سینمای جهان

نقدی بر فیلم «پدر» ساخته فلوریان زلر

سرگردان میان دیوارها

هیراد آخوندی

● «پدر»، روایت ذهن آشفته یک پیرمرد مبتلا به آلزایمر است؛ ذهنی که در آن خاطرات، چهره‌ها، مکان‌ها و بازه‌های زمانی در هم آمیخته و مخدوش شده‌اند. تشخیص واقعیت از کابوس، خاطره از زمان حال و توالی دقیق رویدادها در شکلی که روایت فیلم دارد، آسان نخواهد بود و قطعیتی هم در این زمینه وجود ندارد؛ از جمله مشخص‌نبودن وضعیت حقیقی ازدواج دخترِ پیرمرد (آ.هاپکینز) و انکار ادعای خودش مبنی بر قصد سفر به پاریس و... اما هنر روایت «پدر»، در نمایش پرکشش و جذاب همین عدم قطعیت است. درعین‌حال فیلم درباره گسست روابط آدم‌هایش هم هست؛ انگار فاصله‌ای بین دختر -آن- و پدر وجود دارد. از کنایه‌های گاه و بی‌گاه آنتونی، مثل طعنه‌ای که به رفتار خشک و سرد آن می‌زند و عقیده دارد او مانند مادرش است، تعجبش از شکل‌گیری رابطه عاشقانه جدید او با یک مرد فرانسوی، یا ابراز دلتنگی و علاقه متفاوت به دختر دیگرش -لوسی- که در تصادفی ازدست‌رفته اما آنتونی مرگ او را فراموش کرده؛ می‌توان حدس زد که پدر قبل از بیماری هم روابط چندان خوب و نزدیکی با دختر بزرگش و حتی شاید همسر خودش نداشته. اولین نشانه‌های بیماری آنتونی، در برخورد با مردی به ظاهر غریبه در خانه‌اش نمایان می‌شود؛ برخوردی که در آن متوجه می‌شویم مردِ غریبه درواقع همسر دخترش است و این خانه هم متعلق به اوست و نه آنتونی و البته در ادامه درمی‌یابیم که چهره مردی که دیده‌ایم هم متعلق به کس دیگری است. این درهم‌ریختگی رویدادها و خاطرات و جایگزینی چهره‌ها، در ذهن یک بیمار مبتلا به آلزایمر است که این‌چنین می‌نماید و تا جایی پیش می‌رود که تا حدی این سردرگمی و تعلیق را هم برای بیننده ایجاد می‌کند که به‌راستی چه اتفاقی درحال رخ‌دادن است و واقعیت چیست؟

این الگوی تکرارشونده در مورد پرستار جدید خانگی و اشتباه‌گرفتن او با دخترش هم اتفاق می‌افتد. رفتار آنتونی به نحوی است که گویا تنها می‌تواند احساسی که نسبت به هر فرد دارد را به یاد بیاورد؛ برای مثال در دیدار اول با مرد غریبه در خانه، آنتونی چهره پرستار مردی را که در خانه سالمندان کار می‌کند و احتمال می‌دهیم رفتار خوبی با او ندارد، به‌جای چهره دامادش می‌بیند که دور از چشم آن، گاهی به آنتونی آزار می‌رساند و دل خوشی از او ندارد؛ همین منطق در علاقه نشان‌دادن به پرستاری که او را یاد دختر کوچکش لوسی می‌اندازد، هم صادق است. به‌هم‌ریختگی زمان برای آنتونی با اشاره به عادت قایم‌کردن ساعتش و حساسیتش به ساعت مچی آغاز می‌شود و تا آنجا ادامه می‌یابد که تصویر، نور آفتاب ظهری که از پنجره به داخل خانه می‌ریزد را نشانمان می‌دهد ولی می‌گویند که وقت شام رسیده است. یا حتی حضور مجدد او برای صرف شامی که چند لحظه قبل درحال خوردنش بوده، این درهم‌ریختگی زمانی را تشدید می‌کند. هر چه به پایان نزدیک‌تر می‌شویم، حافظه آنتونی از اجزای خانه ذهنی‌اش خالی و خالی‌تر می‌شود؛ از جمله جلب‌شدن توجهش به نبودن تابلوی نقاشی لوسی روی دیوار که شاید اثر قرص‌هایی است که در مرکز مراقبتی به او داده شده؛ اما تمهید اصلی فیلم برای روایت آشفتگی ذهنی آنتونی، یکسان نشان‌دادن تمام مکان‌ها در چشم اوست که فقط با تغییراتی کوچک مثل تفاوت در رنگ دیوارها و دکوراسیون داخلی از هم متمایز می‌شوند؛ تغییراتی که ترکیبی از خاطرات مخلوط‌شده‌اش در زمان اقامت در خانه خودش، دخترش، مطب پزشک و درنهایت خانه سالمندان هستند ولی در همه حال می‌توان دید که در سیاه ورودی و جانمایی راهرو و اتاق‌ها و باقی چیزها یکسان است و حتی اتاق خوابش هم که تنها محل آرامش اوست و می‌تواند از پنجره آن، دنیایی را ببیند که برخلاف دنیای او با دیوارها محصور نیست، سه نوع طراحی شبیه به هم اما متفاوت دارد. دوربین از طریق مکثی که در فواصل مختلف فیلم روی هر قسمت از خانه و اجزایش دارد، این تفاوت را به ما نشان می‌دهد.

