نقدی بر فیلم «ایستاده در غبار»

واقعیت در غبار

مسعود فراستی

اول اینکه: در این وانفسای انباشت ابتذال بِفروش ۵۰ کیلو آلبالو، سالوادور، لانتوری و... ساختن فیلمی هرچقدر هم کوچک و پراشتباه درباره شیرمردی به نام احمد متوسلیان که از بزرگ‌ترین فرماندهان و قهرمانان جنگ دفاعی و ملی ما بوده، جای شکر و سپاس دارد.

دوم: در این سینمای بی‌خاصیت، بی‌مسئله و بی‌تحقیق، سرانجام فیلم‌ساز جوان تحصیل‌کرده‌ای پیدا شده که برای فیلمش، واقعا زحمت کشیده و درباره سوژه‌اش دو سال کار تحقیقی- پژوهشی کرده است. در عرصه تکنیک صدا نیز فکر کرده و کار، و حرفی برای گفتن دارد و در عرصه فیلم‌برداری مستند- یا شِبهِ مستند- تجربه‌ای پرزحمت و کم‌وبیش تازه در این سینما.

اما این‌همه تبلیغات، این‌همه ذوق‌زدگی و هورا و هیاهو- از جمله «فیلمی منحصربه‌فرد»، «تجربه‌ای بی‌نظیر در تاریخ سینما» و... برای این فیلمِ تجربیِ شِبهِ‌مستند بازسازی‌شده شِبهِ داستانی که می‌خواهد نوعی «مستند پرتره» باشد از جنس «سینما حقیقت» و- نمی‌تواند - کمی زیاد است و امر را، هم بر سازنده اثر و هم بر مخاطبش مُشتبَه می‌کند و این می‌تواند خطرآفرین باشد و گمراه‌کننده. نگاه کنید به مصاحبه‌های پی‌درپی فیلم‌ساز با مجلات گوناگون و ادعاهای عجیبش. قبلا گفته‌ام که فیلم «درنیامده». آدم اصلی‌اش- متوسلیان- دَر نیامده و ساخته نشده، واقعیت نمایی‌اش نیز. اگر چیزی درباره این قهرمان جنگمان ندانیم، فیلم کاری با ما نمی‌کند و حتی پرسشی مطرح نمی‌کند و اگر او- متوسلیان - را بشناسیم و سینما را نه، داشته‌هایمان را جایگزین نداشته‌های فیلم می‌کنیم و راضی می‌شویم و اگر سینما، برایمان تکنیک باشد - نه فُرم معنادار- مرعوب می‌شویم. مهم‌ترین صحنه فیلم را به یاد بیاورید و معروف‌ترین نمای آن صحنه را که به خودی‌خود شکیل است و ظاهرا سینماتیک و به قول فیلم‌ساز «شگفت‌انگیز» و همه را فریفته و مرعوب کرده، اما نه منطقی دارد و نه حسی از واقعیت. دقت کنید بازیگر نقش متوسلیان در صحنه‌ای جنگی کنار خودرویی سنگر گرفته و با بی‌سیم در حال گزارش وضعیت بحرانی‌شان است. ناگهان دستش را با بی‌سیم بلند می‌کند و ظاهرا می‌خواهد صدای گلوله‌باران را به گوش آن‌طرف خط برساند؛ صدایی که در جنگ کاملا طبیعی است و معلوم هم نمی‌کند وضعیت طرفین جبهه را. فیلم‌ساز ما فکر می‌کند- همان‌طور که تمام فیلمش چنین است- صداها را می‌شود شنید و حتی دید- تخیل کرد-. جملات اعتراضی بازیگر- نه احمد متوسلیان- گویای وضعیت است و انتظارش برای آمدن نیروهای کمکی. ما قامت بلند بازیگر را می‌بینیم، بی‌سیم بلند کرده و سرِ پایین، ایستاده و قدم‌زنان گزارش می‌دهد و صدا ضبط می‌کند. سؤال این است چرا فرمانده عملیات، خود را در معرض گلوله‌های تانک‌های دشمن قرار می‌دهد؟ قصد خودکشی دارد یا...؟

از خود می‌پرسیم آیا واقعا اینجا میدان جنگ است و افراد ما در حال نابودشدن؟ پس چرا فرمانده در این وضعیت بحرانی که علی‌القاعده باید مثل بقیه افراد، دربوداغان باشد و خاک‌آلود و احتمالا خونین، این‌چنین تروتمیز و آراسته است؟ شَک می‌کنیم شاید او- همچون فیلم‌ساز- می‌داند که قضیه جدی - واقعی - نیست. بدبختانه ما هم می‌دانیم. صحنه و نما، نه واقعی، که سخت نمایشی است و حتی شیک. گویی این نمای لانگ‌شات ژست جذابی است برای عکس‌گرفتن و پوستر فیلم‌شدن و در ادامه‌اش هم صحنه آن‌قدر طول می‌کشد که گردوغباری از راه برسد و فرمانده در غبار فرو برود و مناسب عنوان فیلم شود: «ایستاده در غبار». به نظرم همین یک پلان «شگفت‌انگیز» سینمایی- نه مؤثر- کل ادعای «واقعیت‌نمایی» و مستندنمایی فیلم را زیر سؤال می‌برد؛ چراکه نه شبیه واقعیت است و منطق و حس آن را دارد و نه شبیه زندگی. این صحنه باید تأثیر واقعیت و دادن این حس به ما که ببینید: موجود است. او هست و مجرد نیست. بلکه مجموعه‌ای از واقعیت احاطه‌اش کرده که آثار جهان را با خود دارد.باید در این صحنه درک می‌کردیم (ادراکِ حسی) که جنگ هست و گلوله و خمپاره وجود دارند و دکور نیستند!

