غربت انسان معاصر

مروری بر چند فیلم برگزیده ۲۰۱۴

ناصر پرهیزگار

مشابهت موضوعی فیلم‌هایی که در مراسم گلدن‌گلوب (Golden Globes Awards ۲۰۱۴) و هشتادوششمین مراسم اسکار امسال(86th Academy Awards) درخشیدند، قابل‌توجه است. وجه قالب مضمون آنها حرمان خوشبختی و به عبارت دیگر مصایب انسانی است. افسردگی و اضطراب، اندوه و حسرت، بی‌پناهی و رنج، بستر مشترک روایت‌های داستانی این فیلم‌هاست. حکایت‌های گونه‌گونی که علایم بروز یک وضعیت نابسامان را تداعی می‌کنند. اینکه این فیلم‌ها، آگاهانه به این نیت ساخته شده‌اند یا نه مهم نیست، مهم این است که عوارض یک معضل اجتماعی را مطرح می‌کنند. در پس تصاویری که از ناهنجاری‌ها ارایه می‌دهند، هشداری نهفته است!

هنر، مکاشفه‌ای در زوایای پنهان و از نظر نادیده است. پرتو روشنی‌بخشی است که روزنه‌های بینش و هوشیاری را در انسان بیدار می‌کند. هنرمند چه‌بسا خود به مضمون و تعابیر نهفته در اثری که خلق می‌کند، واقف نباشد. خلاقیت او اما در راستای گسترش افق دید و تحکیم رشته‌های پیوند میان جان‌هاست. فیلم‌های یادشده در مجموع، دارای این وجه هنری هستند! که بعضی از این فیلم‌ها مهم‌ترین جوایز اسکار ۲۰۱۴ را نیز ربودند، عبارتند از:

- گرگ وال‌استریت (Wolf of the Wall Street)به کارگردانی اسکورسیزی (Martin Scorsese)
- جاسمین غمگین (Blue Jasmine) به کارگردانی وودی آلن (Woody Allen)
- نبرسکا (Nebraska) به کارگردانی الکساندر پین (Alexander Payne)
- او (Her) به کارگردانی اسپایک جونز (Spike Jonez)
- جاذبه (Gravity) به کارگردانی آلفونزو کوآرون (Alfonso Cuaron)
- ۱۲سال بردگی (Twelve years a Slave) به کارگردانی استیو مک کویین (Steve McQueen)
- فیلومنا (Philomena) به کارگردانی استفن فریرز (Stephen Frears)

محور مشترک این فیلم‌ها ناخشنودی انسان معاصر است. همه از بی‌هویتی رنج می‌بریم. غرق در منیت و عالم ذهن و انتزاع شده‌ایم. مجذوب نقش‌ها و چیزهایی می‌شویم که چون حباب سطحی، ناپایدار و شکننده هستند. این تعلقات خاطر هرقدر پرجاذبه باشند: مال، مقام، قدرت، شهرت، فرزند، همسر، مدرک، زیبایی، جوانی و... نمی‌توانند به ما هویتی قائم‌به‌ذات دهند. به محض آنکه رشته اتصال در اثر تلاطم رویدادها گسیخته شود، در خلأ هویت معلق می‌شویم.

در فیلم «گرگ وال‌استریت» با شخصیتی مواجهیم که از راه دوز و کلک معاملات سهام، موفق به کسب ثروت بادآورده‌ای می‌شود؛ نوکیسه‌ای که حرص و ولع او حد و مرز ندارد. او مصداق بارز این تلقی رایج است که پول معیار سنجش خوشبختی است. حرف اول و آخر را می‌زند. هر چه بیشتر بیندوزیم، خوشبخت‌تریم!

در فیلم «جاسمین غمگین» با زنی پریشان‌حال آشنا می‌شویم که دستیار شوهرش در کلاهبرداری بوده است. وقتی از ارتباط پنهانی شوهر با زنان دیگر مطلع می‌شود، او را لو می‌دهد.

در فیلم «نبرسکا» با پیرمردی مهجور و حسرت‌زده روبه‌رو می‌شویم. او که وعده برنده‌شدن میلیون‌دلاری یک آگهی تبلیغاتی را جدی گرفته، مذبوحانه به دنبال نقدکردن آن است. همسری دارد که به دیده تحقیر به او می‌نگرد و سرکوفت می‌زند. پسر نگرانش چون نمی‌تواند پدر سالخورده را از توهم برهاند، با او همراه می‌شود. در سفری که پیش می‌گیرند، گوشه‌های تاریک شخصیت پدر هویدا می‌شود.

