خشت و آینه

تصویر جدید ایران در آینه سینما

■ فارن پالسی به تازگی فهرستی از فیلم‌های ایرانی منتشـر کرده اسـت که هر یک به گونه‌ای در تمام سال‌ها تصویر تازه‌ای از سینمای ایران ارایه کرده‌اند و به نوعی نماینده و نشانگر اتفاق تازه‌ای در سینمای ایران بودند.

گاو: ساخته داریوش مهرجویی

گاو شاید همان مسـخ ایرانی‌ها باشد، نمونه‌ای کافکایی که در یکی از روستاهای ایران رخ می‌دهد. در سـینمای ایران هم داریوش مهرجویی با این اثر یکی از بدعت‌گذاران مفاهیم مدرن در سینمای ایران شـد. گاو یکی از اولین فیلم‌هایی بود که سینمای ایـران را به مخاطب خارجی معرفی کرد. موج نوی سـینمای ایران با گاو آغاز شـد؛ فیلمـی که تمام ویژگی‌های سـینمایی متفاوت را داشت و در عین حال حاصل یک اقتباس سـینمایی موفق بود. گاو یکـی از اولین فیلم‌های ایرانـی بود که مخاطبان و منتقدان غیرایرانی را با این شکل از سینمای ایران مواجه کرد و در جشـنواره کن و برلین مورد توجه قرار گرفت.

قیصر: ساخته مسعود کیمیایی

قیصر رشدیافته گونه‌ای از سینمای حادثه‌ای- بومی ایران است؛ سینمایی که گونه‌ای از فیلمسازی را به گونه دیگری متصل می‌کند و در میان فیلم‌های موج نوی سینمای ایران حرفی برای گفتن داشت و ماندگار شد. روایت سینمایی و فیلمبرداری این اثر در تاریخ سینمای ایران تحولی را همراه با خودش آورد. سال ۱۹۶۹ سـینمای ایران هنوز درگیر فیلم‌های مشـت و مشـت‌زنی بومی بود که با ورود این فیلم مسعود کیمیایی دچار یک شوک شد.

طعم گیلاس: عباس کیارستمی

کارگردان ایرانی که به‌تازگی نامش در فهرسـت ۱۰ کارگردان برجسـته به انتخاب کایه دو سینما آمده، سال‌هاست که سینمایش به سینمای بزرگان تنه می‌زند، اسکورسیزی او را ستاره سینمای شرق و خاورمیانه می‌داند. سال ۱۹۹۷ جشنواره فیلم کن میان طعم گیلاس و ماراهای محصول کشور ژاپن سردرگم مانده بود، سینمایی از جایی دورتر رسیده بود که مضمونش سـحرآمیزتر از آن چیزی بود که انتظارش می‌رفت. همایون ارشـادی بازیگر اول این فیلم‌ها بعدها هم در سینمایی از این جنس بازی‌های به یادماندنی ارایه کرد و عباس کیارستمی میهمان اصلی جشنواره کن شد. مجله تایم طعم گیلاس را به عنوان یکی از ۱۰ فیلم برتری که تاامروز در جشنواره کن به نمایش درآمده است، انتخاب کرد.

باشو، غریبه کوچک: بهرام بیضایی

باشـو روزگار کودکانی را به تصویر می‌کشد که جنگ زندگی‌شان را دگرگون می‌کند، بهرام بیضایی یکی از چهره‌های برجسـته تئاتر و سینمای ایران، یکی از درخشـان‌ترین روایت‌ها را از حاشیه جنگ در این فیلم روایت می‌کند. داسـتان به واسطه فرار کودکـی از منطقه جنگی به سـوی شـمال ایران تصویری تمام‌عیار از جنگ و خاستگاه‌های متفاوت فرهنگی در کشوری به گستردگی ایران ارایه می‌دهد و در عیـن حال برای هر مخاطبی با هر خاسـتگاه فرهنگـی‌ای قابل لمس اسـت. این فیلـم یکی از بهترین‌هایی است که در آغاز دهه ۹۰ جنگ عراق و ایـران و بعد مخرب و ضدانسـانی آن را به تصویر کشید

مارمولک: کمال تبریزی

برای اولین بار سـینمای ایران خط قرمزهایش را عقب‌تـر رانـد. روحانیون ایرانی هرگـز در قامت سینما به این شکل به نمایش درنیامده بودند. کمال تبریزی، کارگردان سرشناس ایرانی برای اولین بار به خودش اجازه داد که با نمایش یک روحانی سـراغ ایـن خط قرمزها برود و شـانس خودش را امتحان کند. هر چند این فیلم در نهایت تصویری آمیخته بـه تطهیر از روحانیت ارایه می‌کند، اما همین ورود موج عظیمی را در سینمای ایران ایجاد کرد؛ فیلمی که شـاید به لحاظ مفاهیم می‌شد آن را با فیلم «ما فرشته نیستیم» به کارگردانی نیل جردن محصول ۱۹۸۹ مقایسه کرد.

ناخدا خورشید: ناصر تقوایی

اواخر دهه ۸۰ با فیلم سینمایی «ناخدا خورشید» برای سینمای ایران تبدیل به سال‌های طلایی شد؛ فیلمی که نه‌تنها تمام جوایز جشـنواره‌های داخلی ایران را به خود اختصاص داد، بلکه جشنواره لوکارنو هم با فیلمی متفاوت روبه‌رو شـد، داستان ناخدایی که برداشـت آزادی بود از داستان داشتن و نداشتن ارنست همینگوی. فیلمی درخشان که در محیطی بومی می‌گذشت و روایتی تکان‌دهنده داشت.

درباره الی: اصغر فرهادی

سینمای ایران در چند سال اخیر با پدیده‌ای به نام اصغر فرهادی روبه‌رو شد؛ کارگردانی که سال‌ها برای دیگران فیلمنامه می‌نوشت و مینی‌سریال‌های تلویزیونی می‌ساخت. اما سال ۲۰۰۹ جشنواره فیلم برلین دوباره اسـتعداد تازه‌ای از سینمای ایران را به مخاطبان خارجی معرفی کرد. درباره الی روایتی قابل لمس دارد؛ روایتی که نشأت‌گرفته از مفاهیم معنوی اسـت که زندگی روزمره هر انسـانی بـا آن درگیر می‌شود؛ خیانت و دروغ.

جدایی نادر از سیمین: اصغر فرهادی

اصغر فرهادی همچنان یکی از مطرح‌ترین‌های سینمای ایران است. سال‌ها بود که در جشنواره‌های خارجی تنها نام‌هایی همچون عباس کیارسـتمی، جعفر پناهی، بهمن قبادی و محسـن مخملباف به عنوان چهره‌های شناخته‌شـده دیده می‌شدند. اما جدایی نادر از سـیمین و اصغر فرهادی خبر از موج تازه‌ای در سینمای ایران می‌دهد.

عکس‌ها: سایت «یه حبه قند»

درباره «یه حبه قند»

در ستایش زندگی

بلقیس سلیمانی

فیلم «یه حبه قند» فیلمی اسـت در ستایش زندگی، همیـن زندگی که گاهی آن را جای دیگری جسـت‌وجو می‌کنیـم. زندگی‌ای کـه گاه در هجوم تاریکـی، یأس و نومیدی از یادمان می‌رود، زنده‌ایم بدون اینکه زندگی کنیم.

من معتقدم ما همان طور که انسان ایرانی، عقل ایرانی و سیاسـت ایرانی داریم، زندگی ایرانی هم داریم، شادی و غم ایرانی که دو رکن مهم زندگی هسـتند با شادی و غم دیگر ابنای بشر روی این کره خاکی متفاوت است. ای بسا بسیاری از بحران‌های روانی و هویتی ما ناشی از این باشد کـه ما زندگی خودمـان را نمی‌زییم. فیلم «یه حبه قند» زندگی را به یاد ما می‌آورد که قرار بوده سـر طاقچه عادت از یادمان نرود، ولی متاسفانه رفته است. همین جاست که می‌توانیم بگوییم بخش عظیمی از تاثیر فیلم مرهون حس نوستالژیکی است که ما نسبت به این نوع از زندگی داریم. زندگی‌ای که در هجوم مدرنیته عقب نشسته و اندک اندک می‌رود که در کلونی‌های کوچک تبدیل به آیین بشود.

سال‌هاسـت در فضای ادبیات داستانی ایران این سوال مطرح می‌شـود که آیا ما داستان ایرانی داریم و اگر داریم این نوع داسـتان چه ویژگی‌هایی دارد. احتمالا این بحث درخصوص سـینمای ایران هم مطرح شـده و همچنان می‌شود. راستش اگر قرار بود من یک فیلم ایرانی انتخاب کنم، فیلم «یه حبه قند» را انتخاب می‌کردم. فیلمی که در آن روح قوم ایرانی موج می‌زند. قومی که اساسـا خواهان زندگی اسـت و مرگ را به عنـوان همزاد زندگی نکوهش نمی‌کند و نادیده نمی‌گیرد، زیر سایه‌اش نمی‌خزد و زندگی را نابـود نمی‌کند. اگر قرار باشـد در میراث فرهنگی ما رد ایـن نگاه را پی بگیریم بیش از همه باید به خیام و حافظ رجوع کنیم. دو رندی که پیچ و خم و زیر و بم روان ایرانی را می‌شناختند و آثارشان تجلی‌گاه آن است. در فیلم «یه حبـه قند» زندگی حتی درون تابوت مرگ همه‌جا خوش کرده است. آنجا که تابوت بر سر دست وارد خانه می‌شود و ما انواع خوراکی‌ها را درون آن می‌بینیم و آنجا که بعد از مرگ دایی و شور و شیون زنان خانه دخترپچه‌ای که تجسم زندگی است، خودش را در آینه برانداز می‌کند و دستی بر سر و مویش می‌کشد و آنجا که دختر و پسر جوان خانواده کـه دوقلوها را در آغوش گرفته‌اند، دلبرانه با هم گفت‌وگو می‌کنند و این در حالی اسـت که اهالی خانه به قبرستان رفته‌اند تا دایی را به خاک بسپارند. در نزد قوم ایرانی زندگی در همزیستی‌اش با مرگ به او باج نمی‌دهد. به او همان قدر سهم می‌دهد که حقش است نه آنقدر که هیبت ترسناکش ایجاب می‌کند. اینجاست که می‌گوییم «یه حبه قند» در این زمانه بی‌های‌وهوی لال‌پرست به یادمان می‌آورد مثل آن دخترپچه توی فیلم از جایمان بلند شویم، خودمان را در آینه زندگی برانداز کنیم، دستی به سروروییمان بکشیم و به زندگی سـلامی دوباره کنیم و نگذاریم خاک یأس بر سروروییمان بنشیند.

عـلاوه بر این فیلم «یه حبه قنـد» به ما می‌گوید این خانه، خانه ماسـت و اگر نیاز به مرمت دارد که دارد- کدام خانه دیرپایی اسـت که نیاز به مرمت نداشته باشد- باید خودمان این خانه را مرمت کنیم البته که شاهرخ نمی‌تواند این خانه را مرمت کند. او این خانه را پشت سر گذاشته و اصولا در دنیای دیگری قرار دارد. این قاسم است که همه سوراخ‌سمبه‌های آن را می‌داند، او در این خانه زیسته، دل در گـرو این خانه دارد. او درد را می‌داند و فروریختگی‌ها و فرسودگی‌ها را می‌شناسد.

داسـتان فیلم «یه حبه قند»، داستان موقعیت است. این فیلم از آن دسـت فیلم‌های پرکنشی نیست که چپ و راسـت مخاطب را با حوادث گوناگون سـرگرم کند. از آن نوع فیلم‌هایی است که بر یک موقعیت مکث می‌کند. میرکریمی نشان داده این نوع داستان را می‌شناسد. چنان که داستان فیلم به همین سادگی نیز داستان موقعیت بود. در این نوع داسـتان حرکت از سطح مدام به عمق می‌رود. به عبارتی در زیرلایه رویی داستان لایه معنایی قرار دارد که پرداخت آن شناخت و ورزیدگی می‌خواهد. در قصه فیلم «یه حبه قند» در پس خنده و شـوخی‌ها، قهر و آشتی‌ها، مجلس‌ها و آیین‌ها قصـه دلهره و اضطراب یک انتخاب و یک تصمیم نهفته است- همین جاست که اثر به یک متن اگزیستانسیالیستی نزدیک می‌شود- و جالب اینکه فقط پسند نیسـت که باید انتخاب کند و تصمیم بگیرد، بلکه تقریبا همه اعضای خانواده هستند که باید انتخاب کنند و همین‌جاست که آدم‌ها آرام‌آرام از موقعیت الف به موقعیت ب می‌رسند. در آن چاشتخوران نهایی نه‌تنها مادر و پسند بلکه همه اهل خانه دیگر آن آدم‌های اول فیلم نیسـتند. به نظرم نشـان دادن این حرکت نامریی، بطئی و کند در داسـتان و فیلم موقعیت بسیار مشـکل است. به همین دلیل پرداختن به جزییات بسیار اهمیت دارد؛ جزییاتی که هرکدام دالی هستند برای ساختن آن مدلول و معنای اصلی فیلم که همان داستان انتخاب است. به عبارتی، کارگردان در فیلم «یه حبه قند» با جزیی‌پردازی‌های بسـیار و بجا نه‌تنهـا ریتم فیلم را فرو نگذاشـته، بلکه از طریق همین جزییات فضا را ساخته و داستان را پیش برده است.

نکته قابل توجه دیگر در فیلم «یه حبه قند» ساختن مقبول فضاها و موقعیت‌های زنانه است؛ فضاهایی سرشار از خنده و شوخی، طعنه و لعن، اشک و آه، قهر و آشتی و سکوت و پنهان‌کاری. این فضاها آنقدر واقع‌گرایانه ساخته شده‌اند که هر بیننده‌ای را به تحسین وامی‌دارند. این زن‌ها می‌توانند خواهران، مادران، خاله‌ها و عمه‌ها و مادربزرگ‌های هرکدام از ما باشـند. آنها همان دلمشـغولی‌های معمول زن‌های معمولی را دارند، اما خالی و تهی نیستند. می‌توانند گاهی از داخل جوراب‌شان بسته اسکناسی دربیاورند و به مادر بیوه و دست‌تنگی بدهند که می‌خواهد ته‌تغاری‌اش را شـوهر بدهد. اینها همان زن‌هایی هستند که قرار نیست ویژه باشند. قلمبه و سلمبه حرف بزنند. حق مردهایشان را کف دست‌شان بگذارند و از خاطرات دانشگاه‌شان حرف بزنند. زن‌هایی که معمولا ما در داسـتان و سینمای ایران می‌بینیم

«یه حبه قند» تلخ

یک فیلم قصه‌گوی عامه‌پسند

محسن خیمه‌دوز

ظاهرا قرار اسـت «یـه حبه قند» در تقابل لمپنیسـم سـینمایی (به نمایندگی اخراجی‌های چندگانه) و مدنیت سـینمایی(به‌نمایندگی «جدایی نادر از سـیمین») نقش میانجی یا خط سوم را بازی کند. این کار البته باید از دو سو انجام شود؛ اول با تخریب و نادیده‌گرفتن و تمسخر رویارویی لمپنیسم و مدنیت در سینمای ایران و دوم با دیگری توجیه جایگاهی برای فیلم یه حبه قند، فراتر از آنچه که واقعیت این فیلم ایجاب می‌کند. مورد اول به نظر می‌رسد باری نیست که به دلیل سنگینی‌اش بتوان با نوشتن چند مطلب سینمایی از عهده حملش برآمد، زیرا این تقابل یک تقابل تاریخی ۲۰۰ ساله اسـت که هرازگاهی در یک دوره و با یک فرم خاصی خود را نشان می‌دهد. از تقابل در سیاست تا تقابل در سینما، عرصه ظهور این تقابل تاریخی است. بنابراین برای رفع این دوقطبی معتبر، باید مساله تاریخی ایرانیان حل شود و ان‌طور که از ظواهر امر بر می‌آید حل این مسـاله به این زودی‌ها و به این راحتی شـدنی نیست. قطب‌بندی‌های استراتژیک از جنس قطب‌بندی‌های تاکتیکی نیستند که به‌راحتی نادیده گرفته شوند و زیر پا له شوند. قطب‌بندی‌های استراتژیک راه سوم ندارند؛ همان‌طور که بین صدق و کذب راه سومی وجود ندارد، بین خوب و بد استراتژیک راه سومی وجود ندارد، بین اقتدارگرایی و مدنیت راه سومی وجود ندارد، بین عقلانیت و ناعقلانیت راه سومی وجود ندارد.

