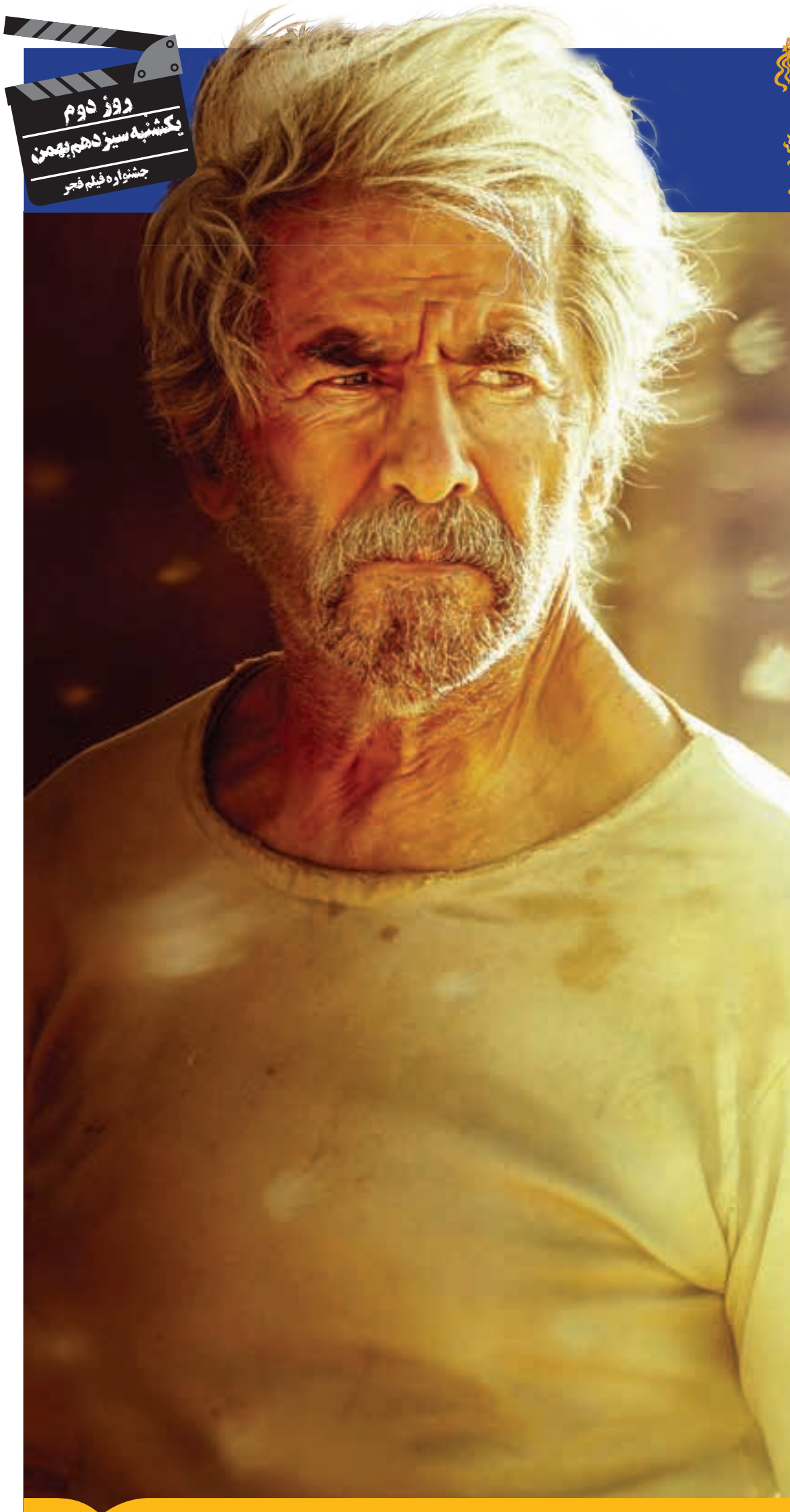
تسنیم
ماهنامه فرهنگی
ویژه سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر

روز دوم
یکشنبه سیزدهم بهمن
جشنواره فیلم فجر



خروج؛ جدیدترین اثر ابراهیم حاتمی‌کیا با بازی درخشان فرامرز قریبیان در جشنواره فجر سی‌وهشتم نمایش داده می‌شود

عصر جدیدِ حاتمی‌کیا

معین احمدیان
دبیر گروه فرهنگی

در اولین مواجهه با «خروج» غافلگیر خواهید شد؛ یک حاتمی کیای متفاوت و یک فیلم متفاوت در سینمای ایران و البته قهرمانی که در همان دقایق ابتدایی، درگیر تنهایی و چشمان نافذش می‌شوید. اما همه فیلم قرار نیست ما را در نشئه بازی قهرمان در میان لانگ‌شات‌های مزرعه پنبه باقی بگذارد. فیلمساز سراغ یک اعتراض واقعی رفته است. اعتراض مردمان حاشیه به مرکز، اعتراض فراموش‌شدگان و صاحبان اصلی انقلاب به یقه‌سفیدهای مرکزنشین. خروج، سفر جاده‌ای کشاورزان یکی از همین روستاهایی است که کیلومترها از تهران و مسئولان پایتخت‌نشینش دور افتاده‌اند و دقیقا همین نقطه هراس‌انگیز ماجرا است و شروع یک دوئل بین حاشیه و مرکز. حاتمی کیا هم قرار است همین فرآیند هراس را به چالش بکشد؛ فرآیندی که متکی بر توهم «شرایط بحرانی» است که صرفا مختص وضعیت فعلی ایران نیست و وضعیت کنونی در سراسر جهان به شکلی شده که گویی همه در «موقعیت اضطراری» قرار دارند. قهرمان خروج، به شکل پیش‌فرض مخالف قواعد حافظان وضع موجود است و حاتمی کیا بیش از آنچه بخواهد در مورد چیستی این اعتراض صحبت کند، دوربینش را گرفتار دوئلی کرده که آرام‌آرام یک طرفش کشاورزان هستند و سمت دیگرش مرکزنشین‌های برخوردار از منافع قدرت. کشاورزان خروج، نماینده محذوفان و بیرون‌ماندگان از قدرت هستند که به دیده نشدن و شنیده نشدن اعتراض دارند. اتفاقا برای همین است که آنها از دایره آدم‌هایی که دنبال حفظ وضع موجود هستند، خروج می کنند. جنس این اعتراض هم متصل به آرمان‌خواهی است و کشاورز معترض، سفرش برای خروج از وضع موجود را از کنار مزار شهدای شهرشان شروع می کند. اما آن طرف ماجرا و مقابل کشاورزان کیست و چه می‌خواهد؟ خروج، در پرداخت آن سوی ماجرا و برخورداران قدرت، هیچ گزاره‌ای برای مخاطبش ارائه نمی‌دهد. به‌طور معمول برخورداران و مدافعان آنها، اعتراض را یا حتی تخیل اعتراض را به بهانه «شرایط حساس کنونی» منع می کنند و به همین بهانه، کاملا مقابل موضع گیری، مطالبه گری یا هر نوع اعتراضی حتی کاملا مسالمت‌آمیز قرار می گیرند. این شکل مرسوم تصویرسازی از مقابله با اعتراض بوده است که در فیلم آژانس شیشه‌ای هم دیده می‌شد؛ اما خروج، در زمانه و شرایطی متفاوت از فیلمی مثل آژانس شیشه‌ای ساخته شده و طبیعی است که اعتراضات هم متفاوت از سال‌های قبلش باشد. این روزها حق اعتراض حتی بین اقشاری که دلبستگی به نظام جمهوری اسلامی دارند، پذیرفته شده و دیگر بهانه «شرایط حساس کنونی» نمی‌تواند اسباب جلوگیری از اعتراض و حفظ وضع موجود باشد. شاید برای همین است که شخصیتی مثل «سلحشور» آژانس شیشه‌ای در فیلم «اعتراض» نداریم. مفاهیمی همچون «انقلاب پابرهنگان» و «جمهوری اسلامی حامی مستضعفان»، پیش‌فرض‌های اولیه «خروج» است و همین باعث شده حاتمی کیا قدرت مانور بیشتری برای ورود به خطوط قرمز داشته باشد. قهرمان‌های خروج سراغ نفر اول اجرایی کشور می‌روند تا بگویند «آقای رئیس جمهور ما مردم هستیم نه اغتشاشگر.» اینکه غائله خروج کشاورزان در شهر قم و در کنار خانه علما تمام می‌شود هم از آن دست کنایه‌هایی است که کمتر فیلمسازی جسارت ورود به این حوزه‌ها را دارد؛ به‌خصوص جایی که پیک رئیس جمهور به کشاورزان می گوید بالاخره رئیس دولت برای دیدار علما به قم آمده و در کنارش هم با شما دیدار می کند. اگرچه در آخر هم دیداری میسر نمی‌شود و مشاور رئیس جمهور به کشاورزان می گوید اعتراض‌شان «خروج» از دین و نظام بوده است. شاید اگر بخش پایانی فیلم، گرفتار حذف و محافظه کاری نمی‌شد، به قصه‌ای که در واقعیت رخ داده بود، نزدیک‌تر بود. باوجود این، فیلم جایی ایستاده که می‌توان صدای اعتراض قهرمانش را شنید؛ هرچند بخواهند صدایش را خفه کنند.

