نقدی بر «ماجرای نیمروز» محمدحسین مهدویان

تک‌نویسی از بُرش‌های گذرا

رضا صدیق: «ماجـرای نیمروز» فرزنـد زمانه اعتدال اسـت؛ اعتدال نـه به معنـای ریشه‌شناسـانه کلمه کـه فارابی آن را عـدل‌ورزی، فعلیت‌بخشـیدنِ عدل و برافراشـته‌کردن عدالـت می‌داند، بلکـه به مَعنای امروزی و سیاست‌ورزانه‌اش؛ یعنی نه سیخ بسوزد و نه کباب. فیلم، روایتگر یکی از پیچ‌های مهم تاریخی پس از انقلاب ۵۷ اسـت؛ یعنی دهه ۶۰. دهه‌ای سربسـته که جز روایات و شنیده‌ها از هر سو، چیزی از آن شفاف نیسـت. در چنین بسـتری است که فیلم‌سـاز جوان، عزم سـاخت فیلمی درباره آن بخـش از تاریخ ایران می‌کند. برای فهم بهتـر «ماجرای نیمروز» باید پازلی مقطع ساخت. ازاین‌رو، سـاختمان مطلب را می‌توان به سه قسمت تقسـیم کرد و هر قسمت را با قطعاتی از پازلِ برآمـده از اثر چید تا ذهن، ناخودآگاه به جهان فیلم راه پیدا کند. سـه قطعه اصلی پازل چنین است: «تک‌نویسی» - «بُرش» - «دُم خروس».

تک‌نویسی

شناخت پرسـوناژهای فیلم اهمیت دارد. ازاین‌رو، به سـیاق خود فیلـم و جایگاهی که بـرای مخاطب می‌سـازد، با اتکا بر پیشـبرد روایتش به «یک‌نویسی»، درباره کاراکترهای فیلم باید «تک‌نویسی» کرد. رفتاری برآمـده از فیلم که زبان مشـترکی اسـت در فهم این قطعات پازل.

حامد

از باور خالی اسـت. کیف‌کـشِ رحیم، رئیس گروه، اسـت. از دسـته آدم‌هایی که به خاطـر تفنگ‌بازی و علاقه به هیجـان، به یک نیروی نظامـی می‌پیوندند. می‌توانسـت به همین راحتی که این سوی ماجراست، آن سـوی ماجرا باشد. هرچه بار خورد انجام می‌دهد؛ از کار اطلاعاتی تا بازجویی تا تیم عملیات. بی‌تخصص اسـت. بـرای جوان‌های دهه شـصتی کـه آرمانی و انقلابی بودند، ابتدا آرمان و ایمانشان در اولویت بود و بعد علاقه به زن و زندگی؛ اما او چنین نیست. ضعیف است و بی‌دست‌وپا.

نکته: راوی داستان اوست؛ با بازی متوسط و همخوان با شـخصیت مهـرداد صدیقیـان؛ یک جوانـک ننر و هیـچ‌کاره کـه در این گـروه بُر خورده اسـت. دوربین فیلم‌ساز جوان، با او به قلب داستان می‌رود. به همین سبب نیز قهرمان/ پرسوناژ اول فیلمش، خود رهنمون می‌شود به جهان ذهنی فیلم‌ساز.

رحیم

حراف اسـت. قرار اسـت هدایت‌گر گروه باشد؛ اما تنها گروهش را گمراه می‌کند. دم‌دمی اسـت و سست عنصـر. از اراده و قـدرت یک لیدر خالی اسـت. حتی بلد نیست اسلحه را درسـت دست بگیرد. او در گروه تنها نقـش کبوتر نامه‌بر را دارد. از دل همین مدیریت ضعیف اسـت که گروهش مدام شکسـت می‌خورد. مستأصل اسـت. او نیز به نظر مثل حامد، کیف‌کشش، اتفاقی در این جایگاه ایستاده.

نکته: بـازی احمد مهران‌فر در نقـش رحیم، به قطع از نقاط درخشـان حرفه‌ای‌گری اوست. مهران‌فر تیپ را خوب بازی می‌کند و بلد اسـت چگونه تیپ‌سـازی کند. از همین اسـتعدادش نیز در بازی در نقش رحیم اسـتفاده برده است. هیچ نشـانی از نقش‌های طنز و اکت‌های طنز او در نقش رحیم بیرون نمی‌زند.

