نفس عمیق در شبهای روشن!

□شاپور عظیمی

اعتراف تلخی است که بگویم جشنوارهٔ فیلم فجر را دیگر دوست ندارم. به یاد می‌آورم سالهایی را که جوان‌تر بودم، که جوان‌تر بودیم، و شور و شوق جشنواره و تماشای فیلمها خواب و خوراک از ما می‌ربود. در جشنوارهٔ فیلم فجر، فیلم نمی‌دیدیم، با فیلمها عشق‌بازی می‌کردیم. از ساعت پنج صبح جلوی سینما فرهنگ می‌ایستادیم، چه دوز و کلکهایی که سوار نمی‌کردیم تا به جلوی صف برسیم. بلیتها را که می‌گرفتیم، گویی قلعه‌ای را تسخیر کرده‌ایم و بعد می‌نشستیم و شمارش معکوس را شروع می‌کردیم، خدایا!، پس این جشنواره کی شروع می‌شه؟ در آن سالها تماشای فیلم در جشنوارهٔ فیلم فجر برای ما (دست کم برای من) در حکم اجرای یک آیین بود؛ آیینی که هر سال باید اجرا می‌شد. ردخور هم نداشت. فیلمها را یکی پس از دیگری می‌بلعیدیم. امسال مرور بر آثار کیه؟!

ازو؟ کوروساوا؟ چی؟! تارکوفسکی؟! راستی ببین! اوگتسومونوگاتاری هم هست. آره! عجب اسمی داره این فیلم، چه طنینی داره. چقدر باشکوهه. بذار ببینم. آره، سینما عصر جدید، سالن دو.

و این‌گونه بود که ما با سینما زندگی کردیم. عشق کردیم. اما ذره ذره چیزی اتفاق افتاد. «من درد در رگانم، فریاد در استخوانم، فریاد زدم که‌ای...». گویی پیش از آن «باد ما را با خود برده بود». کم‌کم توانستیم دست حریف را بخوانیم. بخشهای خارجی جشنوارهٔ فیلم فجر کم کم به یک شوخی بدل شد، شوخی‌ای که خنده نداشت. چندین فیلم تاریخ سینما در دست عده‌ای بود و هر سال به بهانه‌ای، اسم تازه‌ای بر روی بخشهای مختلف می‌گذاشتند و این فیلمها را نمایش می‌دادند و بدین گونه بود که کم‌کم بخش خارجی جشنوارهٔ فیلم فجر را با اشک و آه خون بوسیدیم و کنار گذاشتیم. کم کم پی بردیم که آبی از این بخش جشنواره گرم نمی‌شود. بنابراین ما ماندیم و تنها دلخوشی اندکی که داشتیم. دلمان خوش بود که فیلمهای ایرانی را می‌بینیم، حظ می‌بریم و عشق می‌کنیم. پس کفش و کلاه کردیم به عزم اینکه هر سال فقط آثار سینمای ایران را تماشا کنیم. اما گویی تقدیر عشق ما این بود که این تب نیز به عرق بنشیند.

اکنون که پس غبار چندین و چند سالهٔ جشنوارهٔ فیلم ایستاده‌ام و به پشت‌سر نگاه می‌کنم «گریه نمی‌دهد امان». به یاد می‌آورم دوره‌هایی از جشنوارهٔ فیلم فجر را که شمار فیلم خوب فراتر از انگشتان دو دست بود. نامهای بزرگ، جشنواره را از آن خود کرده بودند. سینمای ایران با موتوری به قوت نمی‌دانم چندین اسب بخار می‌چرخید و می‌چرخید و دل ما را با خودش می‌برد. اما بارقه‌های نگرانی یکی پس از دیگری از راه می‌رسیدند. نامهای بزرگ کم کم کمرنگ شدند و فیلمها به معنی واقعی کلمه آب رفتند.

پیش‌تر هیچ کجا نخواستم این چنین عقده‌گشایی کنم که اکنون کرده‌ام. سرشت و سرنوشت من (دیگران هم حتماً همین‌طور) با فیلم و سینما عجین شده. سینما برایم حکم اکسیژن داشته و دارد و حالا دیگر نفسم درنمی‌آید. باید نفس عمیق بکشم تا بتوانم زنده بمانم. «می‌خواهم زنده بمانم». این را فریاد می‌کنم. اما کو گوش شنوا؟! حدیث غمناک سینمای ایران نفسم را به شماره انداخته است. اکنون من مانده‌ام و عادتی دیرینه. باید در جشنوارهٔ فیلم فجر، فیلم ببینم. مجبورم. همین اندک اکسیژن هم شاید کارساز باشد «ریاضت کش به بادامی بسازه».

پس باز هم کفش و کلاه می‌کنم و سفرنامهٔ دیگری آغاز می‌شود در جشنواره‌ای که در تیزرش آقایی با صدایی رسا از آغاز سومین دههٔ جشنوارهٔ فیلم فجر می‌گوید و من اطرافم را در سالن سینما که نگاه می‌کنم حسرت‌زده می‌شوم و شروع می‌کنم به شمارش. بله: دقیقاً هفت دست. هفت دست آفتابه و لگن اطرافم دیده می‌شود. نه‌نه! روی پرده را می‌گویم!

آن چه که در میان فیلمهای جشنوارهٔ ۲۱ به چشم می‌خورد و فیلمسازان هیچ کوششی هم در پنهان کردن آن نکرده‌اند، نوعی سردرگمی است. مثل این است که هر که از راه رسیده؛ دست در کیسه‌ای جادویی کرده فیلمنامه‌ای بیرون کشیده، فوراً پشت دوربین رفته و دست به کار شده است. هیچ فصل مشترکی میان آثار ایرانی جشنواره ۲۱ نمی‌توان پیدا کرد. همه، تک‌آوایی شده‌اند. هر کس ساز خودش را می‌زند. «هیچ کس به فکر هیچ کس نیست». البته اگر قایل به تئوری توطئه باشیم می‌توانیم بگوییم که این آشفتگی مضامین تأثیری است که فیلمسازان از شرایط روز اجتماعی و سیاسی پیرامون خود دریافت کرده و بازتاب داده‌اند.