یادداشت منتقد

شورش مرد تنها

امیر ابیلی
منتقد سینما

«خروج» شبیه هیچ فیلمی از حاتمی کیا نیست؛ یعنی نباید منتظر دیدن کلیشه‌ها و موتیف‌های ثابت آثار او در «خروج» باشید. چه کلیشه‌هایی؟ مخاطب پیگیر، فیلم‌های ابراهیم حاتمی کیا را با چند نشانه و پارامتر عموما مشترک بین آثارش می‌شناسد و به یاد می‌آورد. اول احساسات گرایی شدید که نمود آن را در مشهورترین موتیف سینمای او یعنی صحنه‌های مونولوگ و تک‌گویی‌های غلوشده قهرمانانش می‌توان یافت. به یاد بیاورید مونولوگ‌های گلایه‌آمیز علی نصیریان در «بوی پیراهن یوسف»، علی دهکردی در «از کرخه تا راین» و پرویز پرستویی در «به نام پدر» خطاب به خدا را. یا به یاد بیاورید سکانس مشهور «آژانس شیشه‌ای» که حاج کاظم در یک تک‌گویی طولانی شروع به قصه گفتن برای جمع می کند را. این تک‌گویی‌ها شاید مشهورترین سکانس‌های سینمای حاتمی کیا در حافظه تاریخی مردمند و طبعا هدفی جز تحریک شدید احساسات مخاطب و نمایش تنهایی و عجز قهرمان ندارند.

به این اضافه کنید اشک و آه ملودراماتیک محبوب حاتمی کیا را که در رابطه زن و مرد آثار او بروز می‌یابد. از سکانس معروف جان دادن حاج‌حیدر ذبیحی در آغوش همسرش در تونل «بادیگارد» تا سکانس‌های معروف نامه به فاطمه در آژانس شیشه‌ای تا رابطه پدر و دختر در «به نام پدر» و رابطه عاشقانه مامور امنیتی و سوژه در «به رنگ ارغوان» که فیلم‌های حاتمی کیا را با وجود تم‌های مشترک سیاسی و اعتراضی، به بهترین نمونه‌های ملودرام در سینمای ایران هم تبدیل می کنند و اساسا دلیل اقبال مخاطب عام به آثار او همین است که حاتمی کیا می‌داند باید حرف سیاسی و ایدئولوژیک را هم در بستر قصه‌ای عاشقانه بیان کند.

جز این، رابطه مخدوش بین نسلی که عموما در رابطه بین قهرمان و فرزندش بروز می‌یابد، از مهم‌ترین مایه‌های سینمای حاتمی کیاست. مشهورترینش؛ رابطه بین حاج کاظم و پسرجوانش در آژانس شیشه‌ای، تا رابطه حیدر ذبیحی با دانشمند جوان هسته‌ای در بادیگارد و حتی رابطه چمران و اصغر وصالی در «چ» که جلوه دیگری از همین رابطه بود و همچنین اختلافات اعتقادی هادی حجازی‌فر و پسرش، بابک حمیدیان در «به وقت شام» که ضعیف‌ترین نمونه این درگیری و اختلاف عقیده بین دو نسل در آثار حاتمی کیا بود.

از همه مهم‌تر رابطه پینگ‌پونگی و جذاب بین قهرمان و ضدقهرمان در آثار مهم حاتمی کیا که از نمونه‌های مهم شخصیت‌پردازی در سینمای ایران هستند. مهم‌ترینش چالش جذاب بین حاج کاظم و سلحشور (رضا کیانیان) را که نمایندگان دو تفکرند و هردو می‌توانند از منظر بخشی از مخاطبان به‌حق باشند. یا رابطه بین چمران و دکتر عنایتی (مهدی سلطانی) که با وجود اینکه قوام‌یافتگی آژانس شیشه‌ای را در پرداخت شخصیت نداشت، اما بازهم یکی از ستون‌های اصلی درام در «چ» بود.

خروج، آخرین فیلم حاتمی کیا، اما فاقد تمام این پارامترهای مشترک است و اصلا انگار حاتمی کیا به عمد و آگاهانه از تمام فاکتورهای آثار پیشینش که او را با آنها به یاد می‌آوریم، فاصله گرفته است. پس خروج فارغ از اینکه فیلم خوب یا بدی است، شبیه هیچ‌کدام از آثار پیشین سازنده‌اش نیست و تنها فصل مشترک آن با سینمای حاتمی کیا «قهرمان» و «مضمون» است.

در اینجا با فیلم وسترنی طرفیم که قهرمان پیر تک‌افتاده‌اش- درست در نقطه‌مقابل قهرمان‌های پیشین حاتمی کیا- حتی وقتی با جسد پسر شهیدش هم روبه‌رو می‌شود، از بروز احساساتش خودداری می کند.

مردی تک‌رو که در مقابل حمایت‌های محبت‌آمیز زنی که ظاهرا پیش از این قصد ازدواج با او را هم داشته، هیچ روی خوشی نشان نمی‌دهد و مهم اینکه حاتمی کیا تنها سکانس فیلم که می‌توانست به گفت‌وگوی عاشقانه این دو بگذرد- سکانس مواجهه دونفره در قهوه‌خانه در انتهای فیلم- را هم به مخاطب نشان نمی‌دهد و از هرگونه صحنه احساسی در فیلمش خودداری می کند. جز این، خبر شهادت پسر قهرمان هم در همان ابتدای فیلم می‌رسد و طبعا از چالش و دیالوگ بین‌نسلی، از دیالوگ‌های پر از طعنه و کنایه و پینگ‌پونگی بین پدر و پسر هم خبری نیست.

تغییر مسیر بزرگ دیگر در مسیر فیلمسازی حاتمی کیا اما عدم حضور یک ضدقهرمان جدی و تاثیرگذار است. در خروج، مدام از رئیس‌جمهور صحبت می‌شود و خب او به جز دو صحنه، آن‌هم در لانگ‌شات، در فیلم حضور ندارد. شریفی‌نیا در نقش مشاور رئیس‌جمهور اما می‌توانست به شخصیت مهم‌تری در فیلم تبدیل شود که او هم جز یک سکانس در فیلم نیست، بنابراین در خروج، ما فقط قهرمان را می‌بینیم و عملا قطب مخالف او و مانعی جدی بر سر راه قهرمان وجود ندارد و تنها در مورد آن حرف زده می‌شود.

همه اینها اما به معنی این است که خروج به‌دلیل تغییر مسیر فیلمساز فیلم بدی است؟ خیر. اتفاقا خروج به دلایل بالا حداقل از دو ساخته متاخر حاتمی کیا؛ «بادیگارد» و «به وقت شام» فیلم بسیار بهتری است. نکته مهم اینجاست که حاتمی کیا در دو ساخته پیشینش بیش از آنکه وقت روی شخصیت‌پردازی بگذارد، تمرکزش را روی پرواداکشن و ساخت با جزئیات صحنه‌های پرحادثه‌ای می‌گذاشت که نمونه آن را در سینمای ایران نداشته‌ایم. مثال مهمش صحنه بمب‌گذاری و چپ کردن ماشین در تونل «بادیگارد»، یا صحنه سقوط هلی‌کوپتر در «چ» یا صحنه‌های درگیری در هواپیمای درحال پرواز در «به وقت شام» که نشان می‌داد حاتمی کیا در آستانه ۶۰ سالگی مسلط‌ترین کارگردان ایران بر تکنیک سینماست. نتیجه این تمرکز صرف بر تکنیک اما چه بود؟ اینکه در شخصیت‌پردازی و داستان، با کلیشه‌ای از حاتمی کیای واقعی روبه‌رو بودیم. با قهرمان‌هایی که نه انگیزه‌شان درست مشخص بود نه هدف‌شان؛ با حاج‌حیدر خسته و ناامیدی که از پلان یک فیلم درخواست لحظه‌ای آرامش و خواب داشت و نمی‌دانستیم این حال رنجور او دقیقا از کجا نشات گرفته است.

حالا اما حاتمی کیا با حفظ قدرت کارگردانی بالایش- که بی‌اغراق او را بهترین کارگردان حال حاضر ایران در تسلط و شناخت بر تکنیک سینما کرده است- با فاصله گرفتن از حادثه‌پردازی‌های هالیوودی، قهرمانش را به آرامی و در ۲۰ دقیقه ابتدایی فیلم در مزرعه پنبه که از بهترین شروع‌های آثار او و سینمای ایران است، به مخاطب می‌شناساند. بحران را خلق و هدف را معین می کند و با قهرمانش در دل جاده رهسپار می‌شود. در مسیر البته فصل‌هایی وجود دارد که نبودن‌شان به بهتر شدن ریتم فیلم برای مخاطب عام کمک می‌کرد. با وجود این اما حضور قدرتمند فرامرز قریبیان در نقش «رحمت» و کارگردانی حساب‌شده حاتمی کیا در فصل‌های مهمی مانند حرکت تراکتورها در گردنه‌های خطرناک جذابیت فیلم را حفظ می کند.

خروج، رادیکال‌ترین فیلم حاتمی کیا در مضمون، در میان فیلم‌های سال‌های اخیرش است که البته پتانسیل بسیار بیشتری برای عمیق‌تر کردن مضمون اعتراضی‌اش داشت؛ فیلمی که تمام قدرتش در اجرا، کارگردانی و بازی نقش یک، و ضعف‌هایش در فیلمنامه و بازی‌های فرعی است. نزدیک‌ترین فیلم ایرانی به فضای وسترن که چه آن را دوست داشته باشیم چه نه، احتمالا نمی‌توانیم منکر شویم که «رحمت»، به‌عنوان قهرمان جدید سینمای حاتمی کیا، در کنار «حاج کاظم» آژانس شیشه‌ای و «شهاب ۸» به‌رنگ ارغوان و «قاسم» ارتفاع پست و... از به‌یادماندنی‌ترین و کامل‌ترین قهرمان‌های سینمای حاتمی کیاست.

