سه فیلم

۱ / «رخساره»

● *حافظ روحانی*

نام فیلم: رخساره
کارگردان: امیر قویدل
فیلمنامه: محمدهادی کریمی
بازیگران: میترا حجار، شهاب حسینی، محمدعلی سپانلو و...

امیر قویدل پس از سال‌ها به سینما باز می‌گردد. رخساره فرصتی برای اوست که مجدداً به فیلمسازی روی بیاورد. به‌طور کلی خبر بازگشت هر فیلمسازی به سینما خوشایند است، و امیدوارم که قویدل پس از این فیلم همچنان بماند و فیلم بسازد.

۱. دکتر محمدهادی کریمی با رخساره در همان مسیر همیشگی خود حرکت می‌کند. او لااقل با تعداد فیلمنامه‌های فیلم‌شده‌اش، پرکارترین و موفق‌ترین فیلمنامه‌نویس حال حاضر سینمای ایران است. مسیری که او در این چند سال طی کرده، یعنی دستیابی به دانقه بینندهٔ ایرانی - که یافتن آن بسیار دشوار هم هست - در متن فیلمنامه‌های او راه‌هایی مختلف را طی کرده است. مسائل معمول جوانان، مثلاً مشکل مالی آنها در دختران انتظار تا شک کردن دختر نیز معتقد به عقاید خود در مارال، هرچند در P101 عمدتاً متفاوتند، ولی همگی واجد تم و درونمایهٔ محبوب کریمی هستند: مسأله هویت و هویت گم‌کردگی در کشاکش مسیر زندگی و بازیافتن آن در مسیر همین سلوک درونی در بستر اجتماعی همیشه، اگر نه به عنوان تم اصلی دست کم به عنوان یکی از تم‌های فرعی در اکثر آثار او کم و بیش حضور دارد که البته ردپای آن در رخساره هم طبیعتاً هست. هرچند رخساره سعی می‌کند از مسیر این قضیه خود را خارج کند و در غالب یک مثلث عاشقانه، داستانی را نقل کند، ولی باز هم تم هویت خود را در جای جای فیلم نشان می‌دهد.

دکتر کریمی بارها نشان داده که سینما را می‌فهمد و ساختار فیلمنامه را به صورت تئوریک می‌داند. او فیلم دیده است و از تجربیاتش از فیلم دیدن در نگارش استفاده می‌کند. در رخساره او مسیر را به‌دقت آغاز می‌کند و سعی می‌کند تکه‌های پازل را در کنار هم بچیند. او می‌داند که داستانش که حول رابطهٔ استاد (محمدعلی سپانلو، بسر استاد (شهاب حسینی) و تینا (دانشجوی روان‌شناس شهرستانی) می‌گذرد، نیازمند پرداخت شخصیت‌ها است و نیک آگاه است که باید برای ایجاد گره‌هایش در این مسیر روی شخصیت‌ها کار کند، ولی در نهایت در اجرا موفق نبوده است. شخصیت‌ها عمدتاً در میانهٔ راه می‌مانند و تمام تلاش ۲۰ دقیقهٔ اول فیلم، نیمه‌کاره رها می‌شود و به نتیجه نمی‌رسد. استاد که اصلاً از میانه راه وارد می‌شود و شخصیت او که قرار است از خلال دیالوگ‌ها خلق شود. در بسیاری اطلاعاتی زائد از دست می‌رود و حضور خود استاد در فیلم هم دردی را دوا نمی‌کند، که حضور او آن قدر اهورایی و آسمانی و دور از دسترس است که در واقع رابطه‌اش نه با پسر و نه با تینا در نیامده باقی می‌ماند. و در نهایت تمامی مشکلات بعدی در مسیر فیلمنامه (عشق استاد به تینا و احتمالاً عشق تینا به استاد) و رابطهٔ تینا با ماهان (پسر استاد) در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند و این لکنت فیلم تا پایان، آزاردهنده باقی می‌ماند.

