دیدنی‌ها ندیدنی‌ها

■ مجید اسلامی

دوازده بهمن. جشنواره. صف. آن صف‌ها کو؟ صف **هامون** و **ای ایران** در سینما آزادی، صف **شایَد وقتی دیگر** در شهرقصه، در آن صبح برفی. فیلم را دوست ندارم، اما مگر می‌شود خاطرهٔ آن روز را فراموش کرد؟ (شادمهر می‌گوید او هم در همان صف بوده، که از ساعت پنج صبح برای سانس یازده ایستاده بودیم و ناگهان معجزه‌ای اتفاق افتاد و ساعت هشت صبح، سانس فوق‌العاده گذاشتند و فیلم را زودتر دیدیم، می‌گوید خیلی‌های دیگر هم بوده‌اند که آن‌موقع نمی‌شناختیم‌شان). آن صف‌های پر از فرهیختگی سینما عصرجدید؛ آدم‌هایی که مثل اعضای یک خانواده بودند و خیلی زود زبان حرف‌زدن با هم را پیدا می‌کردند، و هر سال در آن یازده روز پر از شور و حرارت انتظار همدیگر را می‌کشیدند؛ و سالن انتظار سینما عصرجدید، با آن سکوهای منحصربه‌فردش، تجسم لذت نابِ سینما بود، و تصویرهایی که در گوشه و کنار ذهن جاخوش کرده: لانگ‌شات‌های غریب میزوگوچی، و قاب‌های نقاشی‌وار **مادادایو**، و افسونِ تصویرهای جادویی تارکوفسکی که با سینما عصرجدید تداعی می‌شود؛ و تماشای فیلم‌های ازو در سانس آخر سینما قدس و آن عناصر تکرارشونده: راهروها، بند رخت‌ها، تابلوهای نئون؛ و انعکاس اصوات تیز زبان ژاپنی در آن سالنِ نیمه‌خالی (آن فیلم‌ها اغلب بدون زیرنویس بود)، و نیمه‌شب راه‌رفتن در پیاده‌روهای خلوت، و مزمزه‌کردن آن تجربهٔ بی‌همتا، که می‌شد حدس زد که دیگر هرگز تکرار نشود، و نشد.

دوازده بهمن. جشنواره. سینما استقلال. آغاز التهاب یازده‌روزه، و شور و شوقی که به سردی گراییده. ماراتنِ فیلم‌دیدن، بحث‌کردن، نق‌زدن؛ توصیف‌های اغراق‌آمیز برای تحت تاثیر قراردادن مخاطب، اظهار نظرهای میخکوب‌کننده، جملات قصار؛ انتظار، سرخوردگی، سکوت. پشت آن ازدحام انسانی، دیدن چهره‌های آشنای دوستان قدیمی، چهره‌های آشنای دشمنان قدیمی، چهره‌های ناآشنا (که تعدادشان مدام بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود). کسی با لبخندی بی‌معنی از کنارت می‌گذرد و می‌گوید خسته نباشید، چند لحظه بعد باز از کنار هم می‌گذرید و کلامی نامفهوم ردوبدل می‌کنید، و دقایقی بعد سر راه‌پله‌ها و دم در ورودی، دیگر از لبخند خبری نیست، و این تکرار به عذابی الیم بدل می‌شود. طبقهٔ بالا گرم و خفقان‌آور است، طبقهٔ پایین گردن آدم درد می‌گیرد؛ به‌تناوب میان هوای خفه و گردن‌درد یکی را انتخاب می‌کنیم. روزهای اول پیش از شروع فیلم، آگهی پخش می‌کنند. آگهی پیسی بد نیست (رختکن رئال مادرید را می‌بینیم که در آن روبرتو کارلوس در راهرو پیش می‌رود و از کنار اتاق‌هایی می‌گذرد که در آن، اعضای تیم همه درب و داغان و آسیب دیده‌اند. با تعجب می‌رسد به دستگاه خرید نوشابه. سکه می‌اندازد، ولی دستگاه خراب است. با لگد به دستگاه ضربه می‌زند و آسیب می‌بیند و او را می‌برند. پسرکی آن‌گوشه نشسته که سیم دستگاه را از برق درآورده. دستگاه را به برق می‌زند و نوشابه می‌نوشد!) یک‌بار پیش از شروع **کنار رودخانه** با خوشمزگی به بغل‌دستی‌ام (مانی حقیقی) می‌گویم اسپانسر علیرضا امینی، پیسی‌ست؟ می‌گوید از خودش بپرس! به فرد بغل‌دستی‌اش اشاره می‌کند. لبخندی می‌زنم و مجبور می‌شوم فیلم را تا آخر تماشا کنم! یک کلیپ آزاردهنده هم هست دربارهٔ بم، که سینماگران را در حال بازدید از مناطق زلزله‌زده نشان می‌دهد، با صدای خراب و به‌شدت معیوب، و بارها به همان نحو پخش می‌شود. آرم‌های جشنواره هم هست، با همان موسیقی پارسال، و همان ایده‌های دم‌دستی. از روز چهارم به بعد، تقریباً هیچ‌کدام از این‌ها دیگر پخش نمی‌شود. آزار تقلیل می‌یابد.

هر طرف را که نگاه می‌کنی، دوربین تلویزیونی‌ست. وارد سالن انتظار که می‌شوی، دوربین‌ها به سمت‌ات هجوم می‌آورند و به‌سختی و تنها با خشونت می‌توانی جان سالم به در ببری. همیشه باید

مواظب باشی که نکند چای به‌دست، یا شیرینی به‌دست، یا در حال قهقهه، در دیدرس یک مصاحبهٔ تلویزیونی قرار داشته باشی. چند سالی بود تلویزیون جشنواره را به‌کل نادیده می‌گرفت، حتی سعی می‌کرد با پخش فیلم‌های دهان‌پرکن، با جشنواره رقابت کند. حالا که «تلویزیونی‌ها» در مصدر کارند، برعکس شده. هر کانال تلویزیونی را که باز می‌کنی، برنامهٔ مخصوص جشنواره دارد، و نتیجه این ازدحام تحمل‌ناپذیر دوربین‌ها در سالن انتظار سینما استقلال است. روز عید قربان رقابت جانانه‌ای میان فیلم‌های جشنواره و فوتبال درگرفته. داخل، **شاه خاموش** را نشان می‌دهند، از سالن انتظار صدای هیاهوی تماشاگران فوتبال می‌آید که بسیار وسوسه‌انگیز است. رقابت ناعادلانه‌ای‌ست. **شاه خاموش** بیش‌تر شبیه قایم‌باشک‌بازی احمدشاه (محمدرضا فروتن) و پرنسس اتریشی (مهتاب کرامتی) در تالارهای یک کاخ سلطنتی‌ست. چه چیز

