طعم تلخ

در متن و حاشیه

□ علیرضا مجمع

شبهای روشن

جشنواره ۲۱، در ظاهر جشنواره مهمی نیست، یعنی مهم جلوه نکرد. آن هم به خاطر فیلمهای مدرسه‌ای‌اش، در کلیت. در اجزای ریز آن، البته می‌شد فیلمهایی دید و به آن اعتنا کرد، به معنای واقعی فیلم با مشخصات سینما. اما استثنا هیچگاه حکم بر قاعده نمی‌کند. فیلمهای جشنواره در جایگاه صحیح خود قرار نداشتند. سردرگمی عجیبی گریبان فیلمها را، و کارگردانها را گرفته بود. به نظر می‌آید به جز یک استثنا، مابقی عجیب دور خود می‌گردند. خوب و بد را نمی‌توانند تشخیص دهند. جشنواره ۲۱ از این جنبه جشنواره مهمی است که به‌شدت نمایشگر جامعه ایران است، که ارزشهایشان به تمسخر گرفته شده و لاجرم سردرگم‌اند. مثل طفلی که هر کدام از والدینش چیزی به او می‌گوید و طفل می‌ماند به حرف کدام گوش دهد. جامعه حال حاضر ایران اینگونه است. به‌شدت نافرمان و بسیار سیاست‌زده، و سینمای ایران در جشنواره ۲۱ به تأیید غالب آثارش اینگونه است؛ سیاست‌زده، نافرمان، در آستانه انفجار، مدافع آنارشی اجتماعی، و در یک کلام ـ میان این همه واژه ـ سردرگم. تنها چیزی که این وسط مهم نیست سینماست؛ قربانی وضع موجود. جشنواره ۲۱، نگاهش را از اصل جامعه و از اصل اصول فرهنگی جامعه ایرانی نگرفته بود. هر چیزی بود از بیرون خود را به درون این سینما کشانده بود؛ تحمیلی و ناهمخوان با کلیت آن. در گوشه‌ای از جشنواره، فرش باد را می‌دیدی با ترکیب رنگ و نقش سنتهای اصیل ایرانی اما در ظاهر و بسیار باسمه‌ای، در گوشه‌ای دیگر جوانان به ستوه آمدهٔ پرویز شهبازی در نفس عمیق جاخوش کرده بودند و سوی دیگر این جشنواره، نامه‌های باد را می‌دیدی با ساختاری عقب‌افتاده که می‌خواهد تکه‌ای از جامعه؛ سربازهای یک پادگان آموزشی را تصویر کند، اما نمی‌تواند و در سطح می‌ماند. هر گوشه‌ای ساز خود را می‌زند. تقریباً ـ به جز یک نفر، فرزاد مؤتمن ـ تکلیف هیچ کس مشخص نیست. آدمها ـ و فیلمها ـ هیچ جایی شده‌اند، آنها را نمی‌شناسی، لاجرم نگاهت را از آنها می‌گیری و سعی می‌کنی فراموشت شود چیزی را که روی پرده دیده‌ای. حالا در این وانفسا، تصور اینکه فیلمها را به نقد بنشینی، خود مسأله‌ای‌ست. فیلمها خود لحنی را که باید درباره‌شان نوشت و گفت به منتقد داده‌اند. ناگزیر وقتی می‌نشینی و نقد می‌نویسی لحن نوشته‌ات به مذاق خیلیها خوش نمی‌آید. سعی می‌کنی هیاهوی جشنواره را فراموش کنی و فکر نکنی در مطلبی در بولتن روزانه جشنواره خوانده‌ای که یکی از فیلمها، براساس ذوق‌زدگی منتقدی، شده یکی از بهترین فیلمهای تاریخ سینمای ایران. سعی می‌کنی از این عوالم خارج شوی و در این آخرین فرصت برای نوشتن درباره جشنواره ۲۱ دور از هیاهوی سالن و خارج از محیط دایره، بر اعصاب و احساسات مسلط شوی و فکرت را متمرکز کنی. بنابراین در نقدهایت سعی می‌کنی فیلمهای مهم‌تر ـ یا بهتر، پرادعاتر ـ را برگزینی. فیلمهایی که البته قریب به اتفاق جشنواره ۲۱ بودند. لحن نوشته‌ات را هم

می‌سپاری دست فیلمسازان. گفتم؛ هر فیلم خود می‌گوید درباره‌اش «چگونه» بنویسی و «چه» بنویسی.

اینجا چراغی روشن است: اتیکت ادعای دین

نقد فیلم سوم رضا میرکریمی، با توجه به سابقه او ـ زیر نور ماه، که فیلم بدی نبود ـ در حالی که روی موضوع حساسی انگشت گذاشته و البته نتوانسته از پس کار بربیاید و قافیه را ـ و فیلم را ـ باخته است، کاری سهل و ممتنع است. تصویر معنویت و ادعای نگاه معناپردازانه در قالب مذهب، و دین را اغلب به عنوان اتیکت با فیلمها ـ و فیلمسازان ـ است. در سینمای ایران به جز یکی دو استثنا مثل رنگ خدا و تولد یک پروانه، این ادعا، همچنان اتیکت باقی ماند و به پرده منتقل نشد، چه رسد به تماشاگر.

اینجا چراغی روشن است شاخص این اتیکت است، که به مرحله تصویر نرسیده است؛ یک فیلم رو و سطحی و گاه با ادای دین‌مداری و دغدغه دین. میرکریمی در فیلم سومش دغدغه دین‌مداری دارد، اما قاب فیلمش الکن است و تماشاگر را به همان ادا اطوارهای قدرت مشغول می‌کند. قصه، روایت مردی کم‌عقل است که از بد روزگار برای مدت کوتاهی متولی امامزاده‌ای می‌شود. مردم کمکش که نمی‌کنند، سد راهش هم می‌شوند. در میانه فیلم قدرت با روح مرد مرده‌ای آشنا می‌شود و شبها را با او می‌گذراند. دزدی به امامزاده می‌آید و وسایلی از آنجا می‌برد، اما باز هم او می‌ایستد و همه چیز را بر باد می‌دهد. سقف امامزاده را برای تعمیر سقف خانه یکی از اهالی برمی‌دارد و گوسفندان را به داخل امامزاده می‌آورد. در نمای آخر فیلم چراغی ـ فانوسی ـ هنوز روشن است و سوسو می‌زند.

اینجا چراغی روشن است ثابت کرد ارائه تصویر درست معنای دین، روی پرده سینما، نه از میرکریمی که از هیچ کدام از اهالی سینمای ایران برنمی‌آید. ادعای دین‌مداری میرکریمی به اینجا ختم شده که از تهی بودن آدمهای یک جامعه روستایی از معنای دین ـ در اینجا امامزاده ـ بگوید و خود را تخطئه کند، معنای دین برای میرکریمی به جز همان تک‌چراغ روشن بیرون امامزاده نیست. داخل امامزاده و روی معنای دین ـ به‌زعم کارگردان ـ گوسفندان مشغولند!

اینجا چراغی روشن است در پرداخت هم کسر دارد. ساختارش به شدت عقب‌افتاده و نارس است. قصه‌اش که ظرفیت یک فیلم ۳۰دقیقه‌ای را ـ دست بالا ـ ندارد، چطور می‌تواند جواب تماشاگر یک فیلم ۹۰دقیقه‌ای را بدهد. میرکریمی در اینجا چراغی روشن است خودنمایی مقابل دوربین را به کادر و کارگردانی و تصویر ترجیح داده است. بهرحال خودشیفتگی ابزار این کار شده است!

بهشت جای دیگری‌ست: شاید افقی در دوردست

فضایی به‌شدت خشک و بی‌ریشه، قصه‌ای بسیار ناهماهنگ با ذات مدیوم و نگاه به‌شدت یکسویه کارگردان، که قرار بوده جشنواره‌های آتی فرنگی را در نظر داشته باشد، از بهشت جای... یک فیلم بی‌ظرافت و زمخت، البته با کمترین میزان ادعا ساخته است. قصه‌ای مانند بهشت جای... که در سیستان و بلوچستان قرار است اتفاق بیفتد، اوجش ۲۰ تا ۲۵ دقیقه مجال عرضه دارد. فیلم، بیهوده اضافه است و تماشاگر را تا آخر نمی‌برد. کورش می‌کند و خسته می‌شود. برای همین نگاه فستیوالی بر فیلم حاکم است. نگاه عبدالرسول گلبن نگاهی بسیار پیش پاافتاده است.

