یادداشتی بر چند فیلم

جشنوارهٔ چهاردهم فجر

لیلی با من است

کارگردان: کمال تبریزی

متأسفانه در حال حاضر یک دید دستورالعمل و بخشنامه ای از طرف مسئولین نظامی دخیل در امر سینمای جنگ وجود دارد... الان بخشنامه ای وجود دارد که تنها به فیلمهایی امکانات نظامی داده می شود که درباره یکی از ۱۴ عملیات بزرگی باشد که مشخص کرده اند.

کمال تبریزی - گزارش فیلم - ش ۷۳

کمال تبریزی توانسته باز در همان حال و هوای جنگ خودمان قدم بردارد و این بار طنزی شیرین را نیز با آن همراه کند. پیداست که به خوبی بر عوامل و ابزار کارش مسلط شده و آنچه می خواسته، از پیش بردن هماهنگ و درست داستان، تا جا انداختن شوخیها و کنایه ها و طنازیها، انجام داده است. ضرباهنگ فیلم درست در آمده و انتقالهای صوتی بین نماها و صحنه های مختلف بسیار خوب عمل شده است. هرچند فیلم بیشتر بر شوخیهای کلامی متکی است (که ایرادی هم نیست و اصلاً سنت مضحکه و طنز در ایران بر کلام اتکا دارد)، باری، چه خوب بود اگر تصویر بیش از این بار شوخی را به دوش می کشید (و پاره ای موارد که چنین شده، چه خوب عمل می کند و نتیجه می دهد، از جمله جایی از فیلم که انفجاری کنار تابلوی راهنما. جهت آن را عوض می کند؛ که نه تنها طنزی شیرین و به جا می شنید، بلکه سرنوشت محتوم قهرمان داستان و دستی ماورایی که آن سرنوشت را هدایت می کند به تصویر می کشد.)

و پرستویی که بی شک یک سر و گردن بالاتر از تمامی دیگر بازیگران این دورهٔ جشنواره رخ می نمایاند و به حق آفرین تماشاگران را می خرد (هرچند که حق، نزد تماشاگر و منتقد و داور یکی نبود، چنانکه حق خود فیلم... و باز همان حکایت داور و...)

و بیش از اینها درودی بر آنان که قدر و غنیمت ویژگیهای سینمای جنگی ما را دریافته اند و به شایستگی می روند که آن را پخته کنند و به ثمر برسانند؛ بلکه سینمای ما، متأثر از ویژگیهای حاصل آمده از جنگ، هویتی - دست کم در نوع جنگی خود- بیابد. اگر به هوش باشیم و آن را پاس بداریم. آن نشانه ها و عوامل و عناصری که شناسنامه نوع خاص سینمای جنگ ماست و می رود که فراموش شود، تنها در دو فیلم جلوه یافت: **لیلی با من است** و **قلهٔ دنیا** (که این دومی اگرچه کم ایراد نبود، اما هویت ایرانی، جنگ ایران و سینمای جنگی ایران را همراه داشت.)

بوی پیراهن یوسف - برج مینو

کارگردان: ابراهیم حاتمی کیا.

غبار و خاك و دود، باران، افه های اغراق شدهٔ صوتی، گریزهای فرم گرایانه، زیبایی نجیبانهٔ زن، لنزتله. اسلوموشن، افراط در سوز و گداز، افراط در موسیقی، اشک و ملودرام: سینمای حاتمی کیا.

می شود در نوع ملودرام فیلمی بر پایهٔ عقیده و ایمان ساخت. می شود در این نوع آثار خوب و ماندگار آفرید. می شود نگاه تازه ای به انقلاب و جنگ داشت. حتی می شود بعد از جنگ، با خیال راحت از جنگ حرف زد. می شود... اما... اما آیا چیزهایی در این میانه گم نشده اند و فدا نشده اند؟ نه که تمام بسیجیها از طبقات پایین باشند، اما به واقع چند درصد آنها چنین مرفه بوده اند؟ باغ شمیران و خانهٔ شیک و لوکس و ماشین آخرین مدل و... و آیا تو که با اصرار همه چیز را چنین لوکس نشان می دهی - توهم- مرعوب آن جنجال نشده ای که، مبادا فقر، دامن سینمای ما را آلوده کند؟

و چنین است که دور می شویم از نوع خاص سینمای جنگ ایران، که

برج مینو

خام بود، ولی تقلیدی نبود و هویت نامه جنگ و سینمای ما بود. و چنین است که وقتی مسیر داستان بوی پیراهن یوسف، به ناچار، به قصر شیرین و آن فضای جنگزده و آن چهره های آشنا و واقعی رزمندگان می رسد، یکباره انگار غرابتی پیش می آید با کل فضای لوکس پیشین داستان.

اگر بوی پیراهن یوسف شبیه ملودرامهای اروپایی و آمریکایی درمی آید، برج مینو ما را یاد سبک سیاسی و جنگی سینمای اروپای شرقی (مخصوصاً لهستان) می اندازد: خلاصه حالی دارند، غیر ایرانی.

هرچند که حاتمی کیا دیگر در تعریف داستان کم نمی آورد، اما بوی پیراهن یوسف پاره پاره و آشفته می نماید، ارتباط فصلها گاه سست است و برخی شخصیتها نابه جا و تعریف نشده باقی می مانند: خواهر یوسف ـ نامزد قدیم یوسف ... و در برابر داریم شخصیتی چون برزو که ظاهراً فرعی می نماید، اما چنان محکم جا گرفته که به هیچ شکل نمی توان از فیلم جدایش کرد (چنانکه از آن باغ شمیران هم نمی توان جدایش کرد)، و عنوان بندی زیبای بوی پیراهن یوسف که از بهترین هاست.

