اما بعد درگیر مناسبات آدم‌ها می‌شود، یعنی اجاره‌نشین‌ها و مالک و مستاجر. کارگردان احساس می‌کند که نمی‌شود بدون توجه به مناسبات شهری فقط ظاهر مسایل را نشان دهد. چیزی که باعث می‌شود مثلا برای خود من فیلم «پرسه» پیروز کلانتری مهم باشد این است که کالبد تقریبا حذف می‌شود. اگر نگاهی به فیلم‌های داستانی دهه ۴۰ بیندازیم، می‌بینیم سینمای داستانی، ناخودآگاه بهتر از مستند، تهران را نشان داده است. مستندسازها یک الگوی مشخص زیبایی‌شناسی دارند که چون با تهران منطبق نمی‌شود، سعی دارند بگویند تهران زیبا نیست. اما نگاهی که فراتر از این باشد می‌گوید این آدم‌ها چه رابطه‌ای با هم دارند و چگونه زندگی می‌کنند. این نگاه چون پویاست، به قول پیروز، هر لحظه مستندساز احساس می‌کند از کشف رابطه‌ها در این شهر عقب افتاده است. از ساختن برج میلاد که تهران، تهران نشد؛ از حرکت میادین به طرف شمال شهر و فشردگی طبقاتی تهران، تهران شده و ویژگی پیدا کرده است.

شما در فیلم «سالینجرخوانی در پارک شهر» نسبتی بین محیط پارک شهر و حافظه و خاطره‌تان از آن برقرار کرده‌اید. این، ویژگی پسامدرنیستی این فیلم است که می‌تواند همراه نگاه نوستالژیک باشد یا نباشد. اما در مورد تهران آیا با توجه به ابعاد و تنوع مسایل آن، امکان ساخت مستندی با این ویژگی‌ها وجود دارد؟

پیروز کلانتری: اگر فیلمساز بخواهد خوانش خودش را داشته باشد، خب چرا نشود؛ نه یک فیلم بلکه خیلی فیلم‌ها می‌شود ساخت. اتفاقی که در مجموعه «تهران من» قرار بوده با مجموعه‌ای از فیلم‌ها با فیلمسازهای مختلف‌بیفتد.

مساله این است که به هر حال وقتی ما از تهران صحبت می‌کنیم آن تهران هم باید یک نمودی داشته باشد و براساس توافقات جمعی به عنوان تهران دریافت شود. مثلا در فیلم «زندگی همین است» یا «تنها در تهران» شما، با اینکه صحنه‌ها اکثرا داخلی‌اند، اما تهران‌بودن‌شان خیلی واضح است، یعنی شرایط و روابط جوری، در فیلم تصویر می‌شوند که مصداقی جز تهران برای رخ‌دادنشان قابل تصور نیست و این جدا از نشانه‌های مثلا مکانی است که مشخصا به تهران اشاره می‌کنند. در مقابل، فیلم‌های زیادی هم وجود دارند که در لوکیشن‌های مشخصی از تهران می‌گذرند، اما جز آن نشانه‌های مکانی در هر جای دیگری نیز می‌توانستند تصویربرداری شوند و در واقع تهران برای آنها نه پیش زمینه بلکه پس زمینه است.

شادمهر راستین: این هم یک نوع شناخت است و اهمیت دارد، مثل شناخت شناسنامه‌ای. می‌شود تهران را شناسنامه‌ای شناساند. در شناسنامه به چیزهای ثابت و تغییرناپذیر تاکید می‌شود؛ یعنی رصد می‌شود چه چیزهایی تغییرناپذیر است، همان‌ها را در شناسنامه قرار می‌دهند؛ مثل تاریخ تولد، نام پدر، عکس و نظیر آن. برعکس وقتی یک نامه عاشقانه از یک نفر داشته باشیم با آن هم می‌توانیم جنبه دیگری از فرد را بشناسیم ولی کاملا تغییرپذیر است؛ این هم یک نوع شناخت است. بنابراین هر دویشان در طبقه‌بندی سینمای شهری قرار می‌گیرند، نمی‌توانیم بگوییم مثلا این فیلم شهری نیست، اما راجع به میدان بهارستان است. یا مثلا «پرسه» شهری نیست. چون اصلا تصویر شهر را نشان نمی‌دهد. هر کدام جنبه مختلفی را نشان می‌دهد. فقط مهم است این باور و توجه را داشته باشیم که تهران یک موجود زنده است با ظاهر و باطن، عوامل ثابت و متغیر و هرکس سعی می‌کند بخشی از این شهر را بشناساند. اما به هر حال فیلمساز باید نسبت به این پدیده و این ماهیت کانسپت یا نظر درونی و دیدگاه داشته باشد.