باید آدم روی پرده نبضَش بزند، زندگی کند - نه نمایشی شود- و دوربین هستی‌اش را ضبط کند و هستی مرگ را نیز؛ و حسش را و هراسش را منتقل کند که ابدا نمی‌تواند. آیا این صحنه - و این فیلم - حرف تازه‌ای دارد و نگاه جدیدی به فضای جنگ (به قول فیلم‌ساز)؟ فیلم‌ساز ما می‌خواسته از قهرمانِ جنگ، «اسطوره‌زدایی و تقدس‌زدایی» کند: « نهادها، آدم‌ها، واقعه‌ها همه تقدس‌زدایی شده‌اند» و این نگاه «جدید» اوست به جنگ منحصربه‌فرد ما.

بله، فیلم‌ساز ما تا حدی موفق شده از یک علمدار جنگ ما، تقدس‌زدایی کرده، یک آدم معمولی قدرت‌طلب عصبانی شبیه خیلی‌ها تحویلمان دهد.

از اول فیلم شروع کنیم: فیلم با جمله «هیچ‌کدام از تصاویر فیلم واقعی نیستند»، و یک تیتراژ نسبتا خوب، با تصاویر بازسازی‌شده سیاه‌وسفید و بی‌حال کودکیِ مثلا احمد متوسلیان آغاز می‌شود و تصاویری از پدر و خانواده‌اش با صداهای واقعی به شکل نَریشِن که هیچ‌چیز دست ما را نمی‌گیرد جز اینکه «احمد» بچه‌ای معمولی، گوشه‌گیر و دعوایی بوده و قدرت‌طلب - شمشیربازی هم می‌کرده و...- می‌شد کل این ۲۰دقیقه را درآورد و گُزاره را با یک جمله بیان کرد - همچون بسیاری از جاهای فیلم- تأکید فیلم‌ساز بر معمولی‌بودن کاراکتر است؛ کاری که در فیلم قبلی‌اش- روزهای زمستان - هم انجام داده: کودکی نارس و ضعیف. این، یعنی «اسطوره‌زدایی» از قهرمان. به نظر فیلم‌ساز و به قول طرفدار سرسخت فیلم بهروز افخمی: «مهم این است که تماشاچی موقع دیدن فیلم فکر کند متوسلیان یک آدم معمولی بوده و اگر خودش هم در موقعیت او قرار بگیرد ممکن است به چنین کارهایی دست بزند».

این اگر همان درک عقب‌افتاده شبه‌مارکسیستی - آدم‌ها محصول شرایط‌اند - نیست، پس چیست؟ اگر این نظر درست باشد، باید توضیح داد چرا جنگ ما یک احمد متوسلیان دارد، یک همت، یک بروجردی، یک باکری و... و نه صدها تن از هر کدام؟ مگر همه «محصول» آن شرایط نیستند؟ اگر قرار است «ماجرای تبدیل‌شدن یک کودک گوشه‌گیر تنها به یک فرمانده بزرگ» (به قول فیلم‌ساز) را شاهد باشیم، چرا چگونگی همین «تبدیل» را به تصویر نمی‌کشد؟ و آیا چیزی که می‌بینیم پرتره یک «قهرمان» است و فرمانده بزرگ؟ پدر از قدرت‌طلبی احمد در کودکی می‌گوید و بعد که خبر پاسدارشدنش را می‌شنود، خیالش راحت می‌شود. باید با همین موضع هم خیال ما راحت شود؟ بروجردی، همت، متوسلیان و... با همین نگاه پاسدار شده‌اند؟ واقعا که... بروجردی و همت و شهبازی و همدانی را هم دو، سه لحظه‌ای در فیلم می‌بینیم که بیشتر مقوایی‌اند تا آدم واقعی؛ چه رِسَد به فرمانده. دُرشِناس‌بودن بروجردی هم بماند که مثل همه فیلم مفروض است. به جز «معمولی‌بودن» قهرمان، خشونت، خودمحوری و لجاجت - و یک بار هم عذرخواهی - پیام اخلاقی‌اش برای ما چیست؟ «بدون آموزش به جنگ نروید». این بود تمام حرف تازه و نگاه جدید؟