در فیلم «او» با مرد جوان پریشان‌حالی مواجه می‌شویم که ذهنی روباپرداز دارد. در فضای مجازی به سفارش مشتریان خطابه‌های شورانگیز و نامه‌های عاشقانه می‌نویسد. اما خود قاصر از برقراری پیوند عاطفی است.

در فیلم «جاذبه» زن فضانوردی را می‌بینیم که در خلأ معلق است. رشته پیوندش به زندگی در اثر حادثه مرگ فرزند گسیخته شده است.

در فیلم «۱۲سال بردگی» با داستان واقعی سیاهپوستی آشنا می‌شویم که به سال ۱۸۴۱ فریب وعده‌های چند سفیدپوست را خورده، اسیر شده و به عنوان برده فروخته می‌شود.

در فیلم «فیلومنا» با داستان واقعی مادری مواجهیم که عقوبت جانکاهی بر او تحمیل شده است. او که ایرلندی مومنی است پس از ۵۰سال سکوت جویای فرزندی می‌شود که در نوجوانی (به سال ۱۹۵۲) از پی رابطه‌ای نامشروع، زاده است. نوزاد را در ندامتگاهی به دنیا می‌آورد که به کفاره گناهش، در آن خدمت می‌کرده است.

کارگردان سیاهپوست انگلیسی«۱۲سال بردگی»، در مراسم دریافت جایزه «بفتا» (۱۷ فوریه ۲۰۱۴ لندن) به طعنه گفت: «امیدوارم ۱۵۰سال دیگر، فیلم مشابهی از قربانیان امروز، ساخته نشود!» واقعیت تلخ اما این است که ناروایی‌ها به قوت خود باقی هستند. چو نیک نظر کنیم دامنه این ناروایی‌ها شامل «من ما» نیز می‌شود.

مضمون فیلم‌های یادشده، حرمان خوشبختی است. بنابراین واقع‌بینانه نیست که پایانی خوش داشته باشند. صحنه پایانی«جاسمین غمگین» که پرسوناژ فیلم را پریشان، نشسته روی نیمکتی، در زیر باران نشان می‌دهد، بسیار معنا دارد. بازی درونی و زیرپوستی کیت بلانشت(Cate Blanchet) درخشان است. در «او» کورسویی از به خود آمدن در صحنه پایانی به چشم می‌خورد که در حد خود، قابل‌قبول است. اما پایان خوش «نبرسکا» قابل‌پذیرش نیست؛ پس از روی ترحم درصدد احیای غرور پدر برمی‌آید. خواسته‌هایش را برآورده می‌کند تا لحظه‌ای در چشم دیگران بدرخشد. صحنه پایانی اگرچه تماشاگر را خشنود می‌کند ولی با فحوای فیلم نمی‌خواند. قاعدتا ارضای تمنای پدر حاصلی جز تشدید توهم او نخواهد داشت. پایان خوش فیلم «جاذبه» قابل‌قبول‌تر است. در این فیلم حادثه‌ای، زن فضانورد در آخرین لحظه بر غم مرگ فرزند چیره شده و زنده به جاذبه زندگی می‌شود.

اسکار ۲۰۱۴ چگونه اسکاری بود؟

کشاکش اعتبار، سرگرمی و محبوبیت

مسیح اسماعیلی

اسکار بهترین فیلم امسال شاید موازنه‌ای بود به نفع بردگی؛ در کشاکشی میان اعتبار، سرگرمی و محبوبیت، بر حیثیت «۱۲سال بردگی» پای‌فشردن فرصتی برای اعلام انزجار بود، انزجار از دوران تلخ برده‌داری تاریخ آمریکا، و این در تقابل بود با سرگرمی «کلاهبرداری آمریکایی» و شاید محبوبیت«جاذبه».

روایت بردگی سیاهپوستان در سینما، روایت تازه‌ای نیست و این حقیقت شرمی تاریخی است. پس از لینکلن (استیون اسپیلبرگ) و جانگوی رها از بند (کوئنتین تارانتینو) که سال ۲۰۱۲ به پرده آمدند و برده‌داری در آمریکا را موضوع قرار دادند و جوایز سینمایی زیادی را هم ربودند، امسال نیز دو فیلم ۱۲سال بردگی و پیشخدمت فیلم‌هایی در ادامه همین آثار بودند.