می‌تواند مجبورمان کند که کرامتی را به‌عنوان یک پرنسس اتریشی بپذیریم؟ گهگاه نخست‌وزیر (نصیریان) و اعضای کابینه و سفرای روس و انگلیس هم سر می‌رسند و این عیش شاهانه را منقص می‌کنند. در یکی از این وقفه‌ها از سالن می‌زنم بیرون. بازی استقلال و پیروزی، برعکس (از بدشانسی همایون شهنواز) بهترین بازی سال‌های اخیرشان است، طوری که حتی می‌توان با گزارش اعصاب‌خردکن بهرام شفیع، گزارش‌گر کهنه‌کار و همچنان آماتور تلویزیون تفریح کرد. جلوی یک تلویزیون خیلی بزرگ عدهٔ نسبتاً زیادی نشسته‌اند و بازی را با هیجان تماشا می‌کنند. ناگهان سروکلهٔ یک دوربین تلویزیونی کنار تلویزیون و رو به جماعت پیدا می‌شود، و بعد مردی با یک دوربین عکاسی. می‌توانم مجسم کنم که پشت این فیلمبرداری و عکاسی چه سوژه‌ای پنهان شده: «جماعت منتقد فیلم، بی‌اعتنا به فیلم‌ها در حال تماشای فوتبال». از صف تماشاگران فوتبال فاصله می‌گیرم و به انتهای سالن می‌روم تا کار فیلمبردار و عکاس تمام شود. از همان‌جا هم می‌شود فوتبال را تماشا کرد، تازه می‌شود از شنیدن گزارش محروم ماند! فیلمبردار و عکاس تا انتهای فوتبال از جای‌شان تکان نمی‌خورند و به غرغرهای آدم‌ها بی‌اعتنایند. روز بعد یکی از آن عکس‌ها در صفحات ویژهٔ همشهری چاپ می‌شود. خوشبختانه در صف اول حضور ندارم.

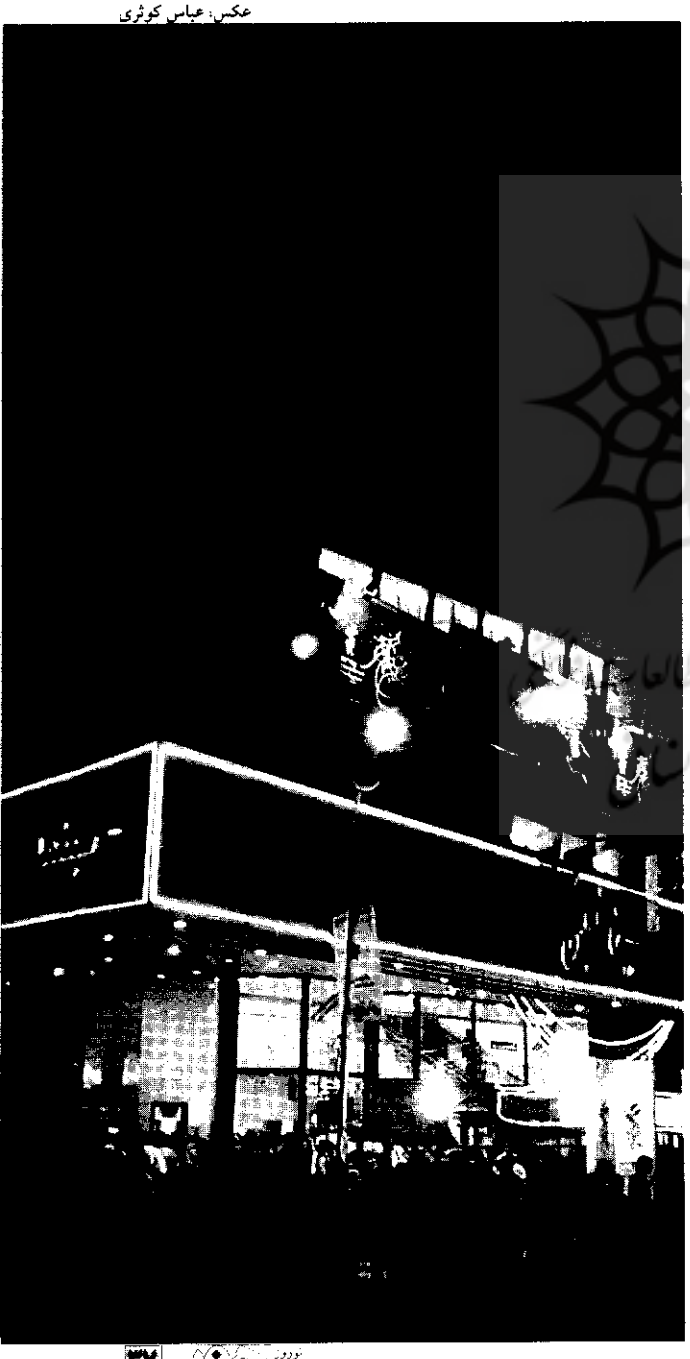
بی‌حوصله‌ام. نمی‌دانم چرا. آیا دلیلش جشنوارهٔ تئاتر است که سطح توقعم را بالا برده، یا این فضای غم‌زده و مسموم، یا خود فیلم‌ها؟ هر چه هست، بی‌رحم‌تر از همیشه‌ام. منتظر بهانه‌ام که فیلم را نیمه‌کاره رها کنم و بیایم بیرون. اگر این کار را نکنم دچار افسردگی می‌شوم. به این سینما بی‌اعتمادم؛ به مناسباتی که به ساختن این فیلم‌ها منجر شده؛ انواع و اقسام رانت‌ها، قانون حراست شغلی. آدم‌هایی که فیلم‌ساختن را حق خود می‌دانند و بودجه‌های کلان را صرف ساختن فیلمنامه‌های معیوب می‌کنند. کسانی که حرف‌های گنده‌گنده می‌زنند و فیلم‌های حقیرانه می‌سازند، تیترهای درشت روزنامه‌ها را به خود اختصاص می‌دهند؛ «هل من مبارز» می‌طلبند: «پروژهٔ ملی، سینمای ملی، احیای فیلم‌نوآر...»؛ فیلمسازان کهنه‌کاری که مدام دوران اوج خودشان را به رخ می‌کشند، ولی مثل آدم‌های تازه‌کار فیلم می‌سازند. چه چیزی مجبورم می‌کند که این فیلم‌ها را تا آخر تماشا کنم؟

ندیدنی‌ها

جشنواره را با **در این دنیا** (مایکل وینترباتم) آغاز می‌کنم. چه آغاز بدی! باورکردنی نیست که این همان کارگردان جوان و پرشروشور و البته پرکار فیلم‌های **جود**، **با تو و بدون تو**، و **Claim** است، که پارسال بی‌سروصدا به ایران آمد و بخش‌هایی از این فیلم را این‌جا فیلمبرداری کرد. موضوع فیلم، مهاجرت دو جوان افغانی از مسیر ایران به اروپاست، با نگاهی توریستی و سانتیمانتال، در قالب سفر. فیلمی جعلی، بی‌هویت، و سطحی، که تداوم جغرافیایی را، که عملاً دشوارترین و ضروری‌ترین بخش چنین پروژه‌ای را تشکیل می‌دهد، نادیده می‌گیرد و با نمایش برش‌های جداجدا از مراحل سفر می‌خواهد آن را تجسم ببخشد. نتیجه فیلمی‌ست که برای نحوست‌بخشیدن به یک جشنواره کافی‌ست، به‌خصوص اگر روی آن حساب کرده باشی.