حاتمی کیا در برج مینو ـ به یمن حضور بیضایی ـ به آنچه می خواسته می رسد و دیگر از آن آشفتگیها خبری نیست. پیداست که تدوین چه تأثیر ممتازی بر فیلم گذاشته و پاره ای فصلها که به سختی می توانستند قابل قبول باشند (ازجمله فصل علم کردن دکل) جای خود را یافته اند. و همین است اگر این فیلم که به رغم داستان سنگین و مبهم خود می توانست کسالت بار باشد، به چنین جاذبه ای می رسد و تماشاگر به راحتی تا آخر کار می نشیند.

به هر شکل، برج مینو هرچند که به پای لیلی با من است نمی رسد، اما ـ دست کم در سینمای جنگ ـ از بهترینهای جشنواره بود.

آخرین مرحله
کارگردان محسن محسنی نسب

وقتی که از آن ویژگیهای ـ هرچند خام و اولیه ـ سینمای جنگ (که می رفت خود جریان و سبک مستقلی را در سینمای ایران بگشاید)، دست بکشی و آن ارزشهای فرهنگی، عقیدتی، سینمایی را فدای گیشه کنی (آن هم گیشه ای که معلوم نیست به تو وفا کند)؛

وقتی (بازهم به دلیل دستیابی به گیشه، یا محترمانه تر جذب مخاطب بیشتر) هرچه را که فکر می کنی جذاب است (و اغلب اینها عواملی است که از فیلمهای دیگران، مخصوصاً غربیها و آمریکایی ها قرض گرفته ای)، از قهرمان بازی های کاذب و درگیر شدن چهار، پنج نفر با یک سپاه، انفجارهای پیاپی، غیر واقعی و افراطی نشان دادن درگیریهای جبهه، موتور سواری، هواپیما بازی و تمام عواملی که یکجا آمدن نه تنها محال است بلکه در فیلمهای مبتذل آمریکایی هم به این شکل نامتجانس هرگز یکجا ظهور نمی کنند، در فیلمت بگنجانی.

آنگاه حتی آن فکر ظریف و اصیل تکثیر شدن آدمها در یک اسطوره به نام سید و آن آن ودمی که لحظاتی در بابای یوسف و آن فضا شکل می گیرد. فنا می شود و له می شود. و حق همین است. آخر چگونه اسطورهٔ سید که خود تنها بر پایهٔ حذف قهرمان می تواند شکل بگیرد (و یا بهتر بگوییم با قهرمان قلمداد کردن تمام شهدا) با جمع شدن کاذب و دروغین تمامی قهرمانیها در یک سوپر استار می تواند سر سازگاری داشته باشد. و وقتی تو این را بخواهی، آن را فدا کرده ای و اینچنین آن فکر زیبا که تکرار آدمها و تکثیر قهرمانها را در نام سید زنده نگاه می دارد و به ما می گوید همیشه از میدان نبرد دست کم یکی باقی می ماند که نگذارد پرچم بر زمین بیفتد و آن سید است و سید یکی نیست و همه است، آن فکر که اگر به خوبی پرورانده می شد، توان آن را داشت تا شعری درخشان از جبهه، در سینمای ایران بسازد، آن شعر که اگر با ذوقی حتی متوسط اما هماهنگ با خودش، همراه می شد شوری می آفرید در هر مخاطبی ... آری آن فکر، چنین فنا شده است.

در آخرین مرحله تسلطی بر برخی عوامل سینما هست، ذوقی در پرداخت برخی صحنه ها هست، لحظات صادقانه و زیبا هست، و یک فکر کم نظیر ... اما چه حیف که همگی مرعوب شده در برابر سینمای جذاب و گیشه ساز هالیوود از دست رفته و بیشتر حیف که چنین فیلمی را هرگز یارای برابری با توفیق سینمای هالیوود نیست. حتی گوشه ای از آن توفیق را هم نخواهد داشت.

چهره

چهره
کارگردان: سیروس الوند

چیزی که به ندرت در سینمای ما پیدا می‌شود، اهمیت دادن به ساخت فیلم‌های اجتماعی است.

فیلم‌هایی که واقعیتهای اجتماعی زمان ساخت آن اثر را نشان بدهند تا بعدها آن اثر، سند قابل قبولی در مورد اوضاع اجتماعی زمان خود باشد.

سیروس الوند ـ فیلم ـ ش ۱۸۵

الوند در صدد است تا خود را به عنوان یک فیلمساز اجتماعی جا بیندازد، و این بار در چهره پخته تر از یکبار برای همیشه عمل می کند (هرچند جایزه‌ای نمی برد.) چهره با گوشهٔ چشمی به داستان کوتاه ملاحتهای آشکار و پنهان خرده بورژواها تنکابنی، در سینمای امروز ایرانی که نه تنها غریبه با واقعیت، بلکه از آن گریزان است، بی شک غنیمت است. اگر تنکابنی در واشکافی لایهٔ مرفه طبقهٔ متوسط دوران پیش از انقلاب موفق می شود، در مقابل بدلهای امروزی و اینجایی این گروه در فیلم الوند کاملاً باور پذیرند. الوند با شناخت درست از جامعهٔ امروز خود و آدمهای این قشر، چنان فضای واقعی و ملموسی می سازد که برای تماشاگران (از هر گروه و طبقه ای) کمتر غرابتی ایجاد می کند.

اگر در قاب تصاویر فیلم، ترکیب (کمپوزیسیون) عناصر بدون ایراد نیست و قاب بندی ها اغلب خنثی می نمایند، از سوی دیگر ضرباهنگ و هماهنگی بین عناصر فیلم ماهرانه عمل آمده و فیلم جاذبهٔ لازم را دارد. همینطور تعلیقهای فیلم چندان توی ذوق نمی زنند و قصه، روان به پیش می رود. قابل پیش بینی است اگر فیلم رضایت تماشاگران را جلب کند و در جذب آنان موفق باشد.

جدا از واقع گرایی فیلم (همچون پدر یا یک داستان واقعی) که در قیاس با تعداد زیاد آثار واقع گریز، امتیاز ویژه‌ای می گیرد، چهره از نظر ساخت و پرداخت نیز یکی از بهترینهای جشنوارهٔ چهاردهم بود.