سومین ساخته استیو مک‌کویین داستان واقعی زندگی مرد آزاد سیاهپوستی است که سفیدپوستان او را به اشتباه فروخته و به بردگی می‌گیرند؛ فیلمی که از سر خوش‌ساختی و تاثیرگذاربودن، بیش از همه این فیلم‌ها استقبال شده؛ با این وجود هنوز می‌شود پرسید که آیا ۱۲سال بردگی شایستگی این همه تحسین را دارد؟ هرچند «پیشخدمت» لی دنیز تصویری بسیار هوشمندانه و تامل‌برانگیز نشان می‌دهد از تاثیر سیاه‌پوستان در نیمه دوم قرن بیستم، و دیالوگ‌ها در روند شکل‌گیری فیلم و خرده روایت‌های آن موثر است اما در ۱۲سال بردگی گفت‌وگوها به‌شدت معمولی و گاهی زیادی است، دیالوگ‌هایی که بیشتر از زبان شخصیت‌های فرعی فیلم بیان می‌شوند که حضورشان در ساختار دراماتیک فیلمنامه توجیهی ندارد و یکباره به ماجرا کشیده شده‌اند، همچون براد پیت...

اد گونزالس منتقد «SLANT MAGAZINE» معتقد است: فیلم استیو مک‌کویین با سولومون نورثاپ (کاراکتر اصلی فیلم) همچون شاهد منفعل مجموعه‌ای از هول و هراس‌ها برخورد می‌کند که در رفتار همه وجود دارد. با این اوصاف، فیلم چیزی نیست جز ذکر مصیبتی تاثیرگذار بر تاریک‌ترین دورانی که آمریکایی‌ها از آن شرمسارند! و شاید این شرمساری را به‌گونه‌ای جبران مافات کرد که بی‌هزینه و دراماتیک و پنهان باشد. دبورا یانگ، که به اذعان خودش علاقه چندانی به اسکار ندارد، در پایان گفت‌وگوی پیش‌بینی خود از برندگان اسکار امسال همین موضوع را حدس می‌زند: «فکر می‌کنم فیلم ۱۲سال بردگی به سبب مضمون اجتماعی‌اش شایستگی دریافت جایزه را دارد.»

دیوید. او. راسل ۵۵ ساله با کارگردانی فیلم کلاهبرداری آمریکایی نامزد اسکار بهترین فیلم بود. ماجرای فیلم همکاری دو کلاهبردار خرده‌پا با ماموران اف‌بی‌آی برای ردگیری و بازداشت سیاستمداران فاسد و تبهکاران ایالت نیوجرسی است. فیلم طنزی تلخ دارد و پس‌زمینه داستان رسوایی آنهاست و در تیررس تیترهای اصلی روزنامه‌های دنیا، پرکشش و تلخ. گرچه کلاهبرداری آمریکایی اثری جذاب و تماشایی است و با فیلمنامه پرکششی از اریک سینگر و دیوید. او. راسل که تعلیق مناسب و ضرباهنگ خوبی دارد، اما زمان ۱۳۸دقیقه برای این فیلم بسیار زیاد است و این را می‌شود در میانه فیلم به خوبی احساس کرد. ولی راسل با خلق فضایی کمدی و پرهیاهو، راهی لذت‌بخش برای گذراندن وقت پیش می‌نهد و یا به بیان مایکل فیلیپس منتقد شیکاگو تریبون که می‌گوید: ضیافتی از کلاهبرداری و مدل‌های خیره‌کننده مو که شاداب، بامزه و زنده است.