کنار رودخانه (علیرضا امینی) آدم را ترغیب

عکس: عباس کوثری



آن صف‌ها کو؟ آن صف‌های پر از فرهیختگی سینما عصر جدید؛ آدم‌هایی که مثل اعضای یک خانواده بودند و خیلی زود زبان حرف‌زدن با هم را پیدا می‌کردند، و هر سال در آن یازده روز پر از شور و حرارت انتظار همدیگر را می‌کشیدند؛ و سالن انتظار سینما عصر جدید، با آن سکوهای منحصربه‌فردش، تجسم لذت‌ناب سینما بود

می‌کند که با بدجنسی فکر کنیم هر چیز خوبی که در **نامه‌های باد** (فیلم قبلی امینی) بوده، یا تصادفی بوده، یا به حضور آدم‌های دیگر ربط داشته (از جمله فیلمبردار جوان و باذوق آن فیلم، بایرام فضلی که این‌جا غیبت‌اش کاملاً چشمگیر است). این‌که کسی فکر کند با این مقدار مصالح می‌تواند یک فیلم بلند بسازد، قابل تصور نیست (آدم اگر بخواهد داستان فیلم را تعریف کند، مخاطب ممکن است فکر کند دستش انداخته‌ایم). اما مشکل فیلم فقط کمبود مصالح داستانی نیست؛ فیلم به جرأت فاقد حداقل ظرافت در انتخاب لوکیشن، صحنه‌پردازی، بازیگری، تدوین و فیلمبرداری‌ست. خوشبینانه‌ترین فکر این است که همهٔ این ایرادها از سر شتاب‌زدگی باشد. در هر حال، هنگام تماشای فیلم فکر نمی‌کردم بدتر از این، فیلمی در جشنواره وجود داشته باشد. اما معجزهٔ جشنوارهٔ بیست‌ودوم توانست خلاف این تصور را تحقق بخشد!

نمونهٔ این معجزه **گاوخونی** بود؛ فیلمی پرسروصدا و پرمدعا و... راستی چه صفتی را به این فیلم می‌توان نسبت داد؟ بهتر است بگوییم **گاوخونی** «ترین» فیلم جشنواره است، و سعی کنیم برای پیش از «ترین» به‌مرور صفتی پیدا کنیم. مشکل آقای افخمی این مرز پررنگی‌ست که میان سینمای هنری و سینمای سرگرم‌کننده قائل است، و توهمی که آن را به‌صراحت در یادداشت بامزه‌شان در شرق انعکاس دادند: این‌که می‌توانند هر فیلمی را که اراده کنند بسازند! این شاید توهم تمام فیلمسازانی‌ست که فیلمسازی را با امتیازهای ویژه یاد گرفته‌اند (از جمله مدیریت در تلویزیون). کسی که پیش‌تر در هر فرصتی بر مرز میان فیلم‌های سرگرم‌کننده و فیلم‌های هنری پافشاری می‌کرد و انواع و اقسام صفت‌های ناروا را به فیلم‌های هنری نسبت می‌داد، حالا (لابد با این تصور که فیلم هنری‌ساختن کاری ندارد) فیلمی ساخته که هرچه هست، سرگرم‌کننده نیست (یکی از صفت‌هایی که با این «ترین» جور درمی‌آید، ملال‌آور است). عناصر نامتجانسی که افخمی برای تصویرکردن **گاوخونی** (رمان قابل احترام جعفر مدرس‌صادقی) به‌کار گرفته، عبارت است از: قطع اسکوپ، حرکات مکاشفه‌ای دوربین سوبژکتیو، و نریشنی که تمام طول فیلم (لااقل تا یک ساعت اول فیلم که من در سالن بودم) به ملال‌آورترین شکلی، رمان را روخوانی می‌کند (یکی دیگر از آن صفت‌ها، «بی‌ظرافت» است). بامزه‌ترین لحظهٔ فیلم جایی‌ست که آدم‌ها می‌خواهند به راوی برای مرگ پدرش تسلیت بگویند و دو طرف دوربین را می‌بوسند (آن هم در قطع عریض اسکوپ) و این ماجرا چند بار تکرار می‌شود؛ یا جایی دیگر کارگردان، pov اول‌شخص را موقتاً کنار می‌گذارد تا یک زاویهٔ تعریف‌نشده را برای نمایش مرگ پدر راوی اتخاذ کند، چون دلش می‌خواهد جسد پدر را از آن زاویهٔ خاص نشان دهد. تأسف دیگر این است که پس از چندین و چند همکاری با نعمت حقیقی، متأسفانه این فیلم مشخص می‌کند که افخمی هنوز منطق قاب‌بندی‌های منحصربه‌فرد حقیقی را با قطع اسکوپ درنیافته (سال‌ها پیش آنتونیونی و کوروساوا و خیلی‌های دیگر عملاً در شاهکارهای‌شان نشان داده‌اند که در قطع مستطیلی عریض، برخلاف قطع‌های نزدیک‌تر به مربع، نقاط یک‌سوم راست و چپ اهمیت‌شان از مرکز کادر بیش‌تر است، و حقیقی از معدود فیلمبرداران سینمای ایران است که این نکته را خوب می‌داند). افخمی در همان یادداشتش در شرق، ادعا می‌کند که مخالفان فیلم، رمان را نخوانده‌اند و خودش رمان را خیلی‌زودتر از آن‌ها خوانده، در مورد آن هزاران نفری که رمان را خوانده‌اند هیچ نمی‌توان گفت. فعلاً به شهادت این فیلم، فقط در مورد یک نفر می‌توان به‌نوعی قطعیت رسید که رمان را بد خوانده و آن هم آقای افخمی‌ست! حالا همهٔ آن خوانندگان معصوم، پس از تماشای فیلم، مانده‌اند که چگونه این تصاویر الکن را از آن کلام جادویی جدا کنند (یکی دیگر از آن صفات، «الکن» است).