پدر
کارگردان: مجید مجیدی

بهتر است که از بحث حق و ناحق بگذریم و از پدر، نه به خاطر جوایزی که نصیبش شد، بلکه بنا به شایستگیهای حقش بنویسیم.

پدر ساده و روان است و مجیدی در تداوم گرایش اجتماعی خود و پرداختن به آدمهای واقعی و واقعیتهای انسانی می رود تا به پختگی برسد (اگر هیاهوی جوایز و تشویقات به جا و نابه جا او را در چاله نیندازد و از مسیر خود دورترش نکند.)

مجیدی می رود تا از سوز و گدازهای بیهوده دوری جوید و به اندازه و جزءبه جزء حد نگاه دارد. آنچه که در پدر دیدیم دوری جستن از همان افراط و تفریطها است. بازیهای دو نوجوان طبیعی و قابل قبول بود، به ویژه بازیگر نقش لطیف به خوبی در نقش خود جا افتاده بود. پرداخت شخصیتها ـ مخصوصاً پدر ـ به جا، واقعی و باورپذیر بود و کاسبی هم در نقش پدر خوش نشسته بود (گیرم که پرستویی در دریافت جایزهٔ اول حق بیشتری داشت). قصه خیلی خوب پیش رفت و درنهایت هم به زیبایی به پایان کار رسید. شاید پایانی سیاه برای فیلم، دریافتی فلسفی از سرنوشت و جبر را موجب می شد، اما پایان ـ تقریباً ـ خوش فیلم نیز اصلاً نابه جا و تحمیلی نبود و رشتهٔ سراسری فیلم و تمامی اجزاء آن چنان به هم پیوسته بودند تا اصلاً قصه به چنین پایانی برسد.

خواهران غریب
کارگردان: کیومرث پوراحمد

من این قصه را دوست داشتم که بسازم، اما این قصه‌ای عام است، قصه‌ای که با «به خاطر هانیه» و «مرتضی و ما» فرق دارد.

کیومرث پوراحمد ـ دنیای تصویر ـ ش ۳۰ و ۳۱

باز هم بهتر است از خواهران غریب سوای از جوایزی که برد حرف بزنیم. خواهران غریب، بهترین کار پوراحمد نیست و چند پله پایین تر از

بهترین کارهای او می ایستد و این چیزی است که اگر بعضی نمی دانند، خود پوراحمد خوب می داند. (و البته باز عجیب نیست که پوراحمد جایزهٔ کارگردانی را به خاطر این کار می برد) با این همه فیلم حاوی ارزشهای سایر کارهای پوراحمد است. فیلمی است شاد و کودکانه و البته کاملاً مناسب برای کودکان. طبق معمول سایر کارهای پوراحمد، بچه ها ـ در بیشتر مواقع ـ بازیهای خیلی خوبی داشتند، و البته باز هم بازیهای هنرپیشه های حرفه ای فیلم به پای بچه ها نمی رسید.

این درست که شکیبایی بازیگر خوب و شیرین و مسلطی است، اما گاه رفتارهای او به سمت ابتذال کیشده می شود. اگر به اطواری، چند نفری خندیدند، دلیل بر مهارت و حسن بازی نیست. پس منش نقش و بازیگر چه می شود؟

قصهٔ فیلم در مقایسه با داستان کستنر تفاوتهایی دارد که آن را در ردیف کارهای پور احمد قرار می دهد و فیلم بیش از هر کس دیگر مهر و نشان پور احمد را دارد. ایرادی نیست، هرچند که آدم می گوید حیف که از برخی بخشهای شیرین داستان استفاده نشده بود. مثلاً تفاوت و تضادی که در شخصیت دو خواهر، در داستان هست ـ و اینجا نیست ـ هنگامی که آنها باهم عوض می شوند چقدر می توانست جذابیت داستان را بیشتر کند. به ویژه اگر این تفاوت رفتار در مدرسه و کنار هم شاگردیهای آنها تصویر می شد. (چیزی که در داستان بود و در فیلم نداشتیم) اصلاً شخصیت پردازی در فیلم سست و ضعیف کار شده بود. (معلوم نیست پور احمدی که به سادگی شخصیتهایی چون مجید پرورده چرا این بار ضعیف و سرسری در پرداخت آدمها کار کرده است)

پور احمد علاقمند است که همه فن حریف باشد و همهٔ کارها را به تنهایی انجام دهد. از نویسندگی و کارگردانی بگیر تا تهیه کنندگی و طراحی و موسیقی و مونتاژ تصویر و

خواهران غریب

این بار مونتاژ صدا. و البته وقتی همه فن حریف باشی (حالا به هر دلیل، یا به دلیل صرفه جویی در هزینه (آخر تهیه کننده هم هستی)، یا به دلیل شیفتگی در انجام کارهای متنوع، یا به دلیل ناسازگی با کار گروهی و وسواس فردی در نظارت بر جزء جزء کار) طبیعی است که کار به اشکالاتی بر بخورد. و کاملاً مشخص بود که کار به لحاظ ترکیب صدا لطمهٔ زیادی دیده بود. امیدواریم که در نمایش عمومی، پور احمد تجدید نظری روی صدای فیلم بکند.

و آخرین نکته: هرچند قابل پیش بینی است که فیلم در جلب تماشاگران و مخصوصاً مخاطبان اصلی خود ـ کودکان ـ موفق باشد، اما نام فیلم ـ خواهران غریب ـ کمی برای این گروه سنگین می نماید و شاید چندان جاذبه ای برای آنان نداشته باشد.

غزال

کارگردان: مجتبی راعی

هرآنچه مردان دربارهٔ زنان نوشته اند باید مشکوک تلقی شود، چراکه آنها هم داورند و هم طرف دعوا!