رأی باز (مهدی نوربخش)

دلم می‌خواهد یادداشتهایم در مورد فیلمهای جشنواره ۲۱ را با فیلم یکی از همشهریهایم که هرگز او را ندیده‌ام شروع کنم. بگذارید یک بار هم که شده پارتی بازی کرده باشیم. منظورم فیلم رأی باز است، که یادآور آثاری موسوم به سینمای خیابانی است، یعنی همان فیلمهایی که خاطره‌های زیادی در ذهن ما کاشته‌اند و نرفته‌اند که هستند و در ذهن ما جولان می‌دهند. رأی باز حکایت جوانی است به نام صابر که مرخصی آخر هفته می‌گیرد و از زندان بیرون می‌آید، بیرون از زندان دوست و رفیقش آنکل ایستاده و منتظر اوست. صابر در پی انتقام است، انتقام از شریف همکار سابقش، اما ملاقات با خواهرش او را پشیمان می‌کند و در انتها صابر بار دیگر به زندان برمی‌گردد.

رأی باز تمامی عناصر زیبایی شناسانهٔ فیلمهای خیابانی دههٔ پنجاه سینمای ایران را یکجا در خود دارد. انتقام، زندان، رفیقی که جلوی در زندان منتظر دوستش است، بیلیارد، شعر قوزک پا، با صدای مرحوم فروغی، (جالب است که قوزک پای صابر هم زخمی است)، خیابان، ماشین سواری، سیاه و سفید بودن فیلم، کلاه صابر که بسیار شبیه کلاه کشی علی خوش دست در تنگنا است. رودررویی قهرمان اصلی با چهرهٔ منفی فیلم، زن، چه‌بی‌وفا، چه با وفا و موسیقی.

مهدی نوربخش در فیلم خود آنچنان از این عناصر استفاده کرده که گویی این اولین و آخرین فرصتی است که برای ساخت یک فیلم خیابانی به دست آورده است. اما همهٔ این فیلم از صدر تا ذیل شیفتگی به آن نوع سینماست و لاغیر. فیلم رأی باز به این می‌ماند که یکی از عاشقان دلخستهٔ سینما فیلمی بسازد که تک تک نماهای آن را بخشهایی از فیلمهای موردعلاقه‌اش تشکیل بدهد و در ضمن بتواند نخ تسبیحی هم برای وصل کردن این تکه‌های پراکنده دست و پا کند. قصهٔ فیلم؛ خیلی قلابی و نچسب است. صابر چه مرگش است؟ چه می‌خواهد؟ زنش کجا بوده؟! حالا چه می‌کند، مریض است؟ مرده است؟ رودررویی صابر با خواهرش و بعد در جایی دیگر رودررو شدن صابر با شریف آنچنان گنگ و مبهم است که بالاخره باید از میان دیالوگهای اینها چیزی دستگیرمان شود. امیر نادری، کامران شیردل، مسعود کیمیایی، فریدون گله و دیگرانی که این نوع سینما را دوست داشتند و فیلمهایی با چنین مضامینی ساخته‌اند، از دل خود سخن گفته‌اند. آنها با یک چشم به جامعه‌شان نگاه کرده‌اند و با چشم دیگر به وسیلهٔ بیانی‌شان یعنی سینما چشم دوخته‌اند و حالا سالها بعد از ساخته شدن این آثار شاخص سینمای ایران اگر ما بیاییم و تنها دل خودمان را به بازسازی آن فضاها خوش کنیم بی‌آنکه چرخی در جامعهٔ خودمان زده باشیم، آیا کار مهمی کرده‌ایم؟ کپی کردن تنگنا و رضا موتوری و کندو و صبح روز چهارم چه دردی از سینمای ایران دوا خواهد کرد؟ تکلیف زمان حال

رای باز

چه می‌شود؟ اگر فیلمساز معتقد است که خیلی اجتماعی ساخته، تکلیف او در برابر جامعهٔ سال ۸۰ چیست؟ اینها پرسشهایی است که کارگردان رای باز بالاخره یک جوری باید از خودش بپرسد.

واکنش پنجم (تهمینه میلانی)

حکایت تماشای فیلم در سینمای مطبوعات حکایت غریبی است. تقریباً در هیچ سالن سینمایی نمی‌توان شاهد چنین فضایی بود. جمع دوستان منتقد اگر از فیلمی خوششان بیاید، معمولاً سالن را در نیمهٔ فیلم ترک نمی‌کنند، سکوتی آنها را فرا می‌گیرد و موقعی که فیلم تمام می‌شود، آنها که فیلم را دوست داشته باشند برایش دست می‌زنند، اما خدا نکند که منتقدان سینمایی از فیلمی خوششان نیاید. در واقع در چنین مواقعی است که نقدهای شفاهی چپ و راست بر سر فیلم شروع به باریدن می‌کند و این اتفاقی است که در مورد فیلم واکنش پنجم شخصاً شاهد آن بوده‌ام و باید بگویم که یک نقد شفاهی تصویری هم در میانه‌های فیلم داشته‌ام!