یکی از معجزه‌های دیگر، **ملاقات با طوطی**ست؛ که می‌توان اسمش را گذاشت، فرشتگان چاملی (چاملی را یادتان هست؟ همکار تنسی تاکسی‌دو.) معلوم است که آقای داودنژاد نیز همچون آقای افخمی به مرز پررنگ میان فیلم‌های هنری و سرگرم‌کننده اعتقاد دارند و حالا (لابد با این تصور که فیلم سرگرم‌کننده‌ساختن کاری ندارد) به ساختن این فیلم همت گمارده‌اند. اما **ملاقات با طوطی** به‌جای سرگرم‌کننده‌بودن، مضحک از آب درآمده، بی‌آن‌که مفرح باشد، و دلیلش روشن است: مهتاب کرامتی، کامرون دیاز نیست، مرجان شیرمحمدی هم درو باریمور نیست، این‌جا هم هالیوود نیست، و تازه **فرشتگان چارلی** هم فیلم فوق‌العاده‌ای نیست، هر چند آدم پس از دیدن **ملاقات با طوطی** وسوسه می‌شود فکر کند که فوق‌العاده است. به‌هرحال اگر فروش این فیلم به ساخته‌شدن فیلم‌های دیگری چون **مصائب شیرین** کمک می‌کند، صمیمانه امیدوارم که بفروشد، تا ما با خیال راحت این را به فراموشی بسپاریم و در انتظار فیلم بعدی آقای داودنژاد باشیم. ولی اگر نفروخت، فقط باید گفت متأسفم.

معجزهٔ دیگر جشنواره، **باج‌خور** (فرزاد مؤتمن) است، و این‌بار هم مرز پررنگی میان فیلم هنری و فیلم سرگرم‌کننده در ذهن کارگردان وجود دارد. در تمام مصاحبه‌ها و یادداشت‌های پیش از جشنواره این کوشش به چشم می‌خورد که برای ساختن **باج‌خور** دلیلی منطقی (فروش) ارائه داده شود؛ نتیجه این‌که کسی منتظر فیلمی شبیه **شب‌های روشن** نیست، ولی انتظار چنین فیلمی را هم ندارد. فیلم فعلی بیش‌تر شبیه برخی فیلم‌های اخیر کیمیایی‌ست، با داستانی آشنا، شخصیت‌پردازی کلیشه‌ای، طراحی صحنهٔ بسیار بد، و البته بازیگرانی که برای این نقش‌ها ساخته نشده‌اند. از همه مهم‌تر انتخاب نیکی کریمی در نقش «زن عاشق‌کش» است، با گریمی که او را زشت کرده، و منش و رفتاری که فرسنگ‌ها با اغواگری فاصله دارد (چنین نقشی را هدیه تهرانی می‌توانست خیلی راحت بازی کند، لیلا حاتمی نیز در **آب و آتش** از پس چنین نقشی برآمده، شاید کسان دیگری نیز بتوانند، ولی در چهرهٔ خانم کریمی معصومیتی هست که به سختی می‌تواند آن را از خود جدا کند). مشکل **باج‌خور**، شرایط سینمایی‌ست که کارگردان **شب‌های روشن** را وامی‌دارد که روش خودش را فراموش کند، و روش دیگری را در پیش بگیرد؛ و البته کارگردانی که فکر می‌کند هر نوع فیلمی

عکس: مهرشاد کارخانی

می‌تواند بسازد.

دربارهٔ **سربازان جمعه** (مسعود کیمیایی) آدم نمی‌داند چه بگوید؛ فیلمی که همه در آن مشغول مونولوگ گفتن‌اند و چماق جای چاقو را گرفته، و باقی‌اش باز حکایت رفاقت مردان است و انتقام و اعتیاد، با مایه‌هایی از شعر و موسیقی پاپ و زن‌های خیابانی و (شاید) قتل‌های زنجیره‌ای. آدم‌ها در فاصلهٔ یکی‌دومتری هم، با فریاد با هم حرف می‌زنند و طبق معمول جملات قصار تحویل هم می‌دهند. مریلا زارعی دستبندبه‌دست، دست‌هایش را رو به دوربین بالا می‌گیرد و ضجه می‌زند (و جایزه می‌گیرد!)؛ فروتن با صدایی زیر زار می‌زند که «من مامانمو می‌خوام» و اندیشه فولادوند در هیبت فریماه فرجامی در **تیغ و ابریشم** ظاهر می‌شود و فیلم کوتاهی پر از شعار در رثای احمد شاملو در بخش میانی فیلم قرار داده شده، که در آن نمایی از سیروس شاملو که به روبه‌رو خیره شده، با مونتاژ دیالکتیکی جابه‌جا به چشم می‌خورد؛ و تیتراژ کیارستمی و موسیقی پیمان یزدانیان و چهرهٔ صمیمی و گرم پژمان بازغی نیز نمی‌تواند به فیلم کمکی بکند؛ و... تماشای **رضا موتوری** (به‌شکلی تصادفی، در همان ایام) چه‌قدر مفرح و دلپذیر است. دیگر بس است.

متوسط‌ها

ننه‌گیلانه (رخشان بنی‌اعتماد) چنان خالی از مصالح داستانی‌ست و چنان ذوق‌زدهٔ تصویر ناتورالیستی‌اش از رابطهٔ تیپیک یک مادر رنج‌کشیده و یک پسر جانباز است، که حتی در محدودهٔ زمانی یک فیلم کوتاه نیز ملال‌آور و کشدار به‌نظر می‌رسد. البته طراحی صحنهٔ چشم‌نواز فیلم و قاب‌های زیبای آن می‌کوشد اندکی این تصویر تیپیک را تعدیل کند، ولی کمبود جزئیات در شخصیت‌پردازی و اغراق در بازی معتمدآریا (که به ورطهٔ سانتیمانتالیسم می‌غلتد) کاملاً به چشم می‌آید. برخی از تماشاگران، البته از این تصویر سوزناک تحت تاثیر قرار می‌گیرند، ولی میان پیچیدگی دلپذیر **زیر پوست شهر** و نگاه پژوهشگر **روزگار ما** و این پرداخت احساساتی و یک‌بُعدی فاصلهٔ زیادی هست.