برنامه پخش فیلم‌های سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر در سینمای رسانه‌ها و هنرمندان

سینما	فیلم‌ها به ترتیب سانس		
پردیس ملت	شنای پروانه به کارگردانی محمد کارت - ساعت ۱۳:۳۰	بی‌صدا حلزون به کارگردانی بهرنگ دزفولی‌زاده - ساعت ۱۶:۳۰	تومان به کارگردانی مرتضی فرشباف- ساعت ۱۹:۳۰
پردیس چارسو	دشمنان به کارگردانی علی درخشنده - ساعت ۱۶:۳۰	تعارض به کارگردانی محمدرضا لطفی - ساعت ۱۹	سینما شهرقصه به کارگردانی کیوان علی‌محمدی- ساعت ۲۱:۳۰

درباره ایده تازه کارگردان «خروج»

اعتراض به‌وقت حاتمی‌کیا

میلاد جلیل‌زاده
روزنامه‌نگار

شاید اگر نام ابراهیم حاتمی‌کیا در تیتراژ ابتدایی «خروج» نبود، حتی برای آن دسته از مخاطبان ایرانی که با سینمای او کاملا آشنا هستند، حدس زدن نام کارگردان این فیلم سخت می‌شد. درباره کارگردانی صحبت می‌کنیم که قبلا در فیلم «دعوت» و سریال «حلقه سبز» فضاهایی را تجربه کرده بود که همه چیزشان به جز تکنیک کارگردانی، با غالب آثارش تفاوت می‌کرد. در هر دوی این موارد چیزی کم بود که می‌شد نامش را نمک حاتمی‌کیایی گذاشت و حالا باز هم او اثری متفاوت ساخته؛ در حالی که خبر متفاوت بودن حاتمی‌کیا برای کسانی که تحلیلش می‌کنند، خبری اضطراب‌آور است. دو تجربه متفاوت حاتمی‌کیا در دعوت و حلقه سبز باعث شد همه به این نتیجه برسند که او تنها تا وقتی خودش باشد و تغییر فاز ندهد، ممکن است بتواند فیلم‌های خوبی بسازد. عنوان نامه مرتضی آوینی به حاتمی‌کیا پس از فیلم درخشان «از کرخه تا راین» از این جهت بارها مجددا یادآوری شده است؛ همین که هستی بمان! درباره حاتمی‌کیا کتابی نوشته شد با نام «فیلمساز مولف» و خود عبارت تالیف چیزی نیست جز تاکید روی ویژگی‌های ثابت یک هنرمند. گذشته از اینها، تمام تاکیدها طی سه دهه تحلیل راجع‌به آثار حاتمی‌کیا، روی این متمرکز بود که او به‌رغم تسلط مثال‌زدنی‌اش بر تکنیک قصه‌گویی و کارگردانی، تنها تا وقتی که از فرم خودش خارج نشود، فیلمساز خوبی خواهد بود. فیلمسازان بزرگی از سینمای ایران طی این سال‌ها آثاری ساختند که به لحاظ کیفیت، از زمین تا آسمان با کارهایی که در سال‌های اوج‌شان انجام می‌دادند تفاوت داشت. این سقوط‌های پیاپی از فیلمسازان موج‌نو شروع شد و در ادامه به فیلمسازان نسل اول پس از انقلاب که حاتمی‌کیا هم جزءشان بود، رسید. آنها در غالب موارد تکنیک را از دست نداده بودند، اما به شمایل دفرمه‌ای از خودشان تبدیل شدند. فرم کارهای چنین افرادی به جای اینکه همپای تحولات زمانه به‌روز شود و تکامل پیدا کند، از تعریف قبلی خودش خارج شد و به کسی شباهت پیدا کرد که سعی می‌کند شکم‌درد پرخوری را دل‌ضعفه‌ای از سر گرسنگی جا بزند. فیلمساز و شاید به‌طور کلی‌تر هر هنرمند، اگر حرص نخورد، اگر دردی نداشته باشد و اگر چیزی ذهنش را مشغول نکرده باشد که گفتنش به آرمان تبدیل شود، در بهترین حالت یک ماشین تکنیکال است.

خروج، غیر از دو سریال تلویزیونی و چند مستند جنگی، بیستمین فیلم حاتمی‌کیا پس از ۳۳ سال کار حرفه‌ای به‌حساب می‌آید. خبر اضطراب‌آور درباره این فیلم تفاوت آشکار آن با سایر آثار حاتمی‌کیاست و خبر هیجان‌انگیز اینکه همچنان نمک حاتمی‌کیایی را می‌شود از آن چشید. چنین تفاوتی این بار نه از سر تجربه‌گرایی سازنده‌اش و میل او به آزمایش کردن قالب‌های جدید، بلکه به‌دلیل دگردیسی و تحولات روزآمد فرمی به وجود آمده است. این فرق می‌کند که کسی قالبی جدید را برای بیان ایده‌ای بخصوص نیاز داشته باشد یا اینکه صرفا بخواهد آن قالب جدید را آزمایش کند. این فیلم کاملا روستایی است، در حالی که سکانس‌های مربوط به روستا در مجموعه آثار حاتمی‌کیا نه تنها معدود هستند، بلکه روی هم‌رفته به یک کف دست هم نخواهند رسید و به‌لحاظ متریک در حساب نخواهند آمد. در ضمن این فیلم کاملا جاده‌ای است، حال آنکه حاتمی‌کیا به جز سریال «خاک سرخ»، کمتر پیش آمده یک سفر جاده‌ای را حتی اگر در قصه وجود داشت، در تصویر نمایش بدهد و به‌جای آن فیلم‌هایش پر از موتورسیکلت‌های شهری و هواپیما هستند.

اگر از آن تفنگ قدیمی برنو که حمایل یکی از روستاییان است و بیشتر از کاربرد واقعی برایش جنبه نمادین و حیثیتی دارد بگذریم، در این فیلم خبری از تفنگ هم نیست. نه تفنگ، نه هواپیما، نه موتورسیکلت شهری، پس حاتمی‌کیای این فیلم کو؟ آب زراعی کی مساله فیلم‌های حاتمی‌کیا بوده؟ او تا به‌حال کی از سگ نگهبان بازی گرفته بود؟ کجا پیرمردها جز نقش‌هایی حاشیه‌ای، جایی در آثار این فیلمساز داشته‌اند؟ چرا همه‌چیز در روساخت «خروج» نسبت به سایر آثار سازنده‌اش تغییر کرده، اما هنوز یک تسمه نامرئی این فیلم را به باقی سینمای او وصل می‌کند؟ چیزی که در این فیلم هنوز ثابت مانده، فرم فیلم‌های حاتمی‌کیاست. حاتمی‌کیا را برای درست شناختن باید یک فیلمساز کاملا سیاسی به‌حساب آورد و البته زاویه نگاه او به سیاست است که متمایزش می‌کند. در نگاه کلیشه‌ای به سیاست، یا از بیرون به کلیت مجموعه ایران نگاه می‌شود یا از چشم‌انداز مدیران کشور. حاتمی‌کیا نه از آن دریچه‌ای که هم‌افق با بیگانگان، ایران را می‌بیند و نه از منظر مدیران و مسئولان کشور، بلکه از چشم‌انداز پدیدآورندگان مردمی نظم سیاسی موجود، به حکومت نگاه می‌کند. طیفی که حاتمی‌کیا از زاویه دید آنها مسائل را می‌بیند، در یک دهه بر خودش وظیفه می‌دانست که بجنگد و از آنچه پدید آورده بود دفاع کند. در این دهه فیلم‌هایی مثل «هویت»، «دیده‌بان» و «مهاجر» ساخته می‌شوند. در دهه‌ای دیگر، جامعه به میل خود یا به راهبری مدیرانش پا به عصر واقع‌گرایی می‌گذارد و بعضی از ارزش‌های آرمانی آن در خطر می‌افتند. «از کرخه تا راین» مرثیه‌ای در وداع با دوران خلوص آرمانگرایی است. این هنوز مرثیه‌خوانی است نه اعتراض. «بوی پیراهن یوسف» جوانه زدن چیزی است که برای فراموش کردنش آن را دفن کرده بودند. مشخص است که چیزهایی نرم‌نرم در حال تغییر هستند و هر مقطعی از این سیر تطور را می‌شود در یکی از این فیلم‌ها دید؛ از کرخه تا راین، بوی پیراهن یوسف و آژانس شیشه‌ای؛ اما آژانس شیشه‌ای نه نوستالژی‌بازی است نه آنچه صرفا بشود کشمکش درونی یک فرد، هرچند فردی قابل تعمیم به یک طیف بزرگ‌تر ارزیابی‌اش کرد. این اولین باری است که فریادی از این سو بلند می‌شود. یک نفر از آنها که مدافع حکومت به‌حساب می‌آید، بی‌اینکه جایش را عوض کند، از اینکه بالادستی‌ها جایشان را عوض می‌کنند به خشم می‌آید. یک نفر از پدیدآورندگان مردمی نظم سیاسی موجود و یکی از آنها که جنگ را پشت سر گذاشته و برای باقی ماندن این نظم هزینه‌ها داده، حالا در حصار نیروهای امنیتی همین نظام قرار می‌گیرد. بله؛ از بیرون که نگاه کنیم یکی از خودشان! اما اگر از درون نگاه کنیم، یکی که با اتومبیل پیکان استیشن مسافرکشی می‌کند و در عین حال متهم است به اینکه وام و سهمیه دانشگاه و خدماتی از این قبیل دریافت کرده است؛ یکی از خودشان که در دهه اول جنگید و در دهه‌های بعد اعتراض کرد.

سیاسی بودن حاتمی‌کیا به‌معنای نگاه کردن از زاویه‌دید چنین طیفی به مسائل اجتماعی است. او این زاویه نگاه را از «هویت» تا «خروج» همچنان حفظ کرده و تنوع فیلم‌ها و قصه‌هایش نه به‌دلیل تغییر زاویه نگاه، بلکه به‌دلیل تغییرات منظره بوده‌اند.

