

پیمانته‌ی دیوالتی

پیمانته‌ی دیوالتی

یادداشت

یادداشتی بر «تهران کنارت»

در محاصره فاصله

حنانه پسندیده:علی بهراد در «تهران کنارت»، تهران را نه‌فقط به عنوان یک لوکیشن، بلکه به مثابه یک موجود زنده، یک اتمسفر روانی و حتی نیرویی تعیین‌کننده در سرنوشت شخصیت‌ها تجسم می‌کند. فیلم بیش از آنکه در بی روایت یک قصه کلاسیک، حادّه‌مخور و پریچ‌وخم باشد، می‌کوشد با تکیه بر رابطه‌ها، نگاه‌ها، دیالوگ‌های مینیمال و حتی سکوت‌های ممتد، تصویری از نامنی شایع در روابط نسل جوان بسازد؛ نسلی که با وجود آشنایی با مفهوم عشق و «دیگری»، همچنان درگیر تردید، بی‌ثباتی، انزوا و خلاّ است. همین جابه‌جایی تمرکز از «حادثه» به «حس»، از «گره‌افکنی» به «فضا» و از «داستان‌گویی کلاسیک» به «زست روزمره»، هویت اصلی فیلم را شکل می‌دهد.

در اینجا تهران فقط یک پس‌زمینه خنثی نیست، خیابان‌های شلوغ، ترافیک‌های سنگین، نوره‌های سرد، نم باران روی آسفالت و شب‌های طولانی، همه در خدمت لایه‌های درونی روایت قرار گرفته‌اند. شهری که در آن آدم‌ها کنار هم راه می‌روند، در یک قاب دیده می‌شوند اما فرسنگ‌ها از هم فاصله دارند. «تهران کنارت» در دل سینمای اجتماعی ایران، که در سال‌های اخیر اغلب به سوی سیاه‌نامی و واقع‌گرایی افراطی چرک متمایل شده، مسیر دیگری را پیشنهاد می‌کند؛ اینجا بحران اصلی نه فقر و فروپاشی اقتصادی، بلکه پیچیدگی و شکنندگی روابط عاطفی انسان معاصر است؛ آن هم در طبقه‌ای که ظاهراً دغدغه معیشتی ندارد، اما زیر فشار تنهایی و بی‌قراری عاطفی فرسوده می‌شود. از منظر ساختاری، فیلم با گره‌افکنی‌های پرشتاب، چرخش‌های متناوب دراماتیک و الگوی سه‌برده‌ای مرسوم فاصله می‌گیرد. بهراد آگاهانه این ساختار را به نفع یک روایت «پرسه‌زانه» به چالش می‌کشد. فیلم‌نامه به‌جای آنکه مدام بپرسد «بعدش چه می‌شود؟»، از تماشاگر توقع می‌کند بپرسد «الان چه حسی دارد؟». این جابه‌جایی، فیلم را به «نوار ضبط حس» بدل می‌کند؛ جایی که خرده‌روایت‌ها نه به یک اوج واحد، که به «تراکم حسی» می‌رسند. در این میان، هنر حذف، نقش مهمی دارد. اطلاعات پس‌زمینه‌ای درباره گذشته شخصیت‌ها به حداقل رسیده است؛ ما دقیقاً نمی‌دانیم آنها از کجا آمده‌اند و چه می‌کنند. همین حذف، به شخصیت‌ها کیفیتِ «اتی» و «حاضر» می‌بخشد و فضای بیشتری برای همذات‌پنداری مخاطب فراهم می‌کند؛ گویی هر تماشاگر می‌تواند بخشی از زندگی ناپیدای این آدم‌ها را از تجربه شخصی خود بر کند. در چنین ساختاری، بازیگری نقشی تعیین‌کننده پیدا می‌کند. علی بهراد با انتخاب رویکردی مینیمالیستی، بازیگرانش را از اجرای برون‌گرایانه و نمایش تصنعی احساسات بازداشته است. در «تهران کنارت»، بازیگری بیش از آنکه به معنای کنشگری نمایشی باشد، به معنای «حضور» است. آنهایتا افشار در این میان، یکی از درخشان‌ترین نقش‌آفرینی‌های خود را ارائه می‌دهد. او «لکنت عاطفی» را نه با انفجاری احساسی، بلکه با مکتب‌ها تردیدها، نگاه‌های ناتمام و سکوت‌های طولانی به تصویر می‌کشد. افشار به‌خوبی می‌داند چگونه زنی را بازی کند که میان میل به تعلق و میل به گریز مدام در نوسان است؛ زنی که بیشتر از آنکه حرف بزند، فکر می‌کند و بیشتر از آنکه فریاد بزند، در خودش فرومی‌ریزد. در کنار او، علی شادمان نیز با درک درست از «فیزیکِ راه» و بدن معلق، شمایلی از انسان سرگردان در شهر را جان می‌دهد. افشار و شادمان هر دو در راره‌افتن‌ها، ایستادگی بی‌هدف کنار خیابان و خیره‌شدن به شیشه‌های پنجره کافه، نوعی «بی‌تعلقی فیزیکی» را نمایش می‌دهند که با مضمون کلی فیلم همخوان است. دوربین نزدیک بهراد کوچک‌ترین اغراق بازیگرانه را لو