«پدر» روایتی است از درون تاریکی‌های آلزایمر، بیماری‌ای که باید از درون دیدش تا دردناک‌بودنش را بهتر درک کرد. باید همراه با پیرمرد، از میان دیوارها و راهروها و درهایی که هربار ممکن است با عبور از آنها با آدم‌هایی ناآشنا روبه‌رو شد، گذر کرد؛ تا رنج تنهایی و فراموشی و سردرگمی را همراه با او احساس کرد. رنجی که شاید با ازدست‌دادن دختر کوچکش و تلاش برای ازیادبردن غم نبود او آغاز شده بود، حالا تمام زندگی‌اش را غرق در فراموشی کرده و این‌چنین او را درون این خانه و دیوارهایش گیر انداخته؛ رنجی که تنها گوش‌دادن به موسیقی یا تماشای بیرون التیامش می‌بخشد، رنجی که پیرمرد دوباره کودک‌شده برای تحمل‌کردن آن، نیاز به محبت و دلداری مادری دارد که بتواند در آغوشش بگیرَد و منتظر مرگ و رهایی از این کابوس تکراری بماند. کودک ترسان و گیج، حالا از لحظه‌ای تنهاماندن هم وحشت دارد. در آخرین پلان، دوربین از تصویر سرِ گریان آنتونی روی شانه پرستارش، به طرف پنجره اتاق و درختان سبزی که درحال رقصیدن در باد هستند، می‌چرخد و از اتاق بیرون می‌رود.

گفت‌وگو با رضا عابدینی، گرافیست

شیوع سانتیمانتالیزم

جلال حسن‌خانی . معمار، منتقد و پژوهشگر

رضا عابدینی از گرافیست‌ها و مدیران هنری شناخته‌شده کشورمان است که البته مدتی خارج از ایران زندگی می‌کرده بااین‌حال با جریان هنری داخل ایران در ارتباط است. با او درباره وضعیت فرهنگی فعلی جامعه گفت‌وگو کردیم که می‌خوانید:

آیا درک مفهوم فلسفه، تاریخ، زبان‌شناسی و موضوعاتی از این دست می‌تواند رانه ایجاد یک اثر هنری شود؟

به نظر من ما در دنیای بیرون چیزی به اسم مفهوم نداریم، فقط فرم داریم. همه چیز در فرم است، اینکه می‌توانیم درباره معنا صحبت کنیم، به دلیل وجود فرم است. بر همین مبنا تئوری کوچک‌ترین کمکی به پیشرفت هنرمند نمی‌کند. ممکن است پوزیشن او را تغییر دهد، به خودآگاهی‌اش بیفزاید اما نمی‌تواند کمک کند که من اثر بهتری ایجاد کنم.

خلاقیت که از خلأ به‌وجود نمی‌آید، همیشه نوآوری و تکامل در امتداد تاریخ بوده. شاید بیش از حد پرداختن به فلسفه برای خود هنرمند کارگشا نباشد اما بی‌تأثیر هم نیست.