دستاورد ادعایی اصلی فیلم، کار روی صداست. فیلم راویان متعدد دارد (پدر، مادر، خواهر و بعضی از هم‌رَزمان) که هیچ‌کدامشان را یا نمی‌بینیم یا در لحظه ادای توضیحات غایب‌اند. از همین رو کار چندانی با ما نمی‌کنند. اوایل اگر کمی کنجکاو شویم که اینها کیستند، در ادامه دیگر کنجکاو نیستیم. اصلا برایمان مهم نیست که این صداها واقعی‌اند یا نیستند. تصاویر هم همیشه بعد از تأخیر ۱۰ تا ۳۰ ثانیه‌ای ترجمه کلام‌اند، یا دقیق‌تر اغلب زیرنویس یا پانویس آنها. در واقع فیلم مصورسازی صداست. کلام همیشه جلوتر است.

مثلا: شخصیت روی موتور است و بند کلاهش هم باز، بعد از ۱۰ ثانیه تصویری از همان وضعیت را می‌بینیم - چیزی شبیه فُتو رُمان- یا بَدتر «احمد» در نوجوانی دارد در تنهایی در خیابان راه می‌رود، صدای راوی - پدر - می‌گوید دیگر از این به بعد خبری از او نداشتیم. این کلام متعلق به دوره بعد زندگی - جوانی- اوست. صدای واقعی راویان گذشته را می‌گویند و تصویر بازسازی در امروز است که سعی دارد دیروز را منتقل کند. این شبیه ورق‌زدن «تقویم تاریخِ» مصورشده نیست؟

همین‌جا لازم است توضیح دهیم سینما - چه داستانی و چه مستند - فقط می‌تواند عینی باشد. سینما عینیت است و صدا- کلام و موسیقی - ذهنیت؛ آن هم ذهنیتی با حِس عینی، مکمل تصویر. هیچ نوآوری از اول تاریخ سینما تاکنون و تا فردا صدا اَصل نیست و تصویر فَرع آن. در سینما، جهان به درد دیدن می‌خورد و بعد شنیدن. در سینما باور اَساسا از دیدن می‌آید: seeing is believing. اگر در صحنه‌ای به جای دیدنِ تصویر، کل صحنه را به دقت در کلام شخصیتی باز گوییم، برخلاف ادبیات تأثیری حسی و عاطفی بر ما نمی‌گذارد؛ مثالی بزنم از فیلم خوب و قدرتمند ریچارد بروکس -در کمال خونسردی- که ابتدا نمایش کشتار را حذف می‌کند هرچند ما در گفتارها پی به آن می‌بریم اما نمی‌بینیم، فیلم‌ساز از این طریق امکان هم‌ذات‌پنداری ما را تا اواخر فیلم ایجاد می‌کند. در آخر، صحنه قتل را می‌بینیم و از آن منزجر می‌شویم؛ اما از انسان قربانی نه. این‌گونه است که قتل را آسیب‌شناسی می‌کند و ما را انسان‌تر از قبل.

نَریشن و تَک‌گویی (زبان گفتار) اگر هم بر ما تأثیری بگذارد نه به خاطر کلماتی است که می‌شنویم، بلکه به سبب دیدن چهره، حرکات چشم‌ها و اجزای صورت است. صداهای راویان فیلم به‌شدت گزارشی، بی‌حس و گسسته است که تکمیل‌کننده همدیگر هم نیستند و یک کُل کلامی نمی‌سازند و احساسی کلی حتی بر نمی‌انگیزند؛ حس خاص که دیگر بماند.

به این روایت‌های نصفه‌نیمه و بُریده‌بُریده کلامی می‌گویند «روایت متکثر» و «چندصدایی»؟ شوخی نمی‌کنید؟ اولا روایتِ یک واقعه - حتی کلامی- باید تام و تمام باشد و کامل‌بودن و یکپارچگی‌اش را حفظ کند. مثل یک تجربه، که رهاکردنش در نیمه آن یا از وسط شروع‌کردنش، تجربه‌کردن نیست. ثانیا از جنبه روایت تصویری نیز اکتفا به پلان‌های «شگفت‌انگیز»، فاقد ارزش سینمایی است. نظر فیلم‌ساز ما درباره دِرام و تصویرِ منفرد «زیبا» به کل غلط است. دقت کنید: «جوهر سینما، درام نیست. جوهر سینما همین تصویربرداری شگفت‌انگیز است. باید برویم به سمت روایت‌های متکثر و به سمت تُنُک‌کردنِ درام... سینما، همانند غروبی است که در قطب نمایش می‌دهد (فیلم «ازگور برگشته»). همان که در وِسترن می‌بینیم. این اسبی که دارد توی بیابان می‌تازد. این دری که باز است و...» این حرف‌های مثلا نَظَری برای فیلم‌ساز جوان ازراه‌نرسیده ما خیلی زود است. با این «نگاه» کارت‌پستالی و سطحی فیلم‌ساختن، همین می‌شود: «در غبار». سینما، تصاویر پراکنده و بی‌تداوم زیبا نیست. سینما بَرهم‌کُنِش تصاویر است. اسبی که در بیابان می‌تازد، خود به خود هیچ نیست. «و دَری که باز است» و... و هیچ اثری بر مخاطب نمی‌گذارد. باید هم بیابان و هم سوارکار را از قبل بشناسیم و قصه‌اش را بدانیم. و دَرِ باز، کدام در است؟ دَرِ جویندگان جان فورد یا دَرِ خانه روبه‌دیوار تهِ این فیلم؟ بُگذریم که