پیروز کلانتری: این مساله هم مهم است که آیا فیلمساز به تنهایی می‌تواند شهر را موضوع کند و با شهر درگیر شود و فیلم شهری بسازد یا فیلمساز نیاز دارد که به نوعی با انسان‌شناس، شهرشناس و جامعه‌شناس پیوند بخورد و در اثر گره خوردن علایق‌شان، دغدغه‌هایشان و رویکردهای متفاوتشان، فضاهایی به‌وجود بیاید که بتوانند با هم کار کنند؛ خب این خیلی مهم است. می‌دانید من به عنوان یک فیلمساز با برنامه از پیش تعیین شده به سراغ این شهر نمی‌روم و پروژه تهران‌سازی ندارم، برای خودم زندگی می‌کنم، فیلم می‌سازم و فیلم شهری هم می‌سازم، به همین سادگی. حالا اگر چیزی از درونش در بیاید، می‌شود رویش صحبت کرد. این نیست که من قصد کرده باشم از یک جایی بیایم تهران را موضوع کنم. اگر فیلم از تهران می‌سازم برای این است که از این طریق با این شهر فعالانه سر می‌کنم و جواب می‌گیرم. ولی به نظرم تهران و سینمای مستند این ظرفیت و قابلیت را دارند که مستندسازی از تهران را پروژه کنیم، این ظرفیت را دارند که خودآگاهانه‌تر، اندیشمندانه‌تر و با برنامه‌تر به آن بپردازیم. این فضایی است که به نظر من جایش خالی‌است و ما تا حدودی در مجموعه «تهران من» یک قدمی برداشتیم؛ نه اینکه کار خیلی اساسی کرده باشیم؛ ۱۰ تا فیلمساز آوردیم که تهران خودشان را بسازند که خب یکی‌اش را خانم بنی‌اعتماد سه سال پیش ساخت و باقی‌کار خوابید و الان پیوسته به فضای جشنواره شهر هفت تای دیگرش هم آماده می‌شود. ما کاری که کردیم این بود که شادمهر را به عنوان مشاور و همراه دایمی آوردیم که به هر حال شهر موضوعش بوده و آن را می‌شناسد و به نوعی نگاهی فراتر از فیلمسازی به آن دارد. همین‌طور توانستیم در بعضی جلسات با شهرشناس‌ها و معمارها پیوند بخوریم. اینها کارهایی بود که ما توانستیم تا حدودی انجام دهیم.

شادمهر راستین: اگر نگاهی به فیلم‌های داستانی دهه ۴۰ بیندازیم، می‌بینیم ناخودآگاه بهتر از مستند تهران را نشان داده است. مستندسازها یک الگوی مشخص زیبایی‌شناسی دارند که چون با تهران منطبق نمی‌شود، سعی دارند بگویند تهران زیبا نیست. اما نگاهی که فراتر از این باشد می‌گوید این آدم‌ها چه رابطه‌ای با هم دارند

نکته‌ای که در این بحث وجود دارد این است که همه می‌دانیم امروزه با وجود آنکه در دوران مدرن به سر می‌بریم ولی در همین تهران با معضلات اجتماعی روبه‌رو هستیم و نارساهایی را در خصوص حقوق شهروندی شاهدیم که لااقل از جنبه نظری ارتباطی به این دوران ندارند. حالا بحث مهم این است که مستندساز ما باید چه جنبه‌ای را مورد کنکاش قرار دهد؟ آیا باید به رابطه درونی شهر و خودش بپردازد که بسیار هم می‌تواند متفکرانه و خودآگاه باشد، یا نظیر مستندهای خانم بنی‌اعتماد، اگرچه تفکر برانگیزند، اما اولویت‌شان تاثیرگذاری‌های اجتماعی است و مثل فیلم «این فیلم‌ها را به کی نشون می‌دین؟» قرار است نتایج مثبت و عملی داشته‌باشند؟

شادمهر راستین: بعضی معضلات خاص تهران است، مثل توجه نداشتن به قنات تهران، اما بعضی‌ها عمومی‌اند. آیا مستندساز کارش فقط نمایش معضلات است یا بیان نسبت خودش با محیط پیرامونی‌اش؟ آیا مستندساز تهرانی بعد از انقلاب می‌تواند تهران را حذف کند؟ تهرانی را حذف کند و فیلم بسازد؟ در برابر این سوالات و سوال‌های دیگر چه جواب‌هایی وجود دارد؟ چرا اینقدر نگاه دارای دیدگاه نسبت به موضوع تهران کم است؟ شما تاکید دارید روی مدرن، بعضی‌ها می‌گویند پست مدرن، چون تهران اصلا پست مدرن است. خیلی‌ها بدون سوال راجع به تهران فیلم می‌سازند؛ فکر می‌کنند باید راجع به تهران فیلم بسازند، چون مگر می‌شود آدم جوان و فیلمساز باشد و راجع به تهران فیلم نسازد؟ تقریبا خیلی از فیلم‌ها راجع به تهران است. مستندساز تهرانی که موضوعش را تهران قرار می‌دهد خودش را، نمی‌خواهم بگویم مبرا از تحقیق اما، مبرا از تحلیل تهران در درون خودش می‌داند، یعنی از این قضیه خودش را فارغ می‌بیند، چون این نگاه را دارد که تهران پر از معضل است و هر جایش را هم نشان دهد فیلم خوبی ساخته است، چون نمایش معضلات است و چون نهادهای دولتی جلو نشان دادن معضلات را می‌گیرند پس کار بزرگی کرده است. این نگاه در یک جامعه آرمانی آیا جواب می‌دهد؟ یعنی فرض بگیریم اصلا هیچ سانسوری هم نبود، چقدر می‌شود راجع به معضلاتی مثل فواحش و دزدی‌ها که وزارت ارشاد جلویش را می‌گیرد، فیلم ساخت؟