پولین دولابارد

گرچه این بار راعی، توانسته تا حدودی به عمق وجود زن و دغدغه های او و رنجهای او... نزدیک شود و همین او را بسیار پیشتر از شمار فراوان مردان ـ به ظاهر ـ فمینیست سینمای ایران (و جهان) نهاده است، اما هرگز کار او نمی تواند چنانکه اثر یک هنرمند زن ـ مثلاً بنی اعتماد ـ به واشکافی این موضوع ـ زن ـ می پردازد، واقعی جلوه کند. و باری، عدل و انصاف در کار مردانی که به طرفداری از زن می پردازند همچنان قابل تردید است.

با این همه غزال در قالب تازه و متفاوت خود ـ در قیاس با قالبهای چند سال اخیر سینمای ایران ـ عرصه ای است که گشوده می شود و نفسی است که عمیقتر کشیده می شود. امید که چند قالب تازه و متفاوت جشنوارهٔ امسال گشایشی باشد در باز شدن دستها و گشودن راه خلاقیتها.

غزال در ترکیب و توازی دو داستان خوب کار شده و پرداخت آن در سینمای امروز ما غنیمت است. یکی از پر

غزال

اشکال ترین اجزاء فیلم، چهره پردازی است، و البته چندان عجیب نیست که فیلم در این قسمت برندهٔ جایزه باشد!

و آخر اینکه، وقتی ستم را در هر عرصه اش چنین اغراق شده نمایش دهی، وقتی قدرت را (حتی به بهانه و فرض طرفداری از مظلوم) چند برابر کنی، به واقع، ظلم ستیزی را دشوار کرده ای و مظلوم را بیش از پیش به انزوا و انفعال دعوت کرده ای. و چه ناخوش، اما به جا گفته ای که، *صورت عوض کرده ایم، وگرنه همان هستیم که بودیم.*

یک داستان واقعی

کارگردان: ابوالفضل جلیلی

گفته بودی که در این فیلم در پی سینمای معمول نباشیم، اما چاره ای نیست. ما آمده ایم سینما و برای آنکه فیلم تو نماد یا نمودی از واقعیت باشد باید ضرباهنگ و ترکیب واقعیت را بیابد. نه اینکه خودت ندانی و ضرباهنگ را نشناسی و یا توان ایجاد آن را نداشته باشی؛ خواسته ای ریتمی نو بیافرینی و تجربه ای تازه کنی، اما...

گفتن ندارد که فیلم بعد از جشنواره و برای نمایش عمومی (اگر کار به آنجاها برسد) کوتاه خواهد شد (چگونه کوتاه شدنی؟!) اما به هرحال این یادداشت بر پایهٔ آن تصویری است که حدود سه ساعت در سینما ما را مشغول کرد.

هنر، خواه ناخواه انتخاب است (چنانکه توهم انتخاب کرده ای). باید گزینه کنی، خواه ناخواه. نمی توانی جایی دست به انتخاب بزنی و جایی آن را رها کنی. آنجا که توانسته ای ترکیبها و آرایه ها را به جا و دلخواه انتخاب کنی، آنجا که، به رغم محدوده های موجود، پرده ها را کنار زده ای و واقعیت پشت پرده را عیان کرده ای، آنجا که به جای آدمها و موقعیتهای غیر واقعی و دروغین توانسته ای واقعیت را به نمایش بگذاری، آنجا که ضرباهنگ تصاویر تو، چنان به زندگی نزدیک شده که می توان دست کشید و صورت صمد را لمس کرد و یا سر را چرخاند و آدمهای فیلمت را دو ردیف عقب تر، در حال تماشای خود بر پرده دید... آنجا حرفت درست است، آنچه خواسته ای شده و به آن «سینما ـ واقعیت» رسیده ای. اما آنجا که این مواد در دستت ورز نیامده و ریتم و ترکیب همراه و هماهنگ خود را نیافته، آنجا دیگر کار کش آمده و به چیزی غیر از هنر کشیده است. نگو که وقتی درد چنین عیان و نزدیک است، دیگر نمی توان به آرایه ها و شاخ وبرگهای هنری پرداخت، من خود بدان معترفم. اما لاجرم اگر (نه از راه عقلت، دست کم به واسطهٔ دلت) اثرت به ثمر نرسد، دیگر هنر نیست. و کارتو هنرورزی است، وگرنه چرا نرفتی پزشک شوی؟

با این همه یک داستان واقعی بی شک اثر مهمی است، و شاید بیش از بسیاری فیلمهای دیگر جشنوارهٔ چهاردهم در یادها بماند. پرداختن به چنین موضوعی البته جسارتی می خواهد که جلیلی آن را دارد. امید که با گسترده تر شدن نظر کارگزاران جدید سینمای کشور، این فیلم (و چند فیلم دیگر جشنواره چهاردهم که ارائه دهندهٔ قالبهای تازه و متفاوتی بودند) راهگشای پرداختن به موضوعات عمیقتر و ضروری تری در سینمای ما باشد و تحولی تازه در آن ایجاد کند.

هـ هـ

ضیافت:

دریغ از ذره‌ای ظرافت

رفقای قدیمی بعد از سالها قرار است یکدیگر را ببینند. نفر اول، معلم آس و پاس، در اغذیه فروشی منتظر است. نفر دوم با اتوموبیل آخرین مدل، کت و شلوار شیک و یک تلفن موبایل در دست می رسد. خدایا، یعنی این یکی از بر و بچه های قدیم است؟ نفر بعدی، با اتوموبیلی به همان رنگ و مدل و باز هم موبایل به دست می آید. هنوز متوجه نشده اید؟ نفر سوم می آید. باز با اتوموبیل آخرین مدل و موبایل. حالا متوجه شدید؟ یعنی اینها وضعشان خوب شده است.