در خروج، سکانسی هست که پیرمردهای تراکتورسوار شورشی، به کاروانسرای متروکه‌ای رسیده‌اند و شب را اتراق کرده‌اند تا فردا به ادامه سفر بروند. اینجا یکی‌شان به صدر مجلس می‌رود و قلیان به‌دست، نقش رئیس‌جمهور را بازی می‌کند تا بقیه نطق اعتراضی‌شان را با او تمرین کنند. لوکیشن این کاروانسرای خشتی و صدرنشینی حاج‌علی (محمد فیلی) در این مجلس تمرینی، کاملا یادآور سریال «روزی روزگاری» است. حاج‌علی لهجه لری دارد و لباس لری پوشیده و تفنگ برنو حمایل کرده است. او وقتی در نقشش فرو می‌رود، تکبر فراوانی بر بازیگران روبه‌رو اعمال می‌کند و به‌عنوان رئیس‌جمهور دیالوگ‌هایی شبیه به آنچه نسیم‌بیگ با بازی خود او در روزی روزگاری می‌گفت را تحویل معترضان می‌دهد. مهدی فقیه (ملا آقا) از حاج‌علی ایراد می‌گیرد که «تو شاه نیستی، رئیس‌جمهوری... .» حاتمی‌کیا اینجا غیر از ادای دین به تنها وسترن ایرانی پیش از خود یعنی سریال روزی روزگاری، با یک دیالوگ زیرکانه جایگاه شاه و دزد را یکی کرد و در ضمن تذکر داد که رئیس‌جمهور موقعیتی متفاوت از شاهان دارد. چشم‌اندازی که سینمای حاتمی‌کیا از آن به امر سیاست نگاه می‌کند را می‌شود همین جا با وضوح کامل‌تری دید. اینها مردمی هستند که شاه را بیرون کرده‌اند و به جایش جمهوری آورده‌اند. همین ملا آقا وقتی در پاسگاه پلیس بین سایر پیرمردها حرف می‌زد، جمهور را چنان معنا کرد که خودشان هم مشمولش می‌شدند.

این پیرمردها هنوز همان مطالبات و همان توقعاتی که در پیمان اولیه آمده بود را از جمهوری دارند، همچنانکه خودشان هم بر سر همان عهدی هستند که در پیمان ابتدایی بسته شده بود.

حاتمی‌کیا در خروج، تکلیف تمام کاراکترهایی را روشن می‌کند که در آثارش، هم معترض هستند و هم خودشان را به شخصیت انقلاب، از مسئولان نظام وفادارتر می‌دانند. ملاعلی، پیرمرد روستایی، وقتی در مقام امام جماعت در استراحتگاه بین‌راهی، روی سجاده نشسته، به فرماندار منطقه‌شان که برای منصرف کردن آنها از ادامه سفر سر راه‌شان سبز شده و خودش را شعبه‌ای از دفتر ریاست‌جمهوری در پاستور معرفی می‌کند، می‌گوید: «ما مردم هستیم، اغتشاشگر نیستیم.» حتی اگر مطمئن نباشیم که او و همراهانش بتوانند این پیام را به گوش خود رئیس‌جمهور برسانند، لااقل امیدوار خواهیم بود که او فیلم حاتمی‌کیا را ببیند و این را بشنود و حالا می‌شود فهمید فرم فیلم‌های حاتمی‌کیا از کجا می‌آید؛ او از جانب چنین مردمی صحبت می‌کند و آنها هر بار حرف جدیدی برای گفتن دارند.

طعم آب تلخ و مستی آرمانگرایی

اگرچه در واقعیت روستایی به نام تلخاب وجود دارد و اگرچه سفر اعتراضی تعدادی کشاورز با تراکتورهایشان به سمت پاستور در عالم واقع اتفاق افتاده است، اما نام آن روستا تلخاب نبود. این نام خصیصه‌نما را حاتمی‌کیا عمدا انتخاب کرده است. وسترن‌ها در هر کشوری بنا به مشهورترین غذای آن کشور نام‌گذاری می‌شوند. مثلا به وسترن‌های ایتالیایی می‌گویند اسپاگتی. به وسترن‌های هندی (مثل فیلم شعله) گفته می‌شد وسترن کاری (با اشاره به خورش کاری) و وسترن‌های استرالیا را آبگوشتی اسم می‌دادند، چون استرالیا قطب پرورش گوسفند در جهان است و این غذا در آنجا بسیار رواج دارد. تا به‌حال روی وسترن ایرانی براساس خوراکی‌ها نامی گذاشته نشده؛ شاید چون وسترن ایرانی با آن تعداد کم‌تعدادتر از آن بود که شایسته نام‌گذاری باشد. اما این مسلم است که در بیابان‌های خاورمیانه هیچ چیز به اندازه آب اهمیت ندارد. روستاییان ایرانی قطعا این معنا را بهتر درخواهند یافت. شاید وسترن ایرانی به جای غذا باید برای نامگذاری‌اش از آب وام بگیرد. آب شور و آب شیرین چیزهایی هستند که در عالم واقع مصداق دارند، اما آب تلخ ترکیبی شاعرانه‌تر است که مخاطب را به‌دنبال معنای ثانویه‌اش می‌فرستد.

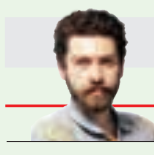
وسترنی در تمام فلات ایران

روستایی که حاتمی‌کیا نشان می‌دهد، یک لهجه بخصوص ندارد. یکی از اهالی آن لر است؛ حاج‌علی با بازی محمد فیلی، یکی دیگر ته‌لهجه عربی دارد؛ میکائیل با بازی جهانگیر الماسی، یا به‌طور واضح‌تر نعمت، مامور تقسیم آب که در ابتدای فیلم مصدوم شد، افراد دیگری لهجه ترکی دارند و کسی مثل رحمت بخشی (با بازی فرامرز قریبیان) با لهجه تهرانی صحبت می‌کند. وقتی این روستاییان تازه از محل زندگی‌شان به سمت تهران راه افتاده‌اند، یک مامور راهنمایی و رانندگی با رحمت به لهجه اصفهانی صحبت می‌کند؛ چنانکه اگر کسی فقط همین سکانس را ببیند، تصور خواهد کرد که ماجرا در اطراف اصفهان روایت می‌شود. حاتمی‌کیا می‌خواسته با این کار مساله فیلمش را به کل ایران تعمیم بدهد. البته می‌شود برای این تنوع لهجه توجیهاتی در واقعیت پیدا کرد. در خوزستان عرب‌ها و لرها کنار هم زندگی می‌کنند و کسی که با لهجه ترکی حرف می‌زند می‌تواند یک مهاجر قدیمی باشد. پلیس اصفهانی هم لابد بنا به شهری که برای محل خدمتش انتخاب شده آنجاست و... اما اینها همه بهانه است تا تمام ایران در یک روستا جمع شود. اگر خروج، یک وسترن ایرانی دانسته شود، متعلق به نقطه خاصی از کشور نیست و به تمام فلات ایران تعلق دارد.

پدر، پسر، معشوقه

تم پدر و پسری که بعد از «بوی پیراهن یوسف» در تمام فیلم‌های حاتمی‌کیا وجود داشته، اینجا و در خروج هم وجود دارد. از «بادیگارد» به این طرف دیگر جای پدر و پسرها عوض شد و اگر قرار بود کسی بر کشته دیگری گریه کند، حالا نوبت پدرها رسیده است. به وقت شام و خروج چنین هستند. زن اما همچنان نقش سازنده‌اش را در فیلم‌های حاتمی‌کیا حفظ کرده است. زن در مردانه‌ترین فیلم‌های حاتمی‌کیا همیشه بهترین تصویر را داشته، حتی اگر در کانون ماجرا قرار نگرفته باشد. او در زنانه‌ترین فیلمش یعنی «دعوت» به هیچ‌وجه نتوانست تصویر باشکوهی را که از زن ایرانی در فیلمی مثل آژانس شیشه‌ای ترسیم کرده بود، خلق کند. این روند تا بادیگارد و شخصیت مرضیه با بازی مریلا زارعی ادامه یافت و حالا مهربانو با بازی پانته‌آ پناهی‌ها را می‌شود یک زن باشکوه دیگر در سینمایی حاتمی‌کیا به‌حساب آورد که این‌بار روستایی است. در وسترن‌های کلاسیک، تصویر یک مرد تنهای قهرمان‌صفت که فقط یک زن او را درک می‌کند، جزء تصاویر قالبی است. پیش از فیلم خروج که به سیاق فیلم‌های وسترن نماهای آرامبخشی از طبیعت دارد، همین جنس از رابطه زن و مرد در سایر آثار حاتمی‌کیا هم قابل رصد بود و می‌شد آن را ازجمله تاثیراتی دانست که این فیلمساز از سینمای وسترن گرفته است. اما رابطه پدر و پسری، چیزی کاملا ایرانی است که حاتمی‌کیا به ترکیب اضافه می‌کند.