فیلم راویان متعدد دارد (پدر، مادر، خواهر و بعضی از هم‌رَزمان) که هیچ‌کدامشان را یا نمی‌بینیم یا در لحظه ادای توضیحات غایب‌اند. از همین رو کار چندانی با ما نمی‌کنند. اوایل اگر کمی کنجکاو شویم که اینها کیستند، در ادامه دیگر کنجکاو نیستیم. اصلا برایمان مهم نیست که این صداها واقعی‌اند یا نیستند. تصاویر هم همیشه بعد از تأخیر ۱۰ تا ۳۰ ثانیه‌ای ترجمه کلام‌اند

قهرمان جنگ دفاعی ما هیچ ربطی به وِسترن ندارد. قهرمان جنگ ما، یکه‌بزن تک‌افتاده وِسترن نیست؛ بخشی از ملتی است که برای دفاع از خانه و آرمان‌ها به پا خاسته و همه ملت، پشت سرش هستند و همه هم‌رزمانش در کنارش.

نمایی از هیچ غروبی در سینما، سینماتیک نمی‌شود اگر دِراماتیک نباشد و اثری حِسی- عاطفی بر ما نمی‌گذارد مگر اینکه بفهمیم این غروب از نگاه کیست و کجاست و چه کارکردی دارد؟ نمایش، بدون دِرام و کِشمَکِش شبیه زندگی نمی‌شود. خوب است تعریف سینما و جوهر آن را از زبان استاد مسلم وسترن بشنویم: « مواظب باش. دوربین را زیاد تکان نده. همه جوان‌های تازه‌کار می‌خواهند با دوربین دیوانه‌بازی دربیاورند. بی‌فایده است. ساده‌ترین تداوم روایت، از هر چیزی تأثیرگذارتر است. اول یک نما، بعد نمای زاویه مقابلش... باید حس نمای دور را در نمای درشت حفظ کرد و کیفیتِ حِسیِ فیلم را از دست نداد». (گفت‌وگوی جان فورد با برتران تاورنیه- از کتاب اسطوره سینما)

به نظرم دوستان فیلم‌ساز ما - به‌خصوص جوان‌ها- همین دو سه جمله را یاد بگیرند و عمل کنند، آرام‌آرام فیلم‌ساز می‌شوند و دیگر حرف‌های پرادعا، غلط و سطحی اَنتِلکت‌های امروزی را تکرار نمی‌کنند و به‌سرعت خود را « هنرمند» نمی‌دانند. فوردِ بزرگ خود را چنین می‌نامد:

«من خودم را قبل از هر چیزی یک صنعتگر می‌دانم. یک صنعتگرِ قابل. هرگز خودم را هنرمند ندانستم. هرگز فکرش را هم نکردم که کار من یک هنر است. همیشه سعی و کوشش من در کار فیلم‌سازی این بوده که داستان‌ها را به بهترین شکل ممکن تعریف کنم. خود من واقعا نمی‌دانم که آیا اینها، آثار هنری هستند یا نه، و علاقه‌ای هم به دانستن آن ندارم. تنها چیزی که می‌دانم این است که به هنگام ساختن این فیلم‌ها قلب و روحم را به‌کار انداختم و به طرز دیوانه‌واری از ساختنشان لذت برده‌ام. کلمه «هنرمند» انسان را دچار ناراحتی و شَرم می‌کند و من به‌هیچ‌وجه نمی‌توانم چنین کلمه‌ای را تحمل کنم. در حالی که کلمه صنعتگر، انسانی‌تر، دوست‌داشتنی‌تر و اصیل‌تر است». (از کتاب جان فورد، اسطوره سینما، مسعود فراستی)

آیا می‌شود این شرم را از استاد آموخت؟

مسئله اصلیِ باورپذیریِ مخاطب، امرِ وجودی است نه امرِ نمادین و نه دلالت‌گر. مسئلهِ صرفا تلقیِ انسانی در تمامیت آن است که دوربین زنده و با شعور ثبتش می‌کند. آدم روی پرده پیش چشم ما زندگی می‌کند و «هست» و دوربین باید هَستیِ او را ضبط کَند و ثبت؛ تصویرکردنِ وضعیت و تلقی انسانی آن آدمِ خاص را در تمامیتش. تصویر بسیار عینی و نه ذهنی از نگرشِ آدمی معین در یک وضعیت مشخص. در ضمن آدمی که قصه‌ای ندارد، قابلیت همدردی‌شدن و همذات‌پنداری ندارد.

