می‌خواهم زنده بمانم اگر چه از نظر موضوع و مفهوم کاستی‌هایی دارد اما بی‌انصافی است که شناخت کارگردان را نسبت به مقولهٔ درام و تکنیک در سینما نادیده بگیریم. فیلم بی‌اغراق خوش ساخت است وجه مشخصهٔ تعلیق را کارگردان خوب می‌شناسد. و تماشاگر تا پایان به تماشای فیلم می‌نشیند. این وجه مثبت فیلم برای کارگردان امتیاز محسوب می‌شود. فیلمبرداری فیلم هم خوب است. کادرها. نماها. تصویرها مناسب اند. لانگ‌شات، مدیوم و کلوزآپ بویژه در صحنه‌های سفر به «ماکو» و نیز دادگاه نمونه‌های بارز، این مدعایند. نور اما طراحی ضعیفی دارد. بویژه در صحنه‌هایی که باربد به هنگام ازدواج اصلان با فرنگیس به اطاق خود می‌رود. رعدوبرق آغاز می‌شود اتاق باربد قرار است بوی دلتنگی و تنهایی بدهد. اما بیشتر شاعرانه می‌شود و اگر اتاق خالی است. تنهایی باربد و دلتنگی‌اش را تداعی نمی‌کند. و البته این به طراح صحنه باز می‌گردد. بازیها نیز جز بازی فرنگیس ضعیف است. فرامرز قریبیان در نقش پدر پذیرفتنی‌تر است تا یک وکیل، برخی دیالوگهایش و حتی بیانش این را می‌گوید. وی در نقش یک وکیل واقعاً کم می‌آورد نه بیان خوبی دارد و نه نفس خوبی. مهناز انصاریان نیز تصنعی عمل می‌کند. نه بازی دارد و نه بیان حتی نقش یک مادر انتقامجو را تا لحظه‌ای که به خود می‌آید ایفا نمی‌کند از آن پس هم در چهره‌اش نکته مثبتی دیده‌نمی‌شود.

فاطمهٔ گودرزی اما در نقش فرنگیس بازی روان و مناسبی ارائه می‌دهد. چه آنزمان که شاداب است و با باربد و اصلان آشنا می‌شود و باربد را به تفریح می‌برد و چه آنزمان که با ماه‌منیر روبرو می‌شود و ماه‌منیر اورا تهدید می‌کند. و چه آنزمان که یکباره خط زندگی‌اش تغییر می‌کند و متهم و محکوم به مرگ شناخته می‌شود. میمیک (حالات صورت)، بیان، حس و حرکات و سکناتش مطابق نقشی است که باید ایفا کند. در هر سه شکل پذیرفتنی است. بگونه‌ای که حضور فرنگیس در برخی صحنه‌ها حاکم بر تمامی فضا و اشخاص می‌شود. سام محمدپور (باربد) نیز خوب است اگر کارگردان می‌توانست بازی بهتری از او بگیرد. سام نیز کم نمی‌آورد.