تهران ساعت ۷ صبح: آدمهای پشت چراغ قرمز

بازی کودکانه روشنفکری به همراه ادعای نخبه‌گرایانه تفکر و قصه، که در عمل درنیامده، تهران ساعت ۷ صبح را یکی از بی‌محتواترین فیلمهای جشنواره ۲۱ کرده است. ادای روشنفکری، که از فیلمنامه مجید اسلامی می‌آید و ادعای بی‌پایه رضویان در ساختار تکنیکی کار، که به کارگردانی از راه دور شباهت دارد، تهران ساعت ۷ صبح را در زمره آثار عقب‌افتاده سینمای ایران قرار می‌دهد. قصه یک خطی فیلم، روایت چند آدم است که در ساعت ۷ صبح روزی از روزها پشت چراغ قرمز خیابانی ایستاده‌اند. فیلم به شکل مجزا در هر بخش، روایت یکی از این آدمها را می‌گوید. ابتدا قصه سرباز عاشق دختری پشت چراغ قرمز باب ورود تماشاگر به فیلم است، سپس قضیه آزمایش ادرار برای معتادان؛ حدود ۱۵ دقیقه فیلم؛ روی این بخش و کشمکش آدمها ـ مراجعان ـ است با مسئولان آزمایشگاه بر سر اینکه آنها باید ادرار کنند و علت اینکه باید این کار را بکنند چیست و... دست آخر هم یکی از پیرمردهای مشنگ آزمایشگاه یکی از نمونه‌ها را با نمونه دیگر قاطی می‌کند برای اینکه ثابت کند قدرت دارد. درحقیقت کارگردان ـ و فیلمنامه‌نویس ـ می‌خواهند خود را اینگونه ثابت کنند. مُد روشنفکری چندساله اخیر برای بعضی فیلمسازان ما این شده که در فیلمشان صحنه‌ای هرچند ناچیز از قضای حاجت آدمها بگذارند، مد است دیگر، و برای اینکه ثابت شود فیلمساز ـ و فیلمنامه‌نویس ـ ما روشنفکر است حتماً وجود این صحنه‌ها لازم است! بخش دیگر روایت مربوط به موتورسواری‌ست که با موتورش مسافرکشی می‌کند و مثل تمام مسافرکشها سر درد دلش را با مسافرش باز می‌کند، برای اینکه وقت بگذراند. سوای بازی شیرین مهران رجبی که ربطی به فیلمساز ندارد، این فصل از نمونه‌های مشخص و بارز فیلمسازی از راه دور است که بدجوری با قضیه سینما قاطی شده است. انگار که سینما این است و جز این نیسته و این می‌شود نقض غرض. در همین صحنه مذکور دوربین در کادری ثابت دو نفر را روی موتور دارد، حدود شش یا هفت دقیقه، و آنها دیالوگهایی را که حفظ کرده‌اند ادا می‌کنند. میزانسنی وجود ندارد. موتور هم که روی وانت است، چون فیلمساز، نتوانسته تمهیدی دیگر بیاندیشد. بهرحال کار دیگر ـ به شرط رسیدن به هدف ـ زحمت دارد و خاصیت این نوع فیلمسازی است که قبول زحمت نمی‌کند. این نوع سینما؛ سینمایی اصولاً تنبل است. تنها می‌خواهد حرف بزند، و می‌زند. ادامه مسیر هم روایت دیگر آدمهای دیگر پشت چراغ قرمز است. دختری که بازیگر تئاتر است و دیالوگهای تئاتری می‌گوید. اصلاً فیلم در صحنه تئاتر جواب می‌دهد. از سینما خبری نیست. نگاه فیلمساز نگاهی دمده و عقب‌افتاده است. سالهاست که جدا کردن روایتی از یک روایت دیگر به وسیله عنصری مشخص سرآمده. در اینجا روایت آدمهای فیلم با نوازنده ـ یا نوازندگان ـ دوره‌گردی که آکاردئون می‌نوازد و در پایان روایت هر آدم به صحنه می‌آیند، ترجیع‌بند می‌شود. در صحنه‌ای، موتورسوار پیرمردی را سوار موتورش می‌کند. پیرمرد، ظاهراً شهود دارد و مرگ خود را حدس می‌زند. او در صحنه‌ای به درختی تکیه داده و می‌میرد. نشانه‌های عرفان عقب‌افتاده هم از مشخصات این نوع سینماست. پیرمرد عارف‌مسلک معلوم نیست با کدام برهان بر زمان مرگ خود اشراف دارد. نگاه فیلمساز ـ و فیلمنامه‌نویس ـ این نوع سینمای الکن، راکد، پرحرف و پرادعا را می‌پسندد. پایان فیلم هم دختر روی نیمکت پارک ساعت ۷ صبح روز بعد نشسته و منتظر سرباز عاشق است. یعنی یک دور باطل، یک تلاش بیهوده، برای فیلمساز و برای تماشاگر. فیلمساز که البته، دست‌کم در تهران ساعت ۷ صبح نگاهش را به تماشاگر ما ندارد. تماشاگر هم که با فیلم او ارتباط برقرار نمی‌کند.

خاموشی دریا: نوستالژی جعلی، سرزمین جعلی

نمونه دیگر فیلمهای بی‌هویت. هرچند شعار هویت می‌دهند و خود را به آب و آتش می‌زنند و برچسب بومی بودن بر پیشانی دارند، اما بومی نیستند، برای اینجا نیستند، رویشان به آن طرف آب است و پشتشان به ما. بنابراین نشانه‌گیری‌شان غلط است و هدف را هم نمی‌شناسند. یک سوژه دارند و یک قصه تک‌خطی، که از دل آن با ادعای سینمای واقعگرا می‌خواهند همه چیز دربیاورند. هم نوستالژی «سرزمین مادری»، هم غم غربت، هم هویت ـ در اینجا از نوع جعلی‌اش ـ و از همه مهم‌تر ادعای سینما، که در حد حرف می‌ماند و به بده‌بستان با مخاطب نمی‌رسد. خاموشی دریا حکایت مرد از فرنگ برگشته‌ای است که به دلیلی نمی‌تواند به شهر زادگاهش برود. بنابراین در یک جزیره آزاد اقامت می‌کند و با یک موبایل با شهرش و دوستش تماس می‌گیرد. اتفاق دیگری نمی‌افتد. او با موبایل با دوستش در خرم‌آباد و همسرش در سوئد تماس می‌گیرد و تنها از این طریق با دنیای بیرون ارتباط دارد. آدمهای جزیره حرف او را نمی‌فهمند. خاموشی دریا، نمونه جعلی سینمایی‌ست که خود را موظف نمی‌بیند قصه ـ ساختارش را باز کند و حرفی بزند، چیزی بگوید تا تماشاگر با فیلم و حرف فیلمساز همراه شود، که نمی‌شود. سینمای خاموشی دریا نیازی نمی‌بیند بگوید سیاوش به خاطر کدام بنی‌بشری به خاک ایران پا گذاشت. او که می‌دانست پدر و مادرش مرده‌اند، پس همان نوستالژیهای نارس را می‌خواهد به رخ بکشد. در جزیره تقریباً با نماهای بسیار یکنواخت و بدون جاذبه دوربین موساییان، اصولاً آدمی نمی‌بینیم. آدم جزیره از نظر فیلمساز فقط یک نقر است؛ سیاوش. بقیه یا دنبال کلاه گذاشتن سر این و آن هستند یا جوانانی علافند که بزرگترین تفریحشان، شنیدن صدای دخترک‌ست که در مخابرات جزیره کار می‌کند و در بلندگویی با صدای بد و لحنی مشمئزکننده، اهالی ـ آنها که بهشان تلفن شده ـ را برای آمدن به پای تلفن فرا می‌خواند. این جوانها ارضای خود را در این کار عبث می‌یابند. این تصویر وحید موساییان است از هویت و هویتمندی و شعار و رو سوی قبله

رای باز

پشت سر داشتن. وحید موساییان از هویت ریشه‌ای ما، فقط لُری صحبت‌کردنش را گرفته و در گوشه‌ای خود را پنهان کرده تا عکس‌العمل تماشاگر را ببیند. حکایت کبک و برف و فکر می‌کند تماشاگر آنها را نمی‌بیند. فیلمساز نمی داند! تماشاگر ایرانی، بی‌رحم است. اگر حرفهای فیلمساز به نظرش بی‌محتوا و بی‌هویت باشد، پس می‌زند، شوخی هم نمی‌کند. تماشاگر ما در این شرایط بلاتکلیفی سینمای ایران اگر فیلمها را ببیند ـ که شک دارم ـ و بپسندد، خود موهبتی است برای کارگردان. موساییان در خاموشی دریا این موهبت را از دست داده است.

دوشیزه: ارزش، ضد ارزش است!

ادعای ارزشمداری در سینما و ادعای هنر متعهد برای محمد درمنش، ختم شده است به دوشیزه؛ فیلمی که اول تا آخرش نقض غرض است. قصد نقد فیلمساز را ندارم، نظرم بر فیلم اول درمنش، دوشیزه است که اساساً نه از سینما در آن نشانی هست، نه از ادعاهای فیلمساز درباره تعهد در هنر و اصالت دادن به ارزشها (کدام ارزشها؟) و دغدغه اجتماع. فیلمسازان «ارزشی» ما در این یکی دو ساله به شکل بدی تیرشان به سنگ خورده. مخاطب، اصل آنها را قبول ندارد و آنها هم برای اینکه مخاطبشان را حفظ کنند به انواع دوشیزه‌سازی روی آورده‌اند و به تماشاگر باج می‌دهند. محمد درمنش هم یکی از آنهاست؛ فیلمسازی که تصویرش با ادعایش نمی‌خواند. ادعایش چیزی می‌گوید و تصویرش چیزی دیگر. او در دوشیزه به زعم خود به دل اجتماع زده است، اما کدام اجتماع؟ اجتماعی که درمنش، خود تعریف می‌کند. در این اجتماع، آدمها را نمی‌شود شناخت. هر کدامشان، از گوشه‌ای نامعلوم آمده‌اند وسط آدمهای فیلم. قصه هم که اصلاً در دوشیزه اهمیت ندارد. مهم برای فیلمساز حرف است، که حرف را می‌شود همه جا زد. پس چرا سینما؟ حرف و پیام گوشه‌ای ـ و شاید گوشه بی‌اهمیتی ـ از ساختار سینماست. مهم فیلم است و قصه، و حس، که در فیلم درنیامده و حرف فیلم هم ـ که اساساً حرف بی‌اهمیت و عقب‌مانده‌ای‌ست ـ پشت ادعاهای فیلمساز است.

دوشیزه حکایت دختری‌ست که به دنبال دختری جیب‌بر که کیفش را می‌دزدد، به جامعه فاسد جوانان (به‌زعم کارگردان) راه می‌یابد. این یعنی نقض غرض. فیلمساز «ارزشمدار» ما برای گفتن حرفش از تصاویر همان جوانانی که آنها را می‌کوبد بهره می‌گیرد. فیلمساز اشاعه می‌دهد، اما ادعای حفظ ارزشها را دارد. از نظر فیلمساز ما ـ حتماً ـ هدف وسیله را توجیه می‌کند. اما کدام هدف؟ قرار است با چه وسیله‌ای به آن رسید؟ هدف فیلمساز از سکانس دزدی به بعد لو می‌رود و تماشاگر پس می‌زند. بنابراین هدفی در کار نیست، اما وسیله چرا؟ انواع رقصهای جوراجور، دختری که ایدز دارد و به وسیله دیگران آش و لاش می‌شود و همینطور دختر معتادی که از روی پل خود را پرت می‌کند، همچنین پسری که دختر را تلکه کرده و از او باج گرفته است. همه ابزار مهیاست، اما از سینما خبری نیست. هجوم روایتهای بی‌منطق چنان است که درمنش را در همین اولین قدم،باید شکست خورده دانست. مضامین و موضوعهای اجتماعی بستر می‌خواهد، یک بستر ملموس و رئال. نگاه درمنش در دوشیزه صرفاً به پاس داشتن ارزشها بوده است؛ ارزشهایی که خودش هم نمی‌داند چیست.