می‌دهد، اما هر دو بازیگر با مهار احساسات، ضربان درونی شخصیت‌ها را در سطحی بسیار ظریف نگه می‌دارند. آنهایتا افشار در بسیاری از لحظه‌ها با یک تغییر بسیار خفیف در نگاه یا صورت، وضعیت روحی کاراکتر را جابه‌جا می‌کند؛ کیفیتی که بازی او را تیراهای پرده بزرگ سینما گامی‌ناشناس و بی‌پادماندن می‌سازد. فیلم‌برداری «تهران کنارت» به‌خوبی با این جهان درونی هماهنگ است. استفاده گاه‌به‌گاه از لنزهای سرد، سایه‌های کش‌دار شبانه و رنگ‌های خنثی، حسی از فاصله و بی‌قراری را به قاب‌ها تزریق می‌کند. دوربین غالباً در جایگاه یک ناظر غریبه قرار می‌گیرد؛ نه آن‌قدر نزدیک که به هم‌دستی احساسی با شخصیت‌ها برسد و نه آن‌قدر دور که آنها را به اشیای بی‌روح شهری فروبکاهد. در سکانس‌های یادآوری، دوربین با فاصله‌ای حساب‌شده، حرم تماشگری شخصیت‌ها را ثبت می‌کند. فاصله‌ای که خود استعراهای از ناتوانی آنها در نزدیک‌شدن واقعی به یکدیگر است. ترکیب نماهای مدیوم و لانگ‌شات در فضای شهری، این حس را تقویت می‌کند که آدم‌ها در این شهر همیشه «کمی دوره» از هم هستند؛ هم در قاب هم در زندگی. تدوین فیلم نیز به‌خوبی از منطق «برسه» تبعیت می‌کند. ریتم، هماهنگی آرام و تأمل‌برانگیز است. پرش‌های ناگهانی زمانی جای خود را به پرش‌هایی نرم و پیوسته داده‌اند که بیش از آنکه در خدمت پیتسبرد درام باشند، برای حفظ تداوم حس و فضا عمل می‌کنند. تدوین به تماشگر اجازه می‌دهد در لحظات مکث، در سکوت‌های بین دو دیالوگ و در عبور یک ماشین در پس‌زمینه، تأمل کند. این انتخاب شاید برای مخاطب عادت‌کرده به ریتم تند و اتفاق‌محور سریال‌ها و سینمای جریان اصلی کُند به نظر برسد، اما در منطق درونی فیلم کاملاً بجاست؛ چراکه «تهران کنارت» بیش از هر چیز درباره «کش آمدن زمان» در تنهایی است. در سکانس‌های داخل ماشین با کافه‌ها، بهراد به‌جای توسل مداوم به نماهای بسته برای نمایش احساسات عریان، عمدتاً از نماهای مدیوم استفاده می‌کند تا محیط پیرامون -دیوارها، شیشه‌های بخارگرفته، ازدحام پشت پنجره- همیشه بخشی از قاب باشد. این تکنیک مدام به تماشاگر یادآوری می‌کند شخصیت‌ها در محاصره تهران هستند. سکوت‌هایی که در این سکانس‌ها حاکم است، «سکوت خالی» نیست، بلکه «سکوت پر از تضاد» است؛ سکوتی که در آن نگاه پرسرگرد یک شخصیت به نقطه‌ای معلوم در خیابان، گویای یادآوری دیالوگ نگفته است. آثیا و نوره‌ها در این میانرسن‌ها بی‌حس از کلمات حرف می‌زنند و از سرکشنگی آدم‌ها برمی‌دارند. در نهایت، طراحی صدا و استفاده بسیار حساب‌شده از موسیقی، حلقه آخر این زنجیره حسی است. در فیلمی مانند «تهران کنارت»، اگر موسیقی بیش از حد مداخله‌گر نباشد، خطر آن وجود دارد جای خالی احساس را به‌طور مصنوعی پر کند. اما اینجا صدا و موسیقی با خویشتن‌داری عمل می‌کند. گانه سکوت از هر ملودی‌ای مهم‌تر است. صدای شهر، صدای ماشین‌ها، قدم‌ها روی آسفالت، گفت‌وگوهای دور آدم‌های ناشناس و حتی فاصله‌های صوتی، تصویرپردازی دقیق معنایی اثر می‌شوند. تهران در این فیلم نه‌فقط دیده، بلکه شنیده می‌شود و همین شنیده‌شدن، به حس حضور فیزیکی و زنده شهر کمک می‌کند. «تهران کنارت» در نهایت بیش از آنکه پاسخی قطعی درباره روابط انسان معاصر بدهد، تماشاگر را در دل پرشش‌ها راه می‌کند؛ در دل پرسه‌ای طولانی میان خیابان‌ها، کافه‌ها و سکوت‌های شبانه. فیلم تجربه‌ای است برای بازگشت به سینمایی که به‌جای فریاد، به نجوا اعتماد می‌کند. سینمایی که با بازی‌های درونی، تصویرپردازی دقیق و صدای حساب‌شده، از تنهایی و تردید نسل جوان سخن می‌گوید؛ نسلی که تهران در کنارش هست، اما نه آن‌قدر نزدیک که بتوان به آن تکیه کرد.