معنای حرف من این نیست که دانستن تئوری کار اشتباهی است و من می‌گویم برعکسش شدنی نیست.

وقتی شما یک پروژه را سفارش گرفتید، نمی‌توانید گادامر بخوانید تا این پروژه را طراحی کنید، این یعنی اینکه تو قبول کرده‌ای دیگران فکر کنند و تو افکار آنها را فقط اجرا کنی.

گادامر را باید قبلا خوانده باشی و موقع طراحی فقط آنچه را هضم کرده‌ای، طراحی کنی. نه به این معنی که تو کارت بهتر می‌شود بلکه جای تو را عوض می‌کند.

هنر و فلسفه دو خط موازی هستند که رفتاری یکسان دارند اما دارای کارکردهای متفاوتی هستند. به نظرم معناگرایی در هنر معاصر یک موضوع مذهبی است، مانند همان کنشی که آدم‌های مذهبی به همه چیز دارند. من می‌گویم پشت هر بوم نقاشی مقداری کنواس است. اصلا نباید چیز دیگری باشد. نقاشی مقداری رنگ است و سطحی که به آن چسبیده و پشتش هیچ‌چیز نیست. در پس یک اثر فقط یک مقدار متریال هست. اگر متریال‌ها خوب و درست به هم بخورند، اثر درست شده و از آبجکت‌بودن خارج شده و تبدیل به یک اثر هنری شده وگرنه متریال باقی می‌ماند.

این گزاره که ارائه می‌دهید درباره هنرمندی که در حوزه هنر مفهومی (کانسپچوال‌آرت) کار می‌کند، صدق نمی‌کند. هنرمندی مثل «مارسل دوشان» که در جایی، نفس هنرمند را به نمایش می‌گذارد و یک جا پارچه‌ای روی دوچرخه می‌گذارد و ابهام ایجاد می‌کند و یک جا هم توالت فرنگی را به نمایش می‌گذارد، تکلیفش چیست؟

اصلا فکر می‌کنم این بدفهمی از کانسپچوال‌آرت آمده است. افراد زیادی تا اینجا پیش رفتند که گفتند اصولا مؤلف معنا ندارد. ولی بحث مرسوم دیگری که در این راستا هست، این است که نقاشی کودکان خیلی باارزش است؛ چون آنها حس خودشان را می‌کشند. این جمله را رئیس موزه تیت هم می‌گوید. خب آقای محترم شما که به این باور داری، اگر راست می‌گویی چرا نقاشی پیکاسو را نمی‌اندازی دور و نقاشی بچه‌ها را به دیوار موزه نصب نمی‌کنی؟ خب راست نمی‌گویی و این‌گونه نیست.

بله، نقاشی کودک ارزش‌هایی دارد. تمام آنچه تاریخ هنر گفته است، پشتوانه آن آثاری است که شما در موزه‌تان نگهداری می‌کنید. پس این هم از همان حرف‌های سانتیمانتال است. بله معلوم است که در نقاشی کودک حس هست اما هزار تا چیز دیگر نیست که همان باعث می‌شود شما آن را در موزه نگذارید و به قیمت ۱۵ هزار دلار نفروشید!

من اصلا نمی‌فهمم که مخاطب یک اثر هنری کیست و چطور می‌تواند تجربه طولانی و عذاب‌آور یک آرتیست طی ۳۰ سال را در عرض ۱۰ دقیقه بفهمد. اصولا تفسیر آثار هنری برای اینکه مردم عادی هنر را بفهمند، از دلایل بدفهمی درباره تئوری است. چون آدم‌ها فکر می‌کنند توضیح می‌تواند چیزی که از قبل نبوده به اثر هنری اضافه کند.

سانتیمانتالیزم استعاره‌ای از نقاب روشنفکرمآبانه روی چهره بعضی‌ها و ارائه جملات لفاظانه است؟

سانتیمانتال‌ها را می‌توانید در کافه‌های خیابان کریم‌خان ببینید، بعضی اوقات فردی با قیافه خاص و موی بلند را می‌بینید که نشسته درباره بودریار با جنس مخالف حرف می‌زند. کسی که گرفتاری ذهنی‌اش بودریار است وقت کافه‌رفتن ندارد و قیافه آدمی که مشکل فلسفی دارد، این‌شکلی نیست.