دوئل (احمدرضا درویش) همچون فیلم‌های دیگر درویش دوپاره است و این دوپارگی بخش عمده‌ای از زحمات عوامل فیلم را هدر داده، چراکه فیلم ابتدا در نیمهٔ اول تمام صحنه‌های اکشن‌اش را خرج می‌کند، بی‌آن‌که آن‌طور که باید روابط شخصیت‌ها را تبیین کرده باشد، و بعد در نیمهٔ دوم (که یک ملودرام روستایی‌ست)، تازه به کشمکش میان شخصیت‌ها می‌پردازد. طراحی صحنه‌های اکشن چشم‌گیر، فیلمبرداری بهرام بدخشانی درخشان و تدوین مصطفی خرقه‌پوش قابل تقدیر است؛ درعوض صحنه‌پردازی کشمکش‌های ملودرام نیمهٔ دوم باسمه‌ای و حتی کاریکاتوری‌ست، و گره‌گشایی انتهایی داستان کل ماجرا را به یک مضحکه بدل می‌کند. بازی پژمان بازغی پرحرارت و قابل قبول است، ولی سعید راد با آن صدای خش‌دار و گرفته و ژست‌های آرتیستی گویی در فیلم دیگری بازی می‌کند؛ به همهٔ این‌ها اضافه کنید موسیقی (طبق معمول) حجیم و گل‌درشت مجید انتظامی را که اشکالات فیلم را دوچندان جلوه می‌دهد. نتیجه آن‌که آن‌همه پل و قطار و تانک و نفربر منفجر می‌شود، آن‌همه سیاهی‌لشگر به‌کار گرفته می‌شود، از انواع و اقسام ترفندها و تروکاژها استفاده می‌شود، بی‌آن‌که احساسی منتقل شود و نفسی در سینه حبس شود؛ تماشاگران آرام سرجای‌شان نشسته‌اند، خمیازه می‌کشند و ساعت‌شان را نگاه می‌کنند. افسوس!

دیدنی‌ها

چند تار مو (ایرج کریمی) یک فیلم ارزان و جمع‌وجور است، با فیلمنامه‌ای که بر محور تلفن

بوتیک **شبیه هیچ**

فیلم دیگری از سینمای ایران نیست؛ یک فیلم شهری جوانانه که با این‌که قهرمانانش جوانان امروزی هستند، در آن از رؤیاپردازی و لوکس‌نمایی مرسوم در فیلم‌های تجاری و آنارشی‌گری و تلخ‌نمایی فیلم‌هایی چون نفس عمیق **خبری نیست**

و یک شخصیت غایب (در تصویر، که فقط صدایش را می‌شنویم) شکل گرفته. مایه‌های داستانی (زندگی شهری،طلاق، روابط نسل‌ها) همان چیزهایی‌ست که با دیدن **از کنار هم می‌گذریم** از کریمی انتظار داریم، با این تفاوت که این‌بار طنز، جلوهٔ کم‌تری در فیلم دارد و بازی‌ها یکدست‌تر است. در میان بازی‌ها، حضور نگار جواهریان کاملاً غافلگیرکننده و چشم‌گیر است، که نقش دختر نوجوان شاعرمسلکی را بازی می‌کند. کریمی در این فیلم (که با دوربین دیجیتال گرفته شده) به‌درستی، بیش‌تر بر دیالوگ متکی‌ست تا تصویر، و این کار همیشه این خطر را دارد که دیالوگ‌ها چیده‌شده به‌نظر بیاید و شخصیت‌ها جملات قصار تحویل همدیگر بدهند. در برخی صحنه‌ها این قضیه لطمه‌هایی وارد کرده، ولی آن‌قدر نیست که کل فیلم را تحت‌الشعاع قرار دهد. **چند تار مو** در میان این‌همه فیلم‌های پرمدعا، متواضع و صمیمی‌ست.

مارمولک (کمال تبریزی) قرار است بامزه باشد، و هست. داستان فیلم آدم را یاد **زائر** چاپلین می‌اندازد (یک تبهکار در قالب یک روحانی) و فیلمنامه با ظرافت از ظرفیت‌های کمیک داستان استفاده می‌کند. پرویز پرستویی یکی از بهترین بازی‌های عمرش را ارائه داده و کارگردانی تبریزی ساده و در خدمت داستان است. لحن فیلم تقریباً یکدست است و کم‌تر از **لیلی با من است** دچار درگانگی می‌شود. عکس‌العمل تماشاگران نشان می‌دهد که فیلم می‌تواند تمام رکوردهای قابل تصور فروش را بشکند.

رسم عاشق‌کشی (خسرو معصومی) با چشم‌اندازهای غریب و خشونت غافلگیرکننده، فضاسازی منطقی، ریتم جذاب و بازی‌های مثال‌زدنی بازیگرانش، استانداردهای سینمای روستاپرداز ایران را آشکارا ارتقا می‌بخشد. شجاعت معصومی در الصاق پایان تراژیک به چنین داستانی، عملاً نشان می‌دهد که فیلم‌هایی چون **باران** و **رنگ خدا** چه تصویر ساده‌انگارانه‌ای بوده‌اند.

شهرزیبا (اصغر فرهادی) آن‌نوع فیلمی است که کیمیایی سال‌هاست آرزوی ساختن‌اش را دارد؛ یک فیلم «جنوب شهری» با درامی نفس‌گیر و پیچیده و شخصیت‌پردازی در حد کمال (که

بوتیک یک شوک تمام‌عیار است. روزهای متوالی آدم‌های مختلف با سلیقه‌های گوناگون چنان باسماجت مرا (که نمایش **بوتیک** را در سینما استقلال از دست داده بودم) به تماشای فیلم تشویق کردند که مقاومت در مقابل این کنجکاوی بی‌نتیجه به‌نظر می‌رسید. **همه** حق داشتند. **بوتیک** شبیه هیچ فیلم دیگری از سینمای ایران نیست؛ یک فیلم شهری جوانانه که با این‌که موضوع اصلی‌اش فقر است، خودش را عمداً از فضاهای جنوب‌شهری جدا می‌کند، و با این‌که قهرمانانش جوانان امروزی هستند، در آن از رؤیاپردازی و لوکس‌نمایی مرسوم در فیلم‌های تجاری و آنارشی‌گری و تلخ‌نمایی فیلم‌هایی چون **نفس عمیق** خبری نیست. فیلم درام بسیار

یادان یک فیلم بازیگوشانهٔ مفرح و جذاب است با مایه‌های داستانی تلخ و یک سبک سینمایی آزاد (دوربین پرتحرک و تدوین بازیگوش) که همه‌چیز از جمله خودش را به سخره می‌گیرد

با بازی‌های درخشان تقریباً تمام عوامل فیلم تکمیل شده است). انتخاب لوکشین‌ها و طراحی صحنه (مثلاً آن پنجرهٔ مشرف به خط‌آهن یا حیاط خانهٔ «قریبیان») مثال‌زدنی‌ست. فیلم گهگاه تا آستانهٔ سقوط در ورطهٔ سانتیمانتالیسم پیش می‌رود (مثلاً با معرفی آن دختر فلج)، ولی با ایجاز و فاصله‌گذاری، جان به‌در می‌برد. درخشان‌ترین فصل فیلم بی‌شک فصل رستوران است که در آن سکوت و نگاه و کلام ترانه علیدوستی و... بر موسیقی باسمه‌ای صحنه (آکاردئونی که «سلطان قلب‌ها» می‌زند) غلبه می‌کند. پایان فیلم چندان متقاعدکننده نیست. این نوع نیمه‌کاره‌رهاکردن درام، پیش از آن‌که پایان معلق باشد، پاک‌کردن صورت مسئله است.