آلفونسو کوارون، کارگردان مکزیکی که امسال برای فیلم «جاذبه» اسکار بهترین کارگردانی فیلم را به خانه برده است، فیلم خود را سرشار از احترام می‌داند. احترام به خالق جهان، کهکشان و مخلوقات و همچنین به زندگی، احترام به انسان و آنچه پیرامون آن است. جاذبه فیلمی است در باب خودشناسی، ایمان و به‌چنگ‌آوردن دلیلی جهت زنده‌ماندن و زندگی‌کردن. تنهایی یک زن فضانورد در فضایی لایتناهی. طبق آن چیزی که خودش می‌گوید، با مرگ دخترش، کل زندگی‌اش متلاشی شده و حالا غمگین و دلمرده تک‌وتنها در آسمانی بی‌انتها غرق می‌شود. فیلمی جذاب و مهیج با صحنه‌پردازی‌های خیره‌کننده و برداشت‌هایی منحصربه‌فرد که شاید به‌همراه «به سوی شگفتی» و «درخت زندگی» بتوانند لوکیشن‌های جدیدی به سینما عرضه کنند. کوارون (به نقل از سایت راتن‌تومیتوز) می‌گوید: تمام نکته فیلم این بود- بیشتر شبیه یک سفر استعاری است- که فضای بیرون مثل فضای داخل است. این اصلی‌ترین حسی بود که تلاش کردیم منتقل شود. زیرا در نهایت، همه‌چیز درباره ترس اولیه و قدیمی گم‌شدن در خلأ است.

البته آلفونسو در این فیلم با حرکات به‌جای دوربین به‌خوبی توانسته حالات شخصیت‌ها را نمایش دهد و ۹۰دقیقه پرتعلیق را برای بیننده رقم بزند، پس جاذبه روح دارد و یک فیلم صرفا علمی- تخیلی نیست. در آخر باید از موسیقی زیبای استیو پرایس هم غافل نشد؛ که تلفیقی است از افکت‌های صوتی شنیدنی و سازهای الکترونیک و ارکستر سمفونیک که پابه‌پای فیلم می‌آید و گاهی حتی نقش یک راوی قدرتمند را به نمایش می‌گذارد.

آن هورنادی در روزنامه واشنگتن‌پست می‌نویسد: «لازم به تاکید نیست که این فیلم را حتما باید در سالن سینما دید تا بتوان به‌خوبی از آن لذت برد. تجربه دیدن این فیلم روی هر پرده یا صفحه‌ای کوچک‌تر از ۱۲متر مثل گوش‌کردن آثار بتهوون در یک قوطی حلبی است که با نخ و سیم به رادیو وصل شده باشد. این فیلم از جمله معدود آثار سینمایی است که تصویر و نمایش سه‌بعدی آن واقعا ضروری است.» و شاید جذبه نه‌چندان زیاد فیلم «جاذبه» نزد منتقدان ایرانی نیز از فقدان پرده ۱۲متری و دم‌دست‌بودن قوطی حلبی ناشی شود.

اما نکته اینجاست که «جاذبه» در ایده‌پردازی هم اثر متفاوتی است؛ نه‌فقط به‌خاطر تمام مضامین فلسفی و روانشناختی آن، آلفونسو کوارون در به‌کارگیری جلوه‌های ویژه در «جاذبه» از افراط پرهیز کرده است، جاذبه شاید یکی از معدود فیلم‌های تاریخ سینما باشد که در آن جلوه‌های ویژه نه برای نمایش سکانس‌های عظیم و پرخرج فیلم، که برای تکان‌دهنده‌تر شدن و تاثیرگذاری بیشتر استفاده شده تا فضای فیلم کاملا عادی و روزمره به نظر برسد و درواقع بیراه نیست اگر عامل اصلی محبوبیت جاذبه را همین عوامل تکنیکی آن بدانیم. فیلمی که به گفته برخی از منتقدان، میان سینمای هنری و سینمای متکی به جلوه‌های ویژه آشتی برقرار می‌کند. جاذبه شاید شاهکار نباشد اما محبوبیت آن به حیث بصری قابل‌توجه و هیجان‌انگیز است.

ستایش آزاداندیشی

ترجمه: مریم ذوالجوادی

داستان‌هایی از جوامع موازی که کاملا مستقل از یکدیگر به حیات خود ادامه می‌دهند؛ همیشه در بین کودکان محبوب بوده‌اند؛ از «قرص‌گیرندگان» مری‌نورتون گرفته تا «هری‌پاتر» جی‌کی‌رولینگ. معمولا این انسان‌ها هستند که به‌طور سرخوشانه‌ای از وجود «دیگرانی» که زیرکفپوش‌های خانه یا در خواب‌هایشان زندگی می‌کنند بی‌خبرند. انیمیشن دستی زیبای استفان‌اوبر، ونسان پاتار و بنجامین‌رنه درست برعکس، جهانی را مجسم می‌کند که در آن موش‌های انسان‌نما در زیرزمین و خرس‌ها روی زمین زندگی می‌کنند و از انسان‌ها هم هیچ اثری نیست.

