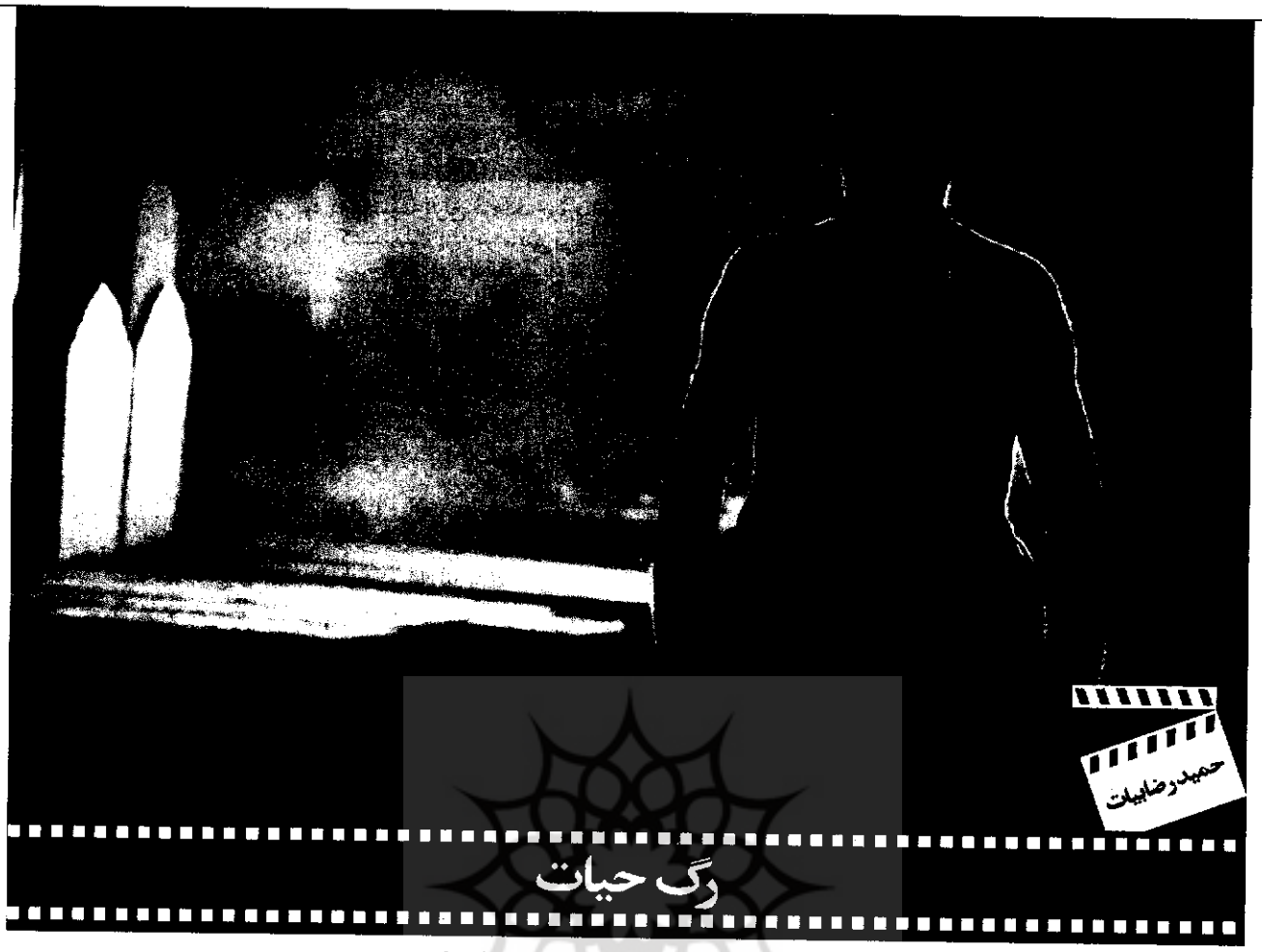


حمیدرضا بیات

رگ حیات

نقد و مرور برخی از فیلمهای ایرانی بیست و سومین جشنواره فیلم فجر

خواب تلخ (محسن امیریوسفی)