درست است، دیدگاه نداشتن بر می‌گردد به نداشتن تحلیل درونی از تهران و شاید عدم تفکر در مورد آنکه مساله خیلی مهمی است؛ اما به نظرم خیلی وقت‌ها هم نمی‌شود به آسانی دیدگاه داشتن یا نداشتن فیلمساز را تشخیص داد، چون مصداقی مشخص به عنوان درونی بودن تصویرسازی از تهران وجود ندارد که بتوان آن را ملاک قرار داد و حتی بالاتر از آن، جز بعضی المان‌های شهری نظیر همان برج میلاد، امکان تشخیص تهران بودن تصویری از تهران برای همه آسان نیست، مگر آنکه عملا با تهران درگیر باشید؛ اما برعکس وقتی مستندی راجع به شهرهایی نظیر پاریس و نیویورک می‌بینید ممکن است به سرعت آنها را، حتی از روی نحوه رفتار و زندگی افراد، شناسایی کنید

شادمهر راستین: من یک دوستی داشتم، از زمانی که بچه‌اش به دنیا آمد، تصمیم گرفت هر روز از بچه‌اش فیلم و عکس بگیرد. تا سن ۱۲-۱۳ سالگی نمی‌توانست واقعا یک روز را فراموش کند، چون بچه مدام تغییر می‌کرد؛ تقریبا از سن ۱۲ تا ۱۸ سالگی شد ماهی یک بار، از ۱۸ تا ۲۳-۲۴ شد هر دو، سه ماه یک بار، از ۲۴ تا الان که بچه‌اش ۳۵ سالش است فقط تولد به تولد فیلم می‌گیرد، چون شکلش پایدارتر شده است؛ همین الان مثلا جامعه پاریسی خیلی مساله‌اش نیست که راجع به پاریس براساس وقایع فیلم بسازد، از عشق پاریسی فیلم می‌سازد؛ عشق برایش یک چیز درونی‌تر است، چون پاریس به پایداری رسیده. چرا ما برای تصویر کردن تهران حرص می‌زنیم؟ چون تهران به شدت تغییر می‌کند. خیلی چیزها در آن برای اولین بار اتفاق می‌افتد. شهروند شدن مدام در تهران در حال تجربه شدن است. تا سال‌های زیادی و حتی تا دهه‌ها اینها فقط در سینمای داستانی دیده می‌شود. لوکیشن‌ها خارجی است و هویت محله و شهر در فیلم‌ها دیده می‌شود. در «چهارراه حوادث» ناصر ملک‌مطیعی وارد مکانیکی می‌شود، اسم مکانیکی روی سر در هست؛ وقتی می‌رود تو می‌گوید فتحعلی‌خان نیست؟ می‌گوید نه امروز نیومده، من هستم؛ یعنی همه تهران می‌دانستند یک مکانیکی در خیابان کاخ هست که خود صاحب‌مغازه این کاره است.

ادامه در صفحه ۱۵

بیوگرافی

نگاهی به فیلم آلزایمر

زمانی برای فکر نکردن

سهام‌الدین بورقانی

■ مردی در حادثه رانندگی مفقود می‌شود، اعضای خانواده مرگ او را می‌پذیرند اما همسرش این مساله را باور نمی‌کند؛ او منتظر می‌ماند و امید به بازگشت همسرش دارد. وقتی مردی که شبیه همسر اوست به محله می‌آید، یکه و تنها از این حقیقت دفاع می‌کند که مرد همسر اوست و ایمان خودش را به دیگران اثبات می‌کند.