واکنش پنجم شاید بدترین فیلم خانم میلانی است چون تازه‌ترین اثر اوست! باید توضیح بدهم. این را دیگر همگی می‌دانیم که میلانی مدافع پروپا قرص زن و زنان در سینمای ایران است و در فیلمهایش عداوت و کینهٔ شدیدی نسبت به مردان احساس می‌شود. دو زن تا حدودی پذیرفتنی بود. فضای تازهٔ دوم خرداد و موج فیلمها و فضاهایی که تا کنون در سینمای ایران تجربه نشده بود، باعث می‌شد تا بیانیهٔ سینمای خانم میلانی قابل تحمل‌تر باشد، نیمهٔ پنهان نشان داد که ایشان همچنان پا را در یک کفش کرده‌اند که زن ایرانی مظلوم است و اِل است و بل است و خلاصه این شما مردان هستید که زن را ضعیفه می‌دانید و قس علی‌هذا. اما در واکنش پنجم خانم میلانی دیگر شمشیر را کاملاً از رو بسته‌اند. در واکنش پنجم آدمها عملاً به دو دسته تقسیم شده‌اند؛ زنها (یا همان آدم خوبها) و مردها. باید به جرأت گفت این گونه نگاه به آدمها و دسته‌بندی کردنشان، مصداق واقعی عوام‌زدگی فرهنگی است و حیف که این نوع نگاه، از آن یک زن است که مردان را به هدف و سیبل خود بدل کرده و می‌خواهد یک تنه انتقام هزاران سال تحقیر و توهین مردان به زنان را بگیرد و چونان روزا لوکزامبورگ فریاد برآورد که ای زنان جهان متحد شوید (اعتراف می‌کنم تا به حال نقدی این چنین تند ننوشته بودم. دارم عقده‌گشایی می‌کنم دیگر). واکنش پنجم از حقوق زنان دفاع می‌کند. فیلم می‌خواهد ثابت کند که زن، هیچ کم از مرد ندارد. حاج صفدر بدمن فیلم است چون مرد است. بازی موش و گربه‌ای فیلم که به شکلی مهوع این بازی را مانند مسابقه‌ای گلادیاتوری ترسیم می‌کند بیش از هر چیز یک خودفریبی آشکار و البته بزرگ است. کارگردان از همان حربه‌ای علیه مردان استفاده می‌کند که به زعم او، مردان نیز از آن حربه استفاده می‌کنند. در واقع خالق اثر، خود در جایگاه یک مرد به انتقام می‌نشیند و مردان را چپ و راست به صلابه می‌کشد. در جامعه‌ای که تفکر پیشاسرمایه‌داری‌اش مانعی است برای درک درست لایه‌های تفکرات مختلفه این گونه حرف زدن از حقوق زنان بیشتر به یک پزوادای روشنفکرانه شبیه است که هم پول به دنبال خود دارد و هم شهرت. عجیب این که این هم حربه‌ای مردانه است! قبول ندارید؟!

عروس خوش‌قدم (کاظم راست گفتار)

عروس خوش قدم می‌تواند فیلم خوش قدمی برای کارگردانش باشد. تکلیف فیلم از همان ابتدا با خودش و تماشاگر روشن است. از این جهت فیلم عروس خوش قدم می‌تواند اثری صادق باشد که دست کم دروغ نمی‌گوید. فیلم که برداشتی است از یکی دو فیلم خارجی، قصه‌اش را به راحتی تعریف می‌کند. حرفهای گنده گنده نمی‌زند، زمین و زمان را به هم نمی‌دوزد. سعی دارد فیلم مفرحی باشد و وظیفه‌اش را به عنوان یک فیلم از سینمای بدنه یا به قول دوستان، سینمای ملی(؟!) انجام دهد. باور کنید اینها می‌تواند بهترین دلیل بر راست‌گویی فیلمی باشد که با توجه به خواست و ارادهٔ مخاطب عام ساخته شده است. شاید عجیب به نظر برسد اما باید گفت که کارگردانی فیلم بی‌ادعا است و کاملاً در خدمت روایت قصهٔ فیلم است. از این جهت این فیلم می‌تواند غبطه‌برانگیز باشد. کاظم راست گفتار با اولین فیلمش نشان می‌دهد که می‌توان در آینده باز هم از او شنید و کاری هم به کار «سیاست در سینما» نداشت. کلاهمان را قاضی کنیم. آیا این دستاورد کمی است؟

دوشیزه (محمد درمنش)

آن شیاطین خود حسود کهنه‌اند
یک زمان از رهزنی خالی نه‌اند

یوسفان از مکر اخوان درچه‌اند
کزحسدیوسف به گرگان می‌دهند

ازحسدبر یوسف مصری چه رفت
این‌حسداندرکمین گرگیست‌زفت

لاجرم زین گرگ یعقوب حلیم
داشت‌بریوسف‌همیشه‌خوف‌وبیم

گرگ‌ظاهرگردخود یوسف نگشت
این‌حسدبدر فعل از گرگان گذشت

هر که را باشد مزاج و طبع سُست
او نخواهد هیچ کس را تن‌درست

زانکه هر بدبخت خرمن سوخته
می‌نخواهد شمع کس افروخته

هین کمالی دست آور تا تو هم
از کمال دیگران نُفتی به غم

هرکه‌رادیداوکمال از چپ و راست
ازحسد قولنجش آمد درد خواست

در نعیم فانی مال و جسد
چون همی سوزند عامه از حسد

پادشاهان‌بین که لشکر می‌کشند
از حسد خویشان خود را می‌کشند

هان‌وهان‌ترک‌حسد کهن باشهان
ورنه ابلیسی شوی اندر جهان

بر بامهای آسمان، گزیده‌ای از مثنوی معنوی به کوشش سامیه بصیر مژدهی، نشر فرزان روز، صص ۱۹۶

نغمه (ابوالقاسم طالبی)

زان یار دلنوازم شکری‌ست با شکایت
گر نکته دان عشقی بشنو تو این حکایت

بی‌مزد بود و منت هر خدمتی که کردم
یارب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

رندان تشنه لب را آبی نمی‌دهد کس
گویی ولی‌شناسان رفتند از این ولایت

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا
سرها بریده بینی بی جرم و بی‌جنایت

چشمت به غمزه ما را خون خورد و می‌پسندی
جانا روا نباشد خونریز را حمایت

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود
از گوشه‌ای برون آ ای کوکب هدایت

از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود
زنهار از این بیابان وین راه بی‌نهایت