سینما، دیگر پیشکش!

دیوانه‌ای از قفس پرید: تاریخ بی جغرافیا، جغرافیای بی تاریخ

پس از دو فیلم بی محتوا و الکن و مدعی فلسفه و عرفان، احمدرضا معتمدی در دیوانه‌ای از... فاز عوض کرده است. برخلاف دو فیلم قبلی این یکی قصه‌گوست و قصه‌اش در نگاه اول مرعوب می‌کند، دیالوگهایش برای تماشاگر جذبه‌ای کاذب به همراه دارد. وقتی فیلم در ذهن رسوب می‌کند و ته‌نشین می‌شود، دیگر خبری از دیالوگها نیست. اساس فیلمی که بر دیالوگ ـ و نه تصویر ـ است، که خود معتمدی نیز چنین ادعایی دارد، بسیار سست است. دیالوگ بخشی از سینماست. اگر نتوان با تصویر بیان کرد، از دیالوگ کاری ساخته نیست، و دیوانه‌ای از... که بنا به ادعای فیلمساز فیلم دیالوگ است، بسیار حراف است و تلاش می‌کند قصه‌اش را با دیالوگ و حرف ـ آنهم نه حرف معمولی دو تا آدم و صحبت عادی و روزمره‌شان ـ پیش ببرد و بامزه اینجاست که همه مثل هم حرفهای روشنفکرانه و جملات آهنگین می‌زنند. از ارزش تصویر در فیلم، به جز پلان آخر ـ عبور تصویر از روی ساختمانهای بلند و ترکیب صدا با آن ـ خبری نیست. هرچه هست دیالوگ است و بازی. آشفتگی دیوانه‌ای از... از قصه پرحجمش می‌آید و روابط پیچیده‌ای که کارگردان نتوانسته آن را سامان دهد. قصه جانباز جنگ ـ که فیلمساز در حرکتی به‌شدت هوشمندانه (!) فیلم را به این آدمها تقدیم کرد ـ قصه زد و بند مالی و زمین‌خواری، قصه فساد در رئوس سیستم دولتی، قصه مافیایی که هر روز بر پیکر این جامعه آمپول بی‌حسی تزریق می‌کنند و قصه‌های دیگر. معتمدی از پس این همه کنش و واکنش به شهادت فیلمش برنیامده، اما بهرحال تلاش او برای روایت درست یک قصه اجتماعی و روابط آدمهای این جامعه که مبارزه‌ای نابرابر با ارباب قدرت دارند، انکارناپذیر است. اما ضعفهای ساختاری فیلم در طول فیلم، که به کار لطمه اساسی زده، بیشتر به ریتم اثر و دیالوگهای ناراحت فیلم بازمی‌گردد.

ریتم قصه تا اواسط فیلم درست است، اما در ادامه از زمانی که جانباز به دنبال خانه فراست و مسایل زد و بند فراست و مستوفی می‌افتد، به‌شدت افت می‌کند. معتمدی این ریتم کند را می‌خواهد با دیالوگ جبران کند، اما نمی‌تواند. رابطه بین جانباز و یلدا اصلاً در فیلم درنیامده، بنابراین سکانس پایانی فیلم که بسیار تیپیک و بد است، زمانی که یلدا با خاک پای جانباز تیمم می‌کند و پس از آن، هم خود و هم جانباز را می‌کشد، الکن می‌ماند. تماشاگر نمی‌فهمد یلدا چرا به جانباز ـ که در طول فیلم با او تماماً درگیر بود ـ اینهمه اعتقاد دارد که پیش از مرگش با خاک پای او تیمم می‌کند. مهم‌تر از این رابطه نامفهوم، رابطه شخصیتهای دیگر، فراست و مستوفی و یعقوب اساساً قرون وسطایی‌ست. معلوم نیست این آدمها از کدام دوره تاریخی‌اند، اصلاً تاریخ و نوع قصه تعریف نمی‌شود. تنها در کلام و دیالوگ، مشخص است که جنگ تمام شده، جانباز از جنگ برگشته، فراست از گوشتهایی می‌گوید که مقابل آهن ایستادند و...، اما در تصویر چیزی مشخص نیست. لحن آدمها را تماشاگر باید برای کدام زمان فرض کند. علاوه بر تاریخ، جغرافیا هم در فیلم مسأله دارد. در ایران امروز ـ و حتی دیروز ـ که آدمها اینگونه حرف نمی‌زدند. اصلاً قصه در اتمسفر ایران اتفاق می‌افتد که فیلمساز ادعایش را دارد؟ بی زمان و مکان بودن فیلم، قصه پر پیچ و خم و در آخر یک پایان بی‌محتوا، تمام شاکله فیلم است. اینها ادعای اجتماعی بودن فیلم را از جانب فیلمساز تا حدی زیر سوال می‌برد و خانه‌های عهد عتیقی و رفتار و کنش آدمها در قبال هم، تماشاگر را آشفته می‌کند. از صحنه بسیار کودکانه عاشق شدن فراست هم بگذریم که بدجوری فیلمفارسی است.

دیوانه‌ای از... در حالی که عنوان بهترین فیلم جشنواره ۲۱ را گرفته و تهیه‌کننده‌اش تلویزیون است و در هیأت داوران هم یک آدم تلویزیونی وجود داشت، شک منتقد را برمی‌انگیزد؛ آیا زد و بندهایی که فیلم ادعا می‌کند در سطح جامعه وجود دارد، شامل این مورد هم شده است؟ داوریها و تحلیلها در طول ۲۱ دوره جشنواره فجر همیشه با شک منتقد همراه بوده است. آیا حق با او نیست؟

رأی‌باز: لذت سینما یا فرهنگ خیابانهای پایین شهر

اگر بپذیریم که یک فیلم سینمایی را هم می‌شود با دوربین دیجیتالی که به قول فیلمساز به اندازه یک کف دست است ساخت ـ که البته تصور نمی‌کنم فرض صحیحی باشد ـ رای‌باز، نخستین فیلم مطرح این نوع فیلمسازی، در حد فیلم اول فیلمساز و در مواجهه با فیلمهای جشنواره ۲۱، اثری‌ست که می‌توان با آدمهای آن همراه شد، ولو اینکه از این نوع سینما

تبدیل شده به ادای روشنفکری و نخبه‌گرایی خوشت نیاید. رای‌باز خود را میراث‌دار (خلف یا تاخلف؟) سینمای خیابانی دهه چهل و پنجاه ایران می‌داند، سینمایی که گذشته از اینکه حالا بدجوری بوی نا گرفته، برای کسانی لذت دارد که دور هم شب را صبح می‌کنند، بی وجود زن، که اساساً برای قهرمان قصه ما دست و پاگیر است. رای باز از ب بسم‌الله، خود می‌گوید متعلق به بیش از ۲۵ سال پیش است. در این یکی هم از مصرف تاریخی فیلم خبری نیست. جغرافیا اما معلوم است، ایران. سیاه و سفید بودن فیلم هم مزید بر علت شده، و تبدیل شده به یکی از ضعفهای فیلم. بهرحال از دوربین دیجیتال به جز تصاویر ناواضح و پرگرین در رای‌باز چیزی ندیدیم.

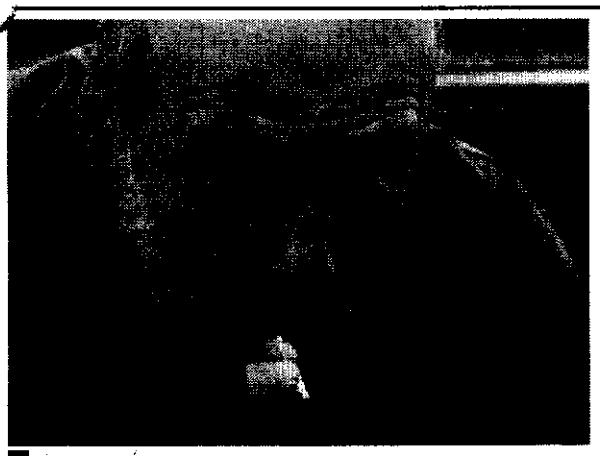
رای‌باز حکایت کهنه این نوع سینما را در خود دارد. صابر زندانی‌ای که حکم رای‌بازش صادر شده می‌خواهد از شریک قبلی‌اش انتقام بگیرد و با همسرش از کشور خارج شود. اما نه می‌تواند انتقامش را از شریف بگیرد، نه می‌تواند با همسرش از مرز خارج شود. فیلم چند گره اساسی برای باز شدن دارد ـ که بسته مانده ـ ؛ یکی همراه شدن با آنکل و پرسه زدن در شهر، مریضی همسر صابر که مشخص نشد به چه مرضی مبتلاست و رابطه صابر با خواهرش که تا پایان فیلم هم باز نشد. نوربخش اما در فرم به‌شدت درگیر سینمای فیلمسازانی چون استن ـ قاتلین مادرزاد ـ و تارانتینو است. این تناقض ـ حال و هوای فیلم که متعلق به دهه چهل است و فضای فرمی کار که متعلق اواسط دهه نود آمریکاست ـ یکدستی رای‌باز را گرفته است. نوربخش ذوق‌زده شده؛ فرصت یک فیلم سینمایی را در اختیار دارد و از دوربینش هم که همه نوع انتظاری می‌شود داشت، پس تا توانسته قصه فرعی در فیلم ریخته و خط روایت اصلی‌اش ـ رفتن صابر برای انتقام و دیدن همسرش ـ را به‌شدت مخدوش کرده است.

بهرحال به نظرم می‌شود فیلمهای بعدی نوربخش را پیگیری و نگاه او را دنبال کرد. نوربخش هنوز خود را در سینمای ۳۵ نیازموده و هنوز تماشاگر تکلیفش را با یک کارگردان فیلم بلند سینمایی به نام مهدی نوربخش نمی‌داند.

رقص در غبار: ماشین‌نشینها

اصغر فرهادی، هنر و نمایش ـ و سینما ـ را پله‌پله پیش آمد. اولین بار که به مدد یکی از دوستان نمایشی از فرهادی دیدم که گویا پایان‌نامه دوره کارشناسی‌اش بود ـ ماشین‌نشینها ـ کاملاً دانستم که با آدمی بااستعداد ـ و در ادامه کارش خبره در بازی و کارگردانی نمایش ـ طرفم. فرهادی در ماشین‌نشینها با چند لاستیک و یک صحنه دایره‌ای‌شکل خالی از ابزار به همراه یک بازیگر دیگر صحنه را به شکل درستش در یک بده بستان حسی با تماشاگر قرار داد. او همینطور پیش آمد و سریالهای تلویزیونی‌اش را ساخت و سپس در فیلم آخر ابراهیم حاتمی‌کیا در فیلمنامه کمکش کرد. در ارتفاع پست مشخص شد که او هنوز حال و هوای تلویزیون از سرش خارج نشده. یکی دو شخصیت به‌شدت تلویزیونی و فاقد عمق، دیالوگهای بعضاً بد که تصور می‌کنم از حضور آدمی تلویزیونی در فیلمنامه ارتفاع پست می‌آمد، همه نشان از این داشت که فرهادی فعلاً دارد در سینما یاد می‌گیرد.

رقص در غبار، اما در قدم اول بسیار بیش از یک قدم است؛ شاید یک گام بلند است برای فرهادی. فیلم مؤلفه‌های مورد علاقه فرهادی را که از همان نمایش اول هم دیده بودم ـ ماشین‌نشینها، که آدمهایی از جنس فیلم اولش را داشت ـ در خود دارد. فیلم قصه جوانی‌ست به نام نظر که عاشق دختری می‌شود و با او ازدواج می‌کند. فرهادی صحنه عاشق شدن نظر را بسیار سریع برگزار می‌کند ـ در عنوانبندی فیلم ـ ، او فهمیده که تأمل بیشتر روی این مسایل ممکن است فیلم را به دام سانتی‌مانتالی بیاندازد که درآمدن از آن و پیگیری ادامه ماجرا کار او نیست. اصولاً صحنه‌های عشق در سینمای ایران هیچگاه درنیامده و درست کار نشده. در جشنواره امسال؛ تنها شبهای روشن بود که تمام تلاش خود را در این زمینه کرد و تاحدودی حس صحنه‌های عشق را درآورد. اما فرهادی سریع از روی فصلهای عشق و ازدواج نظر و ریحانه می‌گذرد و به ماجرای اصلی‌اش ـ و قصه اصلی‌اش ـ می‌رسد. نظر پس از ازدواج با ریحانه به اصرار پدر و مادرش که مادر ریحانه را زن درستی نمی‌دانند ـ در عین عشق ـ او را طلاق می‌دهد، اما می‌پذیرد که مهریه‌اش را بدهد. پیرنگ قصه تا اینجای کار چینش درستی دارد. فرهادی باز هم فهمیده که روی صحنه‌های جدال نظر با پدر و مادرش نباید زیاد مکث کند. دیگرانی که مکث کرده‌اند قافیه را باخته‌اند. این مکث تنها تماشاگر را به سوی مضمون تکراری تقابل دو نسل می‌برد که حرف هم را نمی‌فهمند.



رقص در غبار

پس فرهادی روی نظر و پدر افراطی مسلمانش و مادری که بین پدر و پسر مانده، تنها یک سکانس تأمل می‌کند و صحنه طلاق نظر و ریحانه را سریع برگزار می‌کند. پس از طلاق زمانی که آن دو به خیابان می‌آیند ریحانه ماشینی می‌گیرد که به خانه برود. پهلوی دست مردی در صندلی جلوی ماشین می‌نشیند. نظر این صحنه را می‌بیند. جلو می‌آید و از مردی که صندلی عقب نشسته خواهش می‌کند به صندلی جلو بیاید و ریحانه را به صندلی عقب می‌برد. به نظرم این پلان اضافه است، و ناشیانه، حاصل از ذوق‌زدگی مضمونی ـ اینکه غیرت نظر قبول نمی‌کند که... ـ ، این نوع صحنه‌ها از ساختار کار بیرون می‌زند. بهرحال پس از این مقدمه ـ به نظرم مناسب ـ اتفاق اصلی و گره اصلی پا می‌گیرد؛ نظر برای دادن مهریه ریحانه نیاز به پول دارد و با توجه به نوع کاری که دارد، می‌توان تصور کرد با مارگیری همراه شود.

از اینجا به بعد تأمل عجیب ـ درست و تا حدی اضافه ـ فرهادی روی فصل بیابان به رخ کشیدن بدون ادعای تواناییهای فیلمسازی‌ست که رقص در غبار فیلم اولش است. در اینجا آدمی داریم به‌شدت سینمایی ـ مارگیر با بازی خوب فرامرز قریبیان ـ ، ماشینی داریم که همه زندگی مارگیر ـ و بعد از آن نظر ـ در آن است، و قصه‌ای با دو نفر. از بیابان به بعد ـ تا زمانی که مار دست نظر را می‌گزد و مارگیر انگشت او قطع می‌کند و به بیمارستان می‌رساندش ـ می‌توانست به دام تئاتری بودن بیفتد، اما نیفتاد. المانها سینمایی‌اند. شخصیتی داریم به نام مارگیر؛ کم‌حرف و درونگرا. اگر فرهادی شخصیت او را روی همین حرف نزدنش پی می‌ریخت بسیار، به نظرم موفق می‌بود. قاب تصویر این شخصیت جواب بیشتری به تماشاگر می‌دهد تا کلامش. زبان که باز می‌کند همه چیزش فرو می‌ریزد. تمام شخصیت او؛ نگاهها، کلام اندک، فرم چهره و اساساً بیماری‌اش، او را بسیار بکر می‌کند. فیلم اول اصغر فرهادی محصول این کاراکتر است. اما صحنه‌های بیابان اضافه دارد، تماشاگر خسته می‌شود و برای فرهادی خطر است. این نوع کار اگر درنیاید، تماشاگر پیدا نمی‌کند و شکست می‌خورد، در همین گام اول. فصل بیابان به نظرم ۱۰دقیقه‌ای باید کوتاه شود، تا موجز شود و تأثیرگذار، و با بقیه فیلم بخواند. با مارگیر و نظر همراه می‌شویم تا مارگیر، نظر را برای پیوند انگشتش؛ انگشتی که حلقه ازدواجش در آن است، و گزیده شده به شهر و بیمارستان برساند، و فرهادی چه باتجربه با نماد حرف می‌زند بی آنکه بخواهد به رخ بکشد؛ یکی دو پلان کوتاه از انگشت، همراه با حلقه در شیشه‌ای از یخ، که سالم بماند.

اما فصل آخر فیلم زمانی که مارگیر پول را به نظر می‌دهد برای پیوند انگشتش و زمانی که به سراغ او می‌آید برای پرکردن فرم بیمارستان و می‌بیند نیست، با لذتی حاکی از رضایت، تنها حلقه نظر را با خود برمی‌دارد، و دیگر هیچ نمی‌گوید. به اصلش بازمی‌گردد؛ به سکوتش. نظر پول مارگیر را به ریحانه می‌دهد تا او یک چرخ خیاطی برای خود بخرد و کار کند، و به سراغ مارگیر می‌رود. اما از مارگیر تنها ماشینی مانده که به آدمی فروخته تا با پولش انگشت نظر را ترمیم کند، و یک سری خرده‌ریز در میان خرده‌ریزها، اما تنها یک چیز نیست؛ عکس زن مارگیر، که او با خود از تمام دارایی‌اش برده است. مارگیر از میان همه زندگی‌اش، تنها چیزی را برمی‌دارد که

«زندگی»اش است، به او حیات می‌دهد برای ادامه دادن، و نفس کشیدن. نظر این را خوب می‌فهمد.

فرهادی در رقص در غبار به گوشه‌ای از اجتماع زده که به جز یکی دو نفر ـ مثل رخشان بنی‌اعتماد در یکی دو فیلمش ـ کمتر کسی به آن توجه دارد. البته به تصویر این گوشه از اجتماع اگر درست ننگری بسیار خطرناک است و می‌اندازدت به ورطه عقب‌ماندگی و گفتن حرفهای ذوق‌زده. فرهادی به جز چند پلان نشانی از ذوق‌زدگی و عقب‌ماندگی ندارد و رقص...اش خنثی نیست ـ برخلاف اکثر فیلمهای این سالها ـ و از همه مهمتر طرفش مخاطب اینجاست، نه یک فضای دور از ذهن و بدون اتمسفر، و بی مخاطب.

شبهای روشن: پرسه در سینما

در جشنواره‌ای که کمتر اثری از سینما می‌بینیم و بیشتر شأن سینما برای فیلمسازان قدیم و جدید ما، شده است یک مشت حرف نامفهوم، فاقد عمق و اثر، و همینطور فارغ از اصول اولیه تصویر ـ و سینما ـ که نه تماشاگر عام دارد، نه مخاطب خاص، شبهای روشن بهترین فیلم دوره ۲۱ است. فیلمی که ـ اگر نخواهم بگویم همه چیزش درست است ـ دست‌کم تلاش درستی است از فرزاد مؤتمن، و سعید عقیقی. جالب است هیأت داوری نه تنها این تلاش را ندید ـ و نستود ـ که اصلاً نفهمید چه اتفاقی افتاده. هیأت داوری ـ به گفته داور منتقد عضو هیأت ـ فیلم را به دلیل اینکه فضای ایرانی ندارد و بیشتر به یک نمایش رادیویی شبیه است تا سینما، رد کرد. ادامه یادداشت سعی می‌کنم این چند مورد را نیز تا جایی که فرصت دارم باز کنم.

شبهای روشن قصه استاد ادبیات دانشگاه است که در یک شب با دختری که با عشقش قرار گذاشته یکسال بعد از آخرین ملاقاتشان، در چهار شب متوالی در مکانی مشخص هم را ببینند. آشنایی استاد دانشگاه ـ که منزوی و گوشه‌گیر است، و تنها عشقش، کتابها و شعرهایش است ـ با دختر در یکی از پرسه‌های شبانه استاد اتفاق می‌افتد، و ما به‌آرامی وارد قصه می‌شویم. پرداخت شخصیتها از همان پلان اول در حالی که استاد شعری را در کلاس با بی‌میلی و بی‌علاقگی هرچه تمام‌تر می‌خواند آغاز می‌شود. این شخصیت در یک پرداخت پارادوکسیکال با انتهای فیلم، در حالی که او عاشق دختر شده است قرار می‌گیرد. زمینه‌چینی برای اینکه تماشاگر پایان فیلم را باور کند از پلان اول آغاز می‌شود. بدون اینکه چیز اضافه‌ای به تماشاگر بابت شخصیت گفته شود، و اساساً شبهای روشن پلان اضافه کم دارد، جز یکی دو مورد که خواهم گفت. همه چیز بجا و به اندازه است، کارگردانی خود را به رخ نمی‌کشد، بازیها برای فیلم است، و در مسیر هدف، و چه خوب است. بازی مهدی احمدی و هانیه توسلی بهترین بازیهای جشنواره ۲۱ است. اضافه ندارد، مثل فیلم، و اندازه است. اصلاً سینمایی‌ست، به طبع فیلم، سرد است و البته تأثیرگذار، و این سردی باعث می‌شود بازیها حس منتقل کند. مهدی احمدی قرار است حس سرد منزوی بودن و تنها بودن را منتقل کند، که می‌کند. بازی او یکی از بهترینهای جشنواره ۲۱ بود که طبق معمول دیده نشد. به این یکی، اتهام دیگری هم چسبید؛ رادیویی بودن. دقت کنید به زمانی که استاد منتظر دختر است و مقابل رستوران ایستاده. دختر دیر کرده و استاد نگران است، اما دختر می‌آید. بازی مهدی احمدی کنتراستی عجیب‌ به‌موقع و تأثیرگذار را ایجاد می‌کند، اشک در چشمش حلقه می‌زند و حس گرمایی وصف‌نشدنی به وجود می‌آورد. هانیه توسلی هم به همین شکل. اساساً فیزیک چهره و نوع کنش او کاملاً بجا، حساب‌شده و دقیق است، و برخلاف نظر دوستان کاملاً سینمایی. ورای بازیها، فیلم هم اساساً اضافه ندارد. عمدتاً صداها را خارج از کادر در هنگام دیدن تصویر دیگری می‌شنویم، وقتی از تماشاگر تلف نمی‌شود. سکانس مواجهه استاد با بسیجی ـ که انگار می‌خواهد تا مغز او را هم بگردد ـ اولین نمونه‌های اینگونه ترفندهای فیلم است. بماند که شخصاً با این سکانس مشکل دارم و فکر می‌کنم اضافه است و از شکل کلی کار بیرون می‌زند. بسیجی اگر عنصر مهم درام بود ـ نه مثل اینجا بی‌اهمیت و حاصل تنها تجربه شخصی فیلمنامه‌نویس، که به برون‌فکنی بیشتر می‌ماند تا تأمل درست روی مؤلفه ـ در پرسه‌های دیگر دکتر، به همراه دختر هم باید شاهدش می‌بودیم، که نیستیم. بنابراین تصورم این است که سکانس بسیجی به‌شدت مثل نت فالش است با کل هارمونی فیلم. اما با همه اینها ایرانی‌ست و برای اینجا. تصورم این است شبهه غیرایرانی بودن برای داوران جشنواره ۲۱ از اقتباس آزاد سعید عقیقی از قصه داستایوسکی می‌آید. این هم دیگر خیلی ساده‌نگری است برای فیلمی چون شبهای روشن، و شانه خالی کردن است از اتهام ندیدن و...

نکته مهم فیلم کارگردانی موتمن است و تدوین زندباف. موتمن در شبهای روشن اصلاً حضور ندارد؛ بهتر، حضورش حس نمی‌شود. دوربین نرم و آرام است. اذیت نمی‌کند، به رخ نمی‌کشد. آرام وارد خانه استاد می‌شود، همراه با دختر. دختر شرطش را گذاشته است: بودن در کنار هم بدون عشق. در خانه استاد می‌گردیم؛ روی دیوارها پر از عکس است، از مشاهیر ادبیات و تئاتر، مثل برشت، که اصل است برای استاد، و برای کارگردان. این تصویر است، تصویر محض. شخصیت دکتر با همین تصاویر شکل می‌گیرد و ادامه می‌یابد. دختر اما با همه آدمهای اینچنینی تفاوت دارد؛ عاشق است و پای عشقش می‌ایستد، به کمک استاد. استاد با او در شهر پرسه می‌زند و از علایقش می‌گوید؛ از سینمایی که بهترین فیلمهای عمرش را در آن دیده، از کتابهای خوبی که خوانده ـ و در این زمان کتاب خوب چقدر کم یافت می‌شود ـ و ما همه با این دو پرسه می‌زنیم. بدون اینکه اذیت شویم. اتفاقی در فیلم نمی‌افتد، یعنی قرار نیست بیفتد؛ فقط قرار است دختر چهار شب منتظر بماند و سر قرارش برود، که می‌رود و سه شب را نتیجه نمی‌گیرد. گره ماجرا بسیار ساده است، نقطه عطف به آن معنا در فیلم وجود ندارد و قرار هم نیست وجود داشته باشد. نقطه عطف ماجرا پایان فیلم است، زمانی که استاد به دختر ابراز عشق می‌کند و دختر جواب مثبت می‌دهد، اما عشق دختر در شب چهارم می‌آید، و استاد می‌رود. دختر در همان رستورانی که بارها با استاد به آنجا رفته، به سراغ استاد می‌رود و از عشقش برای استاد می‌گوید، که می‌خواهد با او ازدواج کند. این شوک پایانی، به‌موقع و درست بود. پایان کار، کل ماجرا را سامان داده است. استاد به دنیای تنهایی خود، این بار حتی بدون کتابهایش بازمی‌گردد، در درون خود، تنها حسی خوشایند جاخوش کرده: اگر تا آخر عمر هم عاشق نشم، این چهار شب برای تمام عمرم بسه (نقل به مضمون از متن فیلم) زمینه این تحول درونی را مؤتمن ـ و عقیقی ـ از ابتدا به تماشاگر داده‌اند. اتفاقهایی که در مسیر دکتر می‌افتد، به پایان فیلم معنا می‌دهد.

شبهای روشن به جز یکی دو مورد که ذکر کردم؛ یکی بسیجی که اضافه است و دیگری پلان آخر فیلم، زمانی که دوربین روی کتاب «شبهای روشن» نرگس اخوان متمرکز می‌شود که به‌شدت بی‌وجه است و تنها می‌توان آن را ادای دینی ظاهری و سطحی به حساب آورد به داستایوسکی و قصه «شبهای روشن»اش ـ مثل این می‌ماند که نویسنده تیتر مطلبی را گذاشته، بی آنکه در مطلب اثری ازجمله تیتر باشد و به‌ناگاه در پاراگراف آخر به شکلی کاملاً دفعی تیتر مطلب را در میان جملاتش می‌آورد ـ باقی‌اش به‌زعم من سینماست و از محصولات سردرگم جشنواره ۲۱، یک سر و گردن بالاتر. موسیقی بجا و درست یزدانیان که با نقطه‌گذاری اثر، اعراب هجایی شبهای روشن را مرتب می‌کند و همینطور تدوین دقیق حسین زندباف که با درک روح فیلم فهمیده نقاط «کات» تصاویر را کجاها قرار دهد. از همه اینها مهم‌تر و اساسی‌تر، حس فیلم است، که درآمده و نیازی نیست بگوییم، حس را تنها زمانی می‌شود به تصویر ـ و پرده ـ منتقل کرد که خالق اثر ـ در اینجا کارگردان و فیلمنامه‌نویس ـ خود حرف فیلمش را، و آدمهای فیلمش را حس کرده باشد. در اینجا به شهادت آثار مکتوب و نامکتوب سعید عقیقی، می‌توان گفت او حس استاد دانشگاهی را دارد که در شبهای روشن فرزاد موتمن تصویر شده است. سعید عقیقی و فرزاد موتمن گروه دونفره‌ای را تشکیل می‌دهند که می‌توان در آینده فیلمهایشان را پیگیری کرد و با آنها همراه شد. این نوع رابطه را هیچگاه در سینمای ایران سراغ نداشته‌ام.

صورتی: شوخی، جدی، مافیای سینمای بدنه

فریدون جیرانی با صورتی نشان داد که از حرف جدی، و بی‌معنی خسته شده و به گفتن حرفهای شوخی، و بی‌معنی روی آورده. صورتی در کارنامه فریدون جیرانی ادامه همان حرفهای بی‌معنی فیلمهای قبلی‌اش؛ قرمز، آب و آتش و شام آخر است. حرفهایی که دغدغه نیست. اگر تصویری هست، برای این است که بدنه سینما ـ به‌زعم فیلمساز ـ حفظ شود، که نمی‌شود. فیلمهای بدنه، اگر مافیا نداشته باشند نمی‌فروشند، و مخاطب ندارند. مافیا هم که دیگر نیاز به حرف ندارد، نیاز به دغدغه ندارد. اصلاً کی گفته فیلمساز باید دغدغه ـ اجتماع، مردم، سیاست و... ـ داشته باشد. سینما مسأله است و فروش، که هر دو برای مافیای سینمای بدنه اصلاً سد نیست. قاعده و کف هرم همیشه با این سد مواجه‌اند. طبقات میانی هرم، که صورتی هم جزو همین طبقه است، اگر مافیا داشته باشند، نجومی می‌فروشند، وگرنه نیاز دارند وارد مافیا شوند و اگر نتوانند فید می‌شوند.

گاهی به آسمان نگاه کن

صورتی فیلم پنجم فریدون جیرانی می‌خواهد حرف جدی و مسأله فیلم را در قالب طنز تصویر کند، اما از ابتدا زمانی که فیلم به فلاش بک می‌رود، همه چیز رو می‌شود. اصولاً تعلیقی در کار نیست و این در تعریف سینمایی که جیرانی آن را دوست دارد و ادعایش را هم دارد ـ سینمای کلاسیک ـ نیامده است. اساساً متوجه این قضیه نشدم که چرا جیرانی در سه فیلم آخرش ـ آب و آتش، شام آخر و همین صورتی ـ قصه را در فلاش‌بک روایت می‌کند. این هم شاید مثل ترجیع‌بند نام «مشرقی» باشد که او اصرار دارد در هر فیلمش یک مشرقی وجود داشته باشد! اما روایت در فلاش‌بک، اگر نتوانی قصه را سامان دهی از دست می‌رود. در اینجا، امیرحسین پسر نه‌ساله شهرام و سحر روایت را با فرق «داستان و قصه» به فلاش‌بک می‌برد و تا پایان ظاهراً اوست که روایت می‌کند. این نوع روایت اول شخص از قصه‌ای که اتفاق افتاده یکی از معایبش این است که بهانه دست منتقد می‌دهد تا زمانی که مثلاً راوی در صحنه‌ای حضور ندارد، بشود پتک منتقد. صورتی قصه زن و شوهر جوانی‌ست که پس از چهار سال از هم جدا می‌شوند و بچه‌شان امیرحسین را نوبتی نگه می‌دارند، تا زمانی که شهرام که کارگردان تئاتر است با زنی به نام لیلا آشنا می‌شود و می‌خواهد با او ازدواج کند. این می‌شود دلیلی که جیرانی حرفهایی جدی، و البته بی‌مفهوم بزند بابت حضانت فرزند و نقص قانون که برای عهد عتیق است و... جیرانی بهرحال می‌خواهد حرفهایی صد بار تکرارشده را ـ که پرچمدارش در سینمای ایران خانم تهمینه میلانی‌ست ـ این بار در قالبی طنز و کمدی موقعیت بزند، که درنمی‌آید. یعنی حرف جدی اگر در قالب شوخی عرضه شود، در جایی جواب می‌دهد که دغدغه‌ای باشد و ذهن مشغولی‌ای. وگرنه مثل صورتی در سطح می‌ماند. نه حرف، جدی گرفته می‌شود، نه فیلم. فقط می‌ماند تماشاگر و فیلمساز بدنه‌ای که فیلمش برای تماشاگر است. جیرانی هم همین را می‌خواهد. فیلمش برای تماشاگر است و [احتمالاً] تماشاگر هم خواهد داشت. پس ادعای حرف جدی زدن بی‌وجه است. پایان فیلم هم که اساساً از ابتدا معلوم بود؛ یک پایان خوش باسمه‌ای که ـ قطعاً ـ باج دادن به تماشاگر است برای اینکه تماشاگر بنشیند و تا آخر تماشا کند. بهرحال فیلم در جاهایی که هیچ ربطی به حرف جدی ندارد، کارگردانی بدی ندارد و حس طنز جیرانی هم در بعضی جاها جواب داده است. بهتر است به دنبال دلیل برای بد بودن فیلم جیرانی نگردید.

فرش باد: به نفع صنعت توریسم

به بهانه بافتن یک فرش دستباف ایرانی، آداب و رسوم مردم شهر اصفهان ـ و نه تمام ایران ـ روی پرده سینما می‌افتد. اما فرش فقط بهانه است، سینمایی در کار نیست، برای پرده که تماشاگر ببیند. فرش باد می‌توانست یک فیلم مستند باشد درباره بافتن فرش دستباف ایران و سفری باشد به اصفهان برای نمایش آداب و رسوم مردم، اما مستند. در فرش باد قصه‌ای در کار نیست. قصه زمانی معنا می‌دهد که انتخابی در کار باشد. اینجا انتخابی در کار نیست؛ مگر می‌شد تصور کنی فرش در پایان فیلم بافته نخواهد شد؟ نمی‌شد و در فیلم کمال تبریزی هرگز این اتفاق نیفتاد. پس قصه‌ای در کار نیست. تعلیق و قصه و نقطه عطف در فرش باد معنا ندارد. وقتی تماشاگر می‌داند فرش بافته می‌شود ـ باید بشود، چون حرف کارگردان، گفتگوی تمدنها، در آن صورت معنایی ندارد ـ دیگر چه قصه‌ای، چه تعلیقی، چه نقطه عطفی؟ این می‌شود که دوربین مرتب یا لانگ‌شات میدان نقش جهان را دارد، یا پل خواجو، یا از بالا به پایین سقف زیبای خانه اکبر را نشان می‌دهد، یا به همین ترتیب سقف خانه دیگری را. پس سهم سینمای قصه‌گو، که فیلمساز ادعایش را دارد (در مورد فیلم دیگرش گاهی به آسمان... این ادعا را ندارد. به آن فیلم در موقع خودش می‌رسیم) این وسط چه می‌شود. تماشاگر قرار است آداب و رسوم ببیند و با لودگی اکبر سرگرم شود، قرار است زمان طولانی‌ای از فیلم صرف صیغه خواندن برای دختر و پسری شود تا آنها به هم محرم شوند. این چه ربطی به قضیه بافتن فرش دارد، فیلمساز می‌خواهد آداب و رسومی را نشان دهد که هیچ ربطی به قصه اصلی‌اش ندارد. اساساً نماها در فرش باد به موضوع اصلی کمتر نزدیک می‌شود. گفتم بهتر بود یک فیلم مستند از فرش باد درمی‌آمد تا فیلمی که قرار است روی پرده برود. دقت کنید، صحنه‌های فیلم، حتی در ژاپن، صحنه‌هایی‌ست به نفع فرش ایران و هنر دستان بافندگان، که اصیلند و شریف و کارکشته؛ از بافتن فرش بگیر تا رنگ‌سازی طبیعی که باید در معرض هوا و آفتاب خشک شود، و البته سمت و سوی دیگر فیلم، اشاره به رسوم دینی و اجتماعی مردم است؛ نماز جمعه. در حالی که اکبر به دنبال آدمی در میان جمع می‌گردد، همه نماز می‌خوانند غیر از او، که فقط از او لودگی دیده‌ایم و مسخره‌بازی، نه بازی. اکبر به هر حال یک تیپ است که به شخصیت تبدیل نشده. لهجه اصفهانی و زبان ژاپنی و قالتاق‌بازی را هم به این تیپ لوده اضافه کنید تا ببینید کمال تبریزی چه موجودی تصویر کرده است. اینجاست که عشق کودکانه روزبه، ساکورا که اساساً خود قصه‌ای جدا می‌طلبد در قصه بافتن فرش جایی برای خود پیدا نمی‌کند. قرار است با این دو، فیلمساز پیام «همدلی از همزبانی...» بدهد، که نمی‌دهد. یعنی اصلاً در گیر و دار توریست‌بازی و فیلم سفارشی همدلی و همزمانی باسمه‌ای جلوه می‌کند.

کمال تبریزی فرش باد را تبدیل به فیلمی سفارشی ـ توریستی کرده است؛ فیلمی که اساساً نه اندیشه‌ای منتقل می‌کند ـ که لازمه چنین سینمایی‌ست ـ نه بده‌بستانی با تماشاگر. فیلم در شکل خوبش توریستی باقی می‌ماند و بسیار خوشبینانه جوابش را از تماشاگرش می‌گیرد و می‌فروشد. هرچند ما زیادی تبریزی را جدی گرفته‌ایم.

گاهی به آسمان نگاه کن: افتادن از چاله به چاه!

معجون بی‌محتوای کمال تبریزی در فیلم آخرش، معلوم نیست نگاه به چه دارد، مثل فیلم قبلی‌اش به گیشه و توریسم، که این یکی اساساً نه سفارشی است، نه مخاطب محور. گاهی به آسمان نگاه کن از آن دست فیلمهایی‌ست که بیننده باید زور بزند تا نمادها را پیدا کند، حس کند و با آنها درگیر شود، تا بفهمد چه اتفاقی دارد می‌افتد. معنی می‌دهد چند تا روح سرگردان همراه با چند آدم زنده قالتاق به تماشاگر درس درستکاری بدهند؟ اساساً نمی‌دانم چه اصراری‌ست تصویر کردن چیزی که لمس نشده است. تبریزی هنوز در دو خط قصه‌گویی ساده مانده است آن‌وقت درگاهی به آسمان... می‌زند به لودگی و بازی با ارواح. فیلمساز ما هنوز نفهمیده رفتار معقولانه و کلاسیک در سینما همیشه می‌تواند جواب دهد. گاهی به... دیوانگی محض است. هیچ چیز تصویرش مشخص نیست، هاتف قرار است که باشد؟ بشارت‌دهنده مرگ آدمها؟ که چرا دیده می‌شود؟ اگر آدمهایی او را می‌بینند که چند لحظه بعد می‌میرند پس آن آدم نیمه مجنون (با بازی احمد آقالو) که در کنار برج ساز نگون‌بختی ایستاده که لحظاتی بعد، زیر بتن آرمه‌ای له می‌شود کیست؟ آشفتگی در گاهی به... از این دست فراوان است و فهرست‌کردنشان حوصله خواننده را سر می‌برد. تا به حال در فیلمی، به موضوع مرگ اینچنین هجوآمیز پرداخته نشده بود. تصویر زندگی پس از مرگ بسیار توانفرساست و از عهده فیلمساز ما خارج. فیلم به باور نمی‌نشیند اساساً فیلمهای اینگونه باید به باور بنشیند تا جواب بگیرد. گاهی به... را تماشاگر باور نمی‌کند. مثالی می‌زنم تا موضوع روشن شود. در قصه سوم فیلم فیلم تولد یک پروانه در قصه سوم؛ موضوعی مطرح شد که آن هم حتماً باید به باور تماشاگر می‌نشست وگرنه هدر می‌رفت؛ ایمان و باور به معجزه. در آن فیلم راعی برای اینکه تماشاگرش صحنه راه رفتن روی آب سیدرضا

را در آخر فیلم باور کند، معلم ده را مقابل او قرار داد؛ نمونه ایمان و باور به منبعی دیگر در مقابل معلمی که به شدت حرف خود را باور ندارد، هرچند در ظاهر چیز دیگری می‌گوید. در صحنه‌ای سیدرضا به داخل کلاس می‌آید، دیر رسیده است. می‌گوید پل روستا را آب برده و او مجبور شده مسیر را دور بزند. معلم به او می‌گوید خب دفعه بعد از روی آب بیا. سیدرضا به‌راحتی قبول می‌کند حرفی را که معلم خود باور ندارد. اما سیدرضا باور دارد، ایمان دارد و از روی آب هم می‌تواند بیاید.

گاهی به... فیلم آشفته‌ای است. فیلمساز در باور موضوع تردید دارد، اما نمی‌پذیرد که صرفاً حرف مهم و گنده زدن، فیلم را مهم و بزرگ نمی‌کند، نمی‌داند که نماد باید به فهم تماشاگر بنشیند تا نتیجه حاصل کند، نمی‌داند و نمی‌پذیرد که قصه، اصل اول سینماست، فیلمی که قصه ندارد ـ به‌زعم من ـ سینما نیست، و تعلیق، جزو قصه است. اگر هر چیزی را بتوان از سینما ـ و قصه ـ حذف کرد و نتیجه گرفت، سینمای بدون تعلیق، قصه بدون تعلیق هیچ معنایی در سینما ندارد. گاهی به آسمان نگاه کن در این نوع فیلمسازی‌ست، سینما نیست. مفهوم ندارد، پایه تصاویرش مبهم است. آدمها بیهوده دور خود می‌گردند، شخصیتی در کار نیست، تیپها کارکرد شخصیت در سینما را ندارند، بنابراین گاهی به... در سطح است. حرف مهم می‌زند ـ می‌خواهد بزند ـ اما در سطح، مهم نمی‌شود، چون خود فیلمساز سینما را نمی‌شناسد، قالب تلویزیون را چرا. فیلمهای قبلی تبریزی هم بیشتر تلویزیونی‌اند تا سینمایی، حتی بهترین فیلمش لیلی با من است. سینما، کارکردی در فیلمهای تبریزی ندارد، و در این یکی هم، گاهی به...، تلویزیون حرف اول است. افتضاح آخر هم ـ فصل عروسی بهمن و هانیه ـ با آن همه شخصیت معروف فیلمهای جنگی معلوم نیست چه چیزی را می‌خواهد برساند، ادای دین است به آدمهای جنگ؟ به سینمای جنگ؟ به شهدا؟ به همه سربازان همه تاریخ؟ هندیها، روسها، انگلیسیها؟ یا... خود تبریزی هم نمی‌داند. معجون فصل آخر، اساساً شاید تا سالها در سینمای ما دهان به دهان بچرخد.

تبریزی در گاهی به... بابی را در سینمایش باز کرده که نه به زُستی که او دارد می‌آید، نه اساساً از پس آن، درست برمی‌آید. قاب تلویزیون برای تبریزی جواب بیشتر و درست‌تری می‌دهد.

نامه‌های باد: بی‌وزنی

از پس تمام هیاهوهایی که سال گذشته، نامه‌های باد ایجاد کرد، امسال فیلمی دیدیم بی‌ارزش، بد و به معنای واقعی خنثی. اما چیزی که در پشت ظاهر اثر مشخص بود، ادعای علیرضا امینی سازنده‌اش بود درباره سینما، که او ادعا دارد نامه‌های بادش سینماست، که نیست. تماشاگر می‌تواند در لحظاتی که سرباز ـ یا سربازان ـ به نوار ضبط شده گوش می‌دهند چشمهای خود را ببندد و تنها به صداها گوش دهد. چون اساساً کنشی در آدمها صورت نمی‌گیرد و همینطور واکنشی ـ قابل توجه هیأت محترم داوران و نظرشان درباره شبهای روشن ـ هیاهوی نامه‌های باد، سال گذشته به شکلی بود که فیلمساز اسکار رفته ما را هم ذوق زده کرد و او چنان به حمایت از فیلم پرداخت که گویی با شاهکاری طرفیم (بماند که خود او شاهکاری دارد به نام بچه‌های آسمان) یاد حرف خسرو دهقان می‌افتم که گفت: «نظر کوروساوا [درباره کیارستمی] چرا باید برای ما مهم باشد. من ترجیح می‌دهم زیستن کوروساوا را هزار بار ببینم، اما حتی یک بار هم نظرش را راجع به حتی همشهری‌اش ازو نشنوم. برای اینکه حتماً راجع به ازو حرف نامربوطی خواهد زد. مدیوم منتقد و فیلمساز با هم فرق می‌کند.» و این حرف اساسی‌ای است.

نامه‌های باد فیلمی بی‌وزن است، محتوا و موضوع ندارد، و ساختار هم. قصه سربازی که برای پر کردن اوقات بیکاری در ضبط صوت دستی‌اش صداهای مردم را ضبط کرده. موضوع آنجا حال تماشاگر را بد می‌کند که صدای دختری از توی ضبط شنیده می‌شود که به تلفن مزاحمی گوش می‌دهد. سرباز نگون‌بخت ـ و دوستش ـ برای کارگردان شده دستاویز، برای هدفش، روشنفکر بازی، که مثلاً در همین اولین قدم، فارغ از تصویر و میزانسن و قاب و سینما، به جنجال فکر کند و مطرح شدن. نامه‌های باد بی‌وزن است، بی‌خاصیت است، نگاه کارگردان پشت فیلم، نابلد است، و نگاه فیلمنامه‌نویس مبتذل. به صحنه مهوع تشریح دوست سرباز از اینکه به دخترها نباید محل گذاشت تا آنها دنبال پسرها موس موس کنند و...، و همینطور صحنه بسیار دبستانی به دنبال آدرس گشتن سرباز هنگامی که به شهرک اکباتان رسید و مقابلش دو دختر می‌ایستد و با آنها دیالوگ برقرار می‌کند ـ و تحقیرش توسط دو دختر ـ دقت کنید تا اوج فاجعه فیلمی مثل نامه‌های باد را بفهمید.

نگاه علیرضا امینی در نخستین فیلمش، نامه‌های باد، نگاهی به‌شدت عقب‌افتاده است، درباره سینما و تصویر، که نمی‌تواند یک قصه دوخطی را به سامان برساند، و اساساً قصه نامه‌های باد برای ۹۰ دقیقه نیست. ظرفیت فیلم یک‌سوم زمان حال فیلم است، و در قالب یک فیلم ۳۰دقیقه‌ای ـ هرچند با موضوع مبتذلش ـ اما جواب می‌دهد. وقتی با سینما طرفیم تماشاگر را می‌نشانیم مقابلمان و از تصویر روی پرده به او لذت می‌دهیم، اما نامه‌های باد برای سینما نیست، تفکر یک کارگردان فیلم کوتاه هنوز در فیلم وجود دارد. امینی ضمن اینکه موضوعش را باید تصحیح کند، مدیوم فیلمسازی بلند را هم باید بیاموزد. در نامه‌های باد فیلمساز نه موضوع را می‌شناسد، نه مدیوم را.

نغمه: چنگ انداختن بر اساطیر

تمام تعاریف سینما؛ سینمایی که پیام ارزشمند داشته باشد و جذب مخاطب کند، برای ابوالقاسم طالبی فرمولی‌ست تا فیلمی مانند نغمه را بسازد، که نه پیام ارزشمند دارد، نه جذب مخاطب می‌کند. حساسیت صاحب این قلم روی مسایلی که طالبی تصویر کرده به حدی‌ست که می‌شود در تحلیل نغمه، فیلم را یکسره بر باد رفته دید. قصه محمود، بیمار شیمیایی‌ای که می‌داند مرگش نزدیک است و بنابراین می‌خواهد زنش نغمه را ـ که استاد دانشگاه است ـ طلاق دهد. در این میان شیوا، دختر فضولی ـ که دانشجوی زن است ـ سر و کله‌اش در خانه محمود پیدا می‌شود و به بهانه او تماشاگر از احوالات محمود، قرار است، آگاه شود. فیلم می‌خواهد همدلی تماشاگر را برانگیزد، اما به این ترتیب نمی‌تواند. تماشاگر دلش که نمی‌سوزد، سردرگم هم می‌شود. پایه فیلمنامه سست است، و استوار است بر اتفاق. شاید از نظر طالبی طبیعی باشد، اما اتفاق در فیلمنامه، سم است برای قصه. در اینجا شیوا ـ اتفاقاً ـ به دنبال کسی می‌افتد، و به جایی می‌رسد که مکان اصلی وقوع قصه است. بسیار سست و بی‌منطق. گفتم حساسیت من روی موضوع جنگ و آدمهای جنگ که در سینمای ایران تا دلتان بخواهد به لجن کشیده شده‌اند ـ نمونه‌اش در جشنواره ۲۱ فیلم گاهی به آسمان نگاه کن کمال تبریزی و تا اندازه‌ای همین نغمه ـ از این حرفها گذشته است. به نظرم شناخت همه‌جانبه روی موضوع و اشراف بر کلیت کار، و سینما در این مورد شرط لازم و واجب است. قدم گذاشتن در این ورطه، اگر موضوع را نشناسی، و سینما را ـ که طالبی نمی‌شناسد ـ حرف را هدر می‌دهد، و سوژه و موضوع را. نغمه هدر رفته است، اشکال ساختاری زیاد دارد و اشکال مضمونی هم که به باور سازنده‌اش بازمی‌گردد، آنهم می‌لنگد. موسیقی پرحجم و بد مجید انتظامی به معضلات فیلم اضافه شده است. فیلمساز در نغمه ـ به‌زعم خودش ـ می‌خواسته فیلمی عاشقانه بسازد. این که نتوانسته محرز است، اما ربط فیلم به قضیه لیلی و مجنون که فیلمساز ادعا می‌کند فیلمش برداشتی آزاد از لیلی و مجنون است دیگر چه صیغه‌ای‌ست؛ آویزان شدن به اساطیر برای موجه جلوه کردن؟