شوخی با مرگ از ایده‌های جذاب و دوست‌داشتنی است که تلخ‌ترین و ترس‌آلودترین ایده‌ها را بی‌آنکه ذره‌ای از تلخی و مرارت موضوع را منتقل کند، طرح کرده و علاوه بر لحظه‌های مفرّح معانی عمیق بشری را نیز به چالش می‌کشد. زندگی همه کسانی که به نوعی با عزرائیل همکارند و از راه مردن دیگران درآمد کسب می‌کنند به نظر مأیوسانه و افسرده می‌رسد. اما «خواب تلخ» با گشودن زاویه تازه‌ای به آدمهای حاشیه‌نشین، رگ حیات و تحرک را در آن نقطه نشان می‌دهد. فصل‌بندیهای جذاب شخصیتهای متنوع و رجوع به وحشتناک‌ترین جاهای قبرستان مثل مرده‌شورخانه، کوره سوزاندن لباس مرده‌ها و خانه تاریک و دخمه‌گونه مرده‌شور از عناصر فعال این فیلم هستند. بازیهای مفرح شخصیتها که ضمن حقیقی بودن نقش و بازیگر تأثیرات نمایشی و بصری نیز یافته‌اند و ایجاد جدال بین آنها از طریق طرح داستانی کم‌جان اما جذاب باعث می‌شود در همهٔ دو ساعت فیلم احساس خستگی به وجود نیاید و با فیلمی پویا و زنده مواجه باشیم. استفاده از دوربین و تلویزیون به‌عنوان شخصیتی قابل اشاره در میان آدمهای فیلم و غرق شدن تماشاگر در بازی به وجود آمده بین دوربین و شخصیتها به زیبایی مخاطب را به تاریک‌ترین زاویه‌های قبرستان می‌برد تا درد دل آدمهای آن را بشنود.

طنز و ترس با نماهای بلند و کوتاه و حرکتهای سریع دوربین در جایی که دوربین به شخصیت بدل شده فوق‌العاده است. مثلا در صحنه‌ای که مرده‌شور رسیدن لحظه مرگش را حتمی می‌داند و دراز می‌کشد تا عزرائیل روح او را قبض کند، دوربین از زاویهٔ دید عزرائیل وارد خانه می‌شود و به سراغ محلی که مرده‌شور منتظر او خوابیده می‌رود اما او را سر جایش نمی‌بینیم در یک حرکت سریع دوربین به سمت چپ حرکت می‌کند که ناگهان ضربهٔ مرده‌شور به دوربین فرود می‌آید و در حقیقت به عزرائیل حمله می‌کند. این صحنه خنده و وحشت را توأم کرده و داستان را به مرحلهٔ جدیدی می‌کشاند. «خواب تلخ» اشاره به حقیقتی بزرگ در زندگی بشر می‌کند حقیقتی که ترس از آن و خنده به آن چهرهٔ متناقض و ازلی به وجود آورده است. دعوت به زندگی با مرگ و دوست داشتن آن مهم‌ترین خاطره‌ای است که از تجربهٔ تماشای خواب تلخ باقی می‌ماند.

گزارشگر بی‌احساس

تنهایی باد (وحید موسائیان)

آنچه باعث تأثر مخاطب از سینما می‌شود، قرابت و درک شخصیتهایی است که در داستان منسجم و پرماجرا ساخته شده‌اند. حذف داستان یا کاهش خطّ داستانی و در عوض ظهور واقعیت بی‌پرده نه‌فقط به باوریذیری بیشتر سینما منجر نمی‌شود بلکه ماجرا را در حدّ یک داستان و خاطره شخصی، استثنایی و غیر قابل تعمیم نگه می‌دارد. در «تنهایی باد» با کمرنگ شدن خط داستانی و کشمکش و فراز و فرود سینمایی، «هناء» شخصیتی مضطرب است که در جست‌وجوی والدین حقیقی خود به کردستان عراق آمده و می‌کوشد در میان بازماندگان بمباران شیمیایی و حمله‌های صدام به کردها اثری از آنها بیابد. بستر اصلی جست‌وجوی او

تصاویر زیبای طبیعت کردستان و تصاویر دلخراش و ناراحت‌کنندهٔ مرگ و نابودی و شکنجه است. با آنکه تم و فرم داستان از کلیشه‌های جذاب ادبیات و سینما است و نمونه‌های جذابی از جست‌وجوی والدین ساخته شده است اما «هناء» از روایت مطلوبی در جست‌وجوی خود استفاده نکرده است. در حقیقت «هناء» در کسوت یک گزارشگر بی‌احساس بی‌آنکه منطقی در انتخاب داشته باشد به برخی از روستاها و مناطق ماتمزده سفر می‌کند و راوی غم و اندوه مردم ستمدیده می‌شود.