محکمی دارد که به‌تدریج خودش را به تماشاگر تحمیل می‌کند و از مایه‌های فرعی به بهترین وجهی برای پنهان‌کردن خط دراماتیکش استفاده می‌کند، و بعدتر همین مایه‌های فرعی همگی به‌هم می‌پیوندند و پایان شوک‌آور فیلم را رقم می‌زنند. گل‌شیفته فراهانی در فیلم حضوری باورنکردنی دارد (آدم خیال می‌کند این دختر واقعاً وجود دارد و در خیابان‌های شهر سرگردان است) و محمدرضا گلزار با چهره‌ای بدون میمیک و صدایی مونوتن کنتراست لازم را برای بازی پرشور فراهانی فراهم می‌کند. همچنین رضا رویگری، افسانه چهره‌آزاد و حامد بهداد در فیلم حضوری ستودنی دارند. سالن عصر جدید سه، جای جالبی برای فیلم‌دیدن نیست. در یک‌سوم اول فیلم صدای حرف‌زدن تماشاگران چنان بود که به‌تدریج خودم را به ردیف جلوی جلو کشاندم. اما در سکانس انتهایی، در سالن سکوت مطلق حاکم بود. فیلم موفق شد تماشاگرانش را به سکوت مطلق وادارد، و این کار آسانی نیست.

مهمان مامان به معجزه می‌ماند (البته نه معجزه‌ای از نوع **گاوخونی** و **ملاقات با طوطی**)؛ آخر چه‌طور می‌شود باور کرد که کسی با چنین مصالحی بتواند فیلمی درجهٔ یک بسازد؟ (البته رمان مرادی کرمانی شاید در مدیوم خودش قابل قبول باشد). مهرجویی به کمک مصالح مرادی کرمانی، دنیایی را تصویر می‌کند که هر چه هست، ربطی به دنیای پیرامون‌مان ندارد. این یک دنیای تخیلی‌ست که همه‌مان آرزویش را داریم، یک آرمان‌شهر دوست‌داشتنی و شیرین. مهرجویی وانمود می‌کند که این همان دنیایی است که در آن زندگی می‌کنیم، و ما هم فرض می‌کنیم همین‌طور است. دنیایی پر از محبت و مهر، یک «خانهٔ قمرخانم» تیپیک که در آن آدم‌ها با صلح و صفا در کنار هم زندگی می‌کنند؛ فقر هست ولی محبت همسایه‌ها آن‌را

قابل تحمل می‌کند (پارسا پیروزفر بچه‌پولدار معتادی‌ست که این خانهٔ قمرخانم را به‌حق به خانهٔ پر از ناز و نعمت پدری‌اش ترجیح می‌دهد)؛ دعوا و مرافعهٔ همسایه‌ها صرفاً نمک زندگی‌ست و همیشه با خیر و خوشی تمام می‌شود، مریضی هست ولی هیچ‌وقت نتیجهٔ غم‌انگیزی ندارد؛ مثل آن سکانس ماقبل آخر **هامون** در کنار دریا که تجسم جمله‌ای بود با این مضمون: «کاش همه‌چی اون‌جور که من می‌خواستم می‌شد». حالا شاهد دنیایی هستیم که کاملاً آن‌جوری‌ست که همه‌مان ته قلب‌مان می‌خواهیم. دنیایی که در آن، اگر کارگران برای حمل مصالح ساختمانی از حیاط خانه می‌گذرند، (برخلاف **سگ‌کشی**) این مشرف‌بودن نه‌فقط مزاحمت و تهدید نیست، بلکه اهالی خانه کلی هم آن‌ها را تحویل می‌گیرند و از آن‌ها پذیرایی می‌کنند. **همان مامان** با ملاحت تمام یادمان می‌اندازد که جامعه‌مان زمانی چگونه بوده، و درعین‌حال چگونه می‌توانسته باشد، و نیست. فیلم بی‌آن‌که تماشاگرش را به قهقهه وادارد، او را قلقلک می‌دهد. شوخ‌طبعی مهرجویی ملایم و دلپذیر است. بازی‌ها همگی (به‌ویژه گلاب آدینه و پارسا پیروزفر) دلنشین‌اند و دوربین روی دست نشانهٔ هشداردهنده و البته عمداً آزاردهنده‌ای‌ست، تا نکند باورمان بشود که این دنیا واقعاً وجود دارد. فیلم تمام می‌شود. همهٔ تماشاگران در تفاهمی کامل لبخند به لب دارند. برخلاف **میکس** و **بمانی**، مهرجویی این‌بار اوج گرفته است.

بیل را بکش (کوئنتین تارانتینو) اکشنی است که بیش از آن‌که تماشاگرش را راضی کند، او را غافلگیر می‌کند؛ چه تماشاگر اکشن‌دوست متعارف را (مثلاً با آن سکانس کارتون آشکاراً هجوآمیز) و چه تماشاگری را که به دیدن فیلمی از یک کارگردان مستقل آمریکایی آمده (با حجم عظیم صحنه‌های زد و خوردی که کمی حوصلهٔ آدم را سر می‌برد). شکی نیست که تارانتینو به شیوهٔ برادران کوئن خواسته با یک تیر دو نشان بزند و عملاً هم یک فیلم اکشن موفق بسازد، هم فیلم‌های اکشن را هجو کند. به‌نظر نمی‌رسد که در این هدفش به اندازهٔ کوئن‌ها (مثلاً در **ای برادر کجایی؟**) موفق باشد. گرچه قسمت دوم فیلم هنوز می‌تواند تعیین‌کننده باشد، ولی به‌هرحال جاه‌طلبی او قابل تحسین است، و نیز تلاشش برای جان به‌دربردن از ورطهٔ هولناک اکشن‌سازی. طراحی صحنه و لباس (مثلاً آن لباس زردرنگ در صحنهٔ موتورسواری) و میزانسن‌ها (مثلاً در اولین نمای حضور در رستوران ژاپنی [که در جشنواره تکه‌پاره شد!]) و دیالوگ‌ها (مثلاً در صحنهٔ ملاقات با استاد شمشیربازی) فوق‌العاده است، و نیز اوما تورمن که می‌توان حدس زد برای چنین نقشی چه‌قدر زحمت کشیده. بااین‌حال تماشای فیلم روی پرده (برخلاف انتظار) به‌خاطر بالابودن اندازهٔ صدای افکت‌های صوتی (که فکر نکنم ربطی به پخش داشته باشد)، از تماشای ویدئویی فیلم دلپذیرتر نبود؛ همچنین نمی‌توان جنبهٔ ضدآسیایی فیلم را نادیده گرفت (یک زن آمریکایی با یک شمشیر ژاپنی از پس ده‌ها ژاپنی برمی‌آید و آن‌ها را تحقیر می‌کند!). جالب‌ترین نکتهٔ فیلم باند موسیقی آن است؛ آواز حیرت‌انگیز تیتراژ اول، و انتخاب بازیگوشانهٔ قطعات «لایت‌میوزیک»های آشنا در صحنه‌های مختلف. فیلم روی لبهٔ تیغ حرکت می‌کند، امیدوارم در قسمت دوم سقوط نکند.