نفس عمیق: ساده‌لوحی در سینمای اجتماعی

نفس عمیق پرویز شهبازی برای او خلاص شدن از دام ساده‌نگری و ساده‌سازی در سینمای کودک و نوجوان ـ مسافر جنوب، نجوا ـ و افتادن در چاله ساده‌لوحی در سینمای ـ به‌زعم او ـ اجتماعی است. نفس عمیق قصه دو جوان ـ حتماً پرویز شهبازی آنها را می‌شناسد ـ است که در مسیرشان با دختری به نام آیدا آشنا می‌شوند. یکی از جوانها، منصور از دختر خوشش می‌آید و سعی می‌کند با او ارتباط بگیرد. دختر هم به او جواب می‌دهد و همراهش می‌شود. روایت از سد کرج آغاز می‌شود. مأمورین در حالی که جسدی را از آب بیرون کشیده‌اند می‌گویند یکی از جوانها که نمی‌دانند دختر است یا پسر هنوز زیر آب است. قصه از اینجا به گذشته می‌رود و با منصور و کامران و بعدتر آیدا پی گرفته می‌شود. در پس رفتن به گذشته شهبازی گویا می‌خواهد جوانان این زمان را به تصویر بکشد؛ جوانانی که قرار است بمانند، که نمی‌مانند و ماندگار نمی‌شوند. جوانهای شهبازی، به ته خط رسیده‌هایی هستند که همه‌اش در پی دزدی، قاپ‌زنی و خط انداختن روی ماشینها هستند و آینه بغل ماشینها را هم می‌شکنند. جوانانی که پرویز شهبازی تعریف می‌کند، روی دیگر آدمهای فیلمفارسی هستند، و خود فیلمفارسی هستند. جوانهای دهه ۵۰ سینمای ایران، از فرزان دلجو و امیر مجاهد و سعید کنگرانی تبدیل شده‌اند در سال ۸۰ به منصور و کامران و آیدا. تفاوتشان موی بلند کامران است و تیپ ظاهری آیدا و مقررات دانشگاه و... برای نسل بعد ـ اگر شهبازی قصد داشته باشد فیلمش بماند و در بعضی نقدها

واکنش پنجم

هم خواندم که تصویر جوانان در نفس عمیق برای نسلهای بعد نمونه ماندگاری است ـ هیچ نمی‌شود گفت، که اساساً دو سه نفری که شهبازی تصویر کرده نه آدم این زمان که همان تیپهای معروف فیلمفارسی هستند، گیرم یکی‌شان به ته خط رسیده و می‌میرد، دیگری که اساساً برایش زندگی مهم نیست و دختر هم که در پی چه چیزی‌ست معلوم نیست.

جز اینها نفس عمیق در ساختار هم گنگ است. فلاش‌بک فیلم در پایان معنا پیدا نمی‌کند، در حالیکه در این نوع کار، نقطه شروع باید همان نقطه پایان باشد، که نیست؛ یعنی نقطه پایانی فیلم جای دیگری غیر از شروع فیلم است و این برای تماشاگر گنگ می‌ماند.

بهرحال نفس عمیق ـ در ذات خود ـ از دل سینمایی بیرون آمده که اساساً سینما برایش مسأله نیست، پس فیلمنامه به آن شکل در این نوع نگاه معنا ندارد ـ قابل توجه هیأت محترم داوران و اهدای جایزه بهترین فیلمنامه به نفس عمیق ـ یعنی تقدم و تأخر پلانها برایش مسأله نیست، اگر پلانی که منصور و کامران، آینه بغل ماشینها را می‌شکنند با پلانی که خط روی ماشین می‌کشند جایش عوض شود چه اتفاقی می‌افتد؟ گمان نمی‌کنم زیاد به اصل ماجرا و هدف شهبازی لطمه‌ای وارد شود. کارگردانی هم که اصولاً در این نوع کار، از راه دور است، بازی‌ای هم در کار نیست، آدمها خودشان هستند. نیستند؟ بنابراین نامزد شدنشان برای دریافت جایزه مسخره است. چون اساساً بازی سینمایی ـ و کارگردانی‌ای ـ در کار نیست.

نفس عمیق وجه دیگر چهره پرویز شهبازی‌ست. چهره‌ای که در دو فیلم اولش کودکانه جلوه کرد و در این یکی، ناآگاهانه. پرویز شهبازی متعلق به سینمایی‌ست که مخاطب اینجایی ندارد. خیلی با اغماض نوشتم. مرا می‌بخشید.

واکنش پنجم : سم مهلک

تهمینه میلانی با واکنش پنجم رسماً می‌تواند به لقب «قیم زنان رنج‌کشیده ایران» مفتخر شود. او در واکنش... می‌خواهد به هر قیمتی شده، از زن ـ آنهم زنی که خود تعریف می‌کند ـ دفاع کند، تأکید می‌کنم؛ به هر قیمتی، حتی به قیمت له کردن زنان. او در واکنش... زن را زیر پایش له می‌کند برای اینکه به مخاطب برسد. مخاطب میلانی قطعاً فقط از طبقه خودش هستند؛ زنانی آگاه و بی‌سواد که فقط هیاهو می‌کنند؛ کوزه‌هایی خالی که فقط سر و صدا می‌کنند. منطقی هم نیستند. اساساً در قاموس میلانی منطق معنایی ندارد. هیاهو می‌کند، جنجال می‌کند و فریاد می‌کشد که اثبات کند، چه چیزی را معلوم نیست؟ خودش را می‌خواهد اثبات کند؟ یا زنان فیلمش را؟ که هیچکدام را نمی‌تواند. بیشتر نابلدی‌اش اثبات می‌شود و هرچه بیشتر حرف می‌زند، بیشتر عقب‌مانده جلوه می‌کند. با نگاه متفرعنش، میلانی نه کنشی ایجاد می‌کند، نه واکنشی. ادعای گفتگو و دیالوگ هم بی‌وجه است. او حرف هیچ کس را قبول ندارد، چون به او زور گفته‌اند، در فیلمهایش خودش را بازتاب می‌دهد. چه خوب، اما چه نابلد. میلانی کارش سینماست، اما نمی‌داند سینما هر دروغی را منعکس می‌کند. واکنش... دروغ چندم میلانی‌ست؟

فاجعه واکنش... با زنان توی کافه آغاز می‌شود، دور یک میز ـ یاد زنان فیلمفارسی نمی‌افتید؟ ـ از همان پلان اول. دوربین روی زنان یکی‌یکی می‌رود و هر کدام دیالوگی می‌گویند. زن پنجم؛ فرشته، هیچ نمی‌گوید، زیر تصویر می‌آید: واکنش پنجم. ادامه فیلم، و در تمام فیلم مردانی را داریم که یا خنثی و منفعلند یا ددمنش و... که بویی از انسانیت نبرده‌اند. یک مرد سالم این میان دیده نمی‌شود. به هیچ وجه نمی‌خواستم واکنش... را از نگاه مردانه ـ زنانه ببینم، اما میلانی این اجازه را برای نقد صادر کرده است. حاج صفدر قطب اصلی منفی ماجرا از نظر میلانی چنان قدرت دارد که می‌تواند هر کاری بکند. فرشته هم در اینجا واکنش نشان می‌دهد؛ فرار می‌کند. واکنشش فرار است. میلانی در کاتالوگ جشنواره فجر نوشته است: «واکنش پنجم ادامه منطقی [کدام منطق؟] دو فیلم قبلی‌ام، دو زن و نیمه پنهان است. در دو زن به شرح نادیده گرفتن هویت فردی زن در جامعه و فشارهایی که بر او وارد می‌آمد پرداختم، در نیمه پنهان او را به سخن گفتن واداشتم تا از خود و خواسته‌ها و احساساتش پرده بردارد و در واکنش پنجم چون گوشی برای شنیدن نمی‌یابد مجبور به واکنش عملی می‌شود و...» کدام واکنش؟ فرار؟ میلانی نفهمیده که برای درآوردن حس فیلم (اگر می‌خواهد پوزخند و قهقهه تحویل نگیرد) بخصوص در فیلمی که داعیه اجتماعی بودن دارد، همه‌جانبه نگریستن لوازم ابتدایی ماجراست. دو سوی ماجرا باید حرف بزنند، که نمی‌زنند، و تماشاگر باید خود قضاوت کند، که نمی‌کند، یعنی نمی‌تواند بکند. با این شکل برخورد میلانی، تماشاگر چاره‌ای ندارد جز این که آنچه را که میلانی فکر می‌کند، فکر کند و بپذیرد. یعنی راه بر هر گونه دیالوگ بسته است و ادعای گفتگو و دیالوگ و اینکه گوشی برای شنیدن نیست، حرف مفت است.

شخصیتها اصولاً از فیلمفارسی ـ از دل فیلمفارسی ـ آمده‌اند. چاره‌ای جز این ندارند. یا سیاه‌اند یا سفید. از چند دهه قبل‌اند. هیچ نشانی از امروز ندارند. حاج صفدر و فرشته قطب منفی و مثبت ماجرا قرار است لوازم اصلی درام باشند، اما با پرداخت فیلمساز راه به جایی نمی‌برند. در کارگردانی و ساختار هم، واکنش... می‌خواهد تازه و بکر جلوه کند، اما با همه ادعایش بسیار عقب‌افتاده و دمده است، و متکی به تجربه فیلمساز در سینمای اجتماعی که وام گرفته از جای دیگری‌ست، اما در شکل بسیار غیرحرفه‌ای‌اش.

ترجیح می‌دهم دغدغه‌های زنانه میلانی را در بهترین فیلمش، دیگه چه خبر پی بگیرم. میلانی در آن فیلم بسیار کنترل شده و درست، از زن می‌گوید و دغدغه‌هایش. میلانی را باید کنترل کرد. این نوع آزادی برای میلانی سم است؛ سمی مهلک که از پا می‌اندازدش. میلانی در واکنش... نه آن فرشته شوخ و شنگ دیگه چه خبر را دارد که می‌خواست حرف بزند، نه اساساً می‌تواند درست حرف بزند. فرشته واکنش پنجم زیادی بزرگ شده است.■