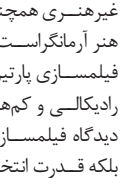
در این ساخته بازیگوشانه، هریک از این دو جامعه در ترس از دیگری به سر می‌برد. موش‌ها یاد می‌گیرند موجوداتی که بالای سرشان زندگی می‌کنند ذاتا شرور هستند و بچه‌موش‌ها شب‌ها با داستان‌های خرس بد بزرگ به زیر پتوها کیش می‌شوند. خرس‌ها هم طبیعتا نظری به همین بدی درباره همتایان پرجنب‌وجوش زیرزمینی خود دارند و معمولا سعی می‌کنند به‌محض دیدن، آنها را از بین ببرند... ارنست و سلستین به‌درون این گرداب انزجار پرتاب شده‌اند. ارنست یک خرس موسیقیدان بسیار فقیر است و پس از اینکه آلت موسیقی گروه تک‌نفره‌اش توسط پلیس ضبط می‌شود، خود را بی‌پول و گرسنه می‌یابد و سلستین موشی متفکر و خیال‌پرداز است که تعصبات رایج بر ضد خرس‌ها را نمی‌پذیرد. این جونده کوچک به‌محض اینکه دوست جدید گرسنه‌اش را قانع می‌کند که او را نخورد، برایش زیرزمینی پر از خوراکی‌های خوشمزه پیدا می‌کند تا خودش را با آنها خفه کند و به‌این شکل بین‌شان دوستی غیرمنتظره‌ای پا می‌گیرد.

این زوج بی‌نهایت عجیب که خود را در دورترین فاصله از جوامع‌شان می‌یابند، خیلی‌زود برای رسیدن به موجودیتی یاری‌بخش‌تر به‌هم می‌پیوندند. ولی رفتارشان نفرت بالادستی‌ها را برمی‌انگیزد و هردو خود را در رو و زیر زمین، در دادگاه و تحت‌محاکمه می‌یابند. البته روند به‌کاررفته برای کشاندن آنها به‌پای میز محاکمه به‌طور هوشمندانه‌ای احمقانه‌بودن این تحقیر مشترک را آشکار می‌کند.

ارنست و سلستین به‌زیبایی طبیعت احمقانه رفتارهای تغییرناپذیر را هجو می‌کنند و به شیوه‌ای این‌کار را انجام می‌دهند که بچه‌ها به‌طور طبیعی با آن همذات‌پنداری می‌کنند، زیرا بچه‌ها تقریبا همیشه نسبت به بزرگ‌ترهای خود دید بازتری دارند. گابریل‌ونسان نویسنده و تصویرگر بلژیکی که این انیمیشن بر اساس مجموعه کتاب‌های او ساخته شده، داستانی صمیمانه و پرشور خلق کرده است که آزاداندیشی را مورد ستایش قرار داده و تعصبات کوته‌فکرانه جوامع بزرگ‌تر را به‌سخره می‌گیرد. ارنست (لمبرت‌ویلسون) و سلستین (پائولین‌برانر) به‌زیبایی طراحی و ترسیم شده‌اند و کاملا برعکس بسیاری از هم‌عصران خود تا مدت‌های طولانی پس از پایان فیلم در یادها می‌مانند.

یادداشت

خنده‌دار است



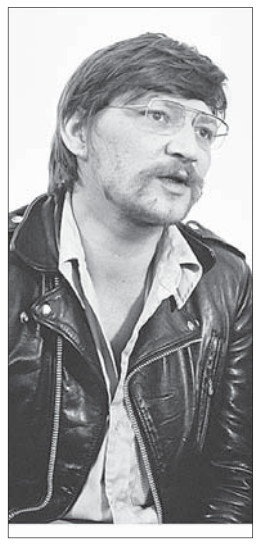
شادمهر راستین

سال گذشته بنیاد فاسبیندر که بعد از مرگ او به‌وجود آمد، مجموعه‌ای از فیلم‌های سینمایی، راش‌های استفاده‌نشده،سوپرهشت‌های خانگی، عکس، اسلایدهای آلفا، فایل‌های صوتی و حتی دست‌نوشته‌های او انتشار یافت که برای دوستان فاسبیندر غنیمت بود.