این روایت عریان احساس هم‌دردی و واقع‌پنداری که در یک اثر سینمایی لازم است را به وجود نمی‌آورد. مرگ در «تنهایی باد» بسیار ارزان و بی‌قیمت است. و تصاویر شکنجه و درد مثل تصاویر طبیعت، بستر فیلم را می‌سازند. ماجراهای فرعی نیز به تلخی ماجرای «هناء» هستند. سقوط پیرزن ماتم‌زده که منتظر بچه‌هایش است، از بالای کوه به پایین دره، قتل کوتوله خواننده به وسیلهٔ زن رقاص و مرگ پیرمردی که چندین همسر دارد بی‌آنکه ربط چندانی به جست‌وجوی هنا یا تم فیلم داشته باشند، تلخی و دردناکی اثر را دوچندان می‌کنند.

با این‌همه استفاده از کارتهای شناسایی و جست‌وجو برای یافتن صاحبان آنها ایده خوب و سینمایی است و شخصیت «هنا»، نیز که به غریبه‌ای آشنا تبدیل شده تا در سرزمین پدری هویت خود را بازیابد دارای جذابیتهایی است. صحنه پخش شدن کارتها روی آب و نصب کارتها با نشانه‌هایی که دلالت بر مرگ یا حیات صاحب آنها می‌کند نیز جذاب و سینمایی است اما این نقاط مثبت بدون داستان حالتی در خلاء پیدا کرده‌اند و در پایان نیز مرگ ناگهانی و تلخ «هیوا» (جوانی که در این جست‌وجو با هناء همراهی می‌کند) بلاتکلیفی و بیهودگی مضاعفی را در فیلم تحمیل می‌کند احتمالا اگر این موضوع (مرگ دهها هزار کرد عراقی) در یک اثر مستند ارائه می‌شد، اهمیت بیشتری پیدا می‌کرد.

ناگهان جنگ!

جایی برای زندگی (محمدرضا بزرگ‌نیا)

نفرت از جنگ حتی در فیلمهای حماسی هم وجود دارد. زیرا سوگ از دست دادن اسطوره‌های حماسه، به خاطر جنگ بیهوده‌ای است که خصلتهای زشت دشمن آن را به وجود می‌آورد. طبعاً در سینمای ضد جنگ این نفرت به اوج خود می‌رسد و قهرمانها نیز به‌نوعی از زیر بار جنگیدن شانه خالی می‌کنند زیرا هر گونه کشتار و سلاح کشیدن به نظر سازندگان چنین آثاری بیهوده و باطل است.

اما در هر صورت در چالش چنین فیلمهایی نیز دشمن و خودی نقش تعیین‌کننده‌ای دارد و تا جدال این دو قطب با روایتی دراماتیک طرح نشود نمی‌توان موضوع اصلی یعنی خباثت ذاتی جنگ را طرح کرد. «جایی برای زندگی» با شادی و جشن آغاز می‌شود. وصال و عشق، کار و تولید و تلاش برای زندگی در خانه‌ای آرمانی و بنایی به یادماندنی که ناگهان بمبهای مرگ‌آفرین دشمن نازل می‌شود و همه‌چیز را بر باد می‌دهد. نقطهٔ انحراف «جایی برای زندگی» از همین جا آغاز می‌شود.

«عیدی محمد» با دامادش و یونس که عضوی از «خانه» است بر سر ماندن در خانه یا کوچیدن در پناه دشمن به توافق نمی‌رسد و آنها را بعد از جدالی که میان دو معشوق (پسر عیدی محمد و دختر یونس) وجود دارد، طرد می‌کند. از اینجا داستان چند پاره می‌شود، تلاش دو دلداده برای وصال دوباره از سویی و تلاش عیدی محمد برای نگه داشتن خانه و حفظ جایی برای زندگی و سرنوشت تلخ و اندوهبار مرگ یونس و همراهانش در مرز فقط در اثبات زشتی جنگ مشترکند.

فصل قبل از جنگ یعنی عروسی و آدمهای آن بعد از جنگ دیده نمی‌شوند. درحالی‌که در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد، عروسی باید مربوط به دو دلداده‌ای باشد که بخش مهمی از فیلم را به خود اختصاص داده‌اند. در این‌صورت جدال بین آنها و داستان فیلم دراماتیک‌تر و دیدنی‌تر می‌شد. ماجرای اسارت پسر عیدی محمد و تصرف خانه و در نهایت اسارت عیدی محمد که برای نجات پسرش به آن حوالی رفته موقعیت خوبی برای موضوع فیلم فراهم می‌کند اما رفتار ذلیلانه و اغراق‌آمیز عیدی محمد در مقابل افسر عراقی که هم شخصیت‌پردازی بد و هم بازی بدی دارد باعث می‌شود جنگ و موقعیت پرتنش در آن موقعیت فراموش شود. پایان‌بندی ناگهانی و غیر واقعی نیز به کلی با روح فیلم ناسازگار است. حمله نیروهای ایرانی و فرار دشمن، فیلم را حماسی می‌کند درحالی‌که علاوه بر عدم امکان وقوع آن در آغاز جنگ به دلیل تشتت در سازماندهی جبهه‌ها، به تشتت تماتیک فیلم نیز دامن می‌زند.

روایت مغشوش

بشارت منجی (نادر طالب‌زاده)

روایت قرآن کریم از زندگی حضرت عیسی(ع) علاوه بر آنکه حقیقی‌ترین روایت است جذابیت داستانی نیز دارد؛ عروج عیسی به آسمان و خیال باطل یهودیان در تصلیب فرد دیگری که به او شباهت پیدا کرده است. این چرخش داستانی که در عین حال پایان رئال اما اعجازآمیز نیز هست مهم‌ترین نقطهٔ تفاوت با همهٔ آثاری که تاکنون دربارهٔ عیسی ساخته شده است. عیسی در آثار پازولینی، اسکورسیزی، گیبسن و... شخصیتی مادی و زمینی است که با معجزات خود پیروانی پیدا می‌کند.

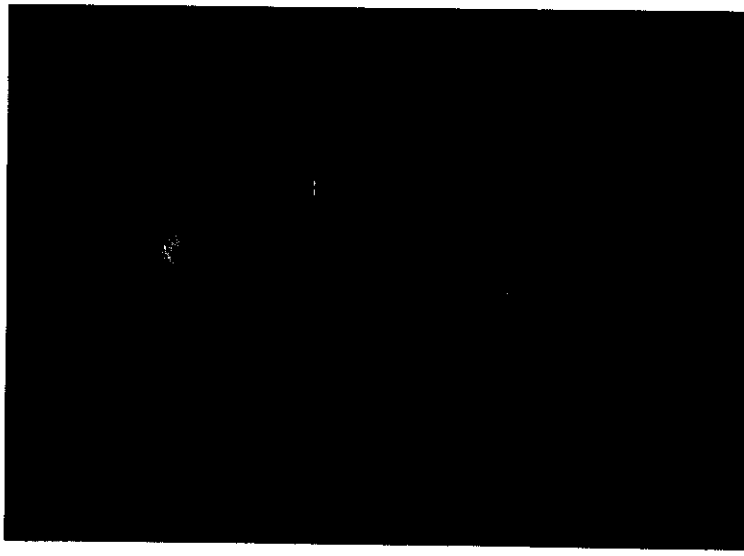
معجزات عیسی در این آثار اهمیت ثانوی دارند و زندگی انسانی او بخش اصلی داستان این فیلمها را می‌سازد. اما در روایت قرآن، دم عیسوی و زنده کردن مردگان و نفخ روح در مجسمه‌های گلی مظاهر نبوت این پیامبر است. با این‌همه «بشارت منجی» هرگز نتوانسته از این مایه‌های داستانی و بستر جذاب و دراماتیک استفاده کند. در حقیقت داستانی در این اثر وجود ندارد و با کنار هم گذاردن این قطعات از زندگی عیسی(ع) پازلی ناهمگن به وجود آمده است. صرف نظر از مشکلات تاریخی و تفاسیر متعدد از زندگی عیسی، استفاده مستقیم از وقایع و معجزات عیسی(ع) بدون بطن دراماتیک مانع باور مخاطب می‌شود و بیشتر به اعجابی که چاره‌ای جز قبول آن نیست تبدیل شده است.

سیره عیسوی در ادبیات فارسی دارای بسامد قابل تأملی است. کرامات رفتاری و عملی ایشان داستانکهای مثال‌زدنی در ادبیات کهن و نوین فارسی به وجود آورده است که بیشتر آنها برگرفته از روایات اسلامی است اما تخیل نیز در خلق آنها بی‌تأثیر نبوده است. استفاده از این منبع قابل توجه می‌توانست مایه‌های داستانی «بشارت منجی» را غنی کند و از تقلید ساده‌انگارانه از نمونه‌های سینمایی خارجی بی‌نیاز کند. روایت پراکنده و مغشوش این فیلم مانع هرگونه درکی از زندگی مسیح است. توجه به همه‌چیز زندگی مسیح منتهی به استفاده از هیچ‌چیز شده و با اجرای ناقص عروج عیسی در پایان فیلم، جایی را برای جدی گرفتن بشارت منجی باقی نمی‌گذارد. موضوع مهمتر نام فیلم و تمی است که فیلم به منظور آن ساخته شده است یعنی بشارت عیسی به ظهور پیامبری در آخرالزمان به نام احمد(ص) و ارتباط آن به وحدت ادیان. انبوه تمها و ماجراهای فرعی بی‌ربط باعث شده این تم مهم دیده نشود و در لابه‌لای فیلم گم شود. درحقیقت «بشارت منجی» ایده جذاب و قابل توجهی را از دست داد.

قلبهای یخی

گل یخ (کیومرث پوراحمد)

استفاده از کلیشه‌های داستانی اصلاً بد نیست به شرطی که در تقلید و دوباره‌سازی چنین طرحهایی علاوه بر نوآوری در جزئیات به اصول قصه‌گویی و گریز از سطحی‌نگری و ابتذال داستانی پایبند باشد. «گل یخ» هم ادای دین به «فردین» و «سلطان قلبها» ست و هم ادای احترام به ذات سینما که لذت مخاطب از قصه است. اما به نظر می‌رسد در ادای دین خود به هردو دچار نقص و کاستیهایی باشد. سلطان قلبها با امکانات و دانشی ساخته شد که امروزه آن را ناقص و سخیف می‌شمارند، بنابراین در روایت مجدد این داستان دست کم باید از تکنیکها و شیوه‌های تازه روایی و قصه‌گویی استفاده کرد تا هم با چنته پُرتری بتوان ماجرا را عرضه کرد و هم اینکه از مدل و کلیشه اصلی نقص و کمتری چندانی نداشته باشد. زلزله و جدایی ترگل و عباس، مایه‌های طنزی مثل ازدواج در کمیته، مکالمه تلفنی



مرجان با فردی نامعلوم و انتقال احساسش از این طریق، عدم تأکیدهای اضافه بصری و... عناصر خوبی بودند که گل یخ را به سمت پله‌های بالاتری نسبت به «سلطان قلبها» هدایت می‌کردند. اما گل یخ دارای اشکالات اساسی‌تری است که این عناصر را در خود حل و بی‌اثر نمود. سادگی فیلم نباید از بیرون فیلم به درون ساختار و فرم آن سرایت کند. ماجرای ترگل و عباس ساده و بی‌اغلاق است اما این به معنی بی‌اهمیتی و سستی روایت این ماجرا نیست.

درواقع قرار نیست هرچه پیش‌آمد و هر اتفاقی افتاد به دلیل سادگی فیلم قابل قبول باشد. شخصیتها رفتار یک‌دست و منطقی نداشته باشند و مثل قهرمان قصه‌های کودکی از این نقطه به آن نقصه بپرند. شاید طولانی شدن زمان روایی فیلم که بیش از ده سال می‌شود در این تزلزل نقش مستقیم داشته باشد. این گستردگی باعث شده تا برای پر شدن حفره‌ای که بین جدایی و وصال ترگل و عباس به وجود آمده از هر ایده‌ای استفاده شود. منطق سبک فانتزی، کمدی، حتی فیلم فارسی و امثال آن اصول و قواعد مشخصی دارد که جزئیات بر اساس آن قابل قبول است. اما گل یخ به هجویه‌ای علیه همه سبکها و روشهای سینمایی تبدیل شده که از شیوه‌های بسیاری از این سبکها نیز سود جسته است. یک‌شبه پول‌دار شدن و یک‌شبه دل بستن و گریز شبانه مرجان و ایثار او و آشتی ناگهانی ترگل با عباس علی‌رغم بی‌میلی قبلی‌اش در پایان فیلم، نشان می‌دهد سازندهٔ «گل یخ» به موضوع دیگری ورای این فیلم می‌اندیشیده است...

روضه مکشوف

گیلانه (رخشان بنی‌اعتماد ـ محسن عبدالوهاب)

بازی درخشان «فاطمه معتمدآریا» جای حرف دیگری را دربارهٔ گیلانه باقی نمی‌گذارد. گیلانه همه‌چیز این فیلم است. رنجهای مادری فداکار یا زن مظلوم یا مصیبتهای جنگ عبارتهای بیهوده و کم‌اهمیتی دربارهٔ این شخصیت و بازی گیلانه هستند. گیلانه ناآگاه، کم‌خرد یا بی‌اطلاع از اوضاع زمان نیست. او در مسیر راه زمان قرار گرفته است. راهی که روزی فرزند دلبندش را به جبهه برد و امروزه فرزندان معتاد و خوشگذران را به مقصدهای نامعلوم می‌سپارد. چه خوب پیش‌بینی کرده بود که به زودی این جاده را می‌سازند و کار و بار خوب می‌شود. اما این راه با او نساخته بود و اجازه نداده بود به کامش شیرین شود.

گیلانه تلخی زندگی را در باور عمیق به عشقش به فرزند موجی و افلیجش باور دارد. فرزندی که از همان آغاز کسی حاضر به مراقبت و نگه‌داری از او نشد که هیچ، عشق را هم از او دریغ کردند. «گیلانه» بی‌تکلف و بی‌ولنگاری ماجرایی را بازگو می‌کند که این روزها کسی به آن توجه ندارد. از لِه شدن و فراموشی کسانی حرف می‌زند که حضورشان عادی شده است. فقط پزشک نگرانی ممکن است در آن حوالی به صرافت بیفتد و کار کوچکی برای این آدمهای فراموش‌شده انجام دهد. نگرانیها، اضطرابها، رنجهایی که در نشستن و برخاستن و شستن و تعمیر کردن سقف و فروختن جنس به مشتریان و ده جای دیگر، گیلانه می‌کشد آن‌قدر صمیمی و تکان‌دهنده و قابل باور است که فیلم را به روضهٔ مکشوف شبیه کرده است. «گیلانه» از معدود فیلمهای جشنواره بیست و سوم بود که طعم شیرین اشتیاق به زندگی را در خود داشت.

با این‌همه قصه دو پارهٔ فیلم آسیبهایی به آن وارد کرده است. شخصیت «می‌گل» ـ دختر گیلانه ـ که بار عمده‌ای را در قسمت اول داستان به دوش می‌کشد، در قسمت دوم داستان مفقود است و به اشاره‌ای در یکی از دیالوگها محدود می‌شود. برعکس پسر افلیج در قسمت اول حضور کمی دارد و در قسمت دوم شخصیتی محوری است. «گیلانه» یک واقع‌نگاری تمام‌عیار از تاریخ بیست ساله این سرزمین است و رنجهایی را از شبهای بمباران و جراحتها و زخمهای جسم و روح بازگویی می‌کند که بی‌نظیر است.

قصه ملتهب

رستگاری در هشت و بیست دقیقه (سیروس الوند)

با آنکه میان آدم خوبها و آدم بدها در این فیلم کاملاً خط‌کشی شده و لحن و رفتار کاملا رو و علنی «طه» و «فؤاد» و «آهو» و «مادر» و همهٔ شخصیتهای فرعی ریاکار و مزوّر، جای تردیدی برای قضاوت قطعی باقی نگذاشته‌اند، اما روایت ساده و سرراست این فیلم باعث می‌شود همهٔ شعارها و حرفهای فیلم توی ذوق تماشاگر نزند. حتی بازی بد «شهاب حسینی» و «مهتاب کرامتی» نیز مانع از احساس خوبی که بعد از تماشای «رستگاری در هشت و بیست دقیقه» وجود دارد، نمی‌شود. در حقیقت این فیلم مدیون فیلمنامه منضبط و پایبند به اصول قصه‌گویی خود است. ورود و خروج شخصیتها و تعامل «طه» ـ به‌عنوان شخصیت اصلی ـ با آدمهای قصه و استفادهٔ به‌جا از عناصر داستانی مثل طنز و اغراق و ابهام و... باعث می‌شود حتی بازی با کلیشه‌ها و عناصر برهم‌زننده نظم داستان، مثل شخصیت منشی رئیس، شوهر عمه با منش فیلم‌فارسی‌گونه‌اش و منطق سبکسرانه‌ای که در رفتار فؤاد وجود دارد کم‌اثر شود.

«رستگاری در هشت و بیست دقیقه» موضوعی ملتهب و حساس دارد و قصه گفتن دربارهٔ چنین موضوعاتی بسیار پیچیده است. در این فیلم به جای گریز از روایت چندپهلو و ایهامهایی که فاصلهٔ زیادی با هم دارند صراحتاً به خود موضوع ـ یعنی بنیادگرایی و خودسری ـ پرداخته شده است. نمی‌توان گفت در شناخت و طراحی شخصیتی مثل فؤاد (که سمبل آدمهایی است که احساس وظیفه می‌کنند در برابر مفاسد مدرنیسم، شخصاً اقدام کنند) افراط نشده است.

درک چنین آدمهایی نیاز به مجال وسیع و گذر زمان دارد اما همین که در وجود چنین شخصیتهایی نوعی سادگی و خلوص گذاشته شده و در پایان داستان نیز هم اوست که سند خانه را برای رهایی آهو ـ که دستور قتلش را داده بود ـ می‌دهد، می‌توان به سینمایی بودن ـ یعنی اهمیت دادن به چگونه گفتن ـ اثر اعتماد کرد. اگر بازی شهاب حسینی در نقش فؤاد کمی بهتر بود می‌شد عناصر زائدی مثل «هایدگر»، «خطابه فؤاد در مذمت مدرنیسم» و «ترک تحصیل دانشگاه» را ندیده گرفت. آدمهای فرعی داستان، خصوصاً افرادی از بستگان طه که از آنها کمک می‌خواهد نیز زیاده از حدّ بد و منفی نشان داده شده‌اند.

اگر دلایل دیگری برای عدم همکاری آنها با طه تراشیده می‌شد داستان جذاب‌تر از کار درمی‌آمد. پایان داستان نیز به‌نوعی ضدّ محتوای فیلم شده است. آهو مرد هوس‌باز را می‌کشد و طه نیز به انگیزهٔ مرگ آن مرد بالا می‌آید، این یعنی تجویز خشونت که در حقیقت آهو و طه هردو مخالف آن بوده‌اند و مخاطب نیز تا اینجای داستان با آنها همراه شده بود. مرگ مرد هوس‌باز از لحاظ تماتیک اثر فیلم را خنثی می‌کند چراکه استفاده از خشونت را مجاز می‌شمرد.

رابطه عشقی بین آهو و طه نیز در اندازه‌ای معقول نشان داده شده است.

درحقیقت افراط در این رابطه باعث لوث شدن داستان می‌شد، که توجه به آن از نقاط مثبت فیلم است.

حیات زیبا

حیات (غلامرضا رمضانی)

تلاش برای رسیدن به هدف و رد کردن یا دور زدن موانع، بنیان اصلی یک شخصیت، داستان و فیلم است. زندگی در نقطه‌ای معنا می‌گیرد که شخصیت داستان به هیچ وجه حاضر نیست کوتاه بیاید و می‌خواهد با هر زور و زحمت ممکن خود را به قلّه آرزو برساند. «حیات» از چنین الگویی پیروی می‌کند. حیات (چه اسم بامسمّایی!) دختر ساده‌دل اما زبل روستایی است که زندگی خود را در فاصلهٔ کوتاه دو ساعت قبل از امتحان مدرسه تیزهوشان معنی می‌بخشد.

پدر در بستر بیماری است و وظیفهٔ سنگین حفظ خانه و برادران کوچک بر شانه‌های کوچک اوست و در همین حال او باید در امتحان نیز حاضر شود. موانع ریز و درشت در راه او سبز می‌شوند تا او به هدف نرسد. این موانع بدون اغراق یا تصنع اما ساده و طبیعی انتخاب شده‌اند؛ دوشیدن گاو، فرستادن برادر کوچک به مدرسه، درخواست از آشنایان برای نگه‌داری از برادر شیرخوار و جواب منفی آنها، سماجت پیرزن همسایه و... به موانع بزرگ و دلهره‌آوری برای حیات بدل شده‌اند.

بازی خوب بازیگر نوجوان این نقش به انتقال حس به تماشاگر تأثیر زیادی دارد اما سایر بازیگران مثل مدیر و برادر کوچک‌تر با بازی مبالغه‌آمیز تا حدّی حس سایر قسمتهای فیلم را نیز خنثی کرده‌اند. تنهایی حیات و کمک نکردن اهالی به او نیز تا حدّی مبالغه‌آمیز به نظر می‌رسد، همچنین پایان بامزه اما خوش‌باورانه که (با کمک همهٔ آدمهای داستان یعنی مدیر و خانم معلم و دانش‌آموزی که خود را در امتحان رقیب حیات می‌داند)، برادر شیرخوار حیات در گهواره‌ای پشت دیوار مدرسه، نگه‌داری می‌شود تا حیات در امتحان شرکت کند!

با این وجود در «حیات» داستان وجود دارد و تلاش قهرمان کوچک ماجرا به ثمر می‌نشیند. جدال او با طبیعت و آدم بزرگهایی که فقط خود را می‌بینند و حاضر به کمک به حیات نیستند، شخصیت او را کامل می‌کند. یکی از بهترین صحنه‌های فیلم جدال او با پیرزن سمج اما ساده‌دلی است که دعوای بیهوده‌ای بر سر مقدار شیری که باید ببرد راه می‌اندازد. اشک حیات و التماسهای او به پیرزن که سر راه نشسته اوج توانایی او در پس زدن مشکلات است. ایده جالبی که در روایت این فیلم وجود دارد، تداعی مطالب درسی که قرار است حیات امتحان دهد در حین برخورد او با موانع است که پیدا کردن راه حل را برای حیات ساده‌تر می‌کند. حیات با جمع و ضرب و تقسیم به پیرزن می‌فهماند که اشتباهش چیست! او نه با پیرزن و نه هیچ مانع دیگر خصمانه برخورد نمی‌کند و این از دیگر نکات مهم فیلم است.

گزارش زلزله

بیدار شو آرزو (کیانوش عیاری)

زلزلهٔ بم واقعیت تلخ و جانکاهی است که هر چقدر فاصله زمانی به لحظه وقوع آن کمتر باشد مهیب‌تر دیده می‌شود اما آثار زیان‌بار عاطفی، روانی، اجتماعی و... آن در فاصله‌های طولانی‌تر با لحظهٔ وقوع دیده می‌شوند. روایت سینما از چنین حوادثی می‌تواند با ترکیب این دو نگاه صورت بگیرد یعنی اتفاقات شتابنده‌ای را که بعد از وقوع حادثه رخ داد با نگاه تیزبین و دقیقی که امروز می‌توان به آن دست یافت، دید.

در حقیقت نباید لابه‌لای آجر و آهن و آوار زلزله گیر کرد و شلوغی و بی‌نظمی بعد از زلزله را عیناً و بدون آنکه تشخصی یافته باشد به پرده سینما منتقل کرد. «بیدار شو آرزو» علی‌رغم نگاه انسانی و عاطفی‌اش که در بین شخصیتها به وجود آورده است، نتوانسته از خود حادثه فراتر رود. ماجرای مرگ زن و فرزند مردی که به دلیل نامعلومی (چه اهمیت دارد؟) زندان بوده و ارتباط عاطفی این مرد با دختر مجروحی که والدینش را از دست داده یکی از صدها یا شاید هزاران اتفاقی است که در این زلزله یا

زلزله‌های دیگر افتاده است. جز زندانی بودن شخصیت اول ماجرا و نگرش غریزی یا فطری شخصیتها، موضوع دیگری که گرانیگاه داستان و فیلم باشد و آن را متمایز کند، وجود ندارد. توقف در مرحلهٔ گزارش از حادثه یا حداکثر زنده نگه داشتن احساس تماشاگران نسبت به زلزله‌زدگان با استفاده از تصاویری که بلافاصله و بعد از مدت کوتاهی از زلزله گرفته شده است، باعث فراموش شدن سریع «بیدار شو آرزو» بعد از فراموشی خاطره زلزله است. در صورتی که آنچه به وقایع و حوادث تاریخی ماندگاری می‌بخشد، اثر هنری است که مُلهم یا بر اساس آن حوادث ساخته شده‌اند.

با این وجود جزئیاتی در «بیدار شو آرزو» وجود دارند که اشاره به آنها، به فیلم اصالت می‌دهند؛ آدمهای فرصت‌طلبی که در بلبشوی بعد از زلزله از اموال زلزله‌زدگان دزدی می‌کنند، جدال خونین زلزله‌زدگان برای تصاحب لودر، حرفهای به ظاهر کفرآلودی که برخی از شخصیتها می‌زنند و تلاش رقت‌بار دختران دانشجو در کفن و دفن اجساد کشته‌شدگان. این مایه‌ها می‌توانست به خلق داستانی منجر شود که با گسترش سهم تخیل در ایجاد آن، از تلخی مفرط تصاویر و حوادث زلزله بکاهد و به جای شاخه‌های فرعی متعدّد، داستان یکپارچه و واحدی را تعریف کند.

تمرین آخر (ناصر تقوایی)

تعزیه هیچ شباهت داستانی با سینما ندارد. اصول قصه‌گویی سینما در تغایر ذاتی با فرم روایی و حتی نگاه به مضمونی است که در تعزیه وجود دارد. توجه به حقیقت موضوع، روایت صریح و بی‌ایهام، شخصیت‌پردازی یک‌دست و تخت و دیالوگهای مشحون از وعظ و پند و حکایت تاریخی... از مختصات بارز تعزیه، در تفاوت مطلق با سینما است.

مهم‌تر از همه نحوهٔ تماشای تعزیه و نوشتن برای این فرم خاص نمایشی است که مبتنی بر حضور و مشارکت تماشاگر است. بنابراین تقطیع یک پرده از تعزیه تا وقتی پذیرفتنی است که همچنان از دیدگاه تماشاگران دور سکوی اجرا، قابل تماشا باشد نه از زاویه‌های سینمایی. این نکته دقیقا به تفاوت تعزیه و سینما اشاره دارد.

زیرا تأثیر گفتارها و داستان تعزیه در چنین شرایطی به حداقل می‌رسد و تماشاگر ارتباط خود را از دست می‌دهد «تمرین آخر» دارای چنین حسی بود. شاید به همین دلیل نام این فیلم مستند تمرین آخر گذاشته شده و به خود تعزیه پرداخته نشده است.

اما آنچه در این میان قابل توجه است، اظهار استاد تقوایی به بهره‌گیری از فرم تعزیه در ساختن فیلمی سینمایی است که در آن از شیوه‌های نمایشی تعزیه استفاده می‌شود. با وجود تفاوتهای ساختاری موجود، خلق چنین اثری فوق‌العاده خواهد بود...