چه کسی مخاطب جشنواره تئاتر فجر است؟



سیدحسین رسولی
روزنامه‌نگار

اگر به آرشیو تصویری صداوسیما دسترسی داشته باشید، می‌توانید گزارش‌هایی بیابید که در آن تئاتر شهر در محاصره خیل عظیمی از انسان‌هاست. آنان تلاش می‌کنند خود را به ساختمان مدور زردرنگ برسانند و از در چوبی بزرگ تئاتر شهر عبور کنند. حتی می‌توان دید کسی از تابلوی تبلیغاتی بالا رفته است تا ببیند می‌توان امیدی به حضور در سالن ۵۰۰ نفره تئاتر شهر داشت یا خیر. جمعیت به هر روی بیش از ۵۰۰ نفر است. جمعیت مشتاقی که عطش تئاتر دارد. آن جمعیت یک تمنای عمومی داشت. می‌خواست اولین باشد، اولین کسی که نمایشی از قطب‌الدین صادقی یا منیژه محامدی یا پری صابری را می‌دید. آن روزها کارگردانان تئاتر شمایل‌های فرهنگی در صفحات میانی روزنامه‌ها بودند. خبری از فضای مجازی نبود و کماکان مجلات مسیر ارتباطی میان اهالی تئاتر و مخاطب بودند. حالا جشنواره تئاتر فجر جایی برای هم‌نفس شدن دو قشر است. با تغییرات عمده در فجر، گرایش به سوی مروری شدن جشنواره و درنهایت فروش بلیت به صورت الکترونیکی و عملا حذف جمعیت بی‌بلیت دهه‌های پیشین، بیشتر شد. گویی تئاتر شهر در ایام فجر بیش از آنکه در محاصره مخاطبان تئاتر باشد، بیشتر در محاصره خرده‌فرهنگی‌های مطرود می‌شود. همان خرده‌فرهنگی‌هایی که نسبتی با تئاتر ندارند و شاید تئاتر در سال‌های اخیر هیچ برنامه‌ای برای آنان ندارد. تئاتر شاید در زبان، مدام از مردم می‌گوید؛ اما تمایل عمومی‌اش به جذب طبقه به اصطلاح الیت (نخبه) بوده است. رنگ باختن آن تصویر پرهیاهوی قدیمی این پرسش مهم را پدید آورده که مخاطب جشنواره تئاتر فجر چه کسی است؟ پاسخ بسیار پیچیده است. در سال‌های اخیر هیچ‌گاه متولی جشنواره‌های فجر اقدام به آمارگیری و سرشماری مخاطب نکرده است. هیچ نگاه تحلیلی به نظام طبقاتی یا قشری نداشته است. برای مثال هر سال دانشجویان تئاتر واجد نوعی سوبسید می‌شوند و آمار دقیقی از تعداد دانشجویان و البته بلیت‌های فروخته شده دانشجویی وجود دارد؛ اما این آمار منتشر نمی‌شود. در نتیجه تنها اعلام می‌شود تئاتر فجر محفلی برای دانشجویان است. به عبارتی وجود چنین اعداد و ارقامی منجر به تحلیل نشده است. با این حال داده‌های چشمی یک روزنامه‌نگار منتج به آن می‌شود که جشنواره تئاتر فجر فارغ از نگاه طبقاتی، جشنواره‌ای برای جوانان است. می‌توان حس کرد میانگین سنی مخاطبان میان ۲۰ تا ۳۰ سال است. می‌توان فهمید مخاطبان اساسا از قشر متوسط یا افرادی هستند که گرایش به طبقه متوسط دارند. برخلاف تصور، تئاتر فجر محل رجوع طبقه مرفه و ثروتمند نیست. می‌توان دریافت تئاتر دیدن به‌عنوان یک فرهنگ یا رفتار در طبقه متوسط خلاصه شده است. در سال ۱۳۸۳، فرهاد مهندس‌پور، دبیر وقت جشنواره تئاتر فجر اقدام به تولید شعاری برای جشنواره خود می‌کند، «تئاتر برای همه»، این شعار بدل به شعاری ۱۵ ساله می‌شود. هر کجا سالن دولتی بود یا برنامه‌ای منبعث از دولت در حوزه تئاتر تولید می‌شد، عبارت «تئاتر برای همه» نیز متبلور می‌شد. این وضعیت اما نتوانست مخاطب تئاتر را دگرگون کند. مساله گیشه به‌خصوص در دهه ۹۰، سوق دادن گیشه به سوی فروش دیجیتالی و عدم‌تمرکز از مرکز به حاشیه، شرایط را به سمتی برد تا مهندس‌پور در دوره سی‌وششم جشنواره علیه شعار تولیدی خود سخن بگوید. او «تئاتر برای همه» را شکست خورده اعلام کرد. هرچند او نگاهی به طبقاتی شدن تئاتر نداشت؛ اما واقعیت آن است که رویکرد دولت به تئاتر عامل مهمی در شکست این شعار بود. تئاتر که هنری سوبسیدی و بر پایه حمایت دولت بود؛ ناگهان با ابلاغ اصل ۴۴ قانون اساسی از هر سوبسیدی محروم می‌شود. این محرومیت بر تئاتر فجر نیز تاثیر می‌گذارد. تبدیل شدن جشنواره تولیدی به جشنواره مروری، محصول همین نگاه است. دولت عملا پای خود را از مقوله تولید می‌برد و تولید به بخش خصوصی محول می‌شود.

نتیجه چنین امری شاید گرایش بازار تئاتر به سمت ذائقه مردم بوده باشد. البته این مردم مجموعه‌ای از طبقه مرفه و طبقه متوسط روبه بالاست؛ یعنی کسانی که از پس خرید بلیت‌های گران نمایش‌های ستاره‌محور برآیند. این آثار به سبب میل به گیشه و عاری بودن از المان‌های جشنواره‌ای هیچ‌گاه وارد چرخه جشنواره نشدند، حتی حضور نمایش «اولیور تویست» حسین پارسایی در فجر سی‌وششم نیز محصول برخورد اجراهای آن و نیاز مبرم به تالار وحدت بود. نتیجه امر نیز جالب بود. داوران خارجی جشنواره نمایش پارسایی را نادیده می‌گیرند و حتی به دکور عظیم نمایش هم جایزه‌ای نمی‌دهند. این در حالی است که «اولیور تویست» پربازدیدترین نمایش سال بود و فروشش از ۸۰ درصد فیلم‌های سینمایی آن سال بیشتر بود.

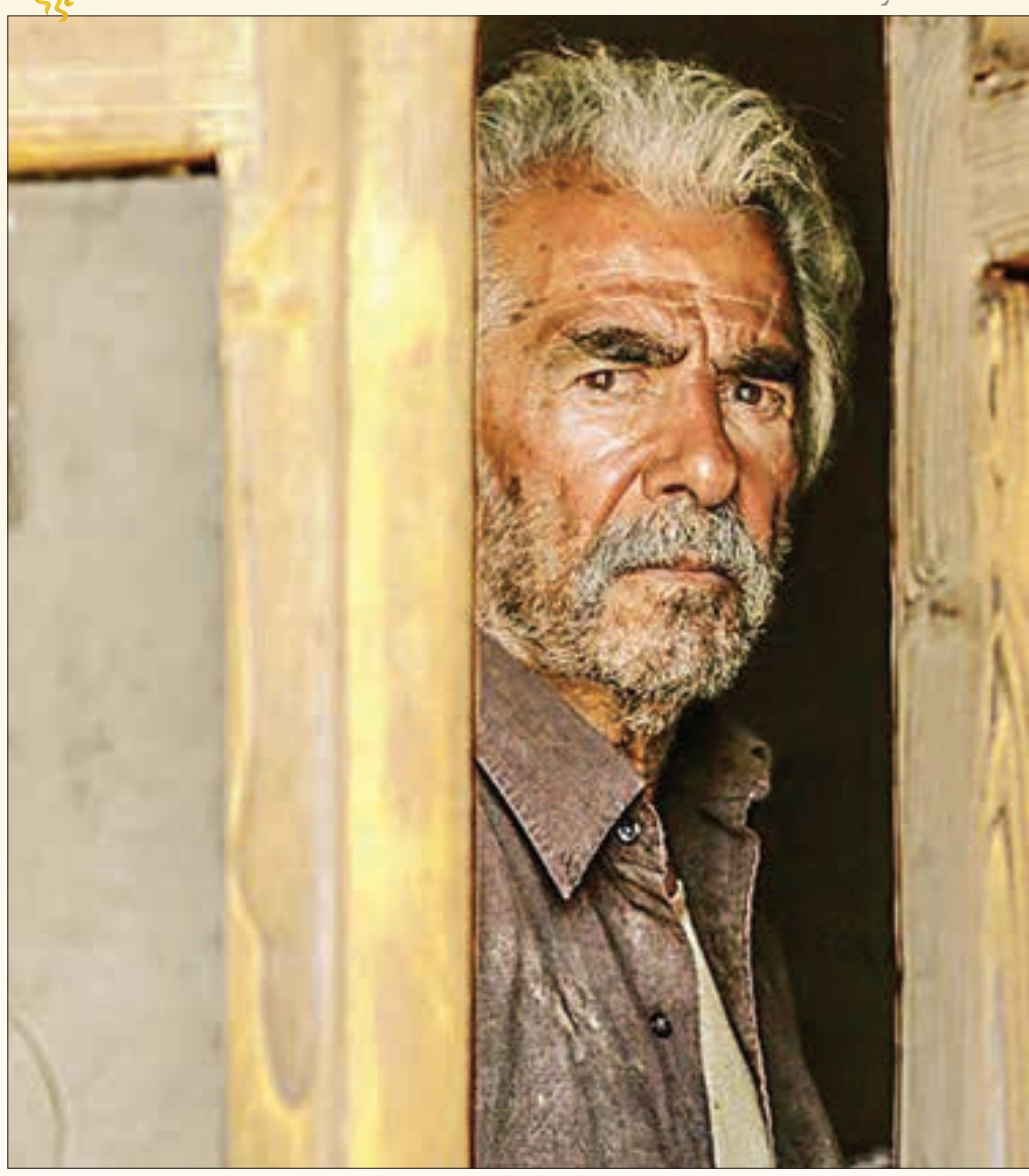
حالا به یک تناقض می‌رسیم و آن هم فاصله نگاه اهالی تئاتر و ذائقه مردم است. نمایش‌های اندیشه‌محور یا موضوع‌محور – که اساسا برای یادآوری ایام فجر تولید