فیلم‌ساز جدی و راستین اگر واقعه‌ای را انتخاب می‌کند و با تأمل، تحقیق و سنجیدگی بازسازی‌اش می‌کند تا به آن نوعی حقیقت‌نمایی بدهد، می‌داند فرم زنده همیشه باید به محتوای زنده و واقعی بینجامد. از واقعیت و حس واقعی می‌شود به سوی حقیقت رفت و از عِینیت به ذِهنیت. فیلم‌ساز در جست‌وجوی حقیقت باید آن راز غایی واقعیت مشخص را مشاهده و حس آنجابودن را منتقل کند. با شخصیت اثرش زندگی کند تا بتواند انگیزش‌های نهان او را دریابد.

کانونِ پیش‌فرض‌های فعال که می‌بایستی در ناخودآگاه باشد، اگر در خودآگاه بیاید، حسی تولید نمی‌شود که بتواند منتقل شود.

با اِسلوموشِن‌های بسیار نیز حس نداشته و زیسته‌نشده حادث نمی‌شود. گذشته از آن که اسلوموشن POV می‌خواهد. اسلوموشن از نگاه فیلم‌ساز هِندی می‌شود و سانتی‌مانتال؛ و نمی‌تواند فقدان درام را بپوشاند. بازیگر نقشِ متوسلیان راه می‌رود، به جمعیت تعظیم می‌کند، لبخند می‌زند، تصویر اِسلوموشِن می‌شود؛ تمرین مشت‌زنی می‌کند، اِسلوموشِن می‌شود؛ دستگیر می‌شود، اِسلوموشِن می‌آید؛ خداحافظی می‌کند، اِسلوموشِن؛ بین بچه‌ها خرما بخش می‌کند، اِسلوموشِن؛ سوار ماشین می‌شود، اِسلوموشِن؛ خبر مرگ رفیقش را می‌شنود اِسلوموشِن؛ و سرانجام با اتومبیل به پشت شِمشادها می‌رود اِسلوموشِن.

اِسلوموشِن، حس مشخص واقعی را به احساسِ عامِ مبتذل تنزل می‌دهد. اِسلوموشِن‌های هندی- فیلمفارسی غبار که POV ندارند به جای سوژهِ مقابلِ شخصیت، خود او را آهسته می‌کند. این اِسلوموشِن‌ها ربطی به مستند یا شِبهِ‌مستند جنگی ندارد و واقعیت فضا را می‌کُشد.

موسیقیِ پرحجمِ شِبهِ‌ملودِراماتیک بی‌تنوع فیلم نیز هم‌سطح اِسلوموشِن‌ها عمل می‌کند و حسِ واقعیت مستند را نابود می‌کند.

هر نما بایستی حسی از حیات به ما منتقل کند. با حرکت‌های آهستهِ دکوراتیو نمی‌شود کمبود قصه و دِرام را جبران کرد.

سیاه و سفید و بِرفکی‌کردن چند نما در بین صحنه‌ای رنگی نیز حسِ قدمت و کهنگی نمی‌دهد؛ کُسَست ایجاد می‌کند. انگار که نگاتیو خراب شده.

انتخاب دوربین ۱۶، نگاتیو و لنزهای کهنه، خش نمایی تصاویر، زمان گذشته نمی‌دهد. دَرک از زمان لازم است.

دوربین رودستی که با لنز تِله خارج از صحنه و همیشه از پشت چیزی دزدکی به سوژه نگاه می‌کند و مدام خود را و حرکت‌های روی دَستَش را به رُخ می‌کشد چگونه می‌تواند به زَعم فیلم‌ساز «کاراکتر» یابد و بعد به «حذف آگاهانه » برسد؟

سؤال این است که این دوربینِ کیست که نگاه می‌کند؟ فیلم‌ساز و فیلم‌بردار؟ فیلم‌ساز کیست؟ مرتضی آوینی است؟ و فیلم‌بردار حاضر در صحنه‌اش، مصطفی دالایی؟ یا ادای بی‌جان و بی‌رمقِ آنهاست؟ مقایسه این فیلم با «روایت فتح» به شوخی شبیه است.

نگاه پشت دوربین «غُبار»، نگاهِ فیلم‌برداری است که نه او را می‌بینیم و نه می‌شناسیم؛ و نه تجربه‌ای از هیچ جنگی دارد. کلی زحمت کشیده و لنز یاد گرفته و بعضی حرکت دوربین روی دستش قابل تحمل است؛ همین.

به نظرم در این فیلم اتفاقا درست بود که فیلم‌بردار و دوربینش را می‌دیدیم و کارگردانی را که در حال جست‌وجو و کشمکش برای کشف واقعیت است و تجربه‌ای در بازسازی آن.