بازگشت (آندری زویاگینتسف) نه‌فقط به‌عنوان فیلم اول سازنده‌اش حیرت‌انگیز است، بلکه شاهکاری به‌تمام معناست که کل جشنواره را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛ با تصویرهایی که آشکارا تداعی‌کنندهٔ فیلم‌های تارکوفسکی‌ست (جایی‌که در اواخر فیلم دوربین از چشم‌اندازی خودش را پایین می‌کشد و پشت درخت‌ها حرکت می‌کند، به‌وضوح پایان **آینه** را به یاد می‌آورد)، بی‌آن‌که به‌لحاظ سبک سینمایی و به‌ویژه زمان‌بندی نماها وام‌دار او باشد. درعوض، هم در مایه‌های داستانی (ترس از ارتفاع) و هم در ایجاد تعلیق، تعلق خاطر فیلمساز به هیچکاک دیده می‌شود. و نتیجه فیلمی‌ست با مایه‌هایی متأثر از کتاب مقدس (غیبت پدر، دوبرادری که شبیه هابیل و قابیل‌اند، و سفری که یادآور داستان موسی و خضر است)، پدری که ناگهان به خانه بازگشته، خشن، کم‌حرف، با توانایی‌های استثنایی، پر از رمز و راز، و درنهایت معصوم است. جذابیت فیلم متکی به روابط شخصیت‌هاست و فیلمنامه‌ای منسجم با عناصر اندک. بازی فیلمساز با جعبه‌ای که پدر از خاک درمی‌آورد، بازی با مک‌گافین معروف هیچکاک است. **بازگشت** به بسیاری از سؤال‌ها پاسخ نمی‌دهد، و با این‌حال تماشاگرش را در لذتی خلسه‌وار فرو می‌برد، و این امید در تماشاگر زنده می‌ماند که سینما هنوز نمرده است.

دیدنی‌هایی که دیده نشد

آبادان (مانی حقیقی) یک فیلم بازیگوشانهٔ مفرح و جذاب است با مایه‌های داستانی تلخ (آدم‌هایی سرگردان، بی‌هدف و بددهن که در اوج عصبی‌بودن سرخوش‌اند) و یک سبک سینمایی آزاد (دوربین پرتحرک و تدوین بازیگوش) که همه‌چیز از جمله خودش را به سخره می‌گیرد. فیلم در عین این‌که زندگی شهری را به‌خوبی در معرض دید قرار می‌دهد، عملاً تصویر تازه‌ای از روابط آدم‌ها را نشان می‌دهد: پیرمردی که دچار اختلال حواس است و از دخترش می‌گریزد، دختری که به بهانهٔ گم‌شدن پدر به شوهر سابق‌اش پناه می‌آورد، شوهر سابق که به‌ظاهر از برگشتن او عصبانی‌ست ولی بعدتر نزد دوستش اعتراف می‌کند که هنوز دوستش دارد، اما درعین‌حال به نامزد جدیدش نیز وابسته است، و پیرمرد که در خیابان دوست و همراه جدیدی می‌یابد و می‌خواهند با هم بروند «آبادان»... دنیایی که **آبادان** نشان می‌دهد، با تمام مشکلات دراماتیکی که به‌تصویر می‌کشد، بیش‌تر شبیه یک بازی‌ست (در صحنهٔ پایانی تلویزیون روشن است و یک بازی فوتبال را نشان می‌دهد) و آدم‌ها گویی به‌رغم غرغرهای‌شان همگی از قواعد این بازی آگاهند و این قصه همچنان در خارج از قاب داستان ادامه خواهد داشت. بازی بازیگران

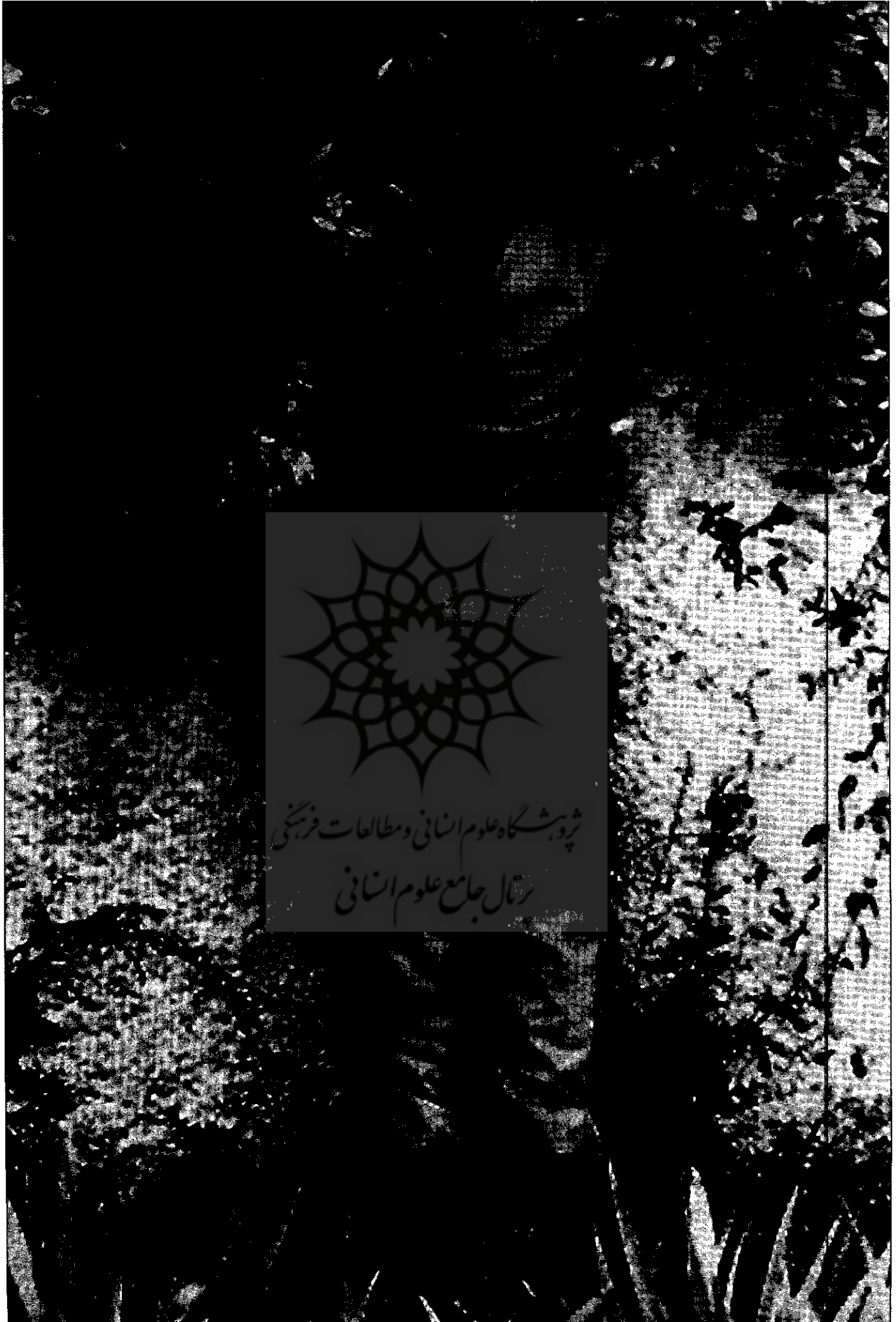
(به‌خصوص احسان امانی) کاملاً غافلگیرکننده است (چه کسی باور می‌کند که این تجربهٔ اول یک کارگردان است؟) و به‌ویژه برای کسانی که مدت‌هاست بازی درخشانی از جمشید مشایخی ندیده‌اند می‌تواند یک شوک باشد. معلوم نیست مشکل عدم نمایش فیلم چیست؟ شاید ناسزاهای فراوان فیلم باشد (که البته در ساختن یک فضای قابل باور تأثیری انکارناشدنی دارد) و یا دوربینی که مدام روی نقاشی‌های شهدا، روی دیوارهای شهر می‌چرخد (با این تصور که لابد فیلمساز منظوری دارد) و یا صرفاً این‌که چه‌طور جرأت می‌کنی فیلمی بسازی که شبیه فیلم‌های دیگر نیست؟ **آبادان** شبیه فیلم‌های دیگر نیست و اتفاقاً می‌تواند تکه‌ای کلیدی باشد از پازلی که سینمای ایران را تشکیل می‌دهد و اتفاقاً جذابیت و تنوع این پازل به تکه‌هایی چون **آبادان** ربط پیدا می‌کند.