ادامه در صفحه ۱۳

ادامه از صفحه ۱۲

نگاهی به کاراکتر فرامرز قریبیان در ۵ فیلم به بهانه حضورش در «خروج»

تولد دوباره «قدرت»



سیدمهدی موسوی‌تبار
روزنامه‌نگار

«وقتی فیلمنامه «خروج» را خواندم، بسیار خوشم آمد و فکر می‌کنم این بهترین فیلمی باشد که بازی می‌کنم. البته باید تولید فیلم شروع شود و امیدواریم که اتفاق خوبی برای فیلم بیفتد.» این صحبت‌های بازیگری است که بیش از ۸۰ فیلم سینمایی در کارنامه بازیگری‌اش دارد. بازیگری که از آبان ۱۳۲۰ در خیابان ری تهران تاکنون سعی کرده بدون حاشیه، محترم و البته قوی کارش را انجام دهد. آخرین باری که فرامرز قریبیان در یک فیلم سینمایی جلوی دوربین رفت مربوط به سال ۹۳ و فیلم «چهارشنبه خون به پا می‌شود» به کارگردانی حماسه پارسا بوده است. فرامرز قریبیان در باغ پرمیوه کارنامه کاری‌اش، هم دستیاری کارگردان دیده می‌شود و هم کارگردانی و بازیگری. داستان رفاقتش با مسعود کیمیایی و اسفندیار منفردزاده را همه علاقه‌مندان سینما می‌دانند. پوران درخشنده، فریدون ژورک، اصغر فرهادی، امیر قویدل، بهمن فرمان‌آرا، محمدعلی نجفی، مهدی صباغ‌زاده، ایرج قادری و البته مسعود کیمیایی و حالا ابراهیم حاتمی کیا چهره‌های مطرحی هستند که به‌عنوان کارگردان با قریبیان همکاری کرده‌اند. حالا و بعد از یک خداحافظی غیررسمی که در فضای مجازی و صفحه اینستاگرامی سام، فرزند فرامرز قریبیان منتشر شد، شاهد بازگشت قدرتمند این بازیگر ۷۸ ساله پرافتخار هستیم. فرامرز قریبیان در سال ۶۶ برای بازی در فیلم «ترن» به کارگردانی امیر قویدل توانست از ششمین دوره جشنواره فیلم فجر سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد را دریافت کند. او به‌خاطر بازی در فیلم «بندر مه‌آلود» در سال ۷۱ توانست دومین سیمرغ بلورین را هم از آن خود کند. قریبیان، سومین سیمرغ بلورین خود را در سال ۷۸ برای بازی در فیلم «مرد بارانی» به کارگردانی ابوالحسن داوودی به‌دست آورد. حالا باید منتظر ماند و دید که آیا فیلم خروج برای قریبیان پوکر می‌کند یا خیر. قطعا برای هر بازیگری کسب چهار سیمرغ بلورین هم سخت است و هم غرورآفرین. در این فرصت نگاهی داریم به پنج فیلم مشهور قریبیان که در آنها به‌عنوان کاراکتر قهرمان حضور داشته است. مردی که درباره ورودش به دنیای بازیگری اینچنین گفته است: «از زمانی که به یاد می‌آورم از دوران کودکی و نوجوانی، به تنها حرفه‌ای که فکر می‌کردم بازیگری بود. من و کیمیایی و منفردزاده از همان هنگام با هم دوست بودیم و همیشه علاقه داشتیم در زمینه سینما کار کنیم. کیمیایی دوست‌داشت کارگردان شود. در ۱۶-۱۵ سالگی، بدون اینکه بازیگری را تجربه کرده باشم، حس کردم از عهده کاری که به آن علاقه دارم، برمی‌آیم.»

«گوزن‌ها»

تحصیلات ناتمام در رشته بازیگری مدرسه «ویژوال آرت آمریکا»، دستیاری کارگردان و ایفای نقش کوتاهی در فیلم «بیگانه بیا» مسعود کیمیایی، بازی در فیلم «خاک» مسعود کیمیایی و بعد ناگهان گوزن‌ها و معرفی یک بازیگر قدرتمند و یک فیلم مهم به سینمای ایران. کاراکتر «قدرت» و توانایی‌های فرامرز قریبیان، از سال ۵۳ تاکنون خودشان را به سینمای ایران تحمیل کرده‌اند. حتی شبیه شخصیت قدرت تا قبل از ساخته شدن گوزن‌ها هم در سینمای ایران دیده نمی‌شد؛ سینمایی که قهرمانش یا باید صدای خوبی می‌داشت یا کتک کاری کردن را بلد بود، قبول نمی‌کرد که یک نفر با عینک بزرگ و اورکت آمریکایی و بدون هیچ ویژگی مبرز دیگری تبدیل به یک شخصیت محبوب شود. هرچند ستاره اصلی آن فیلم بهروز وثوقی بود و به‌خاطر آن فیلم ۱۲۰ هزارتومان دستمزد گرفت، اما فرامرز قریبیان با ۱۰ هزارتومان دستمزد توانست خودش را به‌عنوان یک قهرمان زخم‌خورده و متفاوت با تمام قهرمانان قبل از خود به سینمای ایران معرفی کند. قدرت را چه قهرمانی زخمی بدانیم و چه یک شریک شهری، اما نکته مهم اینجاست که هرکسی به‌جز قریبیان این نقش را بازی می‌کرد چنین کاراکتری خلق نمی‌شد.

می‌توان یکی از دلایل بازی‌های قوی در گوزن‌ها را اعتقاد قلبی و عمیق بازیگرانش به داستان و فیلمنامه قوی و جذاب آن دانست. قریبیان در گفت‌وگویی درباره حس و حالش برای بازی در نقش قدرت می‌گوید: «وقتی سناریو را خواندم، عاشق نقش قدرت شدم و باور کنید آنقدر با خودم کلنجار رفتم که توانستم این رل را با تمام وجودم بازی کنم. فیلم در آن زمان با استقبال چشمگیری مواجه شد و همان‌طوری که شما گفتید تبعات خوبی هم داشت، اینکه بسیاری از تماشاگران که در دام اعتیاد گرفتار شده بودند با تماشای فیلم گوزن‌ها، به ترک این بلای خانمانسوز مبادرت کردند که این حرکت واقعا مرا خوشحال می‌کرد. به یاد دارم در مراسمی ویژه، صدها تن از افراد معتاد حضور یافته بودند که به‌خاطر این فیلم، اعتیاد را ترک کرده بودند، آن روز یکی از روزهای ماندگار در زندگی من بود و واقعا زمانی که آن صحنه‌های جالب را دیدم، بغض گلویم را گرفته بود. ای کاش زندگی هم مثل ماشین دنده عقب داشت؛ اگر دوباره به آن زمان برگردم، نقش قدرت را جدی‌تر از آن سال بازی خواهم کرد.» البته گوزن‌ها در زمان اکرانش و حتی پس از آن حاشیه‌های زیادی پیرامونش شکل گرفت، از سانسور کردن بعضی دیالوگ‌ها و سکانس‌ها تا تغییردادن انتهای فیلم. مسعود کیمیایی بعدها درباره این فضای امنیتی آن زمان می‌گوید: «بعد از نمایش گوزن‌ها در جشنواره جهانی فیلم تهران گفتند انتهای فیلم باید تغییر کند. چون در ذهن خودشان از شخصیت‌های فیلم، مابه‌ازای واقعی ساخته بودند. مثلا این امیرپرویز پویان است، آن یکی شاه است، فلانی مأمور ساواک است، آن یکی زندانی است و... من و آقای میثاقیه زیر بار نرفتیم و مأموران ساواک ما را از استودیو به اداره ساواک بردند. کار به‌جایی رسید که خودشان آمدند و پایان‌بندی فیلم را عوض کردند. کارگردان و صدابردار را خودشان آوردند، فیلمبردار هم خود نعمت حقیقی بود.»

«سناتور»

هجدهمین فیلم قریبیان همزمان شد با دومین تجربه کارگردانی مهدی صباغ‌زاده و ساخت یک فیلم مهیج و اصطلاحا جاده‌ای و حادثه‌ای به‌نام «سناتور». فرامرز قریبیان در این فیلم که فیلمنامه‌اش توسط فریدون جیرانی نوشته شده، نقش استوار حقگوراباز‌ی می‌کند. این استوار (که انتخاب فامیلی‌اش احتمالا طبق اقتضائات دهه ۶۰ اینقدر گل‌درشت بوده) بعد از کشف مقدار زیادی هروئین در داخل کامیونی متوجه شبکه‌ای گسترده می‌شود که قاچاق سازمان‌یافته مواد مخدر را برعهده دارد. به سنت روز، سناتوری فاسد پشت‌پرده ماجرا قرار دارد. درحالی که نه اداره آگاهی علاقه‌ای به دنبال کردن پرونده نشان می‌دهد و نه شهربانی، استوار حقگو، قیصروار به دنبال اجرای عدالت می‌رود. موفقیت سناتور در گیشه محصول تبعیت درست و متقاعدکننده از قواعد بازی است. این قهرمان عدالتخواه که مقابل سیستم فاسد می‌ایستد برای تماشاگر آشناست و صباغ‌زاده کارگردان و جیرانی فیلمنامه‌نویس موفق می‌شوند حس همذات‌پنداری تماشاگر برای همراهی با قهرمان و مسیری که می‌پیماید را تا انتها حفظ کنند. اقتدار دلنشین استوار حقگو با بازی قریبیان و صدای منوچهر اسماعیلی باورپذیر است و کاراکتر علی حقیقت (امان از این اشاره‌های مستقیم دهه ۶۰) با بازی بیژن امکانیان هم با تزلزل و دنیای رمانتیک و آسیب‌پذیرش، مکمل مناسبی برای شخصیت اصلی است. این فیلم در گیشه موفق بود و برای سینمای آن زمان که دنبال «قهرمان خودی» و تحت کنترل می‌گشت، نمونه‌ای قابل استناد و اشاعه بود. فرامرز قریبیان در سناتور، نقشی را بازی کرد که از سن و سال آن زمانش بزرگ‌تر و پخته‌تر بود. اقتدار و مظلومیت را به یک اندازه و توامان در بازی او می‌دیدیم و همین نکته مثبت بازی‌اش بود. هرچند در میان آثار قریبیان آنقدر فیلم قابل توجه و مهم وجود دارد که کمتر کسی حواسش به سناتور باشد، اما بازی او در این فیلم در نقش یک قهرمان انقلابی و انسان آزاده از نمونه‌های فوق‌العاده درخشان بازیگری قریبیان است.