مسعود

مهم‌ترین شخصیت گروه است. شخصیتی دوپهلو دارد؛ از یـک سـو در جایگاه ترسـناک بازجوسـت، از یک سـو دلسـوز. این دو خصیصه در کنار هـم، او را عجیب‌ترین فرد گروه کرده است. می‌توانست آن سوی گود باشد. بعید نیست حتی از آن سو به این سو آمده، یـا پیش از انقلاب یا پس از انقلاب، یا شـاید هم تواب اسـت. مصداقی از شـخصیت‌های دهه ۶۰ است که باور نمی‌کردند مجاهدین، منافق شـوند. سـازمان را خوب می‌شناسد. بار اصلی گروه بر دوش اوست؛ جزء سه‌نفری که کارش را تخصصی بلد است. تخصصش بازجویی‌سـت و معلوم نیسـت از کجا این را آموخته. سـواد این کار را دارد و رحیم را او هل می‌دهد. همین نقاط نامشخص او را خاکستری می‌کند و پیشینه‌اش را تار. شـاید حالا با اسم مستعار در گوشه‌ای از این شهر، شغل آزاد داشته باشد و از همه‌چیز دور شده.

نکته: از نقش حسـن باقـری تا مسـعودِ بازجو، فرق بسـیار اسـت؛ اما مهدی زمین‌پرداز نشـان داده است که می‌تواند این تفاوتِ بسـیار را در بازی‌اش به خوبی نمایان کند. او بازیگر شناخته‌شده‌ای نیست؛ اما به قطع از خوب‌های این حرفه است؛ آن‌هم در این روزهای بدِ بازیگری در سینمای ایران.

صادق

او به همراه کمال به گروه پیوست. به نظر از رفقای قدیمی کمال و رحیم است. کم‌حرف است. بیشتر نگاه می‌کند. به آنچه می‌گوید باور دارد. صریح و رک حرف می‌زند. مقتدر اسـت و محکم. کار اطلاعاتی را خوب بلد شـده؛ دوره دیده است. شاید فرنگ رفته هم باشد حتی. زیرک است و تیزهوش. حواسش به همه هست. جدی است و ترسـناک. هیچ پیشینه‌ای از او مشخص نیسـت؛ اما پیشینه همه گروه را می‌داند. نقش مهمی در گروه دارد و یکی از سه نفری است که در گروه مؤثر است.

نکته: از لحاظ چهره، شـباهت صادق به امامی‌سـت. جواد عزتی هم مانند احمد مهران‌فر تیپ‌سازی را بلد اسـت و تیپیکال را به خوبی خلـق می‌کند. در ایفای این نقش گل کاشـته و از این حیث نیز صادق، از نقاط درخشان مسیر بازیگری‌اش محسوب می‌شود.

کمال

چریک دوره دیده اسـت. راحت آدم می‌کشد. تیک عصبی دارد و تخمه می‌خورد. پرحرف است. هیجانی و پرشـور است. شـوخ‌طبع اسـت و این شوخ‌طبعی واکنش روانی‌اش به کشـتن است. با همه گروه رابطه خـوب دارد. فرد مؤثر گروه اسـت. رو اسـت و چیزی پنهان ندارد. از دوستان قدیمی رحیم و صادق است. با صادق صمیمی‌تر از رحیم است و به او و تصمیماتش اطمینان صددرصـدی دارد. بی‌کفایتی رحیم، اذیتش می‌کند. هوای حامد، بی‌دست‌وپاترین فرد گروه را دارد و بعد از صادق به او نزدیک است. کم‌حوصله و آتشی اسـت. از باقی گروه شخصیت مشـخص‌تری دارد. با مسـعود آبش توی یک جوب نمی‌رود و خلقیاتشان با هم سازگار نیست. بی‌رحم است و اهل مدارا نیست.

نکته: مسـلم‌ترین جایزه جشـنواره فجر، سیمرغ نقش مکمل به هادی حجازی‌فر بـرای نقش کمال بود که نادیده گرفته شـد. بعد از نقش حاج‌احمد متوسلیان، حالا نقش کمال او را شناخته‌شده‌تر کرده است. او با تمهید بازیگری به نقـش کمال بُعد داده؛ تنها کاراکتر فیلم اسـت که از تیپ فاصله گرفته و به شـخصیت نزدیک شده است.

عباس

با یقه سـفید و ریش پرپشـت، تصویـری از فریب اسـت. خواهـان برخورد قاطع اسـت و از تسـامح و نظریات مسعود شاکی اسـت. کار شنود تیم با اوست. اطلاعاتی اسـت و کار بلد. از این روست که از دستشان می‌جهد. با رحیم رفاقت دارد.