اگر به فیلسوف بگویی هرمان هسه خواندی، می‌گوید بله نویسنده خوبی است و من می‌فهمم ته ذهنش می‌گوید «مگر من بی‌کارم قصه بخوانم»، اصلا وقت این کار را ندارد. منظورم این نیست قصه بد است ولی منظورم این است آدمی که فلسفه را جدی پیگیری می‌کند، این‌گونه نیست.

خب شما اخیرا چه کتاب‌هایی را خوانده‌اید؟ و کتابی هست که به دیگران توصیه کنید؟

به نظرم کتاب‌خواندن یکی از خطرناک‌ترین کارهایی است که آدم‌ها ممکن است بکنند.

در این روزگار بدتر از آن توصیه‌کردن این است که کتاب بخوان یا چه چیزی بخوان. این حجم کتاب‌های فست‌فودی که درست شده است، توابعش همین است که می‌گویم: فیلسوف‌های کافه‌نشین. این کتاب‌ها را حتما دیده‌اید؛ مثل مجموعه درس‌هایی از زندگی نیچه و... من فکر می‌کنم چرا آدم باید چنین کاری کند. چرا باید یک کتاب درست کند که آب ببندد توی اینها و چطور آدمی فکر کرده می‌تواند کی‌یرکگور را در ۳۰ صفحه از کانسپتش دربیاورد تا آدم‌های دیگر بخوانند. همین سانتیمانتال‌ها از نیچه نقل می‌کنند «اگر می‌خواهی بفهمی زندگی چیست برو زیر کوه آتشفشان زندگی کن» این را یک آدم معمولی بخواند که چه شود، یعنی خطرناک‌تر از این کار وجود ندارد؛ انگار سلاح را دست بچه بدهید. این روش‌ها همیشه بوده و الان بدتر هم شده است، هر که به هر که می‌رسد، می‌گوید فلان کتاب را خوانده‌اید؟

چرا آدم‌ها این‌قدر سهل‌انگارند (به‌خصوص جوان‌ها). برایم خیلی عجیب است که همه‌شان شروع می‌کنند راجع به فلسفه صحبت می‌کنند. آخرین وقایع فلسفه را شروع به بررسی می‌کنند. آدم این‌گونه فیلم را هم نمی‌تواند ببیند، چه برسد به فلسفه. مثلا اگر شخص بخواهد یک فیلم را ببیند باید بررسی کند کارگردان کیست؟ چه ساخته است، اینها چگونه به‌هم وصل می‌شود تا بفهمد که دارد چه می‌بیند.

چه اهمیتی دارد و چطور ممکن است تو یک‌مرتبه هوس می‌کنی فلسفه بخوانی، شروع کنی دریدا بخوانی. گاهی طرف (فیلسوف) خودش هنوز تثبیت نشده، اینجا همه می‌دانند چه کسی است.

شاگرد مستقیم هایدگر به انجمن حکمت و فلسفه ایران آمده بود. سخنرانی داشت. او کسی بود که خیلی هرمنوتیک کار کرده بود. اولین چیزی که گفت این بود که «من باورم نمی‌شود این‌همه آدم می‌فهمند من چه می‌گویم. من در آلمان سخنرانی می‌کنم ۱۵ نفر می‌آیند». او فکر می‌کرد اینهایی که اینجا آمدند، همه اهل فلسفه هستند. مثلا ۳۰۰ نفر اندیشمند دور هم آمده‌اند.

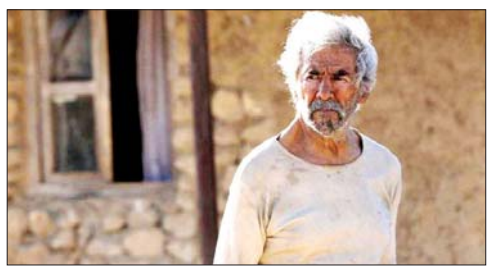
کتاب‌خوانی و ولع کتاب‌خواندن که به نظرم سانتیمانتال است، ابزاری برای شومن‌هاست. مقابلش آدم چند تا کتاب را باید در زندگی‌اش خوب بخواند من «چنین گفت زرتشت» را دائم می‌خوانم. سال‌هاست که دارم این کتاب را می‌خوانم. بیست‌وچهار، پنج سال پیش برایش یک‌سری تصویر درست کردم و هیچ‌وقت چاپش نکردم. الان که با هم حرف می‌زنیم در بیروت دارد چاپ می‌شود، کتاب در ۲۰ سکشن حاوی ۲۰ تصویر دارد چاپ می‌شود.