اما فیلم‌ساز ما واقعیت جنگ را نمی‌شناسد و آدم‌های آن را؛ حسی از آنها ندارد پس نمی‌تواند آنها را بازسازی کند. حداکثر به پلاستیک تکنیکالِ بی‌حسی از تصویر آنها می‌رسد. مسئله دوربین «غبار» کشف و شکار واقعیت نیست. مستند نمایی و ضبط رویدادهایی نصفه‌نیمه ساختگی. چراکه اصلا واقعیتی در حال رخ‌دادن نیست. کُدهایی است از رویدادهایی فهمیده‌نشده.

فیلم‌ساز به‌جای بازسازی واقعیت به روایت شخصی از ماجرا دست می‌زند و به‌جای بازسازی امین و تام رویداد، می‌خواهد کُنِش‌محور باشد.کُنِش‌هایی که از واقعیت و از رویداد واقعی سرچشمه نمی‌گیرد. درک درستی هم از واقعیت وجود ندارد. دقت کنید به نظر فیلم‌ساز درباره واقعیت: «اصلا باور ندارم که چیزی به اسم واقعیت در الان وجود دارد. واقعیت لحظه‌ای است که حادث می‌شود و تمام می‌شود و می‌رود. دیگر به چَنگ نمی‌آید. واقعیت مانایی ندارد. قابل ارجاع و استناد نیست... این، روایت من از ماجرا است».

سؤال این است اگر واقعیت وجود ندارد و به چَنگ نمی‌آید و قابل‌استناد هم نیست؛ چه چیز وجود دارد جز تَخیلات و تَوهُمات فیلم‌ساز؟ و چگونه می‌شود به این تَوهمات ارجاع داد؟ فیلم‌ساز ما واقعیت را در لحظه قبل- در گذشته - می‌فهمد که رَفته به دور. باید به او گوشزد کرد که هم گذشته، واقعیت دارد و جنگ ما و آدم‌هایش و هم امروز واقعیت دارد. و متأسفانه این هم واقعیت دارد که فیلم‌ساز ما واقعیت را نمی‌فهمد؛ و هر چیزی که «الان» نباشد را. شک دارم «الان» یا اکنون را هم به عنوان واقعیت درک کند، چراکه هر لحظه «الان» که به گذشته برود برای او واقعیت نیست.

ادامه در صفحه ۱۴

قلمو

روایت بختیاری از ۷ ماه مستانگی با خوشنویسی

شرق: نشست خبری نمایشگاه آثار خوشنویسی نستعلیق جواد بختیاری، سه‌شنبه، دوم شهریور در گالری نقش و خط برگزار شد. در ابتدای این نشست جواد بختیاری به بیان توضیحاتی درباره هنر خوشنویسی و کاربردش در دنیای امروز پرداخت و گفت: «من به‌عنوان یک هنرمند باید خودم را بازتعریف کنم. آیا من هم باید با موج‌هایی که در جامعه وجود دارد همراه شوم؟ ما ایستگاه‌های فرهنگی - هنری قدرتمندی داریم که همان هنر سنتی ماست. هنر سنتی میراثی است که به ما رسیده و تقریبا در همه هنرهای ما موجود است؛ برای مثال باید از خود بپرسیم که آیا حافظ در زندگی امروز ما به‌عنوان متعادل‌کننده و کوک‌کننده ذهن ما جایگاه خود را دارد یا تنها به بُردن نامش بسنده می‌کنیم.» این استاد خوشنویسی افزود: «چندی پیش به خودم نهیب زدم که من به‌عنوان یک خوشنویس میراث‌دار هنر نستعلیق هستم و موظفم این هنر را در قابی دیگر بیان کنم.» وی ادامه داد: «گذشتگان ما خط را براساس نسبت‌های طلایی تعریف کرده‌اند و در دوره صفوی هم به اوج رسیده است. البته این در حالی بوده که هنرمندان ما به نسبت‌های طلایی واقف نبوده‌اند، اما براساس ذوق و قریحه خود این کار را کرده‌اند. امروز ما میراث‌دار چنین هنری هستیم. این استاد دانشگاه گفت: برخی ناآگاهانه گمان می‌کنند که نستعلیق هنری تکراری است درحالی‌که این هنر در فرم تکرار دارد نه در ذات. بازچیدمان خط نستعلیق بی‌نهایت است. در ترکیب‌بندی خط نستعلیق دست ما بی‌نهایت باز است. اگر هم جایی در این ترکیب‌بندی‌ها کوتاهی شده، نباید به حساب ذات هنر گذاشت بلکه ممکن است هنرمند برای ترکیب‌بندی تازه کوشش نکرده باشد. این خوشنویس که سابقه برگزاری نمایشگاه‌های متعددی را در ایران و کشورهای دیگر دارد، درباره نمایشگاه پیش‌رو گفت: در نمایشگاه حاضر سعی کرده‌ام تمام اصول زیبایی‌شناسی خط را رعایت کنم. سایه‌روشن انرژی موسیقی درون خط را نشان می‌دهد. تعادل بین سیاه و سفیدی و ترکیب‌بندی را رعایت کرده‌ام و باید بگویم که در ترکیب‌بندی، سفیدی نقش اساسی دارد. این فضای سفید همان سکوت است. اگر هنرمند سکوت را خوب نشناسد نمی‌تواند اثری پویا داشته باشد. وی ادامه داد: تمام سعی‌ام بر این بوده که تعادل در ترکیب‌بندی‌ها را حفظ کنم. همچنین در خوشنویسی این آثار از ابزار کاملا سنتی استفاده کرده‌ام؛ مرکب‌های قدیمی که از پوست گردو ساخته می‌شوند را به کار گرفته‌ام و جوهر رنگی استفاده نکرده‌ام. همچنین کاغذهایی با کمترین اسید را به کار گرفته‌ام.