در و دیوار اغذیه فروشی پر است از عکسهایی با نوشته های ارمنی: تقویم ارمنی، آگهی ارمنی، عکس اسقف ارامنه و تعدادی دیگر. تابلوهای بیرون: رستوران ایروان. صاحب مغازه، روزنامه ارمنی می خواند، اما برای محکم کاری، چون هنوز ممکن است بعضی ها متوجه نشده باشند، یک روزنامه ارمنی هم جلوی او روی یخچال گذاشته شده است. حالا متوجه شدید؟ یعنی این یکی از همان اغذیه فروشی های نوستالژیک ارمنی است که قدیم ها پاتوقمان بود.

آدمهای بد فیلم، با آن هیئت های مافیایی، با هروئین کشیدن آن یکی و کلاه شاپو و شکم گنده این یکی، خباثت از سر و رویشان می بارد. اینها روسای شرکتهای «بد» هستند. چطور متوجه نمی شوید؟ اینها آدمهای خیلی خبیثی هستند.

این زبان ضیافت است، زبانی که همه چیز را در فقدان عامل ظرافت بیان، به بیننده حقنه می کند. از همین جاست تکیه تقریباً مطلق فیلم به دیالوگ برای انتقال مفاهیم.

فصل آغازین فیلم، با بازی های آماتوری و دیالوگهای تصنعی، همه اش اصرار بر یک حرف است که بابا، اینها بچه های باصفایی هستند. بعداً موقعیت «رامین» هم تنها با حرف بیان می شود و بازهم با حرف، او به عنوان روشنفکری که از مردم عادی طلبکار است، معرفی و تقبیح می شود.

اما ببینیم نگاه اجتماعی فیلمساز از چه گونه ای است. بچه محصل های دیروز که هریک به راهی رفته اند. عجبا که امروز ذره ای باهم احساس غریبی نمی کنند. هرچه هست خلوص و زلالی است و درک متقابل. زندگی های متفاوت، موقعیت های اجتماعی و طبقاتی متفاوت، عقاید متفاوت هیچ تأثیری در احساسات پاك آنها نسبت به یکدیگر نداشته است. آیا این نگاهی واقعگرایانه و جامعه شناختی است؟ البته یکی از آنها کمی از راه راست منحرف شده است، اما او هم ذاتاً بچه خوبی است؛ تنها دو عیب دارد: یکی اینکه روشنفکر است و دیگر اینکه با آدمهای «بد» ـ که احیاناً از سیاره دیگری آمده اند ـ دمخور شده است. اما زیباتر از همه به وصال هم رسیدن معلم و خواهر یکی از یاران قدیمی است، که بدون حضور زن همان جا تقریباً به عقد هم درمی آیند و مبارکباد هم می گویند. این هم از نگاه فیلمساز اجتماعی ما به زن.

[اما باید اذعان کرد که کیمیایی از یک نظر پیشرفت کرده است و آن جایگزین کردن اسلحه گرم به جای چاقو است. این هم برای کسانی که می گویند او نمی تواند خود را با زمانه اش همراه کند. به گمان من، اتفاقاً او در همرنگ ساختن خود با زمانه استاد است ـ و نه تنها از این نظر.] □

روبرت صافاریان

رهایی از شاوشانگ
کارگردان: فرانک دارابانت
محصول ۱۹۹۴ آمریکا

برگرداندن یک نوول به یک فیلم ۱۵۰ دقیقه ای، کار دشواری بنظر می رسد و برای این کار، بدترین راه، آمیختن چند تم متفاوت با هم و آمیزش ماجراهای متعدد و ناهمگون است. رهایی از شاوشانگ از حیث موسیقی، فیلمبرداری، پرداخت برخی صحنه ها و بازی، فیلمی موفق است. اما، در دریافت نهایی آسترها لیوودی فیلم از زیر پارچهٔ درجه یک ظاهریش لو می رود. استفادهٔ بجا و مطلوب از نریشن در فیلم و صدای جذاب مورگان فریمن (که حضور او در این فیلم نیز گوشهٔ چشمی به همان قصهٔ تبعیض نژادی است) فیلم را به جلو می راند، اما صحنه ها و ماجراهای زائدی که برای جلوگیری از خسته شدن تماشاچی در فیلم گنجانده شده، فیلم را بیش از حد طولانی و تماشاچی را به گونه ای دیگر کسل می کند.

عکس العمل زندانیان هنگام شنیدن اُپرا پس از سالها، یکی از مؤثرترین صحنه های فیلم است، اما فیلم بخاطر عدم پرداخت منسجم شخصیتها و واکنشهای انسانی و قرار دادن محور فیلم بر روی فرار قهرمان، از رسیدن به مفهومی عمیقتر باز می ماند و در پایان از یک فیلم خوش ساخت هالیوودی فراتر نمی رود.

صحنه ی زیبای سرانجام زندانیان آزادشده در اجتماع آمریکا که در فیلم به خودکشی پیرمرد می انجامد با پایان فیلم، فرار محیرالعقول «آرتیست باهوشه» از زندان و دستگیری و تباهی «آدم بده» (رئیس زندان)، همخوانی ندارد.