۲. جدای از مشکل اصلی فیلمنامه، فیلم در مسیر حرکت خود دچار مشکلی می‌شود که نقاط کور فیلمنامه را بزرگ‌نمایی می‌کند. تلاش قویدل برای خلق این رابطهٔ متشکل از ورای نوشتهٔ هادی کریمی به نتیجه نمی‌رسد. دکوپاژ او بیش از این که مبتنی بر نماهای مفید باشد، صرف نماهای واسطه (حرکت اتومبیل در بزرگراه و یا راه رفتن پسر در بزرگراه و...) شده که بخش عمدهٔ زمان فیلم را می‌گیرد. این‌چه باقی می‌ماند که شامل نماهای عمدتاً داخلی است، هیچ کمکی به حرکت فیلم نمی‌کند. بخش عمدهٔ حرکات دوربین در فضای بستهٔ خانه زائد است، که نه کمکی به خلق فضا می‌کند (در واقع ما تا پایان فیلم نمی‌توانیم اطلاعات چندانی راجع به خانه به دست آوریم) و نه کمکی به کشف روابط سرد و گرم فیلم. عمده نماهای درشت فیلم یا با نماهای دور بیجای بعدی خراب می‌شوند و یا با دیالوگ‌های اهورایی استاد باطل می‌شوند و یا قطع‌های ناگهانی بی‌اثر می‌مانند (نگاه کنید به نماهای فراوان مواجههٔ استاد با تینا /

رخساره).

۳. تلاش فیلم در خلق فضای داخلی خانه از یک طرف و سال‌های اوائل دهه ۱۳۳۰ (پیش از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲) خیلی به نتیجه نمی‌رسد. طراحی صحنه که در عنوان‌بندی با نام کار گروهی معرفی می‌شود، با جمع‌آوری اثاثی عتیقه برای خلق فضای داخلی تلاش می‌کند تا خانه و طبعاً روحیهٔ استاد را بسازد که البته بخش عمدهٔ آن در فیلم دیده نمی‌شود (به علت همان حرکات نابجای دوربین). تابلوهای آویخته بر دیوار (تصاویر اساتید ادبی معاصر) باسمه‌ای‌تر و مصنوعی‌تر از آن است که شکلی به خانه داده و استاد را به عنوان یک استاد ادبیات مطرح کند (این تصاویر بیشتر به درد مستندی راجع به ادبیات معاصر می‌خورد تا یک فیلم داستانی).

استاد که به نقل فیلم در سال‌های اوائل ۱۳۳۰ دانشجوی پزشکی بود، فیلم را ملزم به خلق فضای دههٔ ۳۰ در فیلم می‌کند. ولی آن‌چه ما شاهدش هستیم، در واقع بیشتر از سال‌های ۱۳۲۰ است تا ۱۳۳۲. استفاده از شهرک غزالی و لباس‌هایی که بیشتر برازندهٔ مرحوم صادق هدایت است به اضافهٔ فیلمبرداری سیاه و سفید فیلم، بیشتر تاریخی معادل ۱۵ سال قبل از زمان مورد نظر را نشان می‌دهد تا کودتای ۱۳۳۲ را.

۴. اما رفیعی جم در این فیلم توان خود را نشان می‌دهد. کار او چه با نور کم در فضاهای داخلی و حرکات دوربین، که البته عمدتا کارایی هم ندارد، در داخل خانه و کارش با بخش‌های سیاه و سفید و استفاده از فیلم Grainy (دانه‌دار) به جای چاپ معمولی به امکان هنرنمایی فراوان داده تا تجربیاتش را بکار گیرد.

۵. استاد سیانو با تن دادن به وسوسهٔ سینما ـ پس از سال‌ها ـ تن به چالشی بزرگ داد. او که هرگز بازیگر نبوده و ادعای آن را هم نداشته، در نقش استاد بیمار عاشق‌پیشه، بازی خوبی ارائه نمی‌کند.

هرچند او درگیر پرسوناژی است که در مسیر فیلمنامه هم پرداخت شده، ولی باز هم بازی او بیشتر به یک شوخی و تفریح روشنفکرانه شبیه است تا بازیگری سینما. میترا حجار مثل همیشه است؛ نه‌چندان فوق‌العاده و نه آن‌قدر بد. در واقع او حالا به عنوان یک ستاره بیاری به ارائه بازی عالی از خود ندارد.

بازی شهاب حسینی، پس از تجربه‌اش در تلویزیون ـ چه به عنوان مجری و چه به عنوان بازیگر در این فیلم ـ را به حساب انتخاب شتاب‌زده‌اش می‌گذاریم و به انتظار بازی‌های بعدی‌اش می‌نشینیم.