ای آفتاب خوبان می‌جوشد اندرونم
یکساعتم بگنجان در سایهٔ عنایت

این راه را نهایت صورت کجا توان بست
کش صد هزار منزل بیش است در بدایت

هر چند بردی آبم روی از درت نتابم
جور از حبیب خوشتر کز مدعی رعایت

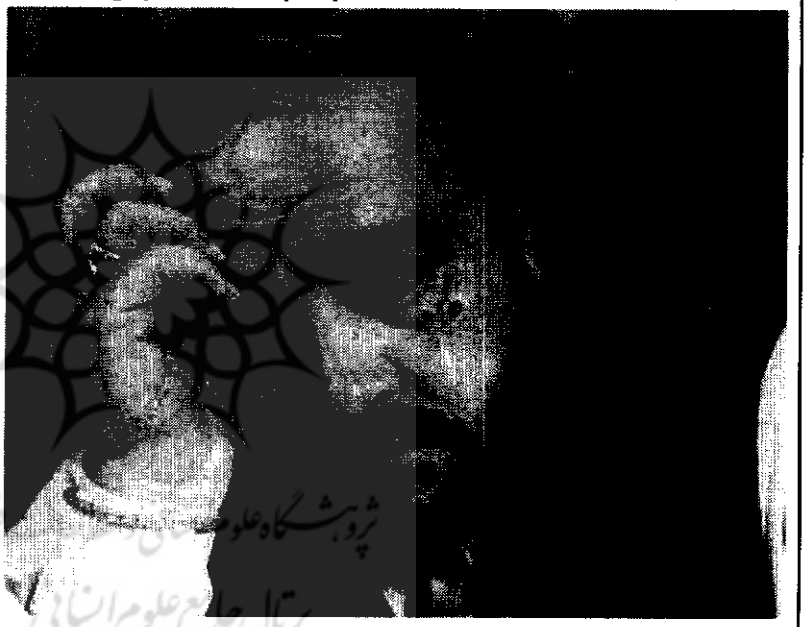
عشقت رسد به فریاد ور خود بسان حافظ
قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت

عشق فیلم (ابراهیم وحیدزاده)

سینما، هنر و البته صنعت بی‌رحمی است. اگر فیلمی نتواند به موقع اکران شود و داستان فیلم به رویدادهای جاری و امروزی ربطی داشته باشد، آن وقت اتفاقی می‌افتد که بر سر فیلم عشق فیلم آمد. فیلم، سعی دارد روابط پشت پرده و جلوی پردهٔ سینما و آنهایی را که داعیهٔ پدرخواندگی سینمای ایران را دارند، به ما نشان دهد، اما احتمالاً به دلیل آنکه جلوه‌های ویژهٔ فیلم تا آماده شدن دو سال زمان برده‌اند، اکنون عشق فیلم به اثری بدل شده است که تاریخ مفرحش را از دست داده. فیلم در فیلم عشق فیلم و ماجرای فیلمنامه‌ای که آقای کارگردان برای تهیه‌کننده‌اش تعریف می‌کند و دخل و تصرفهایی که تهیه‌کننده در داستان فیلم می‌کند؛ برای تماشاگر فیلم وحیدزاده خالی از جذابیت است. ابسوردیته‌ای که فیلم در آن جریان دارد، خود به مشکلی دست و پاگیر برای فیلمنامهٔ عشق فیلم بدل شده. شاید اگر وحیدزاده می‌توانست مصایب و دشواریهای ساخت فیلم در سینمای ایران را به شکلی می‌نوشت و چاپ می‌کرد، اثر بیشتری می‌داشت تا اینکه بخواهد این مسایل را به فیلم برگرداند.

دنیا (منوچهر مصیری)

فرهاد توحیدی فیلمنامه‌نویس فیلم دنیا در



دنیا

مصاحبه‌ای که با ضمیمهٔ همشهری انجام داده، می‌گوید که حدود یک سوم فیلمنامه‌ای که او نوشته، توسط تهیه‌کننده تغییر کرده است. در فیلمنامهٔ توحیدی (بر اساس گفتهٔ او) نقبی به گذشتهٔ دنیا و ماجرایی که بر پدرش رفته است؛ زده می‌شود اما در فیلمنامهٔ فعلی فیلم، همه چیز به شکلی پاستوریزه پیش می‌رود. دنیا از خارج برمی‌گردد و پی این است که خانهٔ پدری را پس بگیرد؛ با حاج آقا (شریفی‌نیا) طرح دوستی می‌ریزد؛ سرانجام همسر حاجی به این مسأله پی می‌برد. دنیا به سند خانه‌اش می‌رسد و تصویر ثابت حاج آقا دیده می‌شود که مغموم و افسرده در زیر باران، سر بر دیواری می‌گذارد و تمام. دنیا یکی از همان دست آثاری است که به زعم آقایان در شمار همان تز معروف سینمای بدنه یا سینمای ملی (چقدر این واژهٔ ملی مظلوم است) قرار می‌گیرد. به واقع، فیلم هیچ نکته‌ای ندارد.

یعنی آنچه روایت می‌کند بسیار سردستی و بی‌رمق است. تماشاگر به سادگی می‌تواند ماجرای بعدی را حدس بزند. همه چیز در سطح جاری است. همهٔ فرمولهای سینمای بدنه‌ای رعایت شده، فضای شیک، دختر و پسر جوانی که به هم علاقه‌مند هستند اما پدر پسر جوان با ازدواجشان مخالف است. زن جوانی که از خارج می‌آید و دل پیرمرد را می‌برد (بگذریم از این که شریفی‌نیا انتخاب مناسبی برای این نقش نیست)، خلاصه همه چیز مهیاست، فقط جای نصرت الله وحدت خالی که نمی‌تواند خودش بیاید و فیلمهایی را که سالها پیش ساخته بود دوباره بسازد.