«ترن»

شاید شما هم این فیلم را با موسیقی متن زیبایش که توسط مجید انتظامی ساخته شده، به‌خاطر بیاورید که یکی از بهترین حضورهای قریبیان در این فیلم رقم خورده است. «ترن» در سال ۶۶ و توسط امیر قویدل ساخته شد و خسرو شکیبایی و عنایت بخشی هم در کنار قریبیان حضور داشتند. بازی فرامرز قریبیان در نقش یک سوزنبان پیر با چهره‌پردازی خاصی هم همراه بود که در آن سال‌ها مورد توجه قرار گرفت و به‌خاطر این نقش، سیمرغ بهترین بازیگر را هم دریافت کرد. داستان ترن را می‌شود به این شکل تعریف کرد؛ زمستان ۱۳۵۷ و در اوج انقلاب، یک قطار سوخت‌رسان ارتشی به مقصد اصفهان در حرکت است. گروهی از کارگران اعتصابی شرکت نفت و راه‌آهن با نقشه رئیس قطار و نیروهای انقلابی برای رفع نیاز مردم، مسیر قطار را به مقصد مناطق مرکزی و شمال تغییر می‌دهند. ارتش وارد عمل شده و قطار متوقف می‌شود و رئیس و همراهش بازداشت می‌شوند. لوکوموتیوران مصمم می‌شود قطار را به مقصد برساند. فولاد (لوکوموتیوران) و دستیارانش با زحمت محموله را به مقصد می‌رسانند. مأموران به آنان هجوم می‌برند. مردم منطقه با مشعل‌های فروزان به کمک آنها می‌روند و قطار را تا مقصد همراهی می‌کنند. لکوموتیوران در واپسین لحظه به شهادت می‌رسد.

قریبیان در این فیلم هم نقشی مسن‌تر از سن آن زمان خودش ایفا کرد و خاطراتش از این فیلم را در گفت‌وگویی این گونه شرح داده است: «فیلمبرداری ترن کار بسیار مشکلی بود. راه‌آهنی که به شمال کشور می‌رود، تک خطه است و تنها در ایستگاه‌ها دو خطه می‌شود تا قطارها از کنار هم بگذرند و به راه خود ادامه دهند. این موضوع کار ما را زمان فیلمبرداری ترن بسیار سخت می‌کرد و هر دفعه، پس از گرفتن یک یا دو پلان صبر می‌کردیم تا قطاری عبور کند و دوباره کار را ادامه می‌دادیم. این شرایط با سردی فراوان هوا همراه بود، اما ترن فیلم خوبی شد و آن را در میان آثارم بسیار دوست دارم. به یاد می‌آورم اولین‌باری که فیلم را در جشنواره فیلم فجر دیدم، از جلوه‌های ویژه ضعیف فیلم یکه خوردم و امیر قویدل به همراه هادی مشکات، تهیه‌کننده فیلم را پیدا کردم و از آنها خواستم با فیلمبرداری مجدد صحنه‌های جلوه‌های ویژه فیلم را درست کنند. قویدل هم به این موضوع اصرار زیادی کرد، اما این اتفاق نیفتاد و من و قویدل هر دو ناراحت بودیم که فیلمی به این خوبی دچار چنین مشکلی شده است. این خاطره جالبی از ترن برای من است که خاطره شیرینی نیست. به یاد می‌آورم حتی زمان فیلمبرداری ترن، برای مسلط شدن به نقش، شخصا هدایت قطار را یاد گرفته بودم و راهبر ترن با اعتمادی که به من پیدا کرده بود، سر صحنه حاضر نمی‌شد.» جنس قهرمانی قریبیان در این فیلم هم متفاوت با قهرمانان دیگر دهه ۶۰ و نزدیک به منظومه بازیگری خودش است. قهرمانی مقتدر و زخم‌خورده که با کمک مردم می‌تواند حقش را بگیرد و قرار نیست تک‌نفره به نبرد با دشمن برود.

«رد پای گرگ»

آغاز دهه ۷۰ با فیلم «ردپای گرگ» می‌توانست یک دهه رویایی را برای کیمیایی و قریبیان رقم بزند. فیلمی درخشان و دوست‌داشتنی با دیالوگ‌های ماندگار و آهنگین که بعد از نزدیک به سه دهه هنوز در ذهن طرفداران سینما ماندگار است. ردپای گرگ، درباره شخصیتی به‌نام رضا با بازی فرامرز قریبیان است که سه روز پیش از عروسی با طلعت (با بازی به یادماندنی گلچهره سجادیه) به زندان افتاده است و پس از ۲۰ سال از زندان آزاد می‌شود. او به سراغ طلعت که خیاطی می‌کند، می‌رود و درمی‌یابد صادق‌خان (با نقش‌آفرینی مرحوم منوچهر حامدی) دوست دوره جوانی‌اش مسبب زندان رفتن او بوده است. رضا در شب عروسی پسر صادق‌خان وارد مجلس می‌شود و او را می‌کشد. بازی قریبیان در این فیلم اندازه، صحیح و مثال‌زدنی است. رضا از جنس قهرمان‌های همیشگی کیمیایی است و شاید به‌همین دلیل قریبیان برایش سنگ تمام گذاشت. مردی برای نشان‌دادن چرک‌زخم‌های یک رفاقت و مردانگی، ۲۰ سال زندان را تحمل می‌کند و حاضر نمی‌شود نامی از رفیقش ببرد. چه کسی می‌توانست رضا را به‌خوبی قریبیان بازی کند؟! مردی که به قول خودش: «من کی دشمن فروختم که رفیق بفروشم؟!» رضا سال‌ها به احترام رفیق در تبعید خودخواسته به سر می‌برد و باز به درخواست او به تهران بازمی‌گردد. حالا اما پی می‌برد دوست از پشت به او خنجر زده و دامی برایش پهن کرده است. رضا و صادق، مرید و مراد بوده‌اند اما دوست دیرینه، کاسبکار شده و زرق‌وبرق زندگی پایتخت‌اورابی احساس کرده و دیگر آن کسی نیست که رضا به‌عنوان رفیق قبول داشت. قهرمان ردپای گرگ، باز هم خودش دست به تیزی می‌برد تا انتقام بگیرد. مسعود کیمیایی همچنان قهرمانش را سرپا نگه می‌دارد و اجازه نمی‌دهد زخم نامردی او را نابود کند، بلکه این رضاست که نقش فاعلیت دارد. در زمان اکران، استقبال فوق‌العاده‌ای از این فیلم شد و بسیاری از منتقدان بازی قریبیان را هم‌تراز با بازی‌اش در «گوزن‌ها» می‌دانستند. قریبیان قطعه گمشده سینمای ایران بوده؛ چه قبل از انقلاب و چه بعد از انقلاب. قطعا مثل هر بازیگر دیگری کارهای ضعیف هم بازی کرده است، اما همیشه سعی کرده استانداردهای خودش را حفظ کند. قهرمانی زخمی که اگر نبود شاید خیلی از فیلم‌ها یا اصلا ساخته نمی‌شدند یا کاراکترهایش به‌یادمان نمی‌ماندند. خروج، احتمالا ورود قریبیان به یک دوره جدید بازیگری‌اش باشد.

«تجارت»

فرامرز قریبیان و مسعود کیمیایی، زوجی که باز هم در سال ۱۳۷۳ کنار هم قرار گرفتند و اثری را تهیه کردند که نه نگاه منتقدان را به خود جلب کرد و نه در گیشه موفق بود. قریبیان این بار قهرمانی در لباس پدر بود. قرار بود پدری باشد که به کمک پسرش در خارج از ایران می‌رود و خبری از جامعه و اعتقاد گروهی نبود. رابطه پدر و پسری ارجح بر هر رابطه‌ای بود. فارغ از اینکه «تجارت» در کارنامه کیمیایی و قریبیان جایگاه بالایی ندارد، اما نمی‌توان منکر زحمات قریبیان برای خلق یک کاراکتر متفاوت شد. قهرمانی که این‌بار به آلمان می‌رود و آنجا میان بیگانگان به نبردش ادامه می‌دهد. قریبیان نقش روزنامه‌نگاری را بازی می‌کند که برای دیدار تنها فرزندش سیاوش، از آمریکا به آلمان می‌رود. این پدر از جدایی همسرش می‌گوید و زندگی‌اش را پس از آن برای پسر بازگومی‌کند. درضمن متوجه می‌شود سیاوش نیز در حال جدایی از همسرش است و برای هزینه سقط جنین او دچار مشکل مالی شده است. دو مرد آلمانی که نئونازی به‌نظر می‌رسند، به پدر و پسر حمله می‌کنند و کیف پدر را می‌ربایند. پدر زخمی می‌شود و پسر برای فراهم کردن هزینه معالجه او به همکلاسی هایش رو می‌کند، اما نتیجه‌ای نمی‌گیرد. صاحب کارش در رستوران نیز به او پولی نمی‌دهد. تنها کسی که باقی مانده، دوستش رضاست که با مشورت پدرش، ویدئو و دوربین ویدئویی خانواده را می‌فروشد و پول به‌دست‌آمده را به سیاوش می‌دهد. پدر سیاوش، پس از معالجه سراغ دو مرد آلمانی می‌رود و پس از مضروب کردن آنها کیفش را پس می‌گیرد. هنگام بازگشت به ایران، سیاوش نیز در فرودگاه به پدرش می‌پیوندد. جدا از حضور جالب توجه آرش یغمایی و پولاد کیمیایی به‌عنوان فرزندان دو هنرمند در این اثر، اما نکته جالب، صحنه‌های ابتدایی فیلم بود. جایی که تصاویری واقعی از جوانی قریبیان دیده می‌شود. قریبیان در تجارت که محصول سال ۷۳ است، ۵۰ سالگی را رد کرده بود و کم کم وجه پدرانه‌اش وارد سینمای ایران می‌شد.