۶. شکست تجاری فیلم در گیشه، جدای از بحران گریبانگیر سینمای ایران با توجه به تمام عوامل کریمی که تلاشش برای کشف ذائقهٔ ایرانی در بخش اول ذکر شده، موفقیت قوبدل در سال‌های پرکاری‌اش و حضور میترا حجار و... نشان‌دهندهٔ تغییر ذائقهٔ بیننده ایرانی است. در واقع به نظر می‌رسد که بینندهٔ ایرانی بسیار زودتر از آن‌چه ما می‌پنداشتیم به زبان سینما اندک تسلطی یافته و لااقل فیلم خوب را از بد می‌شناسد و یا حداقل حس می‌کند و دیگر تن به اثار سرهم‌بندی نمی‌دهد. وقتی که فیلم ۱۴۰ دقیقه‌ای استاد بیضایی در صدر جدول است و رخساره در انتهای جدول پیام روشن‌تر از آن است که بتوان انکارش کرد.

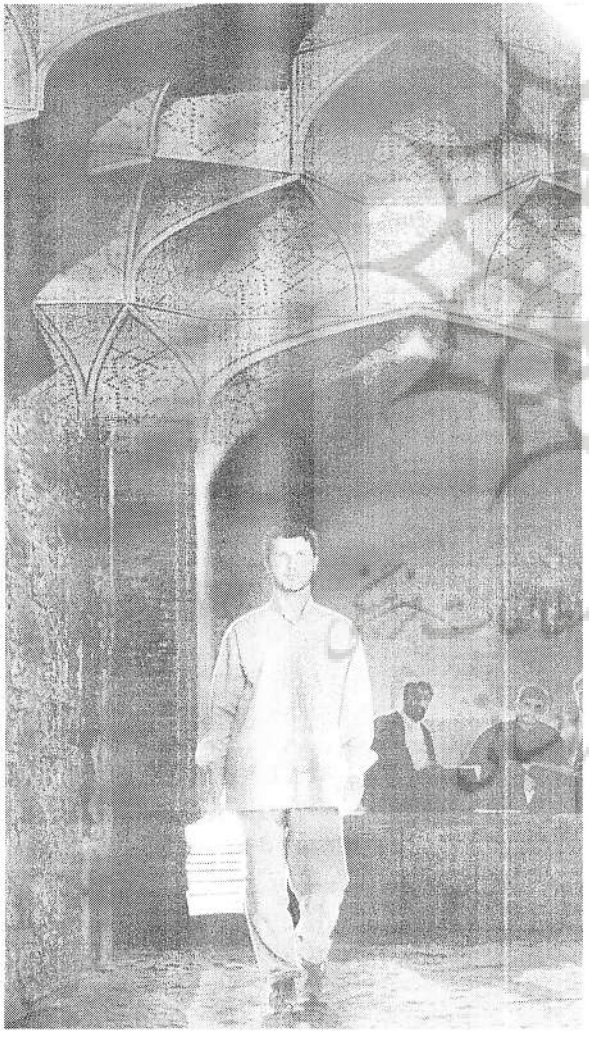
۲ / زیرنور ماه

زیرنور ماه

نویسنده فیلم و کارگردان: رضا میرکریمی

بازیگران: حسین پرستار، حامد رجبی، مهران رجبی، و...

رضا میرکریمی پس از تجربهٔ نسبتاً موفقش نزد منتقدین (کودک و سرباز ۱۳۷۹) که البته هنوز به نمایش عمومی درنیامده است، در دومین فیلمش جنجال‌آفرین می‌شود. در واقع جسارت او برای عبور از حریمی که قداست آن



معمولاً مانع ورود دوربین به حصارش می‌شد، بیش از پرداختن به خود فیلم، بینندگانش را واداشت که این حرکت نو را ببینند و راجع به آن اظهارنظر کنند.

میرکریمی با دستمایه قرار دادن طلبهٔ جوانش، درگیر شکی ناآشنا شده در حوزه تفکر و تصمیم‌اش، قدم در مسیری می‌گذارد که لاجرم درونمایهٔ فیلم را قدرتمندتر و واضح‌تر در مقابل دیدگان تماشاگران و البته منتقدان می‌گذارد و آن را بزرگ می‌کند.

زیر نور ماه مسیری کهنه در سینما و البته در ادبیات را طی می‌کند؛ داستان یک نفر برای پخته شدن و گذار از معصومیت به تلخی واقعیت. در واقع طلبهٔ جوان میرکریمی، تمام مسیرسفر شبانهٔ خود را نزد بی‌خانمان زیر پل را طی می‌کند تا نهایتاً شکش برطرف شود و از بین راه‌های مختلف راه صحیح را انتخاب کند.