صورتی (فریدون جیرانی)

پیش از این و جایی دیگر نوشته‌ام که فریدون جیرانی استاد پیدا کردن سوژه‌های بکر در سینمای ایران است و البته همچنان استاد حرام کردن این سوژه‌ها. کافی است نگاهی به آب و آتش و شام آخر بیاندازید تا پی ببرید که یک کارگردانی نامناسب و دست کم گرفتن فیلمنامه تا چه حدی می‌تواند آسیبهایی جدی بر پیکرهٔ فیلم وارد کند. در صورتی نیز این اتفاق همچنان تکرار شده است. صورتی می‌توانست سوژه‌ای بکر و تازه در سینمای ایران باشد. یک مرد و یک زن، دیگر به هم علاقه ندارند و از هم جدا می‌شوند. مرد با زن دیگری آشنا می‌شود و قرار است با او ازدواج کند. اما همسر قبلی همچنان درگیر ماجرای شوهر است. این دو زن با هم روبرو می‌شوند و حالا در این مثلث هر ضلع برای خودش حقی قائل است. جیرانی این فرصت به دست آمده (یعنی رویارویی دو زن که دلبستهٔ یک مرد هستند) را به آسانی از دست می‌دهد و ترجیح می‌دهد که به همان کلیشه‌های بارها امتحان پس داده وفادار بماند. بنابراین آنچه که بر جای می‌ماند؛ پرسشهایی است که قطعاً نمی‌توان انتظار داشت جوابی برای آنها وجود داشته باشد. چرا پایان فیلم اینچنین باسمه‌ایی است؟ چه اتفاقی می‌افتد. چه می‌شود که یکی از آن دو زن عقب‌نشینی می‌کند؟ چرا او اصلاً پایش به این ماجرا کشیده شد و چرا در انتها این اوست که باید عقب‌نشینی کند؟ آیا چون همسر قبلی صاحب فرزند است پس حق با اوست؟ مرد چرا در این میان این قدر منفعل عمل می‌کند، چرا نمی‌تواند تصمیم بگیرد. چرا او نظاره‌کننده است و فقط می‌نشیند تا این دو زن خودشان ببرند و بدوزند؟ پاسخی در کار نیست. تنها آنچه بر جای می‌ماند و باید به آن اشاره کرد این است که فقیه سلطانی برای نخستین بار نشان می‌دهد که بازیگر قابلی است و کارهای قبلی‌اش هیچ کدام نتوانسته‌اند قابلیت بازیگری او را به تماشاگر نشان دهند. انعطاف او در نقش سیاه و همچنین شکل بازی‌اش به عنوان زنی که می‌خواهد در کنار مردی به آرامش برسد، فوق‌العاده است. رامبد جوان، همان رامبد جوان است که در تلویزیون دیده‌ایم. پرفرمانس او همواره نشاندهندهٔ مردی است الکی خوش که نمی‌تواند جدی عمل کند. میترا حجار نیز در این فیلم تلاش زیادی برای اجرای درست نقش کرده است که به هر حال اینها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دستاوردهای کمی نیستند. ریاضت کش به بادامی بسازه!

نبات داغ (محمدعلی آهنگر)

در زمانه‌ای که هر کس به فکر خویش است و می‌خواهد گلیم خودش را از آب بیرون بکشد، فیلمسازی در پی این برمی‌آید که فیلمی در مورد معلولان جسمی حرکتی بسازد.

محمدعلی آهنگر در جشنوارهٔ امسال فیلمی ساخته که بی‌ادعاست، قصد هیجان‌پردازی (!) ندارد، نمی‌خواهد سر تماشاگرش کلاه بگذارد و تنها دغدغه‌اش این است که دوربین خود را به میان جمع کوچک این زن و شوهر معلول ببرد. فیلم، آهنگی مستند دارد و کارگردان سعی می‌کند بی‌آنکه دخالتی در مسیر داستان این زوج داشته باشد، همراهی‌شان کند.

این زن و شوهر جوان، عقب ماندهٔ ذهنی نیستند، جسم آن دو دچار و زخمی این معلولیت است اما روحشان و عاطفه‌شان سر جای خودش هست.

به یاد بیاورید سکانسهای ابتدایی فیلم را یعنی جایی که مرد حمام گرفته، زن برایش حوله می‌برد و کمک می‌کند او را خشک کند. روحیه‌ای که این زن و شوهر دارند، روحیه‌ای طبیعی است، آنها زندگی را دوست دارند، می‌خواهند زندگی کنند. برای رفتن به تهران مثل هر زن و شوهر دیگری خرید می‌کنند، سوغاتی می‌برند، سوار قطار می‌شوند و مثل هر زن و شوهر دیگری ممکن است که میزبانشان واکنش خوبی نسبت به آنها نداشته باشد، پس با دلی شکسته باز می‌گردند تا مسیر خود را از راهی دیگر انتخاب کنند و به حرکتشان ادامه دهند.

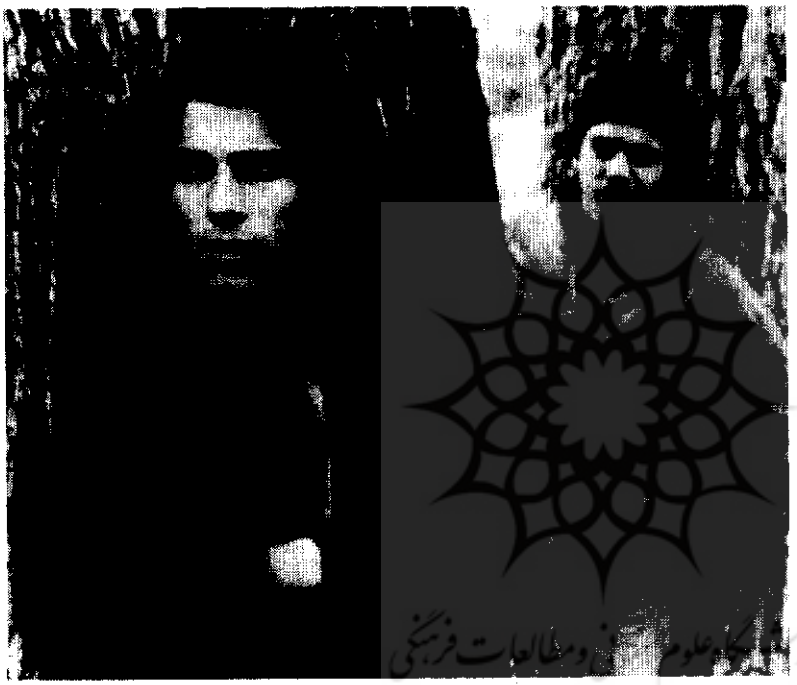
مادر، مادر است. چه معلول حرکتی باشد و چه سالم. حس و عاطفهٔ مادری در وجود این زن رخته کرده است. در سکانسی تکاندهنده و پس از آنکه پزشک زنان توصیه می‌کند که او هیچگاه حامله نشود چون امکان سالم بودن فرزندش پنجاه/ پنجاه است؛ صدای مادر (او مادر است) را می‌شنویم که می‌داند دارد ریسک می‌کند.