اصولا نیچه برایم خیلی اهمیت دارد. یکی از چیزهایی که خیلی برایم جالب است، این است که نیچه وقتی قرار است نقد کند، خودش را هم نقد می‌کند. ما ذهنمان خلاف این مسیر کار می‌کند؛ یعنی اصلا وضعیت را جوری نقد می‌کنیم که خودمان بیرون آن قرار گیریم و هیچ‌کس جرئت ندارد جوری نقد کند که خودش اولین نمونه‌اش باشد.

نگاهی به فیلم «خروج» به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا

فیلمی درباره اعتراض

امید جوانبخت



«خروج» بیستمین فیلم «حاتمی‌کیا» است. از فیلم‌های جنگی و ساده اولیه سال‌های دهه ۶۰ (دیده‌بان/ ۶۷ و مهاجر/ ۶۸) تا فیلم‌های بعدی که تبعات جنگ را در فضای شهر به تصویر می‌کشید همچون «از کرخه تا راین/ ۷۲»، «بوی پیراهن یوسف/ ۷۴» و «آژانس شیشه‌ای/۷۶» تا فیلم‌های متفاوتی چون «دعوت/ ۸۷» و «گزارش یک جشن/ ۸۹») و در نهایت چهار فیلم اخیر («چ/ ۹۲»، «بادیگارد/ ۹۴»، «به وقت شام/ ۹۶» و «خروج/۹۸») که با پروداکشنی بزرگ‌تر و پرهزینه‌تر ساخته شده‌اند، با فیلم‌سازی حرفه‌ای و دغدغه‌مند روبه‌رو هستیم که تقریبا نیمی از ساخته‌هایش جزء آثار مهم سینمای بعد از انقلاب است.