در چنین طرح داستانی طبعاً ما با شخصیتی منفرد مواجهیم و تعدادی شخصیت فرعی و البته بخصوص در این فیلم نشانه‌ها و تمثیل‌ها، که پرسوناژ اصلی با مواجهه با این آدم‌های فرعی به پختگی می‌رسد. پس لاجرم نیاز به پرداخت تمام شخصیت‌های فرعی از این فیلم احساس می‌شود. این اتفاق در *زیر نور ماه* نمی‌افتد؛ در واقع غیر از طلبهٔ جوان و عینکی فیلم، سایر شخصیت‌های فیلم پرداخت نشده و یا لااقل کم پرداخت‌شده می‌مانند، و این موجب الکن ماندن بخش عمدهٔ روا... می‌شود که نتیجهٔ پختگی طلبهٔ جوان را در پایان برای تماشاگر همراه با تردید می‌گذارد. همچنان که لباس‌های روحانیت به عنوان نماد پختگی و رسیدن به این درجه از سلوک معنوی و رشد تفکر و فهم، در نهایت ناکارآمد و پرداخت‌نشده می‌ماند.

به نوعی می‌توان طرح این فیلم را مشابه سگ‌کشی استاد بیضایی گرفت که در فیلم استاد ما شاهد توجه فراوان برای پرداخت شخصیت‌های فرعی هستیم که سلوک پرسوناژ اول او را قاطع‌تر به انتها می‌رساند، ولی میرکریمی در این امر خیلی موفق نبوده است.

ساختار فیلم هم طبعاً شدیداً تحت تأثیر فضای فیلمنامه‌ای فیلم است. در واقع این عدم پرداخت شخصیت‌های فرعی موجب شده که بخش عمدهٔ نماهای درشت، تمایز قدرتمند خود را از دست بدهند و خیلی از نماهای معمولی فیلم و عدم شکست قاب و استوار کردن فیلم بر نماهای طولانی و متوسط هم فیلم را خسته‌کننده کند و هم تأثیر تک‌تک نماها را از بین ببرد، که بیشتر زاییدهٔ فیلمنامه است و پس از آن مشکلات عام دکوپاژ.

۳ / سگ‌کشی

سگ‌کشی
نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: بهرام بیضایی
بازیگران: مژده شمسایی، مجید مظفری و...

انتظار به پایان رسید و استاد برگشت؛ پرصلابت و البته لاجرم زمینی‌تر و

دم‌دستی‌تر، دم تیغ دوبارهٔ منتقدین و مقابل دید تماشاگران، هواداران و تمامی ستایشگران. غیبت ۱۰ سالهٔ او از زمان نمایش *مسافران* (۱۳۷۰) تا امروز تا سال ۱۳۸۰، دقیقاً یک دهه او را به یک اسطوره تبدیل کرده است. اویی که پاداش ده سال سکوتش در عرصهٔ سینما، مراقبه و بزرگ‌منشی‌اش در قبال این سکوت ناخواسته را با اجر دیدن مشاهده کرد. فراوان ستایش شد و هوراها شنید. نمایشنامه‌های بی‌شمارش بیش از همهٔ آثار همهٔ نویسندگان دیگر بر صحنه رفت و چاپ شد و خوانده شد و ستایش شد و تمام خوانندگانش افسوس خوردند که چرا هیچ یک از آثارش ساخته نمی‌شود و او دیگر بر پرده‌ها جایی ندارد.

سگ‌کشی پایان این انتظارها بود. استاد که از اندک مجال‌های محدود این ده سال برای نوشتن استفاده کرده بود، پس از تجربهٔ دوکار صحنه‌ای (*کارنامهٔ بندار بیدخش* / بانو اُنویی، هردو ۱۳۷۶) از فرصت به دست آمده استفاده کرد و گفت‌وگو با باد را ساخت (۱۳۷۸) که هرگز نمایش عمومی نگرفت، ولی سگ‌کشی، پایان واقعی سکوت یک فیلم کامل و بلند و البته خیلی بلند، جدی و رسمی و پرپرده سینماهای شهر.

سگ‌کشی هم یکی از آن فیلمنامه‌های پرشمار استاد است که او پس از سکوت ۱۰ ساله‌اش فرصت یافت به سراغشان برود، و سگ‌کشی انتخاب شد و ساخته شد و نمایش داده شد تا سندی باشد بر پایان سکوت یک دهه‌ای استاد.