نکته: عباس تنها تصویر ایدئولوگ فیلم اسـت. برخورد قاطع او و هیبتش از او برای مخاطب تصویر متناقضی می‌سازد. می‌گویند شخصیت عباس با نام واقعی است و پس از گریختش، در عملیات مرصاد همراه منافقین به ایران حمله می‌کند و کشته می‌شود.

طاهره

واداده و بنـد را بـه آب داده اسـت. مقاومتـش فروریخته. همدست بازجو شده و به قولی تواب است. چیزی برای ازدسـت‌دادن نـدارد؛ نه آرمان سـازمان برایش مانده و نه در حبس، باور، این سـو را باور دارد. تنهـا در تلاش گریختن اسـت. از درون فروپاشیده و چهره‌اش گواه یأس اوسـت. آرزوی مرگ دارد تا از ایـن وضع خلاص شـود. مرگ برایش فرخنده‌ترین اتفاق اسـت زیـرا خود تـوان رودررویشـدن با مـرگ را نـدارد و از ترس مرگ نیز همراه شـده برای آدم‌فروشـی و همـکاری. نزدیک‌تریـن آدم به او مسـعودِ بازجوسـت. حرف‌های او را می‌شـنود؛ اما چشـم‌هایش گـواه می‌دهند که تنهـا از ترس، سـر تـکان می‌دهـد. او تصویـر تمام طاهره‌هایی اسـت که فروریخته‌انـد. او می‌داند خواهرش ممکن اسـت از سوی سازمان قصد جانش را کند؛ اما لب باز نمی‌کند. تنها کسـی که نمی‌فروشد، خواهرش اسـت و این نشان می‌دهد هنوز سنگری در وجود برای فتح‌نشدن دارد؛ سـنگری به اسم عاطفه، محبت و آرمانی که حاضر نیسـت حتی در فروریختن کامل، از آن دست بکشد.

برای فهم بهتر «ماجرای نیمروز» باید پازلی مقطع ساخت. ازاین‌رو، ساختمان مطلب را می‌توان به سه قسمت تقسیم کرد و هر قسمت را با قطعاتی از پازلِ برآمده از اثر چید تا ذهن، ناخودآگاه به جهان فیلم راه پیدا کند.
سه قطعه اصلی پازل چنین است: «تک‌نویسی» - «بُرش» - «دُم خروس»

بُرش

الف/ دیگر خبری از نگاه جزم و غلوشـده نیسـت. اگـر «بایکوت» را نماینـده فخیم فیلم‌هـای هم‌تیپ «ماجـرای نیمروز» بدانیـم، متر نگاه به مسـئله بهتر به‌دسـت خواهد آمد. فیلم در جایگاه قاضی نیسـت و از حکـم‌دادن صریح و کلیشـه‌ای ماننـد قراردادن دیالوگ در دهان پرسـوناژ طفره می‌رود. جنس ماجرا تغییر کرده. در روایتـش قابل قیاس با دیگر فیلم‌های هم‌خانواده‌اش نیسـت. از این رو است که فیلم فرزند خلفِ سیاسـت‌ورزانه دوران اعتدال نامیده شـد. **ب/** فیلـم از کجا آغاز می‌شـود؟ درسـت پـس از رخدادِ تاریخی، درسـت پس از وقوع علت و معلولی وقایع. فیلم با چند خط ابتدایی که در شـرح اتمسـفر زمانه آورده، از «دلیـل» و «توضیح» شـانه خالـی می‌کند. آغـاز فیلـم، در انتهای پایان ماجراسـت. پس از عزل بنی‌صدر، پس از سـخنرانی رجوی در شـیرودی، پس از درگیری‌هـای خیابانـی، پـس از موضع‌گیری‌های علنی و شـفاف و پس از آنکه سـازمان مجاهدین در ادبیات رسـمی جمهوری اسـلامی به منافقین تغییر نام داد. فیلم پس از دسـت به اسـلحه‌بردن را روایت می‌کنـد. اینکه چـرا، چطور و چگونه ایـن واقعه رخ داد، مسـئله فیلم نیست؛ با اینکه روایتش را در همین مسـئله بنا کرده است. همین بی‌مسـئله‌گی نیز نکته اصلی اسـت؛ اصلیتی که تاریخ را به یک بزن- بکش و تیتروار، فاقد بـار تراژیک، دومین فاجعه انفجار دفتر نخسـت وزیری؛ در فیلم حضور شهید بهشتی مستتر اسـت، از حضور فیزیکـی با گریم، تـا نقل‌قول‌هایش از زبـان لاجوردی و اعضای گروه تا عکسـش بر دیوار مرکز فرماندهی اما حضوری از شهید رجایی به چشم نمی‌خورد. در شـهادت بهشـتی فیلم از تراژیک‌شدن فاصله می‌گیرد و با شهادت رجایی فیلم با گریه و زاری گروه، دراماتیک می‌شـود. شـهید بهشتی فردی است که مخالف برخورد سـخت با مجاهدین بود، شهادت او در فیلـم کم‌رنگ اسـت اما حضورش در سرتاسـر فیلم به مـدد عکس‌ها و جملاتش بر دیـوار پررنگ!