مغایب توافق دومرحله‌ای

۴- این چارچوب تفاهم صرف‌نظر از اینکه به نتیجه برسد یا نرسد، روشن می‌کند حداکثر انتظار ترامپ دریافت امتیازی در حوزه غنی‌سازی است که بیشتر از برجام باشد. اکنون شرط است همان‌طور که از ابتدا معلوم بود، ترامپ نه‌تنها دنبال مونشک و محور مقاومت نیست، بلکه به طریق اولی «جنگ وجودی» و «جنگ تسلط» با ما را هم در دستور کار ندارد.

۵۳
ادامه از صفحه اول

گفت‌وگو با علی بهراد، نویسنده و کارگردان فیلم «تهران کنارت»

ساده و تازه



«تهران کنارت». اسم اول این فیلم «سرتنی‌پیتی» به معنی سوپ‌ریز است، به معنی اتفاق خوشایندی که توقع آن را نداری. به این اسم ایراد گرفتند که نام فیلم فرنگی است و باید فارسی شود. در صورتی که ریشه کلمه فارسی است. در نهایت اسم فیلم به «تهران کنارت» تغییر پیدا کرد.

فکر می‌کردم در این مدت که اگر من آن دختر را نمی‌دیدم، هیچ‌کدام از این اتفاقات رخ نمی‌داد. فکر می‌کنم نکته «تصور» و «تهران کنارت» این است که طرفداران اروپاقرصی دارد که عمیقاً فیلم را دوست دارند. در ورکشاپ‌هایی که برگزار می‌کنم به بچه‌ها می‌گویم در لحظه زندگی کنید. از نظر من فیلم‌نامه‌نویسی از اینجا شروع می‌شود که در لحظه باشیم و آن چند ثانیه که من در آن لحظه زندگی کردم، به چنین فیلمی رسیدم. شاید آن دختر آن قدری که من در ذهنم بزرگش کردم، بزرگ نبود. شاید آن‌قدر موقعیت خاصی نبود. ولی به این فکر می‌کنم هر اتفاقی که این روزها تجربه می‌کنم، به‌که دلیل دیدن دختر در آن چند ثانیه بود و باعث شد این روزها کلی آدم را در زحمت بینارم. ولی آدم‌ها هم خوشحال کنم و به نظر چیز عجیبی است.