بختیاری درباره اشعاری که برای خوشنویسی انتخاب کرده، گفت: اشعاری انتخاب کرده‌ام که اول و آخر دارند و مخاطب پس از خواندنشان منتظر ادامه آنها نیست؛ یعنی آنچه خوشنویسی شده، در ذات خود معنای کاملی دارد. البته هرجا هم که متن اصلی خوشنویسی برای تکمیل معنایش به مصرع یا بیت دیگری نیاز داشته، آن بیت یا آن مصرع را هم خوشنویسی کرده‌ام. درکل باید بگویم که انتخاب اشعار تنها براساس احساس شخصی‌ام بوده است.

این خوشنویس درباره مراحل مختلف خوشنویسی تأکید کرد: در نوشتن، پیش از هر چیز به نیاز عاطفی خودم فکر می‌کنم. تا مادامی که روی اثر کار می‌کنم، از آن لذت می‌برم و با آن عشق‌بازی می‌کنم، اما پس از اتمام اثر و وقتی پایین اثر را امضا کردم، دیگر آن اثر یک اثر اقتصادی است که باید به فکر ارائه آن به جامعه بود.»

گفت‌وگو

گفت‌وگو با هادی محقق، کارگردان فیلم «ممیرو»

در جست‌وجوی سینمای شاعرانه

محسن جعفری‌راد: در اکران گروه «هنر و تجربه» فیلم «ممیرو» در کنار فیلم‌هایی مثل «ماهی و گربه»، «پرویز»، «خواب تلخ»، «نیمرخ‌ها» و... جزء معدود فیلم‌هایی است که تناسب لازم را با تعریف «هنر» و «تجربه» دارد و برای اکران در این گروه مناسب است. هادی محقق که به‌عنوان فیلم دوم خود ممیرو را در زادگاهش (شهر دهدشت- استان کهگیلویه‌وبویراحمد) ساخته، روایتی ضدقصه، مبتنی‌بر اطلاع‌دهی موجز و تأکید بر عناصر بصری و شاعرانه را برای پیشبرد درام انتخاب کرده است؛ فیلمی که در جشنواره‌های خارجی تحسین شده ازجمله کسب جایزه بهترین فیلم از جشنواره‌های بوسان کره‌جنوبی، ارمنستان و جشنواره پونای هند و...- در جشنواره فجر مورد توجه منتقدان قرار گرفته و این روزها در گروه هنر و تجربه در حال اکران است. روایت محقق را از حال‌وهوای فیلم می‌خوانید.

◄ ممیرو از فرم بصری تا شیوه روایت، خیلی بر محیط جغرافیایی شهر شما متکی است. فیلم‌نامه را براساس این جغرافیای خاص نوشتید یا نه، جغرافیا را براساس فیلم‌نامه انتخاب کردید؟

این یک رابطه دوطرفه است و نمی‌شود یکی را مسلط بر دیگری دانست. براساس تجربیات زیست شده‌ام در آن فضا و جغرافیا فیلم‌نامه را نوشتم و از طرف دیگر نوع موقعیت پیرمرد داستان ایجاب می‌کند که از این جغرافیا در فیلم استفاده شود.

◄ ریتم کند فیلم در بیشتر صحنه‌ها در خدمت معنازایی است. سینمای موردعلاقه شما همین نوع سینمای ضدقصه با ریتم کند است؟

همه‌جور فیلمی می‌بینم؛ از سینمای کلاسیک گرفته تا سینمای آوانگارد، اما احساس می‌کنم با سینمایی که ممیرو از آن تبعیت می‌کند، ارتباط بیشتری برقرار می‌کنم و فیلم‌هایی با ریتم کند را برای معنازایی مناسب‌تر می‌دانم؛ مثلا ممیرو به‌خاطر حال‌وهوای داستان، باید با ریتم کند روایت می‌شد.