اما جالب تیراژ محدود هزارعددی این مجموعه است که فقط کتابخانه‌ها و آرشیوهای مراکز آموزش سینمایی امکان خرید آن را دارند. در پشت جلد این مجموعه آمده است: «فاسبیندر هرگز فکر نمی‌کرد بیش از هزارنفر فیلم‌هایش را ببینند.»

اینکه چه شده در جهان امروز سینمای راینز وارنر فاسبیندر، کریس مارکر و ازو می‌تواند در برابر فیلم‌های هالیوودی و فیلم‌های هنری پرهزینه همچنان طرفدار داشته باشد شاید گرایش دانشجویان با نگاه رادیکالی به هنر پاپ باشد. شاید هم آرمانگرایی غیرهنری همچنان در تعارض با هنر آرمانگراست. اما مرز باریک‌بین فیلمسازی پارتیزانی با فیلمسازی رادیکالی و کم‌هزینه دیگر توسط دیدگاه فیلمساز تعیین نمی‌شود بلکه قدرت انتخاب مخاطب برای پویایی در سینمای هنری و رادیکال سرنوشت‌ساز شده است.

در هزاره سوم، جوانانی آوانگارد داریم که نه‌تنها به‌خوبی تفاوت



سینمای تجاری و هنری را می‌دانند بلکه معتقد هستند هیچ راه سومی وجود ندارد. اعتمادبه‌نفس فیلمساز به خود کمتر شده و اعتماد او به سلیقه مخاطب باید بیشتر شود. چرا عدول از جنبش رادیکال در سینمای هنری نابخشودنی است و به بهانه جذب مخاطب بیشتر نمی‌توان سینما را به یک رسانه جمعی تنزل داد.

با این تفکر است که هزار نسخه از این مجموعه گرانبها، نه‌تنها زیاد بلکه پرهزینه قلمداد می‌شود. چراکه اصل سینمای رادیکال در کیفیت است نه کمیت. کیفیت مانع از محصول‌شدن فیلم است و ورود ارزش‌گذاری کمی، فیلم و سینما را در حد یک بیلبورد با شعار و پند و اندرز اخلاقی نازل می‌کند. کمیت میزان فروش، پرهزینه‌بودن، بیشترین بازیگر، بالاترین دستمزد، طولانی‌ترین پلان و... همه برای هنر سینما بی‌فایده و برای رادیکالیست‌ها خنده‌دار است. لحن بی‌تفاوت و با زهرخند فاسبیندر به جامعه آلمانی که در دوران نازیسم درگیر کمیت‌ها بود یادآوری این نکته است که همچنان آن آلمانی‌های پرشور که می‌خواستند همه «ترین»ها را یکجا داشته باشند فقط آنها را به نابودشده‌ترین ملت رساند.

در برابر شعارهایی مانند پاک‌ترین، قوی‌ترین، بااراده‌ترین، مرفه‌ترین، پیشرفته‌ترین، وسیع‌ترین و پرجمعیت‌ترین، تنها یک جواب وجود دارد، «آلمان سال صفر.»

این پدیده اجتماعی هم در سینما بروز پیدا می‌کند، هرچقدر قدرت، نفوذ و وسعت سینمای هالیوود بیشتر شود و سینما به امری سلطه‌جو بدل شود، سینمای مستقل و پارتیزانی ماهیت اصلی‌اش بهتر بروز می‌کند؛ ۱۸۰ ماهیتی که می‌گوید: «خط سوم و میانه‌ای وجود ندارد.»

ادامه از صفحه ۷

عشق همواره یکسویه است

به این توافق رسیدیم که از کوران‌های احساسی فاصله بگیریم و فیلم بعد از این قضیه شروع شود. اینکه شما خودتان را ناگهان در قالب زنی می‌یابید که در عنفوان جوانی چنین عشقی را بدون مقدمه از دست داده و فیلم از لحظه‌ای شروع می‌شود که این شوک را می‌بینید، به‌نظرم این شوک باید در طول کار حفظ می‌شد و در بستر این فقدان است که احساسات دیگر اضافه می‌شود. یعنی علاوه بر عزاداری با شک و سوءظن مواجه می‌شود. در طول فیلمبرداری هم گاهگاهی اتفاق می‌افتاد که یکباره افسار احساساتم از دست می‌رفت و به‌شدت دچار برون‌ریزی می‌شدم. اما فیلمساز به دلیل اینکه می‌دانست چه می‌خواست با حوصله و طمانینه قابل‌تقدیر صبر داشت و آنقدر کات می‌داد تا آن احساسات تمام شود و چیزی به نام اشک وجود نداشته باشد.

فرید: شعله از سوگ گذشته بود. احساسات دیگر خیلی عمل نمی‌کرد.

فولادوند: حتی فیلمنامه نسبت به چیزی که برایم فرستاده شد به‌سرعت تغییر کرد. یعنی آنقدر خودشان با این متن سروکار داشتند و مدام بازنویسی کرده بودند که برایش تعریف داشتند. برای من هم تعریف متفاوتی بود. چون خودم فردی احساساتی و برون‌ریز هستم و احساسات خودم را سریعا به کلام تبدیل می‌کنم. اینکه شما بتوانید در تقابل با یک کاراکتر فرسنگ‌ها از آن دور باشید کار سخت‌تر و در عین حال جذاب‌تر می‌شود.

با توجه به اینکه دکوپاژی که کارگردان برای شعله در نظر گرفته مدیوم‌کلوز آپ بود، این بیم وجود نداشت که بازی‌ها شبیه هم باشد؟

فولادوند: شانسی که داشتم این بود که کل این اتفاقات در چند روز رخ می‌داد و احساسات این فرد خیلی متفاوت نمی‌شد. چون از زمانی که از خانه به مقصد قشم می‌رود و برمی‌گردد کلا در چهارروز می‌گذرد و اتفاقا باید مواظبت می‌کردم که تفاوت‌های فاحشی در عکس‌العمل‌های شعله نسبت به پیرامونش به وجود نیاید. لحظه‌ای که جلو دوربین رفتم می‌توانستم شبیه شخصیت شعله فکر کنم. می‌ماند یکسری کدگذاری‌ها در اندازه لنزها که بحث تکنیکال است. مهم‌ترین مشکلی که با شعله داشتم این بود که احساسش را در پلان اول فیلم نتوانم پیدا کنم و همین طور رنگ صدایش را. چون این شخصیت کم صحبت می‌کند و رفتار و صدایش مهم بود. اگر این را پیدا می‌کردم کارم آسان بود و فقط همسوکردن میزانی از بازی با اندازه لنز بود که این هم براساس تجربه اتفاق می‌افتد.

حس و حال بازیگری مانند تغییر و تنوع واژه‌هاست. به طور مثال از زمان نشستن تا برخاستن می‌توانید حالت‌های مختلف بدنی داشته باشید. اما چون برای هر یک از حالات واژگان مجزایی نداریم به همه این حالت‌ها می‌گوییم نشستن و یا ایستادن. به همین دلیل بازیگر باید در پی خلق آن حالات مانند نویسنده‌ای که در پی خلق واژگان است، باشد.

فولادوند: کاملا درست می‌گویید. چون به عنوان نویسنده با واژه می‌اندیشید هر چقدر انبان واژه‌ها در ادبیات فکری شما بیشتر باشد، روش اندیشیدن شما صاحب مجراهای برون‌اندیشی بیشتری خواهد شد. شما به روشی که می‌اندیشید به ابژه‌های بیرونی دست پیدا می‌کنید. در بازیگری هم این نکته قابل اسناد است.

فرید: به همین دلیل است که وقتی خودت باشی همه چیز راحت می‌شود. یکی دو روز مانده به فیلمبرداری آقای احمدی گفت نگران نیستی؟ چون من فیلم اولی محسوب می‌شوم! واقعا هم نگران نبودم. مثل همان ۲۰ سالی که کار کرده بودم کار را انجام دادم. وقتی همان لباس همیشگی را می‌پوشید و کارتان را انجام می‌دهید راحت است.

فولادوند: تنها موردی که می‌توانم بگویم این است که طبق گفته آقای فرید ما دچار تنزل بصری شده‌ایم و به‌نظرم لزوم این نگاه در سینمای ایران در دهه پیش‌رو برای بالانس کردن نیاز است. متولیان فرهنگ و هنر بیش از یک‌دهه تصمیم‌گیری کرده‌اند و در کشورهای شبیه ما که بخش بزرگی از هنرشان وارداتی است بیشتر مجریان تفکرات مدیریت فرهنگی هستند تا اینکه خودشان صاحب جهان‌بینی باشند. اما ما کسانی هستیم که سهراب شهیدثالث را در همین سینما داشتیم. در نگاه شهیدثالث جهان‌بینی غالب است یا در نگاه آقای کیارستمی.

پس ما سینمایی هستیم که این جهان‌بینی در سینمای ما سابقه دارد اگر ذایقه تربیت‌شده و از پیش‌آماده‌شده مخاطب اکنون برای این جنس از نگاه وجود ندارد یا تعدادش کم است به عملکرد ما برمی‌گردد. این همان سرزمینی است که روزی فیلم‌های «گاو»، «کلاغ» و «گوزن‌ها» در آن اکران شده و فروخته. جامعه‌ای که «بن‌بست» آقای صیاد در همان زمان هم فیلم مطرحی بوده در حالی که با توجه به جریان غالب آن دوران سینما به قول آقای کاووسی فیلمفارسی جای مناسبی برای فیلم‌هایی از آن دست بوده است. اما اکنون سینمای ما در حوزه فرهنگ‌سازی هم بالانس نیست. ما سینمایی می‌خواهیم که فقط مردم را بخنداند. طنز و کمدی در ادبیات ما سابقه دارد. از ادبیات عبید زاکانی تا نگاه‌هایی که بعد از انقلاب مشروطه در ایران باب شد. اما ببینید الان در دهه گذشته نگاه ما به طنز یا کمدی چه بوده. امیدوارم لوده‌درمانی در ادبیات نوشتاری و تصمیم‌گیری ما رخ بدهد.

«چ»، مثل چمران باید بود

حاتمی‌کیا فیلمساز باتجربه و صاحب فکری است و در تمامی فیلم‌هایی که ساخته، داستان و روایت را بهانه و بستری برای انتقال پیام، منظور، ایده و نظر خود قرار داده است. وی در «چ» نیز همین هدف را دنبال می‌کند. سینمای حاتمی‌کیا یا سبک او سینمای قصه‌گو است و او حرف خود را با کلیت اثر منتقل می‌کند. با این‌حال، در مقایسه با فیلم‌های قبلی حاتمی‌کیا، در «چ» کمتر از نماد و سمبل و بیان تصویری استفاده شده است و همین شاید ارزش هنری «چ» را در حد برخی از فیلم‌های دیگر وی قرار ندهد.

اما «چ» انسجام داستانی خود را دارد، شعار نمی‌دهد، تحرک و فراز و فرود روایی و کشش در ساختار را حفظ می‌کند و تماشاچی را با بازی‌های خوب و روان بازیگران خود همراه می‌کند. سکانس هیجان‌انگیز و خیره‌کننده سقوط هلیکوپتر هرچند به کمک جلوه‌های ویژه ساخته شده اما لطمه‌ای به باورپذیری کلیت فیلم نمی‌زند. هرچند سکانس گفت‌وگوی چمران با رهبر کردهای شورشی در خودرو او پس از عبور از تونل مخفی و در حالی که خودرو درست در بین نیروهای شورشی قرار دارد، چندان باورپذیر درنیامده و بیشتر به اقدامی زورویی و قهرمان‌بازی‌های هالیوودی شبیه است. فیلم «چ» تنها تقدیری از شخصیت چمران یا وصالی نیست بلکه مانند سایر فیلم‌های حاتمی‌کیا، هم می‌توان تصویری از واقعیت‌های اجتماعی را در آن دید و هم پیامی برای نحوه مواجهه با مساله یا مشکلی که نظام یا جامعه در مقطع ساخت و نمایش فیلم با آن روبه‌رو است. پیام «چ» شاید زیاد پررنگ نباشد، چراکه فیلم با کلیت خود سخن می‌گوید. با این‌حال، برخی نماها و نشانه‌ها در خدمت این پیام است. نمایی که اصغر وصالی را با دست‌های گشاده زیر پارچه نوشته درون پاسگاه با آیه: واعتصموا بر بحبل‌الله جمیعا و لاتفرقوا نشان می‌دهد، از این موارد است. کسانی که مخاطب خاص فیلم هستند، بعید است پیام فیلم را درنیابند.