«خروج» فیلمی درباره اعتراض است، اعتراض کشاورز معمولی و ساده‌ای که پس از شنیده‌نشدن اعتراضش (به ازبین‌رفتن محصولش در اثر آب شور) توسط مقامات محلی، عزم تهران و مقر ریاست‌جمهوری را می‌کند (بی‌توجه به تبعات احتمالی آن) و تعدادی از کشاورزان دیگر نیز با او همراه می‌شوند. در پنج دقیقه اول فیلم (که بسیار درخشان و سینمایی به تصویر کشیده شده) در زمان گرگ‌ومیش صبحگاهی از طریق همراهی با شخصیت کم‌حرف، تنها و پرتلاش «رحمت بخشی»، بدون هیچ دیالوگ خاصی، اهمیت زمین‌ها و مزارع پنبه‌کاری نمایش داده می‌شود. آب شوری که جهت آبیاری به سمت زمین‌ها می‌آید، با نحوه فیلم‌برداری خاص اهمیتی دوچندان می‌یابد و با جست‌وخیز رحمت در هدایت مسیر آب به مزارع فراتر از سنش، انگیزه و دلبستگی‌اش به زمین و کشتش را می‌فهمیم. گردش دوربین در خانه تک‌افتاده «رحمت» (درحالی‌که او و سگش در خواب‌اند) و وسایل ساده‌اش چون ماکت دست‌ساز تانک (اشاره‌ای به جنگ) آرامش و تنهایی بی‌تکلف و بی‌توقع او را نشان می‌دهد که البته با سروصدای هلیکوپتر رئیس‌جمهور و همراهانش که می‌خواهد در مزرعه فرود بیایند، در هم شکسته می‌شود. با مخالفت رحمت برای نشستن هلیکوپتر دوم به دلیل آسیب باد شدید به پنبه‌ها، جنبه‌ای دیگر از شخصیت رحمت را می‌بینیم که (بدون مرعوب‌شدن) برای پایمال‌نشدن زحماتش می‌خواهد با رئیس‌جمهور صحبت کند؛ تمی که در ادامه نیز تا انتهای فیلم بسط می‌یابد. این ۱۰ دقیقه ابتدایی فیلم در عین واقع‌گرایی یک زندگی عادی روستایی (که ساخت و پرداخت حرفه‌ای حاتمی‌کیا آن را فراتر از بسیاری از فیلم‌های روستایی قرار می‌دهد)، به‌نوعی به فیلم‌های وسترن نیز پهلو می‌زند، از مرد تنهایی که با گذشته‌ای پرتلاطم اکنون در آرامشی نسبی درحال زندگی است و عاملی که این شرایط را برهم می‌زند و او را به مقابله و اعتراض می‌کشاند تا مزرعه و افق‌های باز و سگی که یار و همراه شخصیت اصلی است و نیز «تراکتور»، ماشین ساده‌ای که در فیلم نقشی فراتر از یک وسیله می‌یابد (شاید مانندِ اسب قهرمانان وسترن). اتفاقاتی چون درگیری جوانان با چند پرسنل پاسگاه که منجر به کشته‌شدن یکی از آنها می‌شود یا رسیدن جنازه فرزند مفقود و شهید «رحمت» و تشییع و خاک‌سپاری وی، هم‌زمان با آسیب آب شور به پنبه‌ها، داستانک‌هایی هستند که به خط اصلی داستان خوب نمی‌چسبند. در تمام ادامه فیلم روستاییان دیگری که با «رحمت» برای رفتن به تهران همراه می‌شوند، هیچ‌یک مصمم‌بودن او را ندارند. تصمیم «رحمت» که در ابتدا تقریبا با مخالفت اغلب روستاییان روبه‌رو می‌شود، با شروع سفر و منتشرشدن اخبار آن در فضای مجازی اهمیتی دوچندان می‌یابد و برای همه و به‌ویژه مسئولان خرد و کلان جنبه‌هایی ورای به‌گوش‌رساندن یک تقاضا یا تظلم‌خواهی پیدا می‌کند. بعضی اتفاقات طول مسیر مانند تک‌چرخ‌زدن با تراکتور یا کنده‌شدن چرخ تراکتور یکی یا منحرف‌شدن تراکتور دیگری از جاده و... شاید محتمل باشند اما در مسیر پیشبرد داستان و لحن فیلم جا نمی‌افتند. حضور یک زن (با بازی خوب «پانته‌آپناهی‌ها») در این جمع مردانه نیز شاید با تعابیری مانند تلطیف فضا یا نقش زنان در حرکت‌های اجتماعی و... آفریده شده باشد، ولی کمی بلاتکلیف و تصنعی به نظر می‌رسد. تلاش افراد مختلف امنیتی و دولتی برای منصرف‌کردن رحمت و گروهش قبل از رسیدن به تهران در برابر تصمیم قاطع رحمت بی‌ثمر می‌ماند و او به «پاستور» می‌رسد. در سکانس ماقبل آخر که بسیار پر معناست، رحمت را سوار بر تراکتورش کنار تابلوی «پاستور» می‌بینیم که پس از نظاره عبور هیئتی با جمعی از ماشین‌های گران‌قیمت که وارد محدوده ریاست‌جمهوری می‌شوند، به‌دنبال آنها با تراکتور حرکت می‌کند، ولی اجازه عبور از گیت ورودی را پیدا نمی‌کند و با برخورد شدید سربازان و نگهبانان روبه‌رو می‌شود. کنتراست بین این ماجرا با ماجرای اول فیلم که هلی‌کوپترهای ریاست‌جمهوری با ورود و فرودشان به زمین رحمت باعث ازبین‌رفتن محصول پنبه او می‌شوند و نیز تقابل وسیله بدوی رحمت (تراکتور) با ماشین‌های گران‌قیمت تیم ریاست‌جمهوری، تأمل‌برانگیزند.