این محور اصلی فیلم «آلزایمر»، جدیدترین فیلم احمدرضا معتمدی است که پیشتر علاقه خودش را به مفاهیم فلسفی و استفاده فراوان از استعاره در فیلم‌هایش نشان داده بود. در واقع در این فیلم ما با داستانی طرفیم که می‌توان برداشت‌های متفاوت رمانتیک و دراماتیک از آنها کرد ولی این، همه هدف کارگردان نیست و او خواسته فراتر از داستان معمولی فیلم، مفاهیم عمیق‌تری را مطرح کند و دقیقا همین‌جاست که فیلم کمبودهایی دارد و نمی‌تواند آنچه را که مدعی آن است به مخاطب منتقل کند.

آلزایمر می‌خواهد نشان دهد که در جامعه ما گوهری به نام باور و ایمان در حال رنگ باختن است و هرچه زمان بیشتر می‌گذرد، بر شدت این قضیه افزوده می‌شود و خیلی از آدم‌ها مثل خانه‌ای که آسیه در آن زندگی می‌کند، همه فکر و ذکرشان گذران زندگی و درآوردن پول بیشتر است. در میان این زندگی و امرار معاش، خیلی از مفاهیم غیرمادی و معنوی مفهوم خود را از دست داده‌اند.

ما در این فیلم با چند دسته از آدم‌ها مواجه هستیم که البته اینجا هم پیرامون شخصیت‌ها و کارهایی که می‌کنند استعاره‌هایی نهفته است. هر کدام از این آدم‌ها می‌توانند به عنوان نماد بسیاری دیگر تلقی شوند که در روز با آنها سروکله می‌زنیم.

آسیه منتظر امیرقاسم یا همان کله خراب است تا بیاید و او را از شر اوضاع و آدم‌های بدی که گرفتار آنهاست برهاند. یعنی منتظر تغییر است و ایمان به این تغییر دارد. آسیه در ضمن، باوجود اینکه هیچ سند و مدرک معتبری برای اثبات اینکه کله خراب واقعا شوهر او، یا همان امیرقاسم است ندارد، اما مقابل همه می‌ایستد و از باورش می‌گوید؛ همان طور که در تصادف ابتدای فیلم او می‌گوید هیچ کدام از جنازه‌هایی

که پیدا شده‌اند شوهر او نیستند چراکه بوی او را نمی‌دهند. گاهی اوقات نمی‌توان در مدت زمانی کم باوری را برای همه ثابت کرد؛ آسیه خودش ایمان دارد و همین برایش کافی است. اما این برای مخاطب کفایت نمی‌کند. برای باور کردن به مقداری تعقل و هم تامل نیاز است! عقلانیتی که در فیلم دیده نمی‌شود و اتفاقا تاکید بر باور صرف می‌شود! گویی این باور بدون عقل باید افتخارآمیز هم باشد! عشقی که فقط عشق است، بی‌نیاز به عقل.

محمود برادر آسیه، با این ایمان و حقیقت دشمنی دارد و همه تلاشش را می‌کند تا به خواهرش بفهماند امیرقاسمی در کار نیست و او باید با نعیم برادر امیرقاسم ازدواج کند. پرخاشگری و عصبی مزاج بودن او هم به کمک کاراکتر آمده تا او را به عنوان نماد ضدحقیقت بشناسیم. برخی دیگر هم مثل نعیم ساکت و خموشند و البته آنها هم تمایلی به پذیرفتن حقیقت ندارند اما ضدیت هدفمندی هم در مقابل آن نشان نمی‌دهند.

طراحی فضایی سنتی و زندگی انسان‌هایی سنتی در کنار هم قرار بوده به روند داستانی فیلم و شناخت کاراکترها کمک کند اما چندان موفق نبوده است. آسیه با داشتن باور و ایمان قرار است در این محیط سنتی مظلومیتش نشان داده شود اما اغراق زیادی دیده می‌شود؛ مثلا مشخص نیست که چرا او باید این همه توسری‌خور باشد و مدام از سوی برادرش با احترام مواجه شود. مظلومیت او و مثلا سکوت‌هایش در خیلی از سکانس‌ها مبهم است و برداشت مخاطب را با مشکل مواجه می‌کند. علت این نکته و بعضی مسایل دیگر در فیلم به هیچ‌وجه روشن نمی‌شود. گویی مفهوم اصلی که کارگردان به دنبال آن بوده باعث شده که او از مسایل کوچکتر ولی مهم در طول فیلم غافل شود. به عنوان مثال این برای مخاطب مهم است که چگونه امیرقاسم سر از محله در می‌آورد، مگر آسیه در آگهی او آدرس آسایشگاه را نداده بود؟

البته باید گفت که آلزایمر در مقایسه با سایر فیلم‌های معتمدی شسته رفته‌تر است و به اندازه فیلم‌های قبلی‌اش در عوالم فلسفی گرفتار نشده، اما با همه این احوال تکلیفش با خودش مشخص نیست و مسایلی را مطرح می‌کند که نه تنها قابلیت همذات‌پنداری ندارند، بلکه اصولا باورپذیر هم نیستند.