❖ برای من جالب است در این دو فیلم لحظه غم‌انگیز خداحافظی را شاد و غیرکلیشه‌ای تصویر می‌کنید.

فکر می‌کنم وقتی آدم‌ها از هم خداحافظی می‌کنند، قبل از آن به مرور خداحافظی‌شان را کرده‌اند. من باور ندارم هیچ جدایی لحظه‌ای اتفاق بیفتد و فکر می‌کنم تصمیم گرفته شده که جدا شوند. در لحظه آخر فقط نمایش خداحافظی را اجرا می‌کنند و واقعا غم و غصه آدم را پخته می‌کند. به هر حال این آدم این غم را تجربه کرده و بلوغی که علی شادمان در فیلم زمان خداحافظی دارد را درک می‌کند.

❖ به نظر دیالوگ آخر در فرودگاه با تصویر خیلی هم‌راستا نیست. وقتی لیلی به پاشا می‌گوید: «منار نقطه بشم بعد برو…»

نقطه‌شدن در معنای فلسفی به معنی مرگ است. به نوعی می‌گویند وقتی مردم برو، اگر روزی به ایران برگشتم باشی، شاید تنها جایی در فیلم‌نامه است که دیالوگ یک زیرمتن مشخص دارد. **❖ فکر می‌کنم این روزها بیشتر مخاطبان «تهران کنارت» دوست دارند درباره اینکه چه سانسوری متوجه فیلم شده است بدانند.** این روزها که رفت‌وآمدم به ایران بیشتر است به آنها می‌گویم به ریختن و قیافه من نمی‌آید درباره حق‌الناس صحبت کنم، اما اگر می‌خواهید فیلم تل و پار شود و مردم به اندازه پولی که برای بلیت فیلم می‌دهند، فیلم را ببینند این حق‌الناس است. چرا این را در نظر نمی‌گیرید. این را با اطمینان می‌گویم اگر سانسور به فیلم آسیب می‌زد، من اجازه نمی‌دادم فیلم اکران شود و ترجیح می‌دادم هرگز نمایش داده نشود. الان هر معنایی متوجه فیلم است به من برمی‌گردد و مسئول اول و آخرش خودم هستم نه سانسور.

❖ چرا فرودگاه در این دو فیلم سکانس پایانی است؟

شاید دلیلش این است که خانواده من ایران نیستند و فرودگاه همیشه برای من جایی بوده که باید با عزیزانم خداحافظی می‌کردم. آدم‌هایی که دور و بر من هستند همیشه خارج از ایران هستند. تقریباً دوست صمیمی در اینجا ندارم و تعداد کمی در ایران هستند. بیش از هر جای دیگری در زندگی در فرودگاه از آدم‌ها خداحافظی کردم و این از تجربه شخصی خودم می‌آید.

❖ از حضور علی مصفا به عنوان تهیه‌کننده فیلم صحبت کنیم.

من فیلم را به عسل و مانی مصفا تقدیم کردم. مدیون خانواده مصفا هستم. علی تهیه‌کنندگ رفیق پیدا می‌کنم. من همیشه تهیه‌کنندگی او برایم جالب است. مدلی در سینمای ایران وجود دارد که ۷۰ درصد پول را به بازیگر بدهیم و با آن ۳۰ درصد باقی‌مانده فیلم را بسازیم. در مورد علی مصفا این‌طور نبود. من قرار بود با تهیه‌کننده دیگری کار کنم، اما با علی مصفا صحبت کردم و خوشبختانه قبول کرد و فیلم‌نامه را دوست داشت. علی مصفا خودش تهیه‌کننده، بازیگر، کارگردان و تحصیل‌کرده است و کارکردن با او برایم لذت‌بخش است. بیلسی وایدلر جمله‌ای دارد که برایم خیلی جالب است. او با کارگردانی به نام لوییج کار می‌کرد و بیلی وایدلر از او تألیوپی در دفترش داشت با این مضمون که اگر لوییج بود چه کار می‌کرد؟ حس من به علی مصفا هم همین است. هر جا گیر می‌کنم از خودم می‌پرسم اگر علی بود چه کار می‌کرد؟