آن چه سگ‌کشی دارد که شاید بسیاری از آن فیلمنامه‌های پرشمار ندارند، شاید عامل اصلی تبدیل شدنش به دستمایهٔ استاد برای فیلمش پس از ده سال است. اگر زن و هویت و یافتن این هویت و گوهر بی‌همتا، دستمایه و تم غالب استاد در همهٔ آثارش بوده که در سگ‌کشی هم هست، سگ‌کشی واجد چیزی دیگر است: واجد بهترین وجه استاد یعنی اعتراض؛ یک فریاد بلند اعتراض‌آلود. اگر سگ‌کشی شرح گل‌رخ کمالی است و شرح پختگی او در جامعه‌ای سبع و پر از نیرنگ و ریا، آن‌گاه می‌توان هر چیز را دریافت. می‌توان دریافت که گل‌رخ، خود استاد بیضایی و یا لااقل آن وجه هنوز پویای اوست که نپخته و ساده‌اندیش در ابتدا به سوی پختگی می‌رود.

گل‌رخ کمالی مسیر سفر اودیسه‌وار خود را در دل شهر آغاز می‌کند و در این مسیر به سلوکی درونی می‌رسد. از انفعالی اجباری به فعلیت اختیاری و از خامی به پختگی و از ساده‌انگاری به خشم و انتقام. استاد شرح خود را می‌دهد؛ شرح خودی که در تمام طول این ده سال سکوت از بین ما گذشت و بزرگوارانه سکوت را پذیرا شد، بالاخره کاسهٔ صبر این بزرگواری لبریز می‌شود و فریادش را بر سر سنگستانی‌ها می‌زند. و چه اسم عجیبی «سنگستانی‌ها» که ما همه در این ۱۰ سال سنگستانی بودیم، با همان کلاه‌های محافظ و روپوش‌های یک شکل و پیچ‌های بی‌معنی و بی‌حاصل بر لب.

حالا ۱۰ سال از ساخت آخرین فیلم بلند او ـ *مسافران* ـ می‌گذرد. اگر *مسافران* در ابتدای این دههٔ پرشر و شور و پر از هاهو ساخته و نمایش داده شد و حکم آغاز آن را صادر کرد و سگ‌کشی در پایان همان دهه و در آغاز دهه‌ای تازه در مواجهه با نسلی نو و وقایعی و زمانه‌ای نو، تغییرات نظرات استاد در مراقبهٔ ۱۰ ساله‌اش را نشان می‌دهد.

اگر آینهٔ *مسافران* همچون همان هویت گرانبها باید از نسل گذشته به نسل بعد می‌رسید تا دهه‌ای پربار را بسازد و آینده را از آن خود بخواهد و بداند، سگ‌کشی سندی است بر رد تمام آن امیدها و خوش‌بینی‌های آن ۱۰ سال قبل. *مسافران* در بحبوحهٔ پایان جنگ و در استانه ساخت دنیایی تازه ساخته شد و طبعاً نوعی خوش‌بینی ذاتی هم همراه داشت، ولی حالا پس از گذر از تمام آن ده سال، او پس از این مراقبه آن امید را نداشته می‌بیند و حکم پایان دههٔ امیدها و بهبودها را می‌دهد و دههٔ‌ای ترسیم می‌کند عاری از امید و سیاه و تلخ و برنده و ناامید. به یک تعبیر، سگ‌کشی کلیدی‌ترین فیلم و حتی بیانیه‌ای فرهنگی است به این پایان یک دهه؛ دههٔ ۷۰ و ورود به دههٔ ۸۰. همچون *مسافران* که کلیدی‌ترین و جدی‌ترین سند برای آغاز این دهه بود و عجیب آن‌که پیش‌بینی‌های استاد در آن سال‌ها چقدر فضای دههٔ ۷۰ را خوب و بجا توصیف می‌کند و ما را با این سئوال می‌گذارد که آیا فضای ترسیم‌شدهٔ او برای دههٔ دیگر هم همان است که او می‌پندارد؟!