اورگا (در نزدیکی بهشت)
کارگردان: نیکیتا میخائیلکوف
محصول ۱۹۹۰ فرانسه/ روسیه

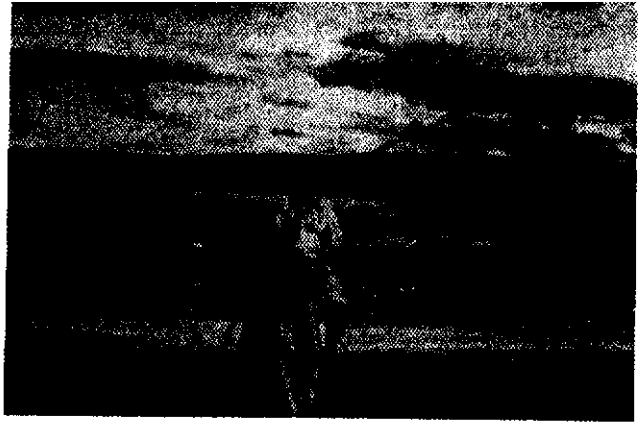
اورگا، قصهٔ آخرین نسل بشری عجین شده با طبیعت است. انسانهایی که فرزندانشان را در دامان دشت بدنیا می آورند و مردگانشان را نیز به آغوش باز طبیعت می سپارند. اورگا نام کمندی است که برای صید و نگهداری اسب و دامها بکار می رود و نیز این وسیله کاربردی سنتی برای اجرای وظائف زناشویی دارد. دو موردی که هر یک به گونه ای نمایانگر باروری و امتداد حیاتند. دشت نشینان مغولستان که می توانند نمایندهٔ آخرین اجتماع ساکن طبیعت باشند در فیلم با نهایت ایجاز و در کمال سادگی در تصاویری بسیار چشمنواز به تصویر کشیده می شوند، اما آنچه بار دراماتیک فیلم را همچون تصاویر آن رنگین و ارزشمند می سازد، تقابل این سادگی، این شیوهٔ زیستن و این آدمها با دنیای مدرن امروزی است.

در ابتدای فیلم می بینیم که زن و شوهر ساکن دشت بخاطر داشتن فرزندی جدید دچار مشکل شده اند. جالب اینجاست که مشکل آنان از جنس همان مشکلاتی است که جامعهٔ شهری نیز با آن دست به گریبان است.

مرد خانواده برای یافتن راه چاره ناچار می شود که به راه حلهای جامعه شهری متوسل شود و راهی شهر شود. در ابتدا زرق و برق تمدن، نگاه مرد را بخود جذب می کند، اما در پایان مرد بدون هیچ راه حلی از شهر به خانه بازمی گردد.

این دوگانگی طبیعت ـ تمدن در ابتدا با ورود رانندهٔ روس به خانواده به ظهور می رسد، صحنه ذبح گوسفند و کباب کردن گوشت گرم آن در نظر مرد روس بازتابی زننده و چندش آور دارد. این نمایش خشونت، در صحنه شهر در مقابل صحنهٔ گفتگوی مرد با آبنبات فروش قرار می گیرد. «مرد از آبنبات فروش می پرسد:

رهایی از شاوشانگ



اورگا

می‌توانم یکی از اینها را امتحان کنم؟ و چنین جواب می گیرد: *برای این کار باید یکی از آنها را بخری!*»

کارگردان هردو این صحنه ها را بی هیچ قضاوت و کم و کاستی بنمایش می گذارد و بی هیچ جانبداری، طبیعت و تمدن، (خشونت ظاهری و خشونت باطنی) را در دو کفهٔ ترازو قرار می دهد و در مقابل تماشاچی می گذارد.

آغاز فیلم در پایان نیز تکرار می شود. این مقدمه و موخره یکدیگر را کامل کرده به ترجمانی تصویری مبدل می شوند. مرد سوار بر اسب با اُورگا می رود تا همسرش را در دشت تصاحب کند. این همان چیزی است که در پایان نیز ما به نوعی شاهد آن هستیم اما این بار صفحه تلویزیون نمایش دهندهٔ این رویداد است. اگرچه سیستم زندگی و سنت ها همچنان دست نخورده مانده است، اما این بار، این زندگی، این دشت و این آدمها در قاب تلویزیون محصورند. واقعیتی که بی تردید اجتناب ناپذیر است. و این واقعیت با تصویری بسیار ظریف و نمادین در پایان فیلم به نمایش درمی آید: این سرنوشت والدینی است که کودکان خود را در دامان دشت پرورش می دهند و حس زندگی را در شنیدن صدای بال حشرات به آنان منتقل می کنند.

نماهای بسیار باز از پهنهٔ دشت، ضمن ارائه زیبایی، صداقت فیلم و آدمهای آن را بی کم و کاست به بیننده القا می کنند. بازی ها روان و بی پیرایه اند تا آنجا که بیشتر زندگی را بخاطر می آورند تا سینما.

اُورگا دارای ریتمی هماهنگ و آهنگین است: نماهای آغاز و پایان با یکدیگر، نماهای شلوغ شهر در مقابل ریتم ایستای نماهای دشت، نمای کابوس مرد در مقابل ریتم ملایم ابتدای فیلم و ...

ضمن آنکه فیلم از جنبهٔ بار مفهومی نیز، دارای ریتمی موزون و صحیح است و این دو ریتم (در فرم و مفهوم) به یک کلیت همگون می رسند.

الف. ب.

اورگا (در نزدیکی بهشت)

قبل از هر چیز، **اورگا** فیلمی است با تصاویر زیبای امپرسیونیستی که بیننده را به سرعت مجذوب خود می کند. احساس بیننده پس از دیدن فیلم یک لذت بصری خواهد بود و اینکه با دیدن این فیلم به یک تجربه جذاب تصویری رسیده است. قاب بندیهای زیبا و رنگ بندی متناسب با حس و حال فیلم، بیننده را خواهی نخواهی مجذوب می کند.

اورگا فیلم زمان ما است. دورانی که در آن انسان به سرعت به طرف زندگی ماشینی حرکت می کند و هرچه بیشتر ازطبیعت و زندگی فارغ از دغدغهٔ مدرنیسم فاصله می گیرد.

درام فیلم از برخورد گومبو، شخصیتی که همچون اجداد خود طبیعت را محمل زندگی خود قرار داده است و به گونه ای کاملاً سنتی زندگی می کند، و سرگئی، شخصیتی که به عنوان نماد زندگی مدرن در نظر گرفته می شود، بوجود می آید. به نظر می رسد این انسان مدرن از بدو ورود خود دردسر را با خود همراه آورده است، چراکه کامیون او (نشانه ای از زندگی صنعتی و ماشینی) برای او و گومبو ایجاد مشکل می کند.