❖ انتخاب بازیگر در فیلم‌های شما جالب است و معمولاً بازی‌هایی از بازیگران در فیلم‌های شما می‌بینیم که کاملا متفاوت است. در «تهران کنارت» از ابتدا به همین ترکیب بازیگران فکر کردید؟

ابتدا فیلم‌نامه برای دختر و پسری با سن بالاتر بود که قرار بود ترانه علی‌دوستی بازی کند. چند جلسه به دفتر آمد و براساس حضور او فیلم‌نامه را بازنویسی کردیم. اما نشد که او در فیلم بازی کند. فیلم هزینه‌بر بود؛ تمام فیلم دکور است و فقط تهیه‌کننده‌ای مثل علی مصفا این شرایط را قبول می‌کرد. کل فیلم در ۴۳ جلسه ساخته شد. بعد از اینکه ترانه علی‌دوستی دچار اتفاقات زیادی شد، به علی مصفا پیشنهاد دادم سن شخصیت‌ها را پایین بیاوریم و به این اساس فیلم‌نامه را بازنویسی کردم. علی شادمان انتخاب اولم بود و در مورد شخصیت دختر از آدم‌های مختلفی تست گرفتم.

آنهایتا افشار را چند سال قبل جایی دیده بودم و در ذهنم بود و به نظرم همیشه آدمی بود که با وجود توانایی زیادش به حشش نرسیده است.

❖ حس می‌کنم زنان در فیلم شما بیشتر دیده می‌شوند.

بله من نیز چنین حسی دارم. «بن‌سای» هم یک پریناز ایزدیار دارد که هزار الله‌اکبر!

فکر می‌کنم فیلم سوم من «بن‌سای» هم حرف‌های تازه‌ای دارد و به نظرم مشکل دوستان با فیلم «تهران کنارت» هم این است که تازه است.

❖ «بن‌سای» الان در چه مرحله‌ای است؟

با وجود مشکلات زیادی که داشتیم، خوشبختانه فیلم آماده نمایش است. فکر می‌کنم فیلم جالبی شده است و در سینمای ایران جدید و تازه است. در سطح بین‌الملل هم فکر می‌کنم جزء خوب‌های این ژانر است و هیچ ربطی هم به فیلم‌های قبلی من ندارد. غیر از اینکه یک پسر شکست‌خورده دارد؛ ولی متفاوت است. **❖ با این حجم فشاری که برای یک فیلم‌ساز در زمان نمایش فیلمش ایجاد می‌شود، گاهی فکر می‌کنم یک فیلم‌ساز تا کجا می‌تواند این شرایط را تاب بیاورد و ناامید نشود. در ذهنش به این فکر کردی که قرار است چطور ادامه بدهی؟**

بله فشار زیاد است و این روزها از جاهای مختلفی تماس داشتم. واقعیت این است که سعی می‌کنم در هر چیزی یک لذتی پیدا کنم. شاید این روزها به‌دلیل وجود این حواشی روزهای تلخی برای فیلم‌سازی مثل من باشد و به این فکر می‌کنم که تهیه‌کننده ما علی مصفا ممنوع‌الکالر شد و اگر قرار است چنین فشاری را تحمل کنم، فیلم بعدی خودم تهیه‌کننده می‌شوم. این همه حمله به فیلم بی‌رحمی است. اگر فیلم سیاسی می‌ساختم با من چه برخوردی می‌شد؟ باید آدم‌ها تفکیک قابل شد. انکار همه را با یک جوب می‌زنند.

❖ تهران برای شما چطور جایی است؟

عجیب و غریب برای تهران و آدم‌هایش دلم تنگ می‌شود. حتی دلم برای آدم‌هایی که به من و فیلم فحش می‌دهند می‌سوزد. به من می‌گویند هنجارشکن! مگر هنجار از جامعه نمی‌آید؟ دور و برمان را نگاه کنیم، باید انصاف داشته باشیم. فیلم این روزها خودش بار خودش را به دوش می‌کشد و پیشنهاد تازه‌ای به سینمای ایران می‌دهد که می‌توان بدون چنگ‌زدن به کلیشه‌های مرسوم، فیلم پرورش ساخت. چرا نسبت به این واکنش نداریم؟ چرا استقبال نمی‌کنیم.

❖ فکرمی‌کنم انتخاب علی شادمان برای ایسن فیلم انتخاب متفاوت و درستی بود.

بله علی شادمان از سن کم بازیگری کرده و به نظر من از هم‌سلطان خودش یک سر و گردن بالاتر است و فکر می‌کنم گزینه‌های غیر از علی نمی‌توانست این نقش را به زیبایی بازی کند. به نظرم علی متوجه استعداد خودش نیست. علی شادمان تأسیل زیادی برای بازیگری دارد.

❖ شما شاگرد اصغر فرهادی بوده‌اید. چقدر از نگاه او به سینما تأثیر گرفته‌اید؟

من فکر می‌کنم در هنر وقتی می‌خواهیم سراغ فرم‌های تازه برویم، باید اصول کلاسیک را بلد باشیم؛ دقیقاً مثل نقاشی که ابتدا باید بتوانیم یک پرتره را با جزئیات بکشیم و بعد به این فکر کنیم که حالا می‌خواهیم ساختار راه را به هم بریزیم و تعریف خودمان را داشته باشیم. در سینما هم به همین شکل است. من استادانی داشتم که کلاً کلاسیک تدریس می‌کردند؛ مثل اصغر فرهادی و شهرام مکرری. در فیلم‌های کوتاه اولم ابتدا کلاً کلاسیک می‌ساختم، به این معنی که شروع، میانه و پایان کاملاً مشخصی داشتند. ولی سعی کردم در «تصور» و در «تهران کنارت» ساختار راه به‌هم بریزم. البته در ادامه دوباره به همان فضای کلاسیک برگشتم و فیلم جدیدم «بن‌سای» را کاملاً بر اساس اصول کلاسیک ساختم. وقتی از «تهران کنارت» صحبت می‌کنم نمی‌توانم از زحمات علی قاضی تشکر نکنم که با دقت و با جزئیات کارکرد. میثم مولایی بی‌نظیر بود. صداگذاری فیلم بالاتر از استاندارد سینمای ایران است که امیرحسین قاسمی خوش‌سلیقگی کرد، بهترین‌های سینمای ایران هستند.

❖ در پایان سئوالی بی‌رباط به «تهران کنارت» برایم پیش آمد. سوال‌ها قبل فیلم کوتاهی از شما دیدم که در آن فیلم، شخصیت دختر برایم جالب بود؛ دختری رنگ اسمارتیز را تشخیص می‌داد و در فیلم «قایق سواری در تهران» چنین سکانس را دیدم.

بله، این فیلم‌نامه را ۱۰ سال پیش با پیمان قاسم‌خانی نوشتم؛ شخصیتی که شما اشاره می‌کنید از همان فیلم کوتاه به این فیلم اضافه شد و الگوی آن از فیلم «وان‌دی» گرفته شد. نسخه اول را من نوشتم دقیقاً براساس همان فیلم کوتاهی که شما اشاره کردید و خوشحالم‌با دوست عزیزم پیمان قاسم‌خانی این همکاری شکل گرفت.

❖ کنجکاوم بدانم فیلم بعدی شما چه حال و هوایی دارد.

اگر فیلم بعدی را شروع کنم، احتمال دارد در استانبول فیلم‌برداری کنم، اما اگر نشد و در ایران کار کنم مطمئناً کم‌دی خواهم ساخت.

گزارش

چه جایی بهتر از تهران

میسلای محمودی‌فر؛ اگر در فیلم قبلی علی بهراد، تصور انتخاب کاراکتر پسر داستان این بود که به‌جای نزدیک‌شدن به معشوق، نوعی سیروسلوك ذهنی با او داشته باشد و از این طریق درجعه‌ای به‌تنهایی و ذهن خویش پیدا کند، در «تهران کنارت»، پاشا تکه‌های یک رابطه را به یاد می‌آورد و گذشته را نه‌تنها تحلیل، بلکه بازسازی می‌کند.

در این بازآفرینی ذهنی، فقط لیلی زیباتر نشده، بلکه جهان اطراف او هم دچار استحاله شده است. بالکن کش آمده و روپایی شده، تاکسی شیک‌تر از حالت معمول به یاد آورده می‌شود و بقیه افراد و اجزا در نسبت با لیلی تعریف و معنا پیدا می‌کنند، نه به عنوان شخصیت‌هایی مستقل. انکار حافظه پاشا شهر را حول محور معشوق دوباره طراحی می‌کند.

این مسئله به‌ویژه در سکانس میهمانی دیده می‌شود؛ جایی که لیلی در مرکز گزارش قاب است و مثل یک پیشاهنگ، همه را به فرار از میهمانی هدایت می‌کند؛ فراری که انکار استفاده‌ای از فرهنگ سابق خصوصی و پشت دیوار مانده‌ای است که حالا دارد وارد خیابان می‌شود.

دعوای خیابانی‌ای که لیلی باعث شروع آن است هم به نوعی دیوانگی تبدیل می‌شود؛ حرکتی روی سقف ماشین‌ها و در نهایت شکست فرد تعقیب‌کننده با بادکنک‌ها و توپ‌های آبی، حال‌وهوایی شبیه بازی‌های کامپیوتری پیدا می‌کند. و چه موقعیتی بهتر برای پاشا که دوشادوش معشوق و جنگند و با لک‌زدن به در ماشین‌ها نگذار آسیمی به او برسد.

در ابتدا هرچه پاشا به لیلی نزدیک‌تر می‌شود، انکار خطر برای او بیشتر می‌شود و عشق به لیلی حالتی خطرناک و بدشگون پیدا می‌کند. مشمت می‌خورد، خونی و زخمی می‌شود، می‌سوزد، اما انکار با کلمات لج می‌کند؛ چون این بار می‌داند چه می‌خواهد و جایزه سماجش را با پانسمان‌شدن توسط شخص معشوق، کف خیابان نشینی و گفتن حرف دلش می‌گیرد.

علی مصفا هم با حضوری کوتاه اما به‌یادماندنی، مثل یک مرشد، به کمک پاشا می‌آید و او را راهی مسیری می‌کند که در نهایت بعد از تمام فرازوفوردها و مثل بسیاری از عاشقانه‌های موفق، به نرسیدن نهایی و جدایی ختم می‌شود. پاشا در پایان، جدایی را یسادی می‌گیرد و اینکه تنها چیزی که از عشق برایش نقد باقی مانده، یک کاپشن نایک و گردش در خاطره لحظه‌های ناب عاشقانه کنار معشوق است و بس. در کنار موسیقی پاپ پرانرژی و حال و هوای عاشقانه فضای سرخوشی که «تهران کنارت» می‌سازد، فیلم یادآوری می‌کند چه جایی بهتر از تهران برای ساختن و به‌خاطرآوردن خاطره‌های عاشقانه؛ شسری که هنوز می‌شود در آن کنار سفری راه رفتی، دعوا کرد، خرید، دل بستن و حرفی جدایی را یسادی گرفت. تهران فیلم، نه شهر واقعی که تهران حافظه است؛ همان شهری که با همه دود و ازدحامش، هنوز بهترین جای جهان برای ما برای کنار هم بودن است، برای ما که هنوز آن‌قدرها به‌سلیقه نشده‌ایم.

یادداشت

معادله قدرت پساآمریکادر منطقه

در نهایت، آینده نظم منطقه‌ای به یک حکم راهبردی بستگی دارد؛ آمریکا می‌تواند منطقه را واگذارد اما نمی‌تواند وزن واقعی ایران را حذف کند. واگذاری منطقه به اسرائیل می‌تواند موقتا توازن مطلوب واشینگتن را حفظ کند، اما شاکف عربی-اسرائیلی اثر طرح را ناپایدار می‌کند. اگر ایران بتواند از مسیر دیپلماسی، اقتصاد و مدیریت تنش، تصویر خود را بازسازی کند، حتی خروج آمریکا نیز نمی‌تواند مانع از افزایش وزن واقعی ایران شود. زیرا در نهایت، نظم منطقه‌ای نه با اراده یک قدرت خارجی، بلکه با توازن واقعی میان بازیگران شکل می‌گیرد و در این توازن، ایران حتی با وجود مخالفت‌ها وزنی دارد که نمی‌توان آن را نادیده گرفت.