ششـم- مهم‌ترین نکته منظرگاهی که فیلم‌ساز جوان انتخاب کرده اسـت، در نوع برخوردش با ماجراست؛ فیلم «ماجرای نیمروز» را می‌توان فیلمی ژورنالیستی دانسـت. ژورنالیسـتی به معنای تیتر، روتیتر و خبری کوتاه و پرداخت سـطحی. اتفاقات فیلم مانند تیتر رخ می‌دهند، توضیح کوچکی داده می‌شود و در سکانسی نیز به آنـان می‌پردازد، ماجرا تمام می‌شـود و با چند سکانس که داسـتان‌های فرعی است مثل علاقه پسر بـه دختر یا تخمه‌خریدن کمال یا تـرور در خیابان و... فاصلـه‌ای می‌افتد و تیتر بعـدی می‌آید. هیچ‌کدام به ماجرا وارد نمی‌شـوند. به همین سبب نیز روایت فیلم منسـجم نیسـت و در پیوسـت روایتی دچار سکته و سکسکه است. گویی خود فیلم نیز مانند پرسوناژهای داسـتان، با تلویزیون و روزنامه از وقایع خبردار شـده اسـت. این نکته اما در حالی است که قرار است فیلم به ما یک گـروه امنیتی اطلاعاتیِ ضربت نشـان دهد درحالی که افراد اصلی گروه هم، خبرهایشـان چیزی بیشـتر از تلویزیون نیسـت. شـاهد مثال این کلام نیز دیالوگ حامد اسـت با رحیم. حامد: چه خبر؟ رحیم: هیچی، چیزی بیشـتر از همین اخبار تلویزیون نداریم.