در نمای آخر مأموری که در چند جای قبل‌تر با دلسوزی بیشتری تلاش می‌کرد رحمت را از دیدن رئیس‌جمهور منصرف کند و ظاهرا این بار می‌خواهد زمینه این دیدار را مهیا کند، تنها دغدغه‌ای که دارد موضوعات مطروحه است: «فقط راجع به آب و زمینه دیگه؟» و جواب رحمت که «می‌شه سیگارمو بدی؟» نیز پارادوکس بین نگاه و درخواست‌های ساده مردم و نگاه نگران و امنیتی سیاسیون، به این درخواست‌ها را بیشتر به رخ می‌کشد، هرچند این پایان برای تماشاگر چندان قانع‌کننده نیست و به نظر مصلحت‌جویانه می‌آید. «رحمت» شخصیت اصلی فیلم، قهرمانی که (به تعبیر کیمیایی) بی‌تدارکِ قهرمان‌شدن و به‌واسطه اعتمادبه‌نفس و انتخاب‌هایش، قهرمان می‌شود و تفاوت اصلی او با سایر روستاییان نیز در همین موضوع است. زحماتِ «حاتمی‌کیا» در ساخت و پرداخت قسمت‌های جاده‌ای فیلم را نمی‌توان نادیده گرفت و فیلم‌برداری قابل اعتنای فیلم‌بردار جوان اثر (که ظاهرا اولین تجربه مستقلش است) و موسیقی خوب «کارن همایونفر» که مانند چند فیلم اخیرِ حاتمی‌کیا به‌خوبی با فضای فیلم‌ها همراه و عجین شده است (و به نظر می‌آید تم اصلی آن با توجه به شخصیت تنها و مصمم «رحمت» ساخته شده)، حائز اهمیت است. در مجموع «خروج» در عین ضعف‌هایی که دارد تماشایش حس خوبی دارد، چون از جنس سینماست. در کنار کارگردانی پخته حاتمی‌کیا، فیلم‌برداری و موسیقی مؤثر و هماهنگ با فیلم، باید به حضور درخشان فرامرز قریبیان اشاره کرد که تبدیل به نقطه ثقل فیلم می‌شود. او با پشتوانه نزدیک به ۵۰ سال حضور در سینما و در دورانی که متأسفانه فضای فیلم‌ها در این سال‌ها جایی برای بهره‌گیری مناسب از تمامی پتانسیل‌های چنین بازیگرانی ایجاد نمی‌کند، در این فیلم در کنار کارگردانی قرار می‌گیرد که قدر حضور و بازی و نگاه‌هایش را می‌داند و زمینه درخشیدن دوباره وی را فراهم می‌کند. صحنه‌های سیگارروشن‌کردن در چند جای فیلم، نحوه نشستنش روی تراکتور و نگاه و بازی‌های در سکوتش عین سینماست و البته در صحنه‌هایی نیز یادآور فیلم‌های «ترن» و «رقص در غبار». قطعا دیدن فیلم در صفحه تلویزیون به‌دلیل ویژگی‌های بصری فیلم لطف دیدن در سالن سینما را نخواهد داشت.

یادداشت

سینما و توده میانی

ایلیا آل‌خمیس

● میان کیفیت و محبوبیت هنر همواره تضادی بوده است؛ به این معنا که توده‌های جامعه همواره موضع‌های مختلفی داشته‌اند. طبیعی است که اقبال به یک فیلم پیچیده، مخاطب را با دشواری بزرگ‌تری روبه‌رو می‌کند تا یک فیلم سرراست؛ اما باز ضرورتا آنها را از پذیرش آن بازنمی‌دارد. موفقیت یک فیلم از نظر جامعه متوسط معمولا از معیارهای کیفی جداست. اکثریت جامعه مخاطب که طبقه متوسط جامعه را تشکیل می‌دهند، به آنچه از لحاظ هنری خوب یا بد است، واکنش نشان نمی‌دهد. واکنش آنها در قبال آنچه به زندگی‌شان و امنیت خاطری که جست‌وجو می‌کنند، بیشتر است. فیلم مطلوب آنان هر آنچه با ذهنیتشان سازگار باشد، است. بین یک فیلم ارزشمند با کیفیت هنری و پیچیده و فیلمی که موضوع‌گراست مطمئنا محبوبیت فیلم موضوع‌گرا نزد این طبقه از مخاطب بیشتر خواهد بود.