«فریادهای بدون پژواک» و حجمی پُر صدا

شراره یوسف‌نیا

در ادبیات نمایشی یونان ملودرام به معنای نمایش همراه ساز و آواز بوده‌است و در اصل به نوعی اُپرا اطلاق می‌شود. رفته رفته ملودرام‌ها بر دیالوگ و دکور و حرکت و خشونت و .... تکیه کردند، که بر اساس آن نوعی احساسات گرایی و عواطف سطحی و اغراق‌آمیز رواج گرفت. در ایران، یعنی اواخر دهه بیست به بعد، ماجراهای پراحساس و سرگذشت پرشور و اشک‌آلود در دایره خانواده و مسائل عشقی درام خوانده می‌شد و اگر همراه با تصنیف و موسیقی و رقص همراه می‌شد، که غالباً هم چنین بود آن را ملودرام می‌خواندند. اما اساساً در فیلم فارسی مرزی قاطع بین درام و ملودرام نمی‌توان قائل شد. اگر بخواهیم فیلم «می‌خواهم زنده بمانم» ایرج قادری را به ژانر ملودرام نسبت دهیم پس ملودرامی گرم، گیرا و محکم است. چرا که ملودرام حد و مرز مشخص و تعیین شده‌ای ندارد، چون احساسات و عواطف انسانی بی حد ومرز است، نتیجتاً عدم آگاهی کارگردان نسبت به این ژانر می‌تواند اثر را گاه تا ورطه سقوط و ارضاء نازلترین خواستهٔ حقیر مخاطب بکشاند. فیلم «می‌خواهم زنده بمانم» که در تمام طول عمر فیلمسازی ایرج قادری بی تردید مهمترین اثر کارنامه‌اش تا حال خواهد بود، نشان می‌دهد که سابقه طولانی بازیگری و کارگردانی ایرج قادری در ژانرهای متفاوت مثل درام، اکشن و ملودرام پشتوانه محکمی است. تجربه‌هایی که بسیاری از کارگردانها ندارند. برانگیختن احساسات رقیقه مخاطب، بزرگ‌نمایی لحظه‌های حساس عاطفی به منظور ایجاد حس همذات پنداری، مبنای سرنوشت فرد (در اینجا سرنوشت فرنگیس)، ایجاد سرخوشی از عزم به ادامه زیستن بازمانده، از طریق یادآوری قصهٔ فیلم، نمایش تضاد طبقاتی و برخورد گریزناپذیر آن (در اینجا فاصلهٔ طبقاتی ماه منیر و اصلان) و بسیاری موارد دیگر تعریف‌کنندهٔ ملودرام هر کدام به اندازه کافی در «می خواهم زنده بمانم» رعایت شده و قابل توجه است.

« می‌خواهم زنده بمانم» مجموعه‌ای از فصل‌های پرهیجان، احساساتی و اشک آور و گاه رقت‌بار و با طرحی ساده از یک مستند مشهور و پر هیجان است. شخصیت‌پردازی ندارد. آدمها یک رویه و تک‌بعدی هستند، دودسته آدم‌های خوب و بد (خیانت‌کار و مظنون) را رویاروی هم قرار داده است. فیلم با توجه به جمله آغاز تیتراژ (این داستان واقعی نیست)، ماجرای پرونده عجیب پدرام تجریشی را زنده کرده و مرا برآن داشت تا دوباره سیر ماجرای پرونده پدرام و نحوهٔ رسیدگی به آن را مرور کنم و نوع و شکل برداشت از قضیه و چگونگی وفاداری نویسنده و کارگردان را بررسی کنم، نکته در ارتباط بین واقعیت (مستند)، ملودرام و رئالیسم است. قاعده اصلی ملودرام در واقع‌گرایی است اما پایبند به آن نیست. رفتار آدمها با روانشناسی انسان در بیرون صحنه نمایش موبه‌مو همخوان نیست.

برخورد و آشنایی‌ها، اگراندیسمان و گاه آمیخته با تصنع به نظر می‌رسد. سکانس آشنایی اصلان و فرنگیس در یک دفترکار مثال خوبی است. بزرگ‌نمایی شروع این آشنایی آنقدر مصنوعی و بد اجرا شده که انگار فرنگیس وقتی از اتاق دیگر وارد می‌شود با دیدن

اصلان با موجود عجیب‌الخلقه‌ای روبرو می‌شود، همینطور آشنایی با باربد و گردش‌های دونفره‌شان و آن شادی‌های مصنوعی برای مقدمه‌چینی یک فاجعه. در مقابل این شادی، غم و گریه‌های همیشگی فرنگیس قابل توجه است. در ملودرام ایرانی مادر ویژگی ثابت دارد، یعنی به هر قیمت و در هر شرایط مادر باید خوب و فداکار باشد.

پس اگر در این قصه ماه‌منیر از عرصه مادرانه دور می‌افتد و بدل به شخصیتی یک رویهٔ منفی می‌شود فقط فرنگیس گریان که نامادری است باید نقش این مادر را با خنده‌ها و گریه‌های غریبی ایفا کند. به طور مثال سکانس برخورد ماه‌منیر و فرنگیس برای اولین بار، وقتی فرنگیس را به داخل ماشین می‌خواند او قبل از دریافت جملهٔ (من از زنایی که بو می‌کشن ببین کجا، لاشهٔ یه مرد بی‌صاحب مونده...) گویا از دقایقی قبل گریستن را شروع کرده بود که این ادامه می‌یابد تا راهرو و اتاقهای دفتر وکالت، چرا؟ در ملودرام بزرگ نمایی احساسات به صورت افراطی لطمه زننده است. پس گریه‌های فرنگیس گاه مضحک به نظر می‌رسد. در ملودرام شاهد تحول‌های ناگهانی و ژرف در آدمها هستیم که با شتاب تحقق پیدا می‌کنند، مثلاً مادر منفور باربد که حتی لالایی خواندن هم بلد نیست و پسرش را به باد کتک می‌گیرد که نتیجه‌اش اصابت پشتش به میله شوفاژ و مجروحیت او می‌شود، ناگهان در دقایق پایانی فیلم مادری می‌شود فداکار، مهربان و ...

روز ۲۳ خرداد سال ۶۳ به دادسرای شمیران اطلاع می‌دهند نوجوان ۱۲ ساله‌ای (پدرام) در حمام منزل به قتل رسیده‌است . از شروع بازداشت نامادری مطبوعات در انعکاس خبرها بسیار تلاش کرده و مردم نیز جزء به جزء جلسات دادگاهها را دنبال می‌کردند و این حادثه بسیار عجیب نقل محافل و خانواده‌ها شده بود. پرونده با عنوان قتل عمدی در دو دادگاه مختلف و طولانی بررسی شد و با توجه به مستندات، متهم یعنی نامادری به قصاص محکوم شد امّا با بررسی مجدد توسط دادگاه سوم یعنی حکم دیوان عالی کشور بعد از پنجاه و چهار ماه دادرسی و تحقیق نامادری را تبرئه کردند. (مستند)

اما فیلم - کودک دوازده ساله‌ای در یک خانواده اشرافی و متمول شاهد بی‌توجهی‌ها و مشاجره‌های پدر و مادر است کسانی که هرگز آنها را پدر و مادر صدا نکرد. اصلان وکیل و ماه‌منیر اشراف‌زاده در ناباوری از هم جدا می‌شوند. و عموی چهره سنگی و بی‌تفاوت ماه‌منیر بر او تأثیر دارد. اصلان به دنبال کار می‌گردد با وکیل دیگری دم و دستگاهی به هم می‌زنند و رابطه‌ای عاطفی بین باربد، فرنگیس و اصلان به وجود می‌آید، این دو نفر ازدواج کرده و پسر در این میان ضربهٔ مهلک دیگری بر قلب و روح بیگناه و آواره‌اش وارد می‌شود، او قربانی بی‌توجهی‌های اطرافیانش می‌شود حتی دختری که همسایه آنهاست و با او ارتباط برقرار می‌کند سرطان دارد، (سکانس‌های مربوط به باربد و دختر همسایه بسیار شیرین و زیباست) و این دوستی چندی نمی‌پاید. از طرفی باربد مورد خشم و حمله‌های لفظی مادرش قرار می‌گیرد، مادر به دلیل ازدواج اصلان خودکشی می‌کند که باربد بر بالین او حاضر شده و صحنه را می‌بیند. بعد باربد خودکشی می‌کند و در این بین در حالی که همه مقصر بوده‌اند، می‌خواهند گناه خود را به گردن دیگر بیندازند.

برای ایرج قادری پرداختن به این قضیه، بیشتر نامادری مطرح بوده است. و باربد نقش واسطه را پیدا کرده. هیچکدام از آدمها، کاراکترهای جاندار و ملموسی نیستند، ولی در عین حال تیپ‌های تک بعدی و کلیشه‌های تکراری قابل باوری شده‌اند. برگردان قصه به تاریخ قبل از انقلاب هیچ کمکی به قصه نمی‌کند و تازه باعث می‌شود بیننده دچار شک و تردید شود و فقط تغییر لباس فرم پلیس و قضات دادگاه و قاب عکس شاه و ملکه پهلوی کافی نیست. فضای شهر، دکوراسیون، امکانات کاملاً امروزی و فضای شهر در تضاد کامل با انتخاب این برهه از زمان قرار می‌گیرد. سکانس‌های دادگاه و بازجویی از نامادری و شهادت شهود و دفاعیه و وکالت اصلان با اصول و قواعد وکالت همخوانی ندارد و غلط است و بیشتر مثل بازگو کردن احساسی قصه‌ای شورانگیز است (دادگاه شوخی برنمی‌دارد). پلانهایی چند در طول فیلم عیناً بارها تکرار و تدوین شده که این روش در گذشته سینمای ما تبدیل به یک رسم شده بود که در حال حاضر با توجه به ذهن روشن تماشاگر امروزی این تکرارها قضیه را لوث می‌کند. ایرج قادری و قهرمان ملودرامش فرنگیس وجه مشترکی داشته‌اند و آن اینکه فرنگیس امیدوار بود به زندگی و ادامهٔ آن، و در این جهت بسیار پایداری کرد. ایرج قادری نیز بعد از سالها بایکوت از سینما، پایداری کرد و امیدوار بود به زندگی در سینما و بالاخره هر دو به این خواسته رسیدند و

فریادهای بدون پژواک آنان نتیجتاً به حجمی پر صدا منجر شد.

حدود ۲۵ دقیقه پایانی فیلم از جهت ایجاد تعلیق و زمان‌بندی سنجیده و اساسی کم سابقه است. با آنکه تماشاگر یک درصد هم مطمئن نیست که فرنگیس اعدام شود امّا آه از نهاد همه تماشاگران سینما بر می‌آید و این تعلیق‌های مکرر تپش قلبها را به چندین برابر می‌رساند، چند قطعه موسیقی با سلوی ویلن و همینطور یک نوازندگی درخشان نشان داد که نوازنده خوب و توانا در سازهای اکوستیک داریم که می‌توانند به سینما روح تازه‌ای بدهند. یک قطعه ارکستری دیگر نیز وجود دارد که تأثیر بس غریب در ذهن تماشاگر می‌گذارد و این نشان توانایی «چشم آذر» در ساخت یک موسیقی اریژنیال است. نتیجهٔ خوب نگرانی کارگردان (ایرج قادری)، مانع قطع امید حتی قشر روشنفکر و نویسندگان سینمایی شده است.

سفر

کارگردان: علیرضا رئیسیان، فیلمنامه: عباس کیارستمی، مدیر فیلمبرداری: فرهاد صبا، مدیر تولید: محمدصادق آذین، تدوین: حسین زندباف، برنامه ریز و دستیاراول کارگردان: مهرداد میرفلاح، دستیاردوم کارگردان و فیلمبردار پشت صحنه: هادی مقدم‌دوست، جانشین مدیر تولید: محمد برسوزیان، منشی صحنه: ناهید رضایی، مدیر تدارکات: پرویز میرخانی، دستیار فیلمبردار: مجید فرزانه، عکس: شاهرخ سخایی، گریم: مهرداد میرکیانی، ثریا خرمی، بازیگران: داریوش فرهنگ، فاطمه معتمدآریا، فرخ‌لقا هوشمند، امیر پایور، علی مهدوی، تایمازصبا، احمد رضایی، بهنام بابایی، اعظم علی‌پور

از ریحانه تا سفر

امید علوی

۱

به نظر می‌رسد که علیرضا رئیسیان در فیلم سفر، هیچگاه دغدغه گیشه نداشته و حتی به بازگشت سرمایه فیلم هم فکر نکرده‌است که اگر لحظه‌ای وسواس و یا تردید در گیشه و بازگشت سرمایه داشت، بطور حتم سرنوشت فیلم به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد. چرائی و چگونگی این دو نکته به تهیه‌کننده و سرمایه‌گذاران فیلم باز می‌گردد.

علیرضا رئیسیان خود بهتر می‌داند که چرا «سفر» با توجه به تیزرهای تلویزیونی و دیگر تبلیغات فروش نکرد. برخلاف جعفر پناهی که با «بادکنک سفید» اولین ساختهٔ سینمایی‌اش این روزها، بورس بازار بین‌المللی فیلم شده و پشت سرهم موفقیت‌هایی را کسب کرده و تا مرز اسکار نیز پیش رفته است. چرائی و چگونگی اکران فیلم «سفر» و عدم فروش آن بطور حتم ربطی به کمیسیون آکران ندارد.

۲

اما «سفر» قرار بوده تلفیقی باشد از دنیای مستند و داستانی. اگر این تلفیق پذیرفته شود، بنابراین ویژگی‌های فیلم‌های مستند - داستانی را می‌طلبد و باید از اصول اینگونه سینما تابعیت کند. حتی اگر خلاقیت و نوآوری هم شده باشد در آنهم باز قاعده‌ای است. مطمئنم که فیلم آوانگارد هم نبوده است. چراکه سفر پیش از هر چیز به عباس کیارستمی باز می‌گردد و کیارستمی در آثار خود نمونه‌هایی دارد شاخص و مختص خود. «زیر درختان زیتون» نمونهٔ بارز این شاخص‌هاست. حال چرا «سفر» هم در پرداخت و هم در اجرا ناتوان است بازمی‌گردد به نگرش علیرضا رئیسیان و شاید ساده گرفتن فیلمنامه‌ای که فیلمنامه‌نویس نسخه‌ای خام از یک موضوع را به او سپرده و یا به امانت داده است. ناگفته نماند در امانت‌داری رئیسیان و وفاداریش به فیلمنامه شکی نیست. اگرچه جعفر پناهی گاه از فیلمنامه کیارستمی عدول می‌کند اما رئیسیان بیشتر وفاداراست، بهرحال به نظر می‌رسد که استحقاق ساخت «سفر» نیز با خود عباس کیارستمی است.

۳

سفر فیلمی فراگیر نیست. آدم‌هایش این را می‌گویند. فرهاد (داریوش فرهنگ) مردی است روشنفکرمآب و وازده از اجتماع که در ارتباط بادیگران مشکل دارد. مشکل فرهاد، مشکل جامعه نیست. روزی روزگاری به فکر تحولات اجتماعی بوده، اما به‌نظر می‌رسد، از تحول جامعه، بیشتر به فکر منافع خود بوده است تا دیگران. پری (فاطمه معتمد آریا) همسر دوم فرهاد نیز اگرچه در شهر زندگی کرده، اما هنوز دنیای «بی‌بی» را دوست دارد، او نیز با فرهاد مشکل دارد و به‌دنبال دنیایی دیگر است. شاید منطقه «مه‌سر» دنیای آرمانی اوست. اما این دنیای آرمانی را کسی نمی‌بیند. دنیای پری آمیزه‌ای از واقعیت و خیال است.

پدر فرهاد هم اگرچه روزهای پایانی عمر خود را می‌گذارند. اما مردی است که با اصول نظامیگری خو گرفته. او هنوز دنیا را از دریچهٔ قدرت می‌بیند. قدرت طلبی او در عمل بی‌شباهت به منفعت‌طلبی و غرور فرهاد نیست. در این میان «بی‌بی» است که زندگی واقعی خود را واقعاً زندگی می‌کند. می‌ماند بچهٔ فرهاد، بچه‌ای که با رها کردن موشک کاغذین می‌خواهد ارزش‌های نسل پدری خود را به باد فراموشی بسپارد.

۴

سفر می‌خواهد گریزگاهی باشد، برای شدن. شدن آدم‌ها، و یا آدمی که در شلوغی ذهن خود برای رهایی، (رهایی خود) به خویش پناه می‌آورد. بنابراین طبیعت پاک بهترین پناهگاه برای خلوت کردن و قضاوتِ خود است. از اینروی آدم‌های سفر از شلوغی و بمباران شهر می‌گریزند و به طبیعت بکر و آرام پا می‌گذارند. غافل از اینکه آرامش طبیعت نیز با ناآرامی آدم‌ها برهم می‌خورد. در واقع فرار از شهر و بمباران لایهٔ بیرونی فیلم سفر است و پناه بردن به طبیعت لایهٔ درونی آن و اتفاقاً مهّم لایهٔ درونی است که منجر به یک سری حوادث و اضطراب می‌شود عذاب درون و وجدان