می‌داند که ممکن است فرزندش همانند او و شوهرش معلول به دنیا بیاید، این را خوب می‌داند اما او این خطر را به جان می‌خرد. در هنگامه‌ای که آدمهای به ظاهر سالم (به لحاظ جسمی) خود را غرق در بدبختی می‌بینند و نمی‌خواهند فرزندی به دنیا بیاورند که مثل خودشان بدبخت باشد، زنی که به ظاهر سالم نیست (به لحاظ جسمی) اما روح سالمی دارد و امید به زندگی و زندگی کردن در تک تک رفتارهایش موج می‌زند، عاشق این است که بچه‌دار شود. او این خطر را به جان خریده و در واپسین سکانس فیلم که او را به اتاق عمل می‌برند و سرانجام کودکش پای به این جهان می‌گذارد؛ نمایی درشت از چشم او را می‌بینیم که گویی با نگاهی نیمی نگران و نیمی امیدوار ناظر است. ناظر ورود طفلی که پای به این جهان گذاشته تنها و بی‌پناه، همچون والدینش. اما یادمان رفته! یعنی روزمرگی ما را به این رسانده که فراموش می‌کنیم این گفته را که «اگر تنهای تنهایان شوم، باز هم خدا هست».

نفس عمیق (پرویز شهبازی)

هنوز که هنوز است فیلم اول شهبازی یعنی مسافر جنوب را ندیده‌ام. نجوا را در جشنوارهٔ فجر چند سال پیش دیده‌ام و امسال پرویز شهبازی با فیلم نفس عمیق کار حیرت‌انگیزی نشان داده و ما را به این باور رسانده است که انسان، هنرمند و یا هر کس و هر چیزی این امکان را دارند که یک مسیر از پیش تعین شده را با جهشی طولانی طی کنند. نفس عمیق که اینچنین است.

آیا در سینما «چه» مهم است یا «چگونه»؟ آنچه که یک فیلم می‌خواهد بگوید اهمیت دارد و یا اینکه چگونه بگوید؟ این پرسشی نیست که به تازگی مطرح شده باشد. منتقدان سینمایی از پرکینز در کتاب فیلم به عنوان فیلم گرفته تا سارریس و پیروان قدیم و جدید تئوری مؤلف همواره این پرسش را مطرح کرده‌اند.



نفس عمیق

آیا ظرف مهم‌تر است یا مظروف؟ یادم هست که هیچکاک در مصاحبه (اکنون دیگر کلاسیک شده‌اش) با تروفو به این نکته اشاره می‌کند که نگران «چه» بودن مثل این است که یک نقاش بخواهد چند سیب بکشد و بخواهد بداند که سیبهایی که کشیده، ترش هستند یا شیرین. با تمامی احترامی که برای «استاد» قائلیم باید گفت که این وظیفهٔ تماشاگر است که بداند آیا این سیبها ترش هستند یا شیرین، و عزیزانی که این سطور را می‌خوانید بدانید و آگاه باشید که نمایش فیلمهای ایرانی امسال در جشنواره نشان داد که برای بسیاری از سینماگران ایرانی، ظرف مهم‌تر است تا مظروف. بسیاری از آنها تلاش کرده‌اند که ظرفی شکیل، زیبا و پرنقش و نگار بسازند اما غافل از چیزی بوده‌اند که قرار بود در این ظرف عرضه شود.

و این چنین بود که پرویز شهبازی در نفس عمیق توانست تعادل قابل قبولی میان ظرف و مظروف خود برقرار کند. پس این ادعا بایستی ثابت شود. نه؟

۱ـ نفس عمیق، فیلم تماشاگر است. یعنی برای سالنهای خالی ساخته نشده است. داستان کامران، منصور و آیدا آنچنان جذابیت دارد که تماشاگر را با خود همراه کند.

۲ـ نفس عمیق به هیچ‌وجه در شمار آثار سینمای بدنه یا همان سینمای ملی کذایی نیست. کارگردانی و پرداخت فیلم نشان می‌دهد که «واقعیت‌گرایی» در دستور کار بوده است.

۳ـ نفس عمیق فیلمی نیست که بخواهد هنر تسلط کارگردان بر مدیوم را به رُخ تماشاگر بکشد. بسیاری از نماها و میزانسنهای فیلم به شکلی «کلاسیک» کار شده است.

۴ـ نفس عمیق، فیلمی است که به راحتی می‌تواند رسانهٔ سینما را چونان تریبونی برای بیان ایده‌های اجتماعی‌اش به کار بگیرد، بی‌آنکه بخواهد به ما درس اخلاق بدهد.

۵ـ نوع روایت نفس عمیق به شکلی است که نمی‌گذارد همه چیز برای تماشاگر «راحت الحلقوم» باشد. نماهای کامران و منصور که غرقه در آب هستند مؤید این ادعاست.

۶ـ پرویز شهبازی به خوبی توانسته تعادلی میان «چه» و «چگونه» برقرار کند. این دستاورد کمی برای او نیست. باور کنید این کار برای بسیاری از سینماگران ما امری دست نیافتنی و محال است.

۷ـ نفس عمیق فیلمی نیست که با یک بار دیدن، فراموشش کنیم، از سینما بیرون بیاییم و خودمان را به آن راه بزنیم که آب از آب تکان نخورده است.

۸ـ سینما تنها هنری است که می‌تواند آدمی را جوری تکان دهد که خواب از چشمانش بگیرد. کافی است یک بار دیگر نفس عمیق را نگاه کنید.

رقص در غبار (اصغر فرهادی)

رقص در غبار که پس از تجربه‌های موفق فرهادی، اولین ساختهٔ سینمایی او محسوب می‌شود، آشکارا فیلمی است دوپاره. در پارهٔ اول که ما داستان نظر و ریحانه را دنبال می‌کنیم، در نوع خود یکی از بهترین نمونه‌های سینمای اجتماعی در سالهای اخیر است.

نظر، جوان ترک زبان در عوالم جوانی‌اش عاشق ریحانه می‌شود و با او ازدواج می‌کند، اما مردم پشت سر مادر ریحانه «حرف می‌زنند»؛ لاجرم او که همچنان دوستدار ریحانه است مجبور می‌شود به رغم این میل قلبی، زنش را طلاق دهد.

برخلاف برخی از دوستان منتقد که در باب آشنایی و رفاقت (؟) نظر با پیرمرد مارگیر شیفتگی خود را به نگارنده منتقل کرده‌اند، بر این باور هستم که بخش دوم فیلم یکسر زائد است و هیچ جفت و بست محکمی برای پیوند خوردن به بخش اول فیلم ندارد.

اگر فرض کنیم که این بخش فیلم را بخواهیم حذف کنیم به این ترتیب می‌توانیم روایت فیلم را این گونه ببینیم. نظر مجبور است پول مهریه ریحانه را بدهد. در انتها می‌بینیم که او با بسته‌ای پول نزد ریحانه می‌آید، دست راست نظر هم باندپیچی شده است و فیلم تمام می‌شود. تنها می‌ماند حلقهٔ گمشدهٔ تلاش نظر برای پیدا کردن پول. بنابراین می‌توان دید که تمامی سکانسهای کش و قوس نظر و پیرمرد مارگیر و عکس‌زنی که در اسباب و اثاثیه پیرمرد دیده می‌شود به همراه دیالوگهایی که آن دو دارند و نماهای مهوع انگشت بریدهٔ نظر در شیشهٔ پر از یخ، زائدند و کمکی به پیشبرد ماجرای زندگی نظر نمی‌کنند. فیلمنامه‌نویس و کارگردان این فیلم در آغاز نوید تماشای فیلمی متعلق به سینمای اجتماعی را می‌دهند، هر چند که مؤلفه‌های مشترکی میان این فیلم و آثاری که رخشان بنی‌اعتماد در زمینهٔ سینمای اجتماعی (روسری آبی، زیر پوست شهر) ساخته دیده می‌شود، اما ناگهان قصه و فضای فیلم به بیابانی پرتاب می‌شود که نه تنها کمکی به روایت فیلم نمی‌کند بلکه آن مختصر حس و عاطفه‌ای که تماشاگر میان خود و نظر ـ ریحانه هم می‌دید، از میان می‌رود.

اینجا چراغی روشن است
(رضا میرکریمی)

این نکته دیگر بسیار مشهور شده است که فیلم ماقبل آخر هر فیلمسازی (اگر به اثری موفق تبدیل شده باشد) می‌تواند برای وی بسیار دردسرآفرین باشد. برخی مانند ولز که توانست در بیست و چند سالگی همشهری کین را بسازد؛ هیچ گاه نتوانستند از زیر سایهٔ فیلم اول خود بیرون بیایند. در مورد رضا میرکریمی (از شباهت او به ولز که بگذریم!) این اتفاق رخ داده است. میرکریمی در زیر نور ماه توانست با نگاهی دینی به مقوله‌هایی سرک بکشد که پیش از این کمتر فیلمسازان دیگر توانسته بودند چنین نگاهی به آدمهای فرودست جامعه داشته باشند؛ منظورم در اینجا بی‌پناهان زیر پل است که میرکریمی به گونه‌ای بسیار درخشان توانسته بود آنها را به تصویر بکشد، اما در فیلم بعدی‌اش یعنی اینجا چراغی روشن است، این موفقیت یکسر بر باد می‌رود. میرکریمی در زیر نور ماه توانست از این آدمها موقعیت موفقی ترسیم کند. چرا؟ به این دلیل که بر روی آنها زوم نکرد یعنی در یک لانگ‌شات روایتی، توانست زندگی رستم، پهلوان، نوازندهٔ قره‌نی و دیگران را ترسیم کند، اما در فیلم بعدی، او سعی کرد کلوزآپی از یکی از آن آدمها ارائه کند، بنابراین سررشتهٔ کار را از دست داد. ضعف عمده‌ای که فیلم از آن رنج می‌برد نداشتن هستهٔ اصلی است. درست است که فیلم بر روی شخصیتی که رضایی نقش او را ایفا می‌کند تأکید کرده است اما از هم گسیختگی خط داستانی فیلم باعث می‌شود تا ما (در مقام مخاطب) نتوانیم به یک تکیه‌گاه مطمئن روایی اتکا کنیم. بنابراین اینجا چراغی روشن است فیلمی است شامل چند صحنهٔ پراکنده که تنها نخ تسبیح این صحنه‌ها که آنها را به هم ربط می‌دهد، حضور فردی عقب‌مانده است. روح مرد معدنچی، مردی که شبانه به دزدی از امامزاده می‌آید و آن دختر چوپان، هر کدام برای خود قصه‌ای دارند.

درست مانند فیلمی که چند اپیزود داشته باشد. ممکن است گفته شود که این نیز برای خود شکلی از روایت است. بله! ممکن است چنین باشد. اگر چنین است و اگر فیلم نمی‌تواند این روایتهای بی‌ارتباط با یکدیگر را سر و سامان بدهد پس چرا تمامی این عنصر در یک فیلم سینمایی باید کنار هم قرار گیرند؟ هر کدام از بخشهای فیلم می‌توانستند فیلم مستقل و کوتاهی باشند.

میرکریمی در اینجا چراغی روشن است عامدانه دست به تجربهٔ جدیدی زده است. او این بار مضامین دینی مورد علاقهٔ خود را در فضایی جدید به آزمایش گذاشته است. یک امامزاده و متولی‌اش که برادرزاده‌ای دارد (ظاهراً) غیرسالم و عقب مانده.

اما نکته‌ای در میان است. بسیاری از مفاهیم دینی و عرفانی در حجاب‌اند و هرچه سعی کنیم که آنها را بر آفتاب بیندازیم بیشتر به حجاب فرو می‌روند. برخی از اینها چونان رازهایی هستند که نمی‌توان در جمع، بیانشان کرد. یعنی عقل معاش برنمی‌تابد که این رازها را بپذیرد. لذا می‌بینیم که پرده‌گشایی از این رازها به این منجر می‌شود که نه تنها (توسط مخاطب) درک نمی‌شوند بلکه به ضد خود بدل می‌شوند. راز آن مرد جوان که در غیاب عمویش سرپرستی و حفظ امامزاده را بر عهده دارد، رازی است که او با خدای خودش دارد، هر گوشی محرم این پیغامها نیست و نمی‌تواند باشد، نمونه‌اش همین سطوری است که در رد فیلم نوشته‌ام. قبول ندارید آقای میرکریمی؟!

خاموشی دریا (وحید موسائیان)

فیلم قبلی موسائیان را ندیده‌ام، پس این می‌تواند اولین معارفه با این فیلمساز جوان باشد که در این فیلم سعی دارد داستان زندگی آدمی را روایت کند که ریشه‌هایش جامانده‌اند و ساقه‌اش در جایی دیگر رشد کرده و بالیده‌اند. سیا یکی از مردمان خطهٔ لرستان، سالهاست در سوئد زندگی می‌کند ولی آرام و قرار ندارد. او می‌آید تا بار خاطرات و بار گذشته را جایی زمین بگذارد که از همانجا رخت مهاجرت پوشیده و رفته است. فیلم، در خلال گفتگوهای سیا سعی دارد تصویری محو از او و گذشته‌اش برای ما ترسیم کند. سیا به ایران باز می‌گردد، اما در یک نقطه که اسمش منطقهٔ آزاد است گیر می‌کند او نمی‌تواند به زادبومش برسد. در جزیره پرسه می‌زند. با آدمهای مختلفی روبرو می‌شود، و سرانجام هم همچنان به مقصد نمی‌رسد. خاموشی دریا، فیلمی نیست که بخواهیم با معیارهای جاری نقد یک اثر داستانی با آن روبرو شویم. یک فیلم مردم‌شناسی هم نیست که از طریق آن به شکلی توریستی با جزیره‌ای آزاد و مردمانش آشنا شویم. این فیلم نوعی حدیث نفس است.

حدیث آدمهایی است که به هراز و یک دلیل از ریشه کنده شده‌اند و در جای دیگر «نشاء» شده‌اند. حالا یکی‌شان باز می‌گردد، شاید به این امید که بار دیگر اینجا ریشه بزند؛ اما چنین نمی‌شود. از واپسین سکانس فیلم در دریا و نرسیدن سیا به دوستش که بگذریم، فیلم در روایت زندگی آدمهایی این چنینی موفق عمل می‌کند.

تنها می‌ماند ذکر یک نکته؛ خانم جولیا کامرون کتابی دارد که نام کتاب اصلاً مهم نیست، کاری هم به محتوای کتاب ندارم، اما در این کتاب جملهٔ بسیار پرمغز و با معنایی دیده می‌شود: «به ما آموخته‌اند که بدبینی مساوی واقع‌بینی است و خوش‌بینی معادل غیرواقع بینی» (نقل به مضمون). هیچ عیبی ندارد که ما در مقام یک فیلمساز به تماشاگرمان «امید» تزریق کنیم. اشکالی پیش می‌آید. هان؟!

شبهای روشن (فرزاد مؤتمن)

همیشه دلم می‌خواست فیلمی بسازم که یک مرد و یک زن در آن حضور داشته باشند و هیچ کاری نکنند. فقط بنشینند حرف بزنند و هیچ حرف بزنند و حرف بزنند. این آرزوی مرا مؤتمن و عقیقی جامهٔ عمل پوشاندند، اما اعتراف می‌کنم که دیگر نمی‌خواهم فیلمی بسازم که دو نفر در آن بنشینند و حرف بزنند و حرف بزنند. فیلم، نحیف نیست. فیلم، عاشقانه هم هست. لحظاتی دارد که دلنشین است. اما بسیار پرگفتگوست. گفتگوهایی که بازی بازیگران اصلی و لحن و صدای مونوتن آنها که به شدت خسته‌کننده است؛ فیلم را از نفس می‌اندازد. در واقع این مانع بزرگ یعنی پرگفتگو بودن فیلم، مانع از آن می‌شود که ما لایه‌های زیرین متن را دریابیم یا حتی به آن بیاندیشیم؛ لایه‌هایی که یقیناً وجود دارند و قابل مکث نیز هستند.

دیگر خسته شدم از نوشتن در مورد فیلمهای جشنوارهٔ امسال. دو فیلم جا ماندند که می‌خواستم مفصل در موردشان بنویسم ولی از خیرش گذشتم. نامه‌های باد و گاهی به آسمان نگاه کن را هم می‌توانستم به این فهرست اضافه کنم. ولی خسته‌ام. خسته. به یاد اولین سطرهای این نوشتار افتاده‌ام. این اعتراف تلخی است که بگویم...

هر چند هنوز یادم هست که خوش‌بین باشم و سال آینده هم کفش و کلاه کنم و همراه آن شاعر سراپا شاعر بگویم: «... ما دوره می‌کنیم شب را و روز را، هنوز را».■