تمام بیانیه‌ها و درونمایه‌های فیلم طبعاً در ساختار رخ می‌نمایند. استاد در جست‌وجوی آینده و رسیدن به تحلیلی نو از گذشته در ساختارش خود را نشان می‌دهد. نشانه‌های همیشگی او در فیلم عیان است. استفادهٔ متوالی از میزانسن‌های الهام‌گرفته از تجربهٔ طولانی دیربارش در صحنه و البته نشانه‌های شخصی‌اش. ساختمان نمادهای شخصی که همیشه از ویژگی‌های او بود، جدا از کمک کردن به خلق فضا به خواسته‌های او نیز پاسخ می‌دهند. استفادهٔ متوالی از موتورسوارها، کارگرهای شاغل پشت شیشهٔ پنجره‌های هتل و سربازهای دوان در سطح شهر، نشانه‌های بارز و نشانه‌های شخصی او هستند و البته استفادهٔ متوالی از عکس در پس‌زمینهٔ با طراحی صحنهٔ بسیار خوب ایرج رامین‌فر.

فیلمنامهٔ چندلایهٔ استاد، طبعاً باید حاوی تمام ویژگی‌ها، تم‌ها و درونمایه‌های فیلم باشد که این ساختار چندلایه‌اش را موجب می‌شود. در واقع این اودیسهٔ گل‌رخ و همزمان سلوک درونی او در دل جامعه‌ای پر از ریا با تمام نشانه‌های جانبداری از زنان و شعارها و تحلیل‌های اجتماعی‌اش، ساختاری چندلایه‌ای را به‌وجود آورده که فراتر از سینمای ایران است، هرچند که نهایتاً نکاتی در درون فیلمنامه در بعضی اوقات با شخصیت‌پردازی منافات دارد، و روابط سرمایه‌هاشان اندکی گنگ می‌ایند، ولی با این حال استاد باز هم قدرت خود را بی‌تردید به عنوان بهترین فیلمنامه‌نویس ایران به اثبات می‌رساند.

استاد بیضایی همیشه یکی از فنی‌ترین فیلمسازان ایرانی بوده ـ که بسیار کم‌باب و گرانبهاست ـ . تسلط او بر متن در همه آثارش خود را نشان می‌دهد. سگ‌کشی هم طبعاً حامل این ویژگی هست. دوربین پرتحرک و دینامیک، قاب‌شکنی‌های متوالی و تغییرات مداوم زاویهٔ دوربین که محتاج تدوین بر ضرب و حتی کلیپ‌گونهٔ فیلم است، دید پختهٔ استاد را نشان می‌دهد. با تمام این‌ها بار این تکنیک‌ها، حرکات دوربین و تدوین و قاب شکست‌ها به فیلم شکلی تصنعی می‌دهد و آن را به سمت فرمالیسمی می‌برد که لاجرم این قالب ساختاری تماتیک و درونمایه را همراهی نمی‌کند و آن را جلو می‌زند ـ استاد البته خواهان ساختن یک قالب نبوده که حضور قدرتمند درونمایهٔ آن را به اثبات می‌رساند ـ این جلو زدن و به پیش افتادن، فرم فیلم را سنگین و کمی بیش از حد تصنعی می‌کند؛ هرچند باید یادآور شد که همین حرکات و تکنیک‌ها است که بخشی از بار حفظ ضرباهنگ فیلم را که در تمام طول فیلم ـ پس از مدت‌ها در سینمای ایران ـ حفظ می‌کند و آن را یکدست و کوبنده و تکان‌دهنده تا پایان نگه می‌دارد.

ایرج رامین‌فر در واقع تمام توان خود را بکار برده و با موادی محدود، فضای یک عصر را خلق کرده، هرچند که نمی‌توان نقش نمادهای استاد را نادیده گرفت.

استاد در این آخرین چالش خود بر پرده، یکی از خطرناک‌ترین تابوهای سینمای ایران را می‌شکند. البته پس از جنگی طولانی با شریک در تهیهٔ فیلم. زمان فیلم استاد پس از سال‌ها از زمان استاندارد زیر ۹۰ دقیقه سینمای ایران بالاتر می‌رود. سانس‌های سینماها به تبع عوض می‌شود. نه زمین به آسمان می‌رود و نه آسمان به زمین و مردم هم به تماشای فیلم می‌روند. هرچند نمی‌توان از محبوبیت استاد در جلب تماشاگر گذشت، ولی او اثبات می‌کند که یک فیلم خوب که با دستمایهٔ ۱۴۰ دقیقه‌ای خود به اندازهٔ ۱۴۰ دقیقه کار می‌کند، توسط بیننده و سینماروی عمومی سینما، پذیرفتنی و قابل درک است. پس مشکل، کج‌فهمی تماشاگر نیست، بلکه بالابردن زمان فیلم، توان فیلمنامه نویسی و قدرت کارگردانی می‌طلبد که در ایران نایاب است. ■