برخورد این دو فرهنگ متضاد در سکانس آماده کردن غذا کاملاً به چشم می خورد. پرداخت مستند این سکانس، همچون بسیاری بخشهای دیگر فیلم، مراسم ذبح گوسفند و مهیا کردن غذا را از دید سرگئی به تصویر می کشد. مسلماً سرگئی که طرز تفکّری متفاوت دارد مجذوب زندگی گومبو و خانواده اش نمی شود، اما گومبو و خانوادهٔ او چطور؟

علاقهٔ بیش از اندازهٔ همسایه گومبو به عکس سیلوستر استالونه و تلویزیون خریدن گومبو نشان می دهد که آنها بیشتر به زندگی ای که سرگئی نمایندهٔ آن است علاقه مند شده اند.

درست است که نهایتاً گومبو به زندگی خود برمی گردد و هشداری را که اجدادش به او گوشزد می کنند، می پذیرد، اما نمای آخر فیلم که دودکش کارخانه ای را به تصویر می کشد و صدای راوی ـ فرزند گومبو و نمادی از نسل بعد ـ که حکایت می کند که در این کارخانه کار می کند، مغلوب شدن زندگی سنتی را در برابر زندگی مدرن اعلام می کند.

هفت (Seven)

کارگردان: دیوید فینچر
محصول ۱۹۹۵ آمریکا

در سال ۱۹۹۱، سکوت بره ها بر اساس رمانی از توماس هریس (متخصص روانشناسی) ساخته شد و به واسطه

ساختار محکم خود، توجه همگان را به سوی این نوع فیلم ها معطوف ساخت. فیلم هفت نیز در ادامه این سری از فیلم ها ساخته شده است.

فیلم در نیویورک اتفاق می افتد؛ جایی که کارگردان تلاش می کند، تا فضایی کاملاً تیره و تاریک بیافریند. (فراموش نمی کنیم که اکثر صحنه های این فیلم در تاریکی و نور کم اتفاق می افتند) داستان کابوس گونهٔ فیلم تلاش دو مأمور پلیس برای یافتن قاتلی است که به نظر می رسد انگیزه قتل های او گناهان کبیره هستند. اما آن چیزی که این فیلم را دچار ضعف کرده انگیزهٔ همین قتل ها است. از آنجایی که انگیزه های درونی قاتل به درستی توجیه نمی شوند و فیلمساز به جای پرداختن به حالت های روانی او به مسائل حاشیه ای در جهت ایجاد هیجان و تعلیق روی می آورد، تماشاگر دلسرد می شود و در نهایت فیلم به یک اثر صرفاً مهیّج و سرگرم کننده تبدیل می شود.

بسیاری از فیلم سازان بعد از جنگ ویتنام به مساله کابوس آمریکایی پرداخته اند. برای مثال در مورد فیلمی مانند رمبو گفته می شود که انتقام رمبو از آمریکائیها در واقع همان بلایی است که آمریکائیها بر سر ویتنامیها آوردند. در اینجا نیز کارگردان به این کابوس آمریکایی توجه نشان می دهد که چگونه این بیمار روانی بر اساس هفت گناه کبیره انتقام می گیرد.

از نکات مثبت فیلم می توان به تدوین آن در جهت رسیدن به یک ضرباهنگ موثر، نورپردازی low key (متاثر از فیلم نوار) و تیتراژی که بسیار از MTV الهام گرفته است اشاره کرد. همچنین دو پلیس که یکی سیاه پوست و دیگری سفیدپوست هستند ـ در ادامه توجّه سینمای آمریکا به سیاه پوست ها ـ به فیلم جذابیّت داده است.

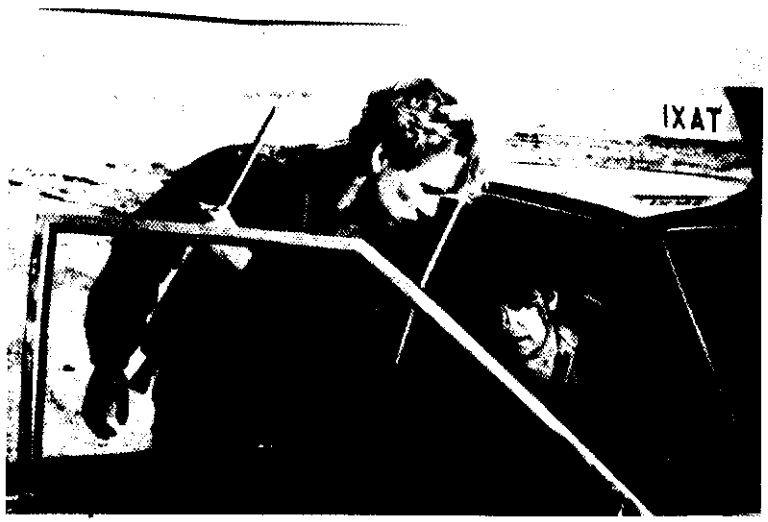
به هرحال این فیلم در نهایت از اندازه های یک فیلم مهیّج و سرگرم کننده فراتر نمی رود.

فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن

یافتن ارتباط میان آخرین فیلم کیسلوفسکی قرمز (که معتقد است نزدیکترین فیلم به خود او است) ـ و فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن می تواند کلیدی برای درک بهتر این فیلم باشد.

۱ـ هر دو فیلم از جهت ساختار فیلمنامه، روایتی غیرخطی دارند. به عبارت دیگر در هر دو فیلم شاهد هستیم که سه شخصیت که با یکدیگر هیچ آشنائی ندارند، داستان را به پیش می برند تا در یک نقطه با یکدیگر تلاقی کنند. اگر رانندهٔ تاکسی مسافر دیگری را بجای جوان سوار می کرد، شاید از بروز فاجعه جلوگیری میشد و یا اگر شخصیت زن فیلم قرمز در آن شب با سگ قاضی تصادف نمی کرد، هیچگاه آن دو با یکدیگر روبرو نمی شدند. پس این شخصیتها فارغ از هرگونه خودآگاهی با هر قدمی که برمی دارند به یکدیگر نزدیک می شوند.