تیپ مخاطب و شناخت روان او لازمه فیلم‌ساز است. فیلم‌سازی که در پی سودآوری است، این رگ خواب را می‌شناسد و این قصه در صدر فروش قرارگرفتن خیلی از فیلم‌های امروز سینمای ماست. فیلم، فیلم است؛ اما از دو حالت خارج نیست: یا فیلم خوب است یا فیلم بد. فیلم‌ها و بازیگرانی هستند که سیمرغ گرفته‌اند و لایق سیمرغ نبوده‌اند. این حقیقتی تلخ است که یک منتقد را باید به موشکافی برساند. حلقه مفقوده فروش میلیاردی فیلم‌های بد را باید در طبقه میانه جامعه و روان‌شناسی آن پیدا کرد. طبقه میانه همیشه احساس کرده که از بالا و پایین تهدید می‌شود.

این طبقه همیشه ترجیح داده است که از منافع اصلی خود صرف‌نظر کند اما امیدها و رؤیاها را نگه دارد. اگرچه این طبقه میانه با طبقه پایین شراکت و قرابت دارد، اما همیشه تلاش کرده است خود را به طبقه بالا برساند. موضع صریح و اندیشه و دید منسجمی ندارد و برای همین فیلم‌ساز توانسته است بی‌هیچ کوشش درخوری بر ناهم‌رنگی این عناصر بی‌ریشه جامعه تکیه کند.

خوش‌بینی فاقد تفکر و غیرانتقادی نیز از شاخصه‌های طبقه میانه است. این طبقه سینمارو، منکر تمایزات طبقات اجتماعی است و ازاین‌رو می‌خواهد فیلم‌هایی ببیند که در آنها جماعت به‌سادگی از یک لایه اجتماعی به لایه دیگری گام می‌گذارند و هیچ هنری جز سینما نمی‌تواند این توهم را واقعی جلوه دهد.

فیلم‌های پرفروش معمولا این جمله را می‌گویند «هرکسی خودش معمار سرنوشت خویش است» که پیش‌برنده انگیزه بنیادی آرزوهای خیالی اوست و با این ترفند او را به سینما می‌کشاند. این پیام درست برعکس پیام فیلم‌های مستند است. فیلم‌هایی که گواه واقعیت زندگی‌اند.

فیلم‌هایی که پیامشان این یک جمله است «چنان‌که واقعا هست». فیلم‌هایی که واقعیت عریان‌اند. به‌همین‌دلیل است که هوشمندترین نمایندگان فیلم‌های پرفروش به‌هیچ‌روی اصرار ندارند که فیلم‌هایشان «آثار هنری» قلمداد شوند. آنها هنر را به‌صورت کلی فراورده‌ای فرعی برای رسیدن به هدفی می‌دانند. اکنون اگر به آغاز سخن برگردیم، تضاد میان کیفیت و محبوبیت یک فیلم روشن‌تر می‌شود و درمی‌یابیم که اقبال عمومی نشانگر ارزشمندبودن یک فیلم نخواهد بود.

بر همین اساس به نظر می‌رسد تا زمانی که توده میانی جامعه آگاهی کمتری داشته باشد، موفقیت یک فیلم ضعیف چشمگیرتر خواهد بود و لازمه رسیدن به یک سینمای بالنده، داشتن طبقه میانی بالنده و آگاه است. جمله معروف آدمی به امید زنده است، باید به آدمی به تلاش و آگاهی زنده است، تغییر یابد و دانش‌افزایی از طریق کتاب یا آموزش ارتقا یابد.

اهمیت ساخت و حضور فیلم‌های ارزشمند و پیچیده در این است که در طول زمان ذائقه جامعه را توسعه خواهد داد و بی‌شک خیلی از مشکلاتی که امروز در جامعه ما نهادینه شده، از بین خواهد رفت. حرکت، لازمه تکامل است و سینمای ایران نیز محکوم به حرکت خواهد شد. یقینا ما دارای کارگردانان و فیلم‌سازان ارزشمندی هستیم که در کتاب‌خانه‌هایشان ارزشمندترین فیلم‌نامه‌ها درحال خاک‌خوردن است. عنصر اصلی خانه‌نشینی آنها مسائل سیاسی جامعه نباشد، خلأ پول است. این پولی که به فریب تبلیغات چند چهره، سرازیر فیلم‌های بد می‌شود، باید به شکلی در خدمت ساخت فیلم‌های ارزشمند قرار بگیرد تا بتوانیم شاهد تحولی در سینمای امروز باشیم.