هفتم- تمهید مهم دیگری که فیلم‌ساز جوان اندیشیده اسـت، همان نکته اصلی‌ای اسـت که سـبب دیده و تحسین شدن بیش از حد برایش شد؛ یعنی فرم روایت سـینمایی؛ دراین‌باره جوان فیلم‌ساز، کاربلد است. نوع دکوپاژ و بصری‌کردن روایت از منظرگاه فیلم‌ساز حاوی یک نکته درخورتوجه است. دوربین در خیابان کاوشگر است و پشت هرچیز پناه می‌گیرد. به پرسوناژها نزدیک نمی‌شـود. در تمامی پلان‌های خیابان شی‌ای جلوی در گوشـه تصویر به صورت فلو و تار دیده می‌شـود. گویی در حال سرک‌کشیدن و در گوشه‌ای مخفی است. همین دوربین اما در ساختمان فرماندهی گروه ضربت، به پرسـوناژها نزدیک می‌شـود، فضای امن می‌سازد و می‌تـوان به آدم‌ها نزدیک شـد. در خود سـاختمان فرماندهی هم البته گاهی دوربین گوشه‌نشـین است و از پشت شیشه یا کمی با فاصله می‌ایستد، مثل جلسه مسـعود سـربازجوی گروه با لاجـوردی. دوربینی که فیلم‌سـاز جوان برای فیلمش تعریف کرده، براساس امنیت تعریف شـده اسـت. امنیتی که با حضور گروه حفظ می‌شـود و وقتی گروه در حالت عملیات اسـت یا در خیابان، پشت آنها سنگر می‌گیرد. همین نوع فرم بـرای روایت فیلم، مخاطب را در یک کش‌وقوس قرار می‌دهد، کش‌وقوسی که مختص به فیلم‌های پلیسی و جنایی اسـت. از سـوی دیگر دکورسـازی و طراحی صحنه خوب فیلم تداعی‌کننده دهه ۶۰ اسـت. گویی در تاریخ سـفر کرده‌ای و بخشـی از تهران دهه ۶۰ را می‌بینـی. البته که فیلم از نشـان‌دادن نمای باز طفره می‌رود که شهر دیگر آن شهر نیست اما در آنچه نشان می‌دهد، موفق عمل کرده اسـت. نکته دیگر که بیشتر به سخت‌افزار سـینما مرتبط است اما از دایره ذهنیت فیلم‌ساز جوان خارج نیست، نگاتیو و ظهور لابراتواری فیلم به سـبک و سیاق کهن است. استفاده از نگاتیو را می‌توان یکی از نقاط پررنگ‌کننده حس و حال در فیلم دانسـت. ظهور نگاتیو به گونه‌ای که بازنمایی گذشته باشـد نیز بی‌دلیل نیست. همچنین، ماکتی خوش رنگ و لعاب ساخته است. ویترینی که مخاطب در مواجهه با آن، با ریتم پراتفاق و هیجانی و به‌اصطلاح اکشـنی که در داسـتان نهفته اسـت، با فیلم همراه می‌شود و از تماشـایش لذت می‌برد. لذتی که اجازه اندیشـیدن به نکات مهم‌تر را از او می‌گیرد. **هشـتم-** هرچقدر هم که فیلم‌سـاز از زیر این ادعا شـانه خالی کند اما فیلم مدعی روایت تاریخ اسـت. این ادعا در یک نکته مهم خود را بروز می‌دهد و آن هم تأکیدش بر زمان اسـت. زیرنویس‌هایی از این دسـت که به طـور مثال پس از انفجار دفتر حزب جمهوری می‌نویسـد: یک ساعت و ۴۰ دقیقه پس از انفجار. یا صبح حمله به خانه موسی خیابانی زیرنویس می‌دهـد: زعفرانیه دو و ۳۵ دقیقه صبح. علتِ ادعای تاریخ در جزئی‌شدن در زمان است. یعنی فیلم به جای اعلام سـاعتِ حدودی، به ساعت دقیق با دقیقه اشاره می‌کند. این دقت برای واقع‌نمایی آنچه در حالت نمایش است، اتفاق می‌افتد. فیلم‌ساز بـا این تمهید به عمقِ واقع‌نگـری فیلم نقبی در ذهن مخاطب می‌زند. حال نه خود فیلم‌سـاز و نه تاریخ این مدعا را اثبات نمی‌کنند. پس آیا فیلم‌سـاز مجاز است برای واقع‌نمایی فیلمـش، تاریخ را تحریف کند؟ مثال بـارز این دسـت‌بردن در فرایند تاریخ نیـز، مدت‌زمان درگیـری با خانـه تیمـی در زعفرانیه اسـت یا نحوه کشته‌شـدن موسـی خیابانی. چه نیازی بـه این تأکید واقع‌نمایانه بوده است وقتی این مدعا درست نیست؟

تکمله:

«ماجـرای نیمـروز» فیلـم خوبـی اسـت؟ نـه. «ماجـرای نیمـروز» فیلم بدی اسـت؟ نـه. آیا فیلم روایت تاریخ اسـت؟ نه. آیا بیـش از حد تحویل گرفته شـد؟ بله. تکلیـف مخاطب بـا «ماجـرای نیمروز» چیسـت؟ فیلـم را ببینـی، رویـش حسـاب نکنـی و بگذری.

زاویه دید

نگاهی به «اقلیم» اثر «مانگ»