۲ـ نکتهٔ دیگر، ناتوانی جنسی شخصیت جوان این فیلم و شخصیت قاضی مسن فیلم قرمز است. از آنجایی که جوان فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن از لحاظ مالی در وضعیتی قرار ندارد که بتواند با دختر دلخواه خود ازدواج کند، دچار پریشانی، سرگردانی، و ناتوانی در برقراری ارتباط با دیگران می شود، (این حالت در بیشتر نماهائی که از جوان گرفته شده و یا در نماهای نقطه نظر او که در هر دو مورد از دوربین روی دست استفاده شده است، به چشم می خورد.) که درنهایت به فاجعه قتل رانندهٔ تاکسی می انجامد. شاید در نظر اول، جوان، هیچگونه دلیلی برای کشتن رانندهٔ تاکسی نداشته باشد. اما اگر به قبل و بعد از حادثه، نظری دوباره بیفکنیم، به علت این قتل بهتر پی خواهیم



فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن

برد.

مکانی که جوان قبل از بروز حادثه در آنجا قرار داشت یک تریا بود که در همان زمان وکیل جوان فیلم با همسر آیندهٔ خود در آن مکان حضور داشتند و دربارهٔ ازدواج و آینده با یکدیگر صحبت می کردند. پس از حادثه نیز جوان را در منزل دختر دلخواهش مشاهده می کنیم که پس از نشان دادن تاکسی، از او می خواهد با یکدیگر به سفری طولانی بروند.

در فیلم قرمز قاضی که در جوانی از جانب دختر دلخواهش خیانت دیده است، به یک نوع زندگی تارك دنیایی رو آورده است. او نیز مانند جوان فیلمی **کوتاه دربارهٔ کشتن** در برقراری ارتباط با دیگران ناتوان است، (ناتوانی می تواند بار معنایی جنسی داشته باشد.) و سعی می کند این ناتوانی را از طریق استراق سمع تلفن همسایگانش جبران کند. تنها تفاوت این مسئله در این دو شخصیت اینست که در فیلم قرمز، قاضی حتی در سنین پیری کسی را می یابد که محبت و عشقش را نسبت به او ابراز کند، ولی در **فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن عدم** برقراری این رابطه به فاجعه می انجامد.

۳ـ استفادهٔ زیبایی شناسانه از رنگ در این دو فیلم: در فیلم قرمز از رنگ و تالیته های آن بعنوان سمبل عشق استفاده بسیار خوبی شده است. به گونه ای که این رنگ به عنوان عنصر و نماد اصلی در فیلم قرار می گیرد و از ابتدا تا انتهای فیلم تماشاگر آن را بخوبی احساس می کند.

در **فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن** استفاده از تُنهای خاکستری تا قبل از ورود جوان به زندان، احساس سردی و بی تفاوتی جامعه نسبت به او را القاء می کند و پس از ورود جوان به زندان استفاده از تُنهای قهوه ای احساس خفقان و سنگینی فضا را که بر جوان وارد می شود، به تماشاگر نیز انتقال می دهد.

۴ـ دیدگاه کارگردان در این فیلم: در **فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن** فیلمساز به واسطهٔ عدم برقراری ارتباط میان افراد جامعه به دیدگاهی تیره و بسیار بدبینانه رسیده است، چراکه نبود این ارتباط (برای مثال رانندهٔ تاکسی مسافرینی را که در سرما منتظر هستند سوار نمی کند و به سرعت از برابر آنان می گذرد و یا در صحنه ای که وکیل خوشحال از موفقیت در آزمون می خواهد این شادی را با دیگران سهیم شود، آنها او را دیوانه می انگارند.) به انزوای هرچه بیشتر کاراکترها می انجامد و در نهایت به حوادث تلخ منجر می شود. اما کیسلوفسکی در آخرین فیلم خود دیدگاهی کاملاً متفاوت عرضه می کند، چراکه شخصیت ها به گونه ای حضور پیدا می کنند که عشق و محبت را به یکدیگر عرضه کنند. درست است که قاضی مسن در جوانی به یک تجربهٔ تلخ رسیده است، اما ورود به موقع شخصیت زن فیلم به حریم تنهایی قاضی جوان، که به نظر می رسد او نیز مسیری مشابه را طی خواهد کرد، مانع از انزوای او می شود و از بروز حادثه جلوگیری می کند.

۵ـ دیدگاه جامعه شناسانهٔ کارگردان: حوادث **فیلمی کوتاه دربارهٔ کشتن** در لهستان قبل از فروپاشی کمونیسم رخ می دهد و نگاه تلخ و احساس تنهایی کیسلوفسکی در این فضا بخوبی احساس می شود. فراموش نمی کنیم که فیلم با نمایی از یک گربهٔ به دار آویخته شده (یک پیشداوری مفهومی به سرنوشت جوان) آغاز می شود، اما حوادث **فیلم قرمز** در اروپای غربی و بعد از فروپاشی کمونیست اتفاق می افتد.

احساس سرشار از زندگی کیسلوفسکی در فیلم قرمز به کلی متفاوت از فیلم قبلی است. در این فیلم می بینیم که کاراکترزن هنگامی که با سگ قاضی تصادف می کند چه تلاشهایی برای نجات زندگی او می کند که به کلی متفاوت با گربه بدار آویخته شده است.

۶ـ کارگردان با تمایلات جبرگرایانه اش پس از ساختن فیلمهای ارزشمندی که هر یک در تاریخ سینما جایگاه شاخص خود را حفظ خواهند کرد، به نکتهٔ بسیار ارزشمندی پی برده است و آن اینست که، با رو آوردن به ارزشهای انسانی و عشق ورزیدن خالصانه نسبت به یکدیگر، می توان از بسیاری از رخدادهای فاجعه آمیز جلوگیری کرد.

کیوان علیمحمدی