◄ در فرم بصری فیلم از عناصر عکاسی و مبنی‌بر زیبایی‌شناسی شاعرانه، به‌درستی استفاده شده و به‌نوعی تصاویر، مفاهیم داستان را انتقال می‌دهند. اولویت شما برای تعریف داستان همین غنای فرم بصری بود؟

نمی‌توان اولویتی در نظر گرفت و عناصر را از هم تفکیک کرد؛ مثلا همین فرم بصری اگر یک بازی بد را دربر می‌گرفت، قطعا شکست می‌خورد. سعی کردیم از پتانسیل فرم بصری نهایت استفاده را بکنیم.

◄ اگر یک نمودار حسی برای پیرمرد و نوه در نظر بگیریم، یکی از ضعف‌ها این است که به شخصیت پیرمرد کمتر نزدیک می‌شوید یا شخصیت نوه که بیشتر فرشته‌گونه طراحی شده، درحالی‌که پدربزرگ خانواده‌اش را کشته و باید در برخی صحنه‌ها رفتاری خاکستری از خود نشان دهد، اما به شکل خیر مطلق در نظر گرفته شده که همین ضعف در نقدهای برخی منتقدان دیده شد. البته توقع شخصیت‌پردازی کلاسیک نیست، اما باید شناسه‌های همدلی‌برانگیزی برای نوه در نظر گرفت. نظرتان چیست؟

به اندازه‌ای که نیاز فیلم بود، اطلاعات کافی درباره شخصیت پیرمرد داده شد. اگر بخواهیم بر مبنای قواعد سینمای کلاسیک نگاه کنیم، قطعا این ضعف وجود دارد، اما اگر فیلم را طبق محتوا و اتمسفری که دارد تبیین کنیم، ممیرو این سینما نیست. کارکردی نداشت که بیشتر از این به آن بپردازیم و آگاهانه بود که کمتر به او نزدیک شویم. برخی از زاویه ذهن خودشان فیلم را می‌بینند و نه زاویه‌ای که خود فیلم بنا کرده است. اصلا یکی از ویژگی‌های مهم فیلم این است که کم اطلاع می‌دهد. شخصیت نوه هم به نظرم در راستای متمرکزشدن بر شخصیت پدربزرگ به حد کافی پرداخت شده.

◄ ممیرو مفاهیمی مثل متافیزیک حضور و تسلط طبیعت بر انسان را دربر می‌گیرد. در این زمینه هم مطالعات و تجربیاتی دارید؟

کاملا اعتقاد دارم به این قضیه و تجربیات زیست‌شده‌ای در این زمینه دارم. روابط عناصر در هستی برای من خیلی مهم است و سعی کردم آن را در فیلم لحاظ کنم.

◄ یکی از نقاط قوت فیلم بازی کم‌نظیر یدالله شادمانی است که به‌ویژه از زبان بدن او در انتقال حس استفاده مناسبی شده. چه تمرین‌هایی برای رسیدن به این شکل اجرا و بازی مینی‌مال او داشتید؟

یک بازی خوب ناشی از یک شخصیت‌پردازی خوب است. پس شخصیت‌پردازی این پیرمرد مطلوب بوده که اجرای آن را مطلوب ارزیابی می‌کنید. نمی‌توان یک نقش را خوب بازی کرد، ولی پرداخت خوبی نداشته باشد. ما برنامه ویژه‌ای نداشتیم. کم‌کم به تعامل با هم رسیدیم؛ مثلا در جریان سفرهایی که از تهران به دهدشت داشتیم. البته خود شادمانی به‌شدت همراهی کرد و خودش از تمام‌قد در اختیار فیلم قرار داد. اگر این بازی باورپذیر نمی‌شد، ممیرو عملا شکست می‌خورد.

◄ ممیرو در جشنواره‌های خارجی‌ای که مورد تحسین واقع شد، بیشتر نظرات و سؤالات درباره کدام ویژگی فیلم بود؟

بیشتر درباره تصاویر شاعرانه و روایت ضدقصه آن گفتند. برایشان جالب بود در شرایطی که سینمای ایران در چند سال اخیر بیشتر با رئالیسم اجتماعی در جهان شناخته و تحسین شده، ما به روایت دیگری پرداخته‌ایم؛ روایتی با حداقل دیالوگ و انتقال مفهوم از طریق فرم بصری.

◄ برای تبلیغات فیلم شما وقتی اصلا دیالوگ‌محور نیست، بازیگر ستاره یا شناخته‌شده ندارد و داستان عامه‌پسندی نیز روایت نمی‌شود، چرا از شیوه‌های بهتری استفاده نکردید؟

هرروز از من پرسیده می‌شود که چرا تبلیغات ندارید. طبیعی است که تبلیغات سرمایه می‌خواهد که ما نداریم. این تبلیغات ضعف ما می‌تواند باشد. البته خیلی از منتقدان مثل شما همین که تحلیل می‌کنند و با نوشته‌هایشان در نشریات و رسانه‌ها از فیلم حمایت کردند، باید سپاسگزار باشم. همکاران شما نیامدند کارگردان فیلم را بررسی کنند، بلکه متن فیلم را برر