ایران‌گردی با ماه

سـیامک قلی‌زاده: شـاید ۱۰ سال پیش حجـم تولیـدات در حوزه موسـیقی بسیار محدودتر بود؛ پروسه اخذ مجوز، دشـوار و پیداکردن ناشـر یا تهیه‌کننده هم دشـوارتر. اگر موزیسـین یا گروهی آلبوم رسمی منتشـر می‌کردند برایشان بـرگ برنده و حتی افتخاری محسـوب می‌شد. حالا همه‌چیز تغییر کرده و حتی دگرگون شده است. انتشار آلبوم رسمی به شـکل الکترونیک یا حتی فیزیکی به راحتی آب‌خوردن است البته اگر حداقل پنج، شـش میلیونی در بساط باشد که گویـا اصولا هسـت. دلایـل زیادی هم وجود دارد؛ افزایش تعداد استودیوهای ضبط، راحت‌بودن و کم‌شدن هزینه‌های تولید اثـر، آسان‌شـدن دریافت مجوز، پخش مناسب آثار، زیادشدن ناشرهایی که واقعا شغلشـان انتشـارات است و وجود ناشرهایی که تنها مجوز نشر دارند و برای باطل‌نشدن مجوزشان سالی یک اثر هم که شده منتشـر می‌کنند. قطعا وجود بـازاری بزرگ به‌نفع موسـیقی ایران اسـت، هرچند که ویترین بسـیار کوچک باشـد، چراکه آثاری با سـلیقه شـخصی و بدون وجود اهـرم بیرونی تولید می‌شـوند و اگر هم تـوان مالی، رابطه، رسـانه و حتی پتانسـیل حضور در ویتریـن اصلی را نداشـته باشـند یا مخاطب خود را (کم یـا زیادش فرقی ندارد) پیدا می‌کنند و به راهشـان ادامه می‌دهند یا به بن‌بسـت می‌رسـند و به کارشـان خاتمه می‌دهند. چنین روندی اصولا با دنیای مدرن سـازگارتر اسـت و اگرچه تا حدی سـرمایه‌محور و ظالم اسـت، اما در تمام جهان چنین الگویی وجـود دارد. از میان حجم بـالای این تولیدات، ۹۰ درصدشـان بی‌سـروصدا منتشـر می‌شـوند که بدنه اصلی آنها پتانسـیل اندک توجهی را هـم ندارند. دلیـل هم دارد؛ تکراری هسـتند، بدون هرگونه تفکری تولید می‌شوند، بیش از حد مبتدی و هیجان‌زده تولید شده‌اند و بسیاری دلایل دیگر. البته که رصدکردن دقیق این بازار هم کار دشـواری است و کسـی نمی‌تواند ادعا کند بـه تمام آثار (حتی در یک اسـتایل) اشـراف کامل دارد. به‌هرحال موضوع بحث، آلبومی از یک گروه جدید (با اعضای باسـابقه) است که ۲۳ اردیبهشت هم در نیاوران روی صحنـه می‌روند؛ آلبـوم اقلیم اثر گـروه مانگ. اعضای گـروه؛ یعنی نیما سـعیدی، امیرعلـی طاهـری و حامد حمیدزاده سابقه همکاری از اوایل دهه ۸۰ در گروه «سکوت شرق» را دارند. نیما سعیدی که آهنگ‌ساز اصلی گروه است، از دو عضـو دیگر کم‌کارتـر بوده و حالا مانگ می‌تواند برای او شـروعی دوباره باشـد. دو عضو دیگر اما از مهم‌ترین و پرکارترین نوازنده‌های راک در سال‌های گذشته محسوب می‌شوند که همکاری با گروه‌های بهنا، بی‌بند، میوت ایجنسی، دگردیـس، آهیـل و سـاکن روان را در کارنامه دارند. آلبومشـان هفت قطعه دارد که تماما بی‌کلام است، اما گویا در آلبوم بعدی و کنسرت آثاری باکلام هم وجود دارد. مانگ با این آلبوم سفری به اقلیم ایران می‌کند، اما در این سفر تنها از شهرها و واحه‌ها «گذر» می‌کند. از گیلان و خراسان می‌گذرد و یادگاری‌هایی برای خود انتخاب می‌کنـد. اگر در هرکدام از این شهرها اُتراق می‌کردند، سوغاتی‌های بیشتر و البته کمتر دیده‌شده‌ای را برایمان می‌آوردند. حالا شاید سوغاتشان دقیقا اصلی‌ترین و معروف‌ترین سوغاتی از آن شهر است و شـاهدش قطعه دلنشینِ «گیله». مهم‌ترین ویژگـی قطعات این آلبوم «تم»های آن اسـت که در برخی موارد دقیقـا وام گرفته شـده و برخی دیگر اورجینال هسـتند. تقریبا تمام این تم‌ها فکرشـده و جذاب هستند، اما در بسط و گسترش دچار مشکل می‌شوند؛ کلیشه نوازندگی. اینکه تعدادی نوازنده خوش‌فکـر در کنار هم سـاز بزنند و روی یک موتیفِ خوب کار کنند در اکثر موارد حاصلش ضعیف نمی‌شود، اما دیدگاه دقیق آهنگ‌سـازی هم ندارد. چنین موضوعی تا حـدی باعث دفع مخاطب باسلیقه می‌شود و از سمت دیگر سـطح آلبوم بالاتـر از مخاطب عام اسـت. اقلیـم، وامدارِ بـوم و بر فلات ایران اسـت و از این منظر شاید آرتیسـت‌هایی مانند پویا محمودی و آریا عظیمی‌نـژاد چنین تجربیاتی را با مسـیرهای دیگر انجام داده‌اند. حالا مانگ با نگاهی به موسیقی بلوز و جَز این راه را دنبال می‌کند.

عمق میدان

نقدی بر فیلم «مفت‌آباد»

بهتر است سامورایی‌ها در ژاپن بمانند!

علی فرهمند

سـینمای امروز ایران اگر بـرای ایرانی‌ها چیزی در چنته نداشـته باشـد، برای آن طرف آب، به شـدت جذاب اسـت. دلیل این جذابیت را در مقالـه‌ای تحت عنوان «ملّت بدون نقد، نقد بی‌ملت» به تفصیل توضیح داده‌ام[1]؛ امّا در کل، شـگفتی غرب نسـبت به سینمای ایران در این سال‌ها خبر از سوادنداشـتن کافی فیلم‌ساز ایرانی و تلقی نوآوری از جانب منتقدان خارجی (غربی) اسـت و پربیراه هم نیسـت که این بلبشـوی تصویری را موج تازه‌ای برشـمارند. عنصر تکرارشونده این - به‌اصطلاح- موج هم نعره و عربده‌کشـی اسـت؛ هرچند این موتیف، نشان از حالِ بد مردمان سرزمینم دارد ولی سینما جای به‌تصویرکشیدن خامِ روحیات آدمی نیسـت. سـینما گزاره‌ای از واقعیت نیست. سینما مدیومی است برای بیانِ نمایشی موقعیت‌های واقعی یا غیرواقعی.

آبادی مفتی: در یک درام مدرن، خرده‌پیرنگ‌ها باید در راستای خلق فضا، موقعیت و صدالبته برای رسـوخ به درون شـخصیت اسـتفاده شـوند. اولا باید گفت که «مفت‌آباد» درام مدرن نیسـت و حتی اگر از الگوی خرده‌پیرنگ استفاده کند، مسئله و دغدغه مدرن ندارد. در واقع هیچ رخدادی در داسـتان معلول یک پدیده مدرن نیسـت و استفاده از الگویی شـبیه به خرده‌پیرنگ، صرفا به خاطـر ناتوانی در نگارش یک درام کلاسـیک اسـت. ثانیا خرده‌پیرنگ‌ها نیز دارای آغاز، میانه و انتها هسـتند و معمولا برای نزدیکی به شخصیت استفاده می‌شوند. خب حالا کدام‌یک از این داسـتانک‌ها، به‌طور کامل روایت می‌شـوند و کدام‌یـک، ما را به یک کاراکتر نزدیک می‌کند؟ داسـتانک ابتدایی که ماجرای دعوای همسـایه‌ها با «سـالار» و بعد خبر به‌کمارفتن اوست، چه کارکردی در داسـتان دارد؟ ماجرای رابطه تلفنی «ایرج» با همسر «رسـول» چطور؟ ماجرای اسـیرکردن دختر معتاد و گزافه‌گویی‌ها و داسـتانک مرگِ سـرباز چطور؟ کدام‌یک از این رخدادهای بی‌فرجام، تماشـاگر را بـا حداقل یکـی از کاراکترها آشـنا می‌کنـد؟ تجمع این داستانک‌های ناتمامی که بین راه رها می‌شوند، تنها برای سرگرم‌کردن تماشـاگر برای نشـان‌دادن یک موقعیت روبه‌زوال نیسـت؟ بنابراین هرکس که ادعا کند این شبه‌داسـتان‌ها، پیرنگ هستند، ادعایی از روی ناآگاهی و حرف «مفت» اسـت. فیلم «مفت‌آباد» دارای هیچ پیرنگی نیسـت و حتی اتصال صحنه اول و آخر فیلم (ماجرای سرقت موتور) صرفا برای این اسـت که فیلم پایانی نسبتا منسـجم داشته باشد و از آنجا که درامی در دسـترس نیست که اوج و فرودی داشته باشد، چه بهتر که این‌گونه بتوان تماشـاگر را گول زد؛ وگرنه مگر مسـئله اصلی فیلم و این همه داد‌وبیداد، مسئله سرقت موتور «سالار» بوده است؟

مفت‌تـر از آبادی: اصرار فیلم‌نامه‌نویس/ کارگردان از به‌کاربردن صحنه‌هـای داخلی با نماهای بسـته چیسـت؟ تمرکـز صرف بر موقعیت مکانی و تزریق عناصری قابل تأویل به منظور تشبیه مکانِ نمایشی با جامعه واقعی؟ اگر کسی با این شیوه ابتدایی می‌توانست

از این دسـت حرف‌های بـزرگ بزند، مطمئنا تا بـه حال فیلم‌های زیادی ساخته شده بود. منبع تغذیه این فیلم، فاجعه‌ای دیگر است که دقیقا از همین الگو برای حرف‌هایی بزرگ‌تر از ملات داستانی‌اش اسـتفاده کرده و به نتیجه نرسیده اسـت: «ابد و یک روز». لااقل آن فیلم با تمام ضعف‌های چشـمگیرش، در تکنیک تماشـاگر را آزار نمی‌داد اما این یکی تدوینش چشـم را مـدام می‌زند و گویی برای ندیدن ساخته شده. برای مثال در یکی از صحنه‌های انتهایی فیلم، «رسول» (سجاد افشاریان) در پس‌زمینه تار و «ایرج» در مرکز تصویر (در محـدوده وضوح) قرار دارند. دوربین پـس از اتمام حرف‌های «ایرج» باید مخاطب را متوجه حرف‌های «رسـول» کند که این امر با یک «فوکوس نرم» (سـافت‌فوکوس) به راحتی انجام می‌شد، اما فیلم‌برداری ناشـیانه باعث شـده پس از حرف‌های «ایرج» شاهد پرشـی در همان صحنه با عمق میدان باشـیم تا «رسـول» بتواند حرف بزند. اصولا پرش‌های تدوینی در فیلم کم نیسـتند و نمی‌توان برایشـان اصطلاح «جامپ‌کات» را اسـتفاده کرد زیرا «جامپ‌کات» دارای معنا و مفهومی اسـت و در موقعیت‌هایی خاص اسـتفاده می‌شـود؛ نه در ابتدای فیلم که حتی نمی‌دانیم دعوا سر چیست؟ هرچند تا آخر هم متوجه نخواهیم شـد که این داد و هوار به خاطر چیسـت! تنها باید به زور این مسئله را متوجه شویم که فیلم نشان از جامعه‌ای دارد که همه به هم می‌پرند و از قضا، چاه دستشـویی هم گرفته است!

مفت‌آبـاد: بایـد فاتحه فیلمـی را خواند که در لحظـات پرتنش، تماشـاگر را از سـر تصنعی‌بودن موقعیـت به خنده می‌انـدازد و در لحظاتی که کاراکترها قصد بذله‌گویی دارند، مخاطب دیالوگ‌ها را پس بزند. این اتفاقی اسـت که برای فیلم «مفت‌آباد» می‌افتد. نه مسـئله دارد و نه قادر است از لابه‌لای داستانک‌هایش، مسئله و معضل بیرون بکشد و نه اصلا چیزی برای به‌تصویرکشیدن دارد. کاملا مشخص است که کارگردان خود را به تدوینگر و فیلم‌بردار سـپرده و پشـت ناآگاهی به مثابه نوآوری پنهان شـده است. رخدادهای تصنعی فیلم گاهی از خنده فراتر می‌رود و گویی به شعور تماشاگر توهین می‌کند. برای مثال از شـمایل «امیر» پیداست که به شـدت معتاد است و ما این را با یک نگاه متوجه می‌شویم؛ امّا برادر «امیر» در ابتدای فیلم از او می‌پرسد که آیا او سیگاری است؟ جالب اینجاست که پس از اینکه متوجه می‌شود «امیر» به شیشـه اعتیاد دارد، با خیال راحت می‌رود و سیگار می‌کشد؛ گویی ناراحتی‌اش تنها به خاطر «سیگار» بوده و نه اعتیاد به «شیشه»! اکثر رخدادهای داستان به همین اندازه ساده‌لوحانه است. «مفت‌آباد» همان‌طـور که از نامش برمی‌آید، حرف قابل عرضی ندارد؛ و کاش اگر این فیلم ضعیف، درس عبرتی برای فیلم‌سـازش نباشد، لااقل عبرتی باشد برای «برزو ارجمند» که راه همان کمدی را در پیش بگیرد.

پی‌نوشت:
[1] چاپ‌شده در شماره ۱۱۷ مجله «آزما»