تکهٔ دیگر این پازل می‌تواند **ناف** (محمد شیروانی) باشد، که البته شاید از غیرمتعارف‌ترین فیلم‌های بلندی باشد که تا به حال در ایران ساخته شده؛ یک فیلم تجربی متکی به سنت‌های سینما وریته که به رابطهٔ دوستانهٔ چند تا آدم (دختری که تازه از خارج آمده و دنبال معشوق گم‌شده‌اش می‌گردد، یک مرد میان‌سال سرگشته و هرهری‌مذهب که حرفه‌اش غواصی بوده و جوانی که پیش‌تر طلبه بوده) می‌پردازد. بخش اعظم فیلم در شب (با توهم فلاش یک دوربین هندی‌کم) گرفته شده که به چهره‌ها جلوه‌ای غیرعادی می‌بخشد (یادآور تصاویر **پروژهٔ جادوگر بلر**) و دوربین همواره در حرکت است. از پیوستگی روایی در فیلمنامه چندان خبری نیست و فیلم گاهی تا آستانهٔ ازهم‌پاشیدن پیش می‌رود، ولی دو سکانس پایانی فیلم به‌خوبی احساسی از انسجام را به فیلم بازمی‌گرداند. شیروانی (که خودش فیلم را تصویربرداری کرده) تصویرساز خوبی‌ست، برخی صحنه‌ها به‌لحاظ بصری به‌یادماندنی و تأثیرگذار است (از جمله شروع و پایان فیلم)، ولی شاید فیلمنامه‌ای منسجم‌تر و دیالوگ‌های پالوده‌تر می‌توانست فیلم او را به‌حد یک شاهکار ارتقا بخشد. مشکل فیلم در نمایش عمومی شاید فضاسازی آن باشد (چیزهایی که نشان نمی‌دهد ولی احساسش را منتقل می‌کند)، یا سکانسی که با کلاه‌گیس گرفته شده، یا بحث‌هایی که درمی‌گیرد (و فیلمساز سعی می‌کند در این بحث‌ها بی‌طرف بماند). به‌هرحال **ناف** فیلمی‌ست که آخر خط تجربی‌بودن را در سینمای ایران نشان می‌دهد و درعین‌حال توانایی‌های کارگردانش را آشکار می‌کند.

جشنواره به پایان رسید. سینمای ایران گیج است و تلوتلو می‌خورد. اوضاع (به‌نسبت پارسال) چندان ناامیدکننده نیست (البته اگر همهٔ تولیدات سینمای ایران را در این جمع‌بندی منظور کنیم). آن‌چه قطعی به‌نظر می‌رسد شکاف پررنگی‌ست که میان نسل فیلمسازان تثبیت‌شده و فیلمسازان جوان به‌وجود آمده. هرقدر قدیمی‌ترها (منهای چند استثناء) دائم مشغول خط‌عوض‌کردن و بوکشیدن بازارند و در سردرگمی به‌سر می‌برند، جوان‌ها (با چند استثناء) اغلب پرشور و تازه‌نفس، و باهویت و امیدوارکننده‌اند. ظهور **بوتیک**، **شهر زیبا**، **چند تار مو** (به‌اضافهٔ **آبادان** و **ناف**) از میان کارگردان‌هایی که فیلم اولی و دومی هستند، نشان‌دهندهٔ ظرفیت بالقوهٔ تازه‌نفس‌هاست. حساب کنید با بودجهٔ فیلم **دوئل**، چند تا فیلم مثل **بوتیک** می‌توانست ساخته شود؟ بیست، سی، یا حتی چهل فیلم. اگر فقط یک‌چهارم آن‌ها فیلم‌هایی با استاندارد **بوتیک** یا **شهر زیبا** از آب درمی‌آمدند، حد شکوفایی سینمای ایران را می‌توانید حدس بزنید؟ قانون حراست شغلی (فیلتری که کانون کارگردان‌ها برای ورود فیلمسازان جوان قرار داده) در برههٔ فعلی بزرگ‌ترین مانعی‌ست که سینمای ایران با آن روبه‌روست؛ درها را بگشاییم و به نسل آینده که از راه رسیده و پشت در ایستاده، خوشامد بگوییم. ▶

آن‌چه قطعی به‌نظر می‌رسد شکاف پررنگی‌ست که میان نسل فیلمسازان تثبیت‌شده و فیلمسازان جوان به‌وجود آمده. هرقدر قدیمی‌ترها (منهای چند استثناء) دائم مشغول خط‌عوض‌کردن و بوکشیدن بازارند و در سردرگمی به‌سر می‌برند، جوان‌ها (با چند استثناء) اغلب پرشور و تازه‌نفس، و باهویت و امیدوارکننده‌اند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی