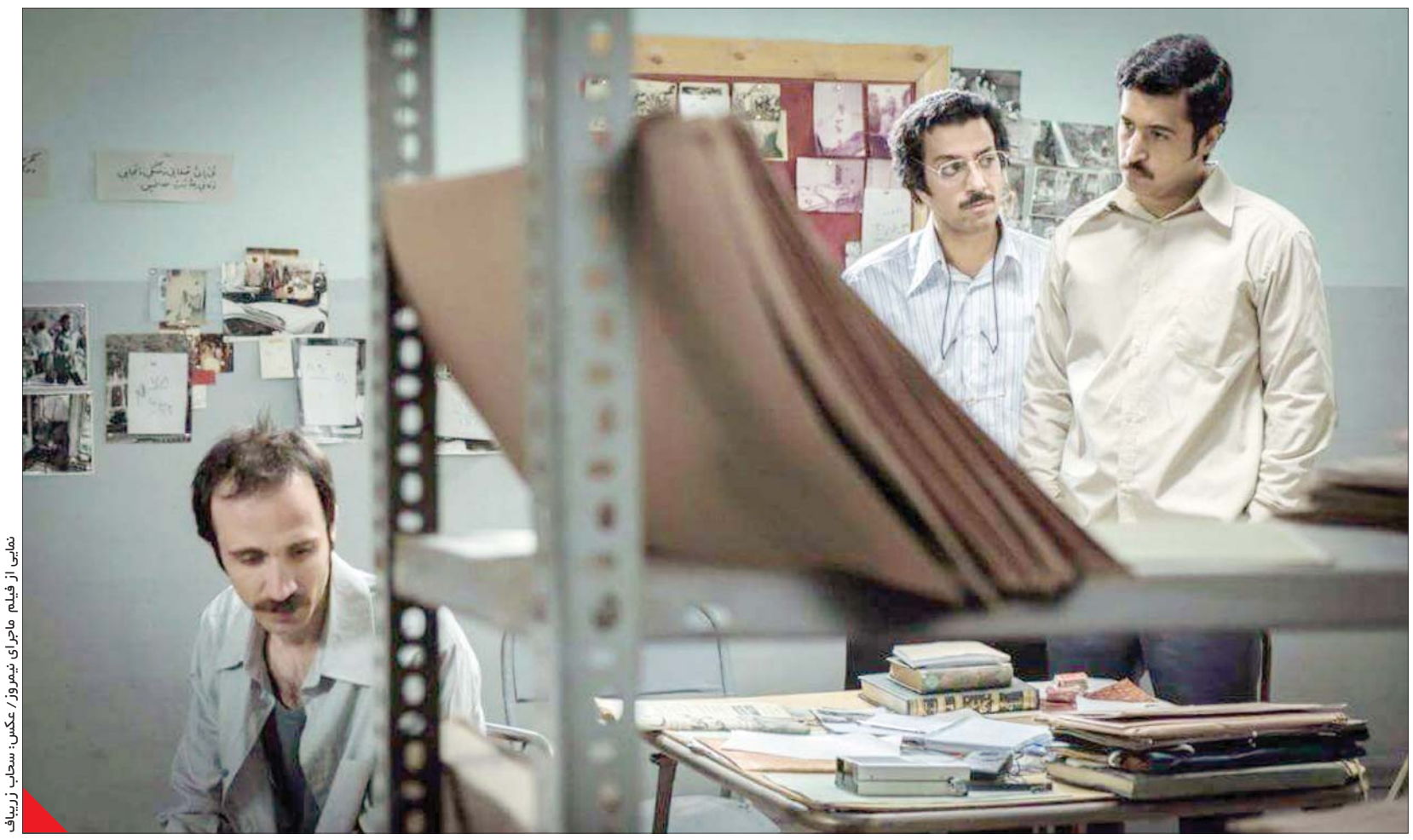


نمایی از فیلم ماجرای نیمروز/ عکس: سحاب زریباف

گفت‌وگو با محمدحسین مهدویان، کارگردان فیلم «ماجرای نیمروز»

بازآفرینی تاریخ در وضعیت نمایشی

فرانک آرتا

محمدحسین مهدویان با ساخت فیلم «ماجرای نیمروز» نشان داد که در سینمای با آگاهی وارد میدان شده و این فیلم هم نمونه‌ای موفق در سینمای سیاسی است. با او درباره «ماجرای نیمروز» گفت‌وگو کردیم که می‌خوانید:

چرا تا این حد به تاریخ معاصر، به‌ویژه دهه ۶۰ علاقه‌مند هستید؟

به نظرم تاریخ هر مملکتی از اعصار تا امروز قطعا روی زندگی امروز ما تأثیر داشته و هرچه این تاریخ نزدیک‌تر و معاصرتر می‌شود، تأثیراتش در زندگی بیشتر می‌شود. خیلی از موضوعاتی که امروز درباره‌اش صحبت می‌کنیم، ریشه در وقایع تاریخی دارد؛ به‌ویژه تاریخ معاصر که خیلی‌هایشان مهم است. مباحث مختلفی در عرصه سیاست، اقتصاد، موضوعات اجتماعی امروز گریبان‌گیر ماست و ریشه بخش زیادی از آنها در تاریخ ماست؛ ما ملتی هستیم که خیلی کم می‌خوانیم و خواندن تاریخ اصلا در اولویتمان نیست. درحالی‌که تاریخ تجربه بی‌نظیری از زندگی افراد مختلف در دوران‌های مختلف است. تجربه‌ای که ممکن است در طول یک عمر خودت نتوانی تجربه کنی. از نوجوانی به تاریخ به‌ویژه به تاریخ معاصر علاقه داشتم. فیلم‌های تاریخی را هم دوست داشتم. الان هم دوست دارم تاریخ را روایت کنم نه اینکه تحلیل کنم و به جزئیات کم‌اهمیت بپردازم، بلکه تصویری از زندگی مردم در دوره‌های مختلف تاریخی ارائه دهم.

به قول دکتر شریعتی، تاریخ را نمی‌توان قضاوت کرد درنهایت همه ما از بیرون نقش قاضی را داریم. قضاوت شما بر چه مبنایی است که تاریخ کمتر لطمه ببیند؟

به مدد سینما. سینما شیوه متفاوتی از فکرکردن است. فیلم تاریخی مثل کتاب و پژوهش تاریخی نیست. فیلم تاریخی هویت مستقل دارد. سینما معیارهایی برای خودش دارد که خیلی شبیه به زندگی است و به تماشاگر تجربه و احساس منتقل می‌کند که مبتنی بر یک جور عقلانیت که تحلیلگر باشد، نیست. بلکه یک احساس از زندگی در یک دوره را منتقل می‌کند و زمانی این احساس درست است که باورپذیر باشد؛ باورپذیری که اصول هر فیلم است و اگر فیلم باور نشود اشتباه است. من با محک سینما تاریخ را می‌سنجم و آنچه سینما باور می‌کند روایت قابل‌تأملی خواهد بود.

گاهی فیلم شما آن‌قدر می‌خواهد به واقعیت وفادار بماند که مرز واقعیت و مستند مخدوش می‌شود. این مثال آن‌قدر در «ایستاده در غبار» قوی بود که می‌توانست در جایگاه فیلم مستند باشد. از نظر شما این مرز کجا می‌تواند معنا داشته باشد؟

مرزش همان باور است. بالاخره هر واقعه‌ای در زمانی اتفاق افتاده و تمام شده و دیگر قابل بازیابی نیست. درواقع ما در حال بازآفرینی تاریخ هستیم. یعنی وقتی یک تاریخ‌نگار هم تاریخ می‌نویسد مبتنی بر اسناد به شیوه ادبیات تاریخ را بازآفرینی می‌کند درواقع به زبان ادبی تاریخ را از نو روایت می‌کند. من همین کار را با سینما می‌کنم. یعنی بازآفرینی تاریخ را در وضعیت نمایشی انجام می‌دهم که مدیومش هم سینماست.

در «ایستاده در غبار» قابی را می‌بینیم که درواقع دوربین مشاهده‌گر است و اگر حرکتی هم باشد شخصیت‌ها حرکت می‌کنند اما در «ماجرای نیمروز» شما قدرت دارید که دوربین را حرکت دهید. چرا خواستید از شکل روایت «ایستاده در غبار» فاصله بگیرید؟

تفاوت لحن وجود دارد. اینجا وضعیت نمایشی که بر فیلم حاکم است اهمیتش برایم بیشتر از رخدادهاست. وقتی فضای آن سال‌ها را می‌بینم یک التهاب و وحشت در فضا حاکم است. به‌اضافه اینکه یک خشونت در زندگی مردم جریان دارد که برای من مهم‌ترین چیزهاست. من دنبال تحلیل و فهمیدن انگیزه آدم‌ها نیستم. دنبال این نیستم که بدانم قبل و بعدش چه بوده. می‌خواهم مستقیم به آن کانسپت بپردازم. درواقع التهاب ناشی از وحشت و خشونت و به نظرم به‌عنوان یک فیلم این یکی از مهم‌ترین تصمیماتی است که فیلم‌ساز باید بگیرد. فیلم‌های تاریخی ما تحلیل‌گرا هستند چون جامعه ما خیلی تحلیل‌زده و تا حد زیادی سیاست‌زده است. همه می‌خواهند دنبال انگیزه‌ها و تأملات و تفکرات و ریشه‌های فکری باشند. من به‌عنوان فیلم‌ساز به نظرم آمد التهاب حاکم بر جامعه چیزی است که در تاریخ از آن غفلت می‌شود؛ یعنی احساس آدم‌ها.

که درواقع نکته‌ای است که جامعه امروز به‌ویژه جوانان بدانند انقلاب در دهه ۶۰ چه وضعیتی داشته.

بله و اینکه انسان می‌تواند در چه وضعیتی زندگی کند.

نگاه شما به انسان شاید دلواپسان را ناراحت کند چون آنها معتقدند در فیلم‌ها دنبال حقیقت باشیم و می‌خواهند حقانیت طیفی که مربوط به آنهاست را ثابت کنند. اما همین نگاه انسان‌مدارانه شما این نوع منتقدان را دچار چالش نخواهد کرد؟

واقعیت این است که بالاخره ما نسل دیگری هستیم. من خودم هم خانواده دارم و به این فکر می‌کنم آیا دوست داری در چنین وضعیت مشابهی زندگی کنی؟ فکر می‌کنم اصولا زندگی در این وضعیت فارغ از اینکه چه کسی حق دارد یا نه و هر اتفاقی که افتاده در شأن جامعه ما نیست که گرفتار چنین خشونت دامنه‌داری شود. همین که تماشاگر موقع تماشای این فیلم ملتهب می‌شود به نظر می‌آید خیلی کمک‌کننده است. ما در تاریخمان خشونت را دایره‌وار تکرار کرده‌ایم. یک‌بار باید خشونت را مقابل دیدگانمان ببینیم که افراط و تفریط دو روی سکه هستند و می‌تواند چه بلایی سر جامعه بیاورد. می‌تواند خواهری را به نام حقیقت و آزادی وادار به کشتن خواهرش کند. جنایت‌کاران بزرگ تاریخ هم از همین الفاظ استفاده کرده‌اند. درواقع در خیلی از مواقع اگر سرسختانه سرسپرده باشید، به خشونت می‌رسید. داعش ثمره نگاه خشک و متعصبانه است که فقط من درست می‌گویم و خودش را مجاز به حذف مخالفانش می‌داند که منجر به ایجاد زنجیره خشونت می‌شود. یعنی خشونت دامنه‌دار می‌شود. چون کسی که خشونت می‌بیند خودش هم متکی به خشونت خواهد شد.

شما در فیلم «ایستاده در غبار» آن‌قدر به واقعیت آن دوره وفادار بودید که حتی از «صدای شاهد» هم استفاده کردید.

به حقایق استناد کردم. اما اینجا دنبال آن نبودم.

حتی شخصیت‌های فیلم رحیم و مسعود واقعی نیستند و کاملا با یک فیلم داستانی از نوع سیاسی روبه‌رو هستیم. چرا؟

به این دلیل که اینجا دیگر مسئله من استناد به تاریخ نبود. مسئله من این نیست که فیلم در درون خودش به تاریخ استناد کند. مسئله من کانسپتی است که به تماشاگر منتقل می‌شود.

اما فیلم شما سیاسی است.

بله، فیلم در زمینه سیاسی رخ می‌دهد اما توجه کنید تماشاگری که فیلم را می‌بیند، با فیلم جلو می‌آید و احساس می‌کند که در چه وضعیت... .

واقعیت این است فیلم شما به لحاظ بصری چشم‌نواز نیست. اما چه شگردی را به کار می‌گیرید که همه را پای سفره دلتان می‌نشانید؟ چطور شخصیت‌ها را این‌قدر جذاب می‌کنید؟

سعی می‌کنم به آدم‌ها خیلی واقعی بپردازم. دوست دارم آدم‌های فیلمم نمایشی نباشند و در یک قدمی آدم‌های واقعی باشند. حتی اگر شعار هم می‌دهند شعارشان اندازه دهانشان باشد. یعنی شما اول این آدم را باور کنید و بعد بگویید خب شعار هم می‌دهد. شخصیت فیلم هم می‌تواند ایدئولوژی داشته باشد نه اینکه ایدئولوژی فیلم‌ساز در دهان شخصیت باشد و بخواهد آنها را فریاد بزند. از خودش حرف بزند و تماشاگر باورش کند. در این صورت تماشاگر به شخصیت دل می‌سپرد.

کسانی که آن دوره تاریخی را شاهد بودند آن‌قدر بداخلاقی در جامعه بود که کسی نمی‌خندید. ولی در فیلم شما طنازی‌هایی دیده می‌شود که در زمان خودش دیده نشد. چرا؟

خب، دلچسب است. این چیزی است که سینمای ما و روایت رسمی به بُعدنداشتن آدم‌ها دامن زده است. آدم‌ها در همه دوره‌های تاریخی آدم هستند. همه ژست دارند مثلا شما روزنامه‌نگار هستید و مؤلفه‌های مشخصی با همکارانتان دارید. معمولا جامعه ما شما را این‌طور می‌سنجد می‌گوید این اصلاح‌طلب‌ها یا اصولگراها. درحالی‌که به این قضیه فکر نمی‌کند که در معاشرت با افراد، آدم‌ها ویژگی‌های شخصی دارند. یکی عبوس است، یکی خوب، مهربان، بدقلق یا... اینها به حزب و دسته و گروه ربطی ندارد و واقعیت کاراکتر آدم‌هاست. وقتی اینها را نشان دهیم آدم‌ها می‌فهمند چقدر شبیه هم هستند.

منابع تصویری‌تان چیست؟ شما حتی به اتوبوس‌های دوطبقه که الان نیست دسترسی پیدا کردید. به لحاظ لجستیک و تولید انگار دستتان خیلی باز بود. فیلم‌های تاریخ معاصر اغلب در جاهایی لو می‌روند. اما در فیلم شما این اتفاق نیفتاده؟

اینها با سختی به دست می‌آید. خیابان دهه ۶۰ را درست‌کردن کار راحتی نیست و اینکه بتوانی جایی را پیدا کنی که ماشین‌ها و آدم‌ها را بیاوری. بیشترین تعداد ماشینی که در صحنه استفاده کردیم ۲۵ ماشین بوده اما پروژه‌هایی هستند که این امکان را دارند که از ۵۰ ماشین در ۱۰ روز استفاده کنند. کلکسیونرهایی هستند که به سینما خدمات می‌دهند اما مسئله این است که در سبک بصری درست استفاده شود و شما باور کنید که مثلا ژیان را از یک کلکسیونر نگرفته‌اند. در سبک روایی و بصری درست است که شما باور می‌کنید خیابان مربوط به دهه ۶۰ است و مهم نیست که از چند ژیان استفاده کرده‌ایم. مهم است تماشاگر را متقاعد کنیم که صحنه‌ها مربوط به سال ۶۰ است.

به نظرم بیش از هر چیز این قضیه برای شما زمان‌بر بود.

خیلی انرژی‌بر و کنترلش خیلی سخت بود. گروه کارگردانی برای رسیدن به این زندگی که در فیلم جریان دارد، کمک کردند. در صحنه‌ای که ترور رخ می‌دهد یک زندگی در خیابان در جریان است. ایجاد آن زندگی، بچه‌های صحنه، لباس و گروه جلوه‌های ویژه و کارگردانی خیلی کمک می‌کنند.

با بازیگران چطور صحبت می‌کنید که این‌قدر رئال بازی کنند؟

تمرین می‌کنیم.

قبل از فیلم‌برداری دوره‌های تمرین دارید؟

اگر فرصت باشد قبل از فیلم‌برداری که در این فیلم فرصت زیادی نبود. با بعضی بازیگران قبل از شروع فیلم‌برداری توانستیم تمرین کنیم. ولی تا صحنه آماده نشود معمولا فیلم‌برداری شروع نمی‌شود. گاهی دوباره فیلم‌نامه را بازنویسی می‌کنیم چون احساس می‌کنیم به بازیگر کمک می‌کند که درست صحنه را اجرا کند.

هادی حجازی‌فر در هر دو فیلم شما خیلی خوب بازی کرد. ایشان را چطور کشف کردید؟

ایشان سابقه زیادی در تئاتر دارد. زمانی که می‌خواستیم «ایستاده در غبار» را کار کنیم گزینه‌های مختلفی از بازیگرهای تئاتر را دیده بودیم و ابراهیم امینی که مسئول انتخاب بازیگر بود هادی را به من پیشنهاد داد و من نگران این بودم که چهره ایشان در گریم آنچه می‌خواهم نباشد. چند نفر هم تست کردیم که نشد و دوباره سمت هادی رفتیم. آنچه باعث شد به انتخاب هادی مطمئن شوم این بود که فکر کردم حتی اگر در گریم هم خیلی شبیه نشود اقتداری در راه‌رفتن و نگاه‌کردن و رفتارش هست که می‌تواند تماشاگر را متقاعد کند که من همانم.

چرا سینمایتان این‌قدر مردانه است؟

من درباره تاریخ کار می‌کنم و واقعا تاریخ ما مردانه بوده یعنی کاملا مردسالارانه است و شخصیت‌های زن در تاریخ کم بوده و همیشه در حاشیه بوده‌اند. مردان هستند که به جنگ می‌روند. انقلاب که می‌شود مردها به تظاهرات می‌روند.

خب راویان تاریخ مردها هستند.

قهرمانان ما عموما مرد بودند. درواقع به این معنی نیست که زن‌ها نخواسته‌اند نقش داشته باشند این نقش خیلی وقت‌ها از آنها سلب شده. این یک واقعیت است. در سینمای ما به محض اینکه می‌خواهند یک داستان تاریخی بسازند از یک خانم استفاده می‌کنند. طرف دیگر قضیه محدودیت‌های سینما برای نشان‌دادن زن زیاد است. شما نمی‌توانید به یک پرداخت درست و دقیق از زن و تأثیر زن در درام‌های ایرانی برسید. چون محدودیت‌های زیادی در به‌تصویرکشیدن زن وجود دارد و حداقل با ساختار من جور درنمی‌آید. شما به‌راحتی می‌پذیرید یک زن در خانه با همسرش در مکان‌های مختلف خانه است و روسری به سر دارد. ولی این وضعیت نمایشی است. نور و حرکت دوربین و بازی‌ها هم نمایشی هستند. ولی وقتی در سبکی مثل فیلم من که می‌خواهم همه چیز رئال باشد و تماشاگر لحظه‌ای در اتفاق‌افتادن حوادث تردید نکند، تماشاگر را از دنیای فیلم به بیرون پرت می‌کند و اجتناب می‌کنم از اینکه زن را در آن موقعیت نشان دهم.

بعضی از شخصیت‌های تاریخی فیلم شما هنوز زنده هستند. آیا با این افراد ملاقات داشته‌اید؟

با دو نفرشان ملاقات کرده‌ام.

بعد از دیدن فیلم، تأیید کردند؟

هنوز فیلم را ندیده‌اند.

نظرتان درباره گرفتن جایزه چیست؟

واقعا انسان دوست دارد جایزه بگیرد. طبیعتا ترجیح می‌دهی که دیده شوی و تشویقت کنند. اما دور از هرگونه اغراق آنچه باید برای فیلممان اتفاق می‌افتاد، در نمایش چند روز گذشته اتفاق افتاده است. یعنی بزرگ‌ترین جایزه را در جشنواره فجر امسال گرفتم و آن استقبال بی‌نظیر مخاطبان بود.

ادامه از صفحه ۱۰

ردپای رمزآلود آوندها بر تکه‌های چوب

زیبایی مجسمه‌های اجراشده با برنز یا شاهکارهای در آمده از دل سنگ ستودنی است، اما خلوص چوب و بافتی را که آوندها و رگه‌های آن بر پوسته ایجاد می‌کند صادقانه‌تر و زمینی‌تر می‌دانم. از سوی دیگر متریال چوب در صنعت مبلمان دارای پیشینه است، اما از جهان غرب به سرزمین ما وارد شده و در طول سال‌ها، هرگز همپای نوآوری در معماری ایرانی، مبلمان ایرانی یعنی آنچه که از فرهنگ ما ریشه گرفته باشد، نداشته‌ایم. حال مجسمه‌های چوبی‌ای را تصور کنید که می‌توان به‌عنوان میز، نیمکت، صندلی و کمد از آنها استفاده کرد و ایده آن ریشه در فرهنگ ایران دارد.

اما در گذشته فلز را برای ساخت آثارتان استفاده کرده‌اید.

تنها یک کار اجراشده با آهن، از من وجود دارد به نام «سینِ سلام». دلیل انتخاب این متریال دوامِ آن در قرارگیری در فضای آزاد - نزدیک به درِ ورودی پارک ساعی در خیابان ولی‌عصر - بوده است.

و چرا از بین چوب‌ها ماهاگونی (آکاژو) را انتخاب کردید؟

چوب ماهاگونی یا آکاژو به دلیل زیبایی رنگ و بافت، همچنین سهولت کار در برش با ابزار دستی یا ماشینی، انتخاب مناسبی است. البته در مجموعه «شعر در رگ‌های چوب» در کنار آکاژو، از چوب‌های دیگر مانند گردو، صنوبر و افرا نیز استفاده شده است و حتی قسمت‌هایی از این آثار با رنگ‌سفید یا ورق طلا پوشیده شده‌اند و البته در هیچ‌کدام روکش چوب به‌کار نرفته است. اینکه در ظاهر، چوب گردو دیده شود ولی از درون تخته چند لا باشد، صداقت کار را زیر سؤال می‌برد.

از تکنیک به‌کاررفته در این آثار بگویید... گویا چوب‌ها را تکه‌تکه روی هم قرار داده‌اید و به سمت حکاکی نرفته‌اید. درست است؟

تراشیدن و حکاکی یک تنه بزرگ چوبی و رسیدن به حجم مورد نظر، سنتی شناخته‌شده در اجرای مجسمه با چوب است. اما این مسیر و این‌گونه رسیدن با تجربه زندگی‌ام یگانه نیست. برای من تا به امروز، هرچه به دست آمده، حاصل ذره‌ذره تلاش و درنهایت به خواسته‌رسیدن است. قطعه‌های چوب را تکه‌تکه در کنار هم‌گذاشتن، از چنین نگاهی آمده است. به این شیوه از طراحی جزئیات، بعد از چندین سال کار و مطالعه رسیده‌ام. در این تکنیک، چند قطعه چوب با تعریفی حساب‌شده و مشخص و با درنظرگرفتن ویژگی‌های مکانیکی چوب در کنار هم قرار می‌گیرند و یک سطح - یک لایه - را می‌سازند. از کنار هم قرارگرفتن و اتصال چند لایه، پس از برش نقش مورد نظر، یک حجم به دست می‌آید. قرارگیری لایه‌لایه و تکرارشونده سطوح چوبی، به عنصر تکرار که در سیاه‌مشق‌ها و همچنین در معماری به چشم می‌خورد نیز اشاره دارد. پوسته نهایی، ردپای رمزآلود آوندها بر تکه‌تکه‌های چوب را به مخاطب نشان می‌دهد و مانند آن است که اثر، در هیئت حجمی خاموش، حکایات زیادی برای گفتن دارد.

مجسمه‌های شما در عین کاربردی‌بودن، یونیک و تکین هستند. با توجه به کاربردی‌بودن‌شان، چرا آنها را تولید انبوه نکردید یا در ادیشن‌های بیشتر تولید نکردید؟

با آگاهی به مجموعه شرایطی که در آن به سر می‌برم - دوری از ایران، سختی و پرهزینه‌بودن اجرا، تمایل به نظارت کامل بر کیفیت هر اجرا و مهم‌تر از آن فراوانی ایده‌ها، یونیک و تکین‌بودن را انتخاب کرده‌ام. طراحی‌های بسیاری در گوشه دفتر و فایل‌های کامپیوتری‌ام وجود دارد که در سال‌های گذشته به دلیل مناسب‌نبودن امکانات هنوز فرصت تحقق نیافته‌اند. ترجیح داده‌ام به جای درگیری با فرایند تکثیر، هر بار ایده‌ای تازه را به ثمر برسانم.

عمق میدان

سینمای انقلابی یا سینمای انقلاب؟ (۲)

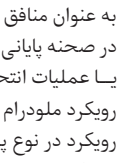
مهرداد حجتی

سینمای همه سال‌های جشنواره فیلم فجر هرچند برآمده از فضای پس از انقلاب است؛ اما آیا انقلابی است؟ این پرسشی است که هنوز به شکل جدی به آن پرداخته نشده است. شاید بیشتر ازآن‌رو که تصور می‌شود، سینمای انقلاب همان سینمای انقلابی است و افرادی که در سال‌های اخیر به بسیاری از فیلم‌سازان تاخته‌اند که چرا فیلم انقلابی نمی‌سازند، دلیل اعتراض‌شان از درک‌نکردن همین بی‌تمایزی ناشی می‌شود. همان‌ها که مدام به این یا آن کارگردان می‌تازند که چرا انقلابی نیستند و گاه در این خرده‌گیری تا آنجا پیش می‌روند که حتی برخی بچه‌مسلمان‌های سینما را هم متهم به فاصله‌گرفتن از انقلاب می‌کنند! این افراد کسانی هستند که با فاصله‌ای ۳۸ ساله از پیروزی انقلاب خود را انقلابی‌های امروز معرفی می‌کنند. در بخش نخست این یادداشت شرح داده شد که فرد انقلابی داعیه تغییر بنیادین وضع موجود را دارد؛ براساس‌این هم بود که انقلابیون همه ارزش‌های موجود رژیم قبل را باطل اعلام کردند تا ارزش‌های تازه‌ای را جایگزین کنند؛ اما آیا انقلابیون امروز هم قصد تغییر وضع موجود را دارند؟! این همان نکته‌ای است که این یادداشت قصد دارد آن را توضیح دهد. به گذشته بازگردیم؛ همان سال‌های نخست پس از پیروزی انقلاب. همه مردم هنوز متأثر از شرایط انقلابی جامعه، انقلابی بودند. با هر رخدادی مدام به خیابان می‌آمدند و دست به راهپیمایی و تظاهرات می‌زدند. هرآنچه نیاز به خروش مردمی داشت، مردم می‌خروشیدند و با هر خروش تغییر پدید می‌آمد. هر تظاهراتی یک رفراندوم محسوب می‌شد؛ رفراندومی برای تغییر. سینما هم تغییر کرد. از سینمای پیش از انقلاب به سینمای پس از انقلاب. پرسوناژها دیگر از کافه بیرون نمی‌آمدند. همه پرسوناژها تغییر کرده بودند چون جامعه تغییر کرده بود و این تغییر تا آنجا پیش رفت که توانست جوامع دیگر را متقاعد کند تا این سینما را با همه تفاوت‌هایش بپذیرند. اینکه پرسوناژهای زن همه با بدن‌های پوشیده حتی در خلوت خود با همسرانشان ظاهر می‌شوند و مردان اجازه لمس همسران خود را حتی به وقت خلوت ندارند! این رویکرد تازه سینمای پس از انقلاب بود. انقلاب به سینما هم آمده بود. سینماگران هم به هر تقدیر چه انقلابی و چه غیرانقلابی با شرایط تازه کنار آمدند تا آثار تازه پدید آورند. از آن روز تا به امروز هرچه در این سینما ساخته شده است، آثار متأثر وضع موجود جامعه است. اگر در آثار دهه اول انقلاب پوشش زنان سفت و سخت است و معاشرت زنان و مردان بسیار محدود است، دقیقا به این خاطر است که وضع موجود جامعه این‌چنین بوده است. سخت‌گیری در سطح جامعه تا به آنجا پیش رفته بود که قدم‌زدن یک دختر و پسر جوان جرم محسوب و مشمول مجازات می‌شد. اما با گام‌گذاشتن به نیمه دوم دهه ۷۰ فضای جامعه تغییر کرد و سینما نیز متأثر از همین تغییر، تغییر کرد؛ تغییری که تداوم یافت و با باز یا بسته‌شدن فضای سینما هم دستخوش تغییر می‌شد؛ اما این خواسته انقلابیون هم بود؟ در یادداشت بعد این موضوع را پی خواهیم گرفت.

عمق میدان

نقدی بر فیلم «ماجرای نیمروز»

کلیشه‌های توفیق‌یافته



علی فرهمند

روایت برهه‌ای از تاریخ که به خاطر ناتوانی در درام‌پردازی دست به دامان گزارش‌گویی شده، به صورت کاملا اتفاقی مماس است بر ساختار بصری‌اش و فرم و محتوا باهم تناسب دارند و نتیجه‌اش شده یک فیلم خوب. اینکه چرا «ماجرای نیمروز» تصادفا به ارزیابی خوب رسیده هم کار منتقد است هرچند بعد از این فیلم، کارگردان شکل بصری فیلم‌های خود را یافته است و موفقیت فیلم‌های آینده «محمدحسین مهدویان» در گرو تصادف نیست، اما به‌هرحال در تاریخ سینمای ایران، بسیاری راه خود را بر حسب تصادف برگزیده‌اند و نامی نیز کسب کرده‌اند و این چرخه از دوران «کیارستمی» شروع شده و ادامه خواهد داشت اما چرا «ماجرای نیمروز» فیلم خوبی است و چرا فیلم‌ساز تصادفا به این اثر خوب رسیده است؟متن «ماجرای نیمروز» دارای رخدادهایی است که اگر در چارچوب درام قرار می‌گرفت، می‌توانست در کنار ملودرام‌های سطحی با مضمون سیاسی در سینمای ایران قرار گیرد و در بهترین حالت، با «سیانور» و «بادیگارد» و... مقایسه شود؛ رخدادهایی که مختص تصادفات ملودراماتیکی است که ریشه در فیلم‌فارسی‌ها دارد. مثلا دیدار تصادفی «حامد» به عنوان پلیس با معشوقه سابقش به عنوان منافق در خیابان که کاشتی است برای تقابل آنها در صحنه پایانی که بیش‌ازحد کلیشه‌ای است و قابل حدس؛ یا عملیات انتحاری و مرگ دو خواهر که همه برخاسته از رویکرد ملودرام نسبت به جذب حواس تماشاگر است. این رویکرد در نوع پرداخت به شخصیت‌ها هم چنین است؛ یک پروتاگونیستِ بی‌حاشیه در کنار اعضایی که هر کدام ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارند که این ویژگی‌ها می‌تواند در لحظاتی از درام، مانع از خستگی ذهنی شود. دقت کنید به صحنه پس از شهادت «سیدمحمد بهشتی» که خبر به‌شهادت‌رسیدنش با چند ثانیه موسیقی همراه است و حاضران در صحنه به اشک‌ریختن و افسوس‌خوردن مشغولند و در صحنه بعد، قهرمان که بیش‌ازپیش به دنبال دستگیری «موسی خیابانی» است، با گرهی جدید مواجه می‌شود. این مؤلفه‌ها از نگاه داستان‌گویی ملودرام برخاسته است و نه گزارش‌گویی. اما چطور از عدم توفیق در متن «ماجرای نیمروز» می‌توان به ارزیابی «خوب» رسید؟ ساختار بصری «ماجرای نیمروز» متفاوت است و متناسب با متنی که گزارش‌گونه است و نه دراماتیک. متن گزارش لحن ژورنالیستی می‌طلبد و دوربین باید فاصله خود را با شخصیت حفظ کند و گزارشگرانه رفتار کند.

ادامه در صفحه ۱۲