فضای سینمایی‌نویسی ایران فاقد استاندارد و مانیفست نقد و نقادی اسـت، همان‌طور که مرز میـان فیلم مبتذل، فیلم عامه‌پسند و فیلم اندیشه به هم ریخته، مرزی هم میان سینمایی‌نویسی‌مبتذل،سینمایی‌نویسی‌عامه‌فهم،عامه‌نویس، عامه‌پسند و سینمایی‌نویسی تحلیل‌گر و معرفت‌اندیش وجود ندارد. آسیب‌شناسـی وضعیت اظهارنظـرات پیرامون فیلم اخراجی‌ها و فیلم جدایی نادر از سـیمین و فیلم عامه‌پسند یه حبه نقد، دقیقا بیانگر همین وضعیت سینمایی‌نویسی در فضای فعلی سینمایی‌نویسی در ایران است. چنین وضعیتی مدتـی قبل در مواجهه با فیلم آتش سـبز هم ایجاد شـد و اذهان عادت کرده به سـینمای عامه‌پسـند قصه‌گو به خود اجازه دادند با همان ذهنیت عامه‌پسند درباره آتش سبز هم مطلب بنویسند و به‌راحتی در مجلات و صفحات سینمایی روزنامه‌ها چاپ کنند.باید بگوییم اشتباه سال‌های قبل مجددا درباره فیلم یه حبه قند در حال تکرارشـدن است. فیلم یه حبه قند فیلمی اسـت عامه‌پسـند، که تعلقی به سینمای اندیشه ندارد، زیرا در برگیرنده هیچ مفهوم انتقادی نیست و اگر در خلال فیلم بتوان به مفهومی نقدگونه برخورد کرد، در حاشیه است، چرا که فیلم اساسا دغدغه پرداختن نقد یک یا چند مفهوم را نداشته و فیلمنامه با این رویکرد نوشته نشده اسـت. البته این ضعف فیلم نیست بلکه ویژگی فیلم است و به همین دلیل هم به حوزه سـینمای عامه‌پسند گیشه‌گرا تعلق دارد که همراه با نوع کستینگ و فضاسازی‌ای که دارد می‌تواند، هم بفروشد و هم بیننده را راضی از سالن خارج کند و این یعنی اینکه فیلم رسـالتش را درسـت انجام داده ولی -البته- فقط در حوزه سینمای عامه‌پسند قصه‌گو. بنابراین باید توجه داشـت که اگر یه حبه قند به سـینمای اندیشه وابسته نیست و متعلق به سینمای قصه‌گوی عامه‌پسند است، هرگز به این معنا نیست که قرابتی با سینمای چارچنگولی‌ها، اخراجی‌ها و افراطی‌ها دارد. با این مقدمات می‌توان ادعا کرد که تاکنون دو رویکرد غلط درباره یه حبه قند مورد استفاده قرارگرفته‌است.

رویکرد اول مربوط به کسانی است که از منظر برون‌فیلمی قصد دارند از یه حبه قند یک موقعیت ممتاز در برابر جدایی نادر از سـیمین بسـازند و البته در این راه به خطا رفته‌اند، زیرا یه حبه قند کشـش قد کشـیدن در اندازه جدایی نادر از سـیمین را نـدارد، بنابراین تلاش می‌شـود از قد و قواره جدایی نادر از سـیمین کم کنند تا شـاید این دو فیلم، هم اندازه و هم‌قد شوند. بارزترین خطا را در این رویکرد ابراهیم حاتمی‌کیا با یادداشـت‌اش درباره این دو فیلـم انجام داده اسـت. او از طریق دوست‌نما، سیاه‌نماساز و ایستاده در صف سـفارت و خرس‌نشان خواندن اصغر فرهادی از یک‌طرف و غلو کردن درباره فیلم عامه‌پسـند و متوسط یه حبه قند از طرف دیگر، اشتباه سینمایی‌نویسان رایج و قدیمی را تکرار کرد به‌طوری‌که سعی کرده هم موضعی نامعقول و نامعتبر در میان قطب‌بندی اخراجی‌ها و جدایی نادر از سیمین ایجاد کند تا راهی و فضایی برای خط خنثی سیاسـی خود ایجاد کند و هم فضایی برای درخشش فراتر از صلاحیت «یه حبه قند» فراهم سازد. البته در هر دو هم ناکام مانده است (دلایل ناکامی این رویکرد، مطالب بخش اول همین مقاله است). از پیامدهای تاسف‌بار این اظهارنظرهای ناسنجیده و فکرنشده این اسـت که راه را برای لمپنیسـم سینمایی باز می‌کند تا به‌راحتـی و بدون تـرس از مجازات، سـینما را لجن‌خانه و روسپی‌خانه‌بنامد.

امـا رویکرد دوم، مربوط به کسـانی اسـت که از منظر درون‌فیلمی سعی دارند برخی از وجوه مثبت فیلم را (مثل پرداختن به سـنت‌های خانواده گسترده ایرانی، ویژگی‌های رفتاری آنها، ایجاد حس نوسـتالژیک نسبت به این سنت‌ها و سعی در بازنمایی مینیاتوری حالات و حس‌های نهفته در لابه‌لای کنش‌های زن و مرد سـنتی ایرانی) پوششی برای نقاط ضعف فیلم درسـت کنند که البته کوشـش آنها هم بی‌ثمر مانده است. زیرا این نقاط ضعف را نمی‌توان ندید و با هر بار دیدن هم متوجه بارز بودن آنها نشد از جمله آنها اینکه:

الف-با کدام منطق ساختاری برای نشان‌دادن لطافت زندگی ایرانی آرام و با وقار از دوربین روی دست استفاده می‌کنند؟ آیا کارگردان نمی‌داند دوربین روی‌دست، حس التهاب و اضطراب را منتقل می‌کند؟ آیا کارگردان نمی‌داند کاربرد دوربین روی دست برای ایجاد تاثیرات امپرسیونیستی و لحظه‌ای و درخدمت کشش دراماتیک فیلم است؟ آیا چنین فرمی از تصویربرداری مناسب انتقال حس آرام و لطیف موجود در خانواده‌های سنتی است؟ مادربزرگ و پدربزرگ کدامیک از دست‌اندرکاران فیلم یه حبه قند با تنش موجود در این فیلم که بخشی از آن مربوط به تکنیک دوربین روی‌دست است، هماهنگی دارد؟ آن آرامش نسل قدیم که می‌توان ردش را در معماری آرامش‌بخش خانه‌ها جسـت، کجا و این شـلوغ‌کاری‌ها و این‌ور و آن‌ور رفتن‌های سـرگیجه‌آور آدم‌ها و خنده‌های الکی و مداوم آنها در یه حبه قند کجا؟

ب- با کدام منطق ساختاری، فیلمی که قرار است طبیعت رئال یک فضای سنتی را نشان دهد، در پلاتوی فیلمبرداری می‌شود؟ ایا اصل تناسب فرم و محتوا در ساخت فیلم به ویژه در فیلم‌هایی که قرار اسـت اصل سینمای عامه‌پسند یعنی اصل باورپذیری را هم مبنا قرار دهد، به سازنده حکم نمی‌کند که همچون سریال «دایی‌جان ناپلئون» ناصر تقوایی، از یک لوکیشن واقعی برای ساخت فیلم استفاده شود؟ آیا اگر همین دایی‌جان ناپلئون تقوایی، به روش سـازنده یه جبه قند، در پلاتو و در میان دیوارهای پیش‌سـاخته تهیه می‌شد؛ خود سازنده فیلم یه حبه قند آن را باورپذیر می‌دانست؟ وقتی که ادعا در به تصویرکشیدن مینیاتوری روابط انسان‌های قدیمی و سنتی در حد و اندازه ادعای سازنده فیلم یه حبه قند است، چرا فضای رئال و واقعا سـنتی، جایگزین پلاتوی مصنوعی فیلم‌نشد؟

ج- جا داشت که کارگردان یه حبه قند نقدی به لمپنیسم قبیله‌گرای خانواده‌های ایرانی هم می‌کرد. همان لمپنیسمی که نتایج‌اش را نه تنها در سیاسـت که در همین فیلم‌های اکران فعلی سـینمای ایران هم به وفور می‌بینیم. رفتارهای لمپنـی ما ایرانیان نه از کره مریخ آمده نه از کره شـمالی و نه از چین، بلکه دقیقا و به تمامی، سـاخت داخل اسـت و تولید همین خانواده‌های سـنتی اسـت. فیلم یه حبه قند نه تنها در این زمینه ضعیف عمل کرده بلکه با نشـان‌دادن برخـی رفتارهای لمپنی در فرمت زیبایی‌شناسـانه، آنها را تبلیغ هم کرده است. نتیجه آن شد که برخی هم شیفته این رفتارهای لمپنی شدند و از آنها به عنوان «رفتارهای پرشکوه قبیله‌گرایی خانواده ایرانی» یاد کرده‌اند. و بترسید از آن روزی که لمپنیسـم ایرانی با واژه «پر شکوه» و به دست سینماگر مهرگرا تثبیت شود و ترویج یابد.

د- اما باید از بزرگ‌ترین حُسن فیلم هم یاد شود، حسنی که حتی طرفداران دوآتشه فیلم هم یادی از آن نکرده‌اند و آن بازی درخشان نگار جواهریان است. بازیگری که تاکنون هیچ اشتباهی در انتخاب نقش‌هایش نداشته است و حضورش و جنس بازی‌اش در هر فیلمی به تنهایی قدرت ایجاد کشش دراماتیک در آن فیلم را ایجاد می‌کند. به یاد بیاوریم لبخند زیبـای او را در فیلم: «تنهـا دو بار زندگی می‌کنیم.» که به تنهایی، رشته مریی و نامریی تمام پلان‌های فیلم بود. حس معصومیت زن سـنتی ایرانی را در یه حبه قند تنها در بازی نگار جواهریان می‌توان دید که به‌خوبی بر نقطه ضعف فرمال فیلم (تنش حاصل از تصویربرداری با دوربین روی‌دست) غلبه می‌کند. تیزهوشی نگار جواهریان که در انتخاب نقش‌هایش مشـهود اسـت، به‌خوبی در بازیگری‌اش هم حضـور دارد. جواهریان را می‌توان نماد بازیگری مینیمالیستی در سینمای ایران دانست که به‌خوبی از عهده اجرای زوایای این سبک در نقش‌های گوناگون برآمده و بر می‌آید. روشی که در بازیگری تئاتـری‌اش هم نمود و جلوه بارزی دارد (یک نمونه در حال اجرای بازی مینیمالیستی جواهریان در نمایش ایوانف است). در کنار این امتیازهای بازیگری نگار جواهریان که امتیاز فیلم یه حبه قند هم محسوب می‌شود، امتیاز دیگری وجود دارد که مربوط است به تن ندادن او به عمل جراحی بینی است؛ اقدامی که در ایران امروز و در میان زن ایرانی معاصر و به ویژه در میان زن سینماگر ایرانی نسل جوان، به راستی حیرت‌انگیز و قابل تقدیر است.

آینه‌های روبه‌رو

نگاهی به فیلم «سعادت‌آباد»

فرصتی برای نقد فردی و اجتماعی

سهام‌الدین بورقانی

■ از همان سـکانس اولیه فیلم که یاسی مقابل آیینه شکسـته می‌نشـیند و خود را آرایش می‌کند، می‌توان حدس زد که سـعادتی در کار نیسـت. او در تلاش است تا جشن تولدی برای همسرش راه بیندازد و تردیدهایی را که برایش به وجود آمده است، از میان بردارد و آنچه را که در زندگی از دست داده، دوباره به دست بیاورد، غافل از اینکه آیینه شکسته را نمی‌توان ترمیم کرد. این آیینه را می‌توان آیینه تمام‌نمای حقیقت خانواده یاسی دانست. اما او در میان ترک‌های همین آیینه خودش را می‌آراید تا امیدی پیدا کند. سعادت‌آباد روایت یک شب از زندگی سه زوج جوان است که از مشکلات فراوانی رنج می‌برند؛ و این یک شب در واقع نتیجه مدت‌ها زندگی کردن آنهاست که روراستی و صداقت نقش چندانی در آن نداشته و حالا رو به زوال است. هرچند تم اصلی فیلم پنهان‌کاری است، اما می‌توان فهرسـتی تنظیم کرد کـه در آن انواع تضادها و تناقض‌ها، بی‌خیالی، اضمحلال عشق، دست به یکی کردن و حتی خاله‌زنک‌بازی به چشم می‌خورند.

سعادت‌آباد قصه پیچیده‌ای ندارد و خبری هم از تعلیق و گره‌های داستانی در آن نیست. شاید چندان نیازی هم به تعلیق نباشـد و جزییاتی که در فیلمنامه وجود دارد، بیشتر به کار فیلم آمده است. ما با دوربین همراه می‌شویم تا درون خانواده‌هایی از طبقه متوسـط را سرک بکشیم و نظاره‌گر مناسبات و روابط میان آنها باشیم. مهم‌ترین نکته مثبت سعادت‌آباد را می‌توان کارگردانی آن دانست و با وجود اینکه داسـتان در یک خانه کوچک می‌گذرد، امـا از ریتم خیلی خوبی برخوردار اسـت و به هیچ‌وجه حوصله مخاطب سر نمی‌رود. این فیلم تصویر دقیقی از خانواده‌هایی را به نمایش می‌گذارد که نمی‌توان به راحتی نام خانواده را بر آنها گذاشت. همه آنها از زندگی فعلی‌شان ناراضی‌اند و هیچ پیوند عاطفی دوطرفه‌ای دیده نمی‌شود. تضادهایی که در فیلم به تصویر کشیده می‌شوند، کمک زیادی می‌کند تا شخصیت‌پردازی بهتری صورت گیرد و مخاطب بتواند عمق تعاملات این سـه زوج را راحت‌تر درک کند. «رابطه» به معنای واقعی کلمه میان هیچ کدام از این زوج‌ها وجود ندارد و هیچ چیز سـر جای خودش نیست. نام فیلم هم تضاد جالبی با وضعیت آدم‌ها دارد.

در میـان ایـن تضادهـای کلـی می‌توان بـه ده‌ها مخفـی‌کاری اشـاره کرد و ناگفته‌هایی که هـر کدام از آنها دارند. متاسفانه باید گفت هیچ‌گونه اغراقی در رفتار شـخصیت‌ها دیده نمی‌شـود و این آدم‌ها و مناسـبات غلطی را که میان‌شـان وجود دارد بـه راحتی می‌توان در جامعه‌مـان پیـدا کرد. آدم‌های بـه ظاهر مدرنی که همیشـه ناراضی‌اند و در روزمرگی‌های زندگی غوطه‌ور؛ تنها به ظواهر مدرن بودن توجه می‌کنند، رفاهی ظاهری می‌خواهند، دروغ می‌گویند و به راحتی در مورد دیگران قضاوت می‌کنند اما اگر قضاوتی در مورد خودشان انجام شود، به شدت می‌رنجند. همیشه چیزهایی برای پنهان کردن از نزدیکان‌شـان دارند و گاهی هم خودشان را به بی‌خیالی می‌زنند تا آنچه را که خودشـان هم می‌دانند صحیح است، انجام ندهند. همه اینها و جزییات دیگری را می‌توان به راحتی در سعادت‌آباد پیدا کرد.

لاله دروغ می‌گوید و پنهان‌کاری می‌کند و در مقابل علی دوروسـت و علی به او بی‌اعتماد اسـت و مدام زیر نظـرش دارد؛ تهمینه تصمیمش را بـرای طلاق گرفته اسـت، بهرام به یاسی علاقه دارد و پول دادن به محسن را از تهمینه مخفی کرده و یاسـی خبر بارداری‌اش را از محسـن؛ بهرام و لاله پیگیری کارهای مربوط به گرفتن پاسـپورت را از علی پنهان کرده‌اند. ماجرای غرق شدن اجناس محسـن هم که در نهایت قلابی از کار درآمد و ترفند محسـن برای پول گرفتن از بهرام بوده که در این مورد هم محسن به یاسی دروغ می‌گوید و در نهایت هم همه اینهـا به قول علی به لاله پـول دادند و حمایتش کردند تا بچه‌اش را سـقط کنـد و این موضوع را از علی پنهـان کردند. هیچ‌کس راه‌حل را در صداقت نمی‌جوید به فکر حل واقعی مشکلات نیست؛ شاید بشود ریشه این پنهان‌کاری‌ها را در دیالوگی که بین علی و بهرام رد و بدل می‌شود پیدا کرد، علی می‌گوید حس می‌کنم لاله چیزی را از من مخفی می‌کند. بهرام هم پاسـخ می‌دهد خوب تـو هم یه چیزی رو ازش قایم کن! در واقع همه در این دور پنهان‌کاری گرفتار شده‌اند و مهم‌ترین قصد کارگردان هم نشـان دادن همین فضای آلوده‌ای است که همه در حال مخفی‌کاری و دورویی هستند. نکته جالب اینکه این آدم‌های نقاب‌دار قرار است برای تولد دور هم جمع شوند اما به جز زمان خوردن شـام و بریـدن کیک این اتفاق نمی‌افتد. در اولی محسن یخ در لیوان یاسی می‌اندازد و لیوان می‌شکند که در واقع نماد شکنندگی این زندگی است. دومی هم طولی نمی‌کشد و به دعوا منجر می‌شود.

نـگاه انتقادی و دقیق مازیار میری قابل تحسـین و محترم است و او به هیچ‌وجه در این فیلم گرفتار حاشیه و نگاه‌های روشنفکری نبوده است. او روابط سه خانواده را به تصویر کشـیده که امیدی به زنده ماندن روح خانواده در آنهـا نیسـت و دیر یا زود به سـمت نابودی خواهند رفت. میری قضاوتی در مورد این سـه خانواده نمی‌کند و همه در یک سطح قرار دارند؛ هیچ‌کس بدتر از دیگری نیست و محکوم نمی‌شود و همه ایرادهایی دارند؛ حتی محسـن که مشخص است از جنس دیگر آدم‌های فیلم نیست و تازه به این طبقه پیوسته است، آن هم از راه‌های نابهنجار و غیراخلاقی. شـاید حجم آلودگی‌هایی که در این فیلم دیده می‌شـود، زیاد باشـد اما سـعادت‌آباد به وضوح از شرایط اجتماعی اطراف ما تاثیر گرفته؛ هر کس می‌تواند به میزانی دست به چنین پنهان‌کاری‌هایی بزند. سعادت‌آباد می‌تواند ما را به فکری عمیق فرو برد تا به نقد خودمان بنشینیم.