تئاتر فجر و ابهامات سیاستگذاری

احسان زیورعالم
روزنامه‌نگار

اردیبهشت امسال تئاتر شهر در سه روز میزبان جلسات آسیب‌شناسی تئاتر فجر بود. پس از ۳۸ سال برگزاری این جشنواره همه‌چیز خبر از ابهامات در سیاستگذاری فجر داشت. جشنواره‌ای که با حضور هر دبیری دستخوش تغییر می‌شود، نیاز به یک جراحی بزرگ داشت؛ اما جامعه تئاتری منتقد، توان این جراحی را ندارد. حرف‌ها و گفتارها حکایت از آن داشت که آسیب‌ها دیده می‌شوند؛ اما آسیب‌پذیرها نمی‌خواهند در تغییر شریک شوند. برای مثال نادر برهانی‌مرند، دبیر دوره‌های ۳۷ و ۳۸ در نشست خبری اخیر تئاتر فجر گفت همان‌هایی که مخالف رقابتی بودن فجر هستند حاضر به حضور در بخش غیررقابتی نبوده‌اند. او با اینکه نامی از فردی نبرد؛ اما اشاره‌اش به جلسات آسیب‌شناسی می‌تواند اهداف را روشن کند.

یکی از مشکلات مهم فجر در سیاستگذاری است؛ سیاستگذاری‌ای که معجونی از هنر و مدیریت شده و با این تفاوت که جدال بین این دو، نتیجه خوبی نداده است. تجربه نشان داده ورود هنرمند به عرصه مدیریت رویه‌ای اقتدارزدا داشته است. مدیران هنری که جنبه هنری آنان قوی‌تر بوده است موفقیت کمتری داشته‌اند. زمانی که از علی منتظری یاد می‌کنیم که یکی از شخصیت‌های موفق در مدیریت تئاتر ایران به حساب می‌آید، نمی‌توان از او وجه هنری بسازیم. او صرفا مدیر بود و انگیزه‌های هنری را به بیرون از سازمان تحت مدیریتش منتقل کرد. تئاتر فجر، محلی است برای درک بهتر این تضاد، این دوگانگی که تئاتر ایران را به‌سوی بی‌ثباتی کشانده است. هنوز نمی‌دانیم از فجر چه چیزی می‌خواهیم. روزی تریبون تئاتر ایران است و روز دیگر ویترین؛ اما هیچ‌وقت نمی‌تواند هر دوی آنها باشد. تئاتر فجر نیازمند هویت است. اگرچه هویت آن با انقلاب و دفاع‌مقدس گره خورده بود؛ اما با گذشت زمان و مطرح‌شدن موضوعات تازه در ایران، جشنواره تئاتر فجر نیز به سمت و سویی دیگر سوق یافت. مأموریت انقلابی آن به‌نوعی به جشنواره‌های مقاومت و ایثار تنفیذ شد؛ اما اهمیت کمتر آن جشنواره منجر به ضعف در تولیدات انقلابی شد. از سوی دیگر، فجر برنامه موضوعی برای آثار خود نداشت.

منظور از موضوع، شعارزدگی نیست. برای مثال جشنواره آوینیون در هر دوره براساس یک مانیفست از هنرمندان مدعو می‌خواهد در همان حیطه کار کنند؛ یک موضوع جهان‌شمول که بشر امروزی را درگیر خود کرده است. این وضعیت در فجر رخ نمی‌دهد. با اینکه ایرانی‌ها با جشنواره‌های موضوعی بین‌المللی به‌خوبی همکاری می‌کنند؛ اما در برابر جشنواره‌های داخلی خنثی بوده‌اند. هرچند دو دلیل برای این وضعیت می‌توان برشمرد. نخست آنکه سیاستگذاران فرهنگی به‌جای توجه به دغدغه عمومی به سراغ دغدغه سازمانی رفته‌اند و دوم آنکه هنرمندان همواره رویکردی منفی به سفارش گرفتن داشته‌اند، رویکردی که نتیجه عدم گفت‌وگو میان دستگاه‌های متولی و هنرمندان است.

جشنواره تئاتر فجر می‌تواند در یک سیاستگذاری قدرتمند به محلی برای بیان موضوعات روز بدل شود. می‌تواند تصویر متکثر از ایران ارائه دهد. به یاد داشته باشیم سینما تنها در تهران فعال است و فیلمساز شهرستانی دیگر اعتبار معنایی ندارد. تئاتر می‌تواند آینه تمام‌نمای فرهنگ‌های مختلف ایران شود و تئاتر فجر هم می‌تواند جشنواره هفت‌اقلیم باشد.

می‌شوند - چندان مخاطب عام ندارند. فروش پایین آنها در طول سال گواهی بر این مدعاست. ذائقه طبقه مرفه بر طبقه فرودست نیز چیره شده است. میل به خرید بلیت نمایش‌های ستاره‌محور به تمامی طبقات جامعه کشیده می‌شود. برای مثال در نمایش «لامبورگینی ۲» با بازی سحر قریشی، با آنکه نمایش فروش فاجعه‌باری را تجربه می‌کند؛ اما می‌شد دید طبقه فرودست جامعه برای دیدار با قریشی میهمان سالن شهرزاد می‌شوند. آنان بلیت نمی‌خرند؛ اما صبوری می‌کنند تا بعد از اجرا با قریشی عکس بگیرند. همان رفتاری که طبقه مرفه روی فرش‌های قرمز از خود نشان می‌دهد. یک رفتار تکثیر شده موجب عمومی شدن یک ذائقه می‌شود.

تئاتر فجر همواره تلاش کرده است خود را از این وضعیت مبرا کند. نمایش‌هایی از این دست راهی به فجر نمی‌برند و در نتیجه نگاه کاملی به ذائقه عمومی ندارد. از سوی دیگر، فقدان سوبسید موجب شده است تئاتر فجر تلاشی برای تصحیح ذائقه نداشته باشد. پس با یک بازی به بن‌بست خورده روبه‌رو هستیم. نتیجه ماجرا نیز از پیش مشخص است. فاصله گرفتن بدنه عمومی جامعه از هنر تئاتر و حتی محروم کردن آن از زنده‌ترین هنر روی زمین و از بین بردن بسترهای مردم‌محور یک اجرا. در این میان با بودجه اندک اداره کل هنرهای نمایشی و عدم‌همگرایی نهادهای فرهنگی متولی تئاتر، این مسیر سیر نزولی در پیش خواهد گرفت تا جایی که تئاتر و مخاطبانش در فجر تعریفی نداشته باشند. همه چیز به جهان بیرون خلاصه خواهد شد.

عوامل و بازیگران فیلم جدید حاتمی‌کیا
در گفت‌وگو با «فرهیختگان» از «خروج» می‌گویند

روایت وسترن ایرانی

«خروج» فیلم سختی است. دوربینش ساکت و گوشه‌نشین نیست. انگار ابراهیم حاتمی کیا این چند ساله قرار نیست فیلم راحت بسازد. او این بار قصه اعتراضش را به دل جاده و شهرهایی غیر از تهران برده است. با تعدادی از عوامل فیلم «خروج» گفت‌وگو کردیم تا قطعات پازل بیستمین فیلم حاتمی کیا کنار هم چیده شوند.

عاطفه جعفری
روزنامه‌نگار

علیرضا صالحی، برنامه‌ریز و دستیار کارگردان:

لحن متفاوت حاتمی‌کیا مخاطب را غافلگیر می‌کند

هر مطلبی که در مورد «خروج» تا الان شنیده‌اید، همه گمانه‌زنی است و نزدیک به قصه نیست. باید بگویم این فیلم متفاوت از همه آثار حاتمی کیاست و اصلا شبیه سه فیلم قبلی او نیست. «خروج» لحن دیگری از سینمای حاتمی کیا را نشان می‌دهد. یک غافلگیری برای مخاطب، همین لحن متفاوت خواهد بود. به عقیده من، «خروج» حرف امروز جامعه‌ای است که در آن زندگی می کنیم. فیلمبرداری این کار از گچساران شروع شد و ویژگی‌ای که این فیلم نسبت به فیلم‌های دیگر حاتمی کیا دارد، انتخاب بازیگران آن است. بازیگران این فیلم از بین افرادی انتخاب شده‌اند که شاید به حق یا ناحق مدتی با سینما قهر کرده‌اند یا اینکه سینما با آنها قهر بوده است. بازیگرانی انتخاب شده‌اند که طی این سال‌ها، آنها را کمتر روی پرده سینما دیده‌ایم. البته که این کار سختی‌هایی هم داشت. سن و سال حدود ۱۲ نفر از این بازیگران، حداقل بالای ۶۰ سال بود. از طرفی یکی از اجزای اصلی این فیلم، «تراکتورسواری» است. خیلی‌ها قبل از اینکه به سمت آن بروند فکر می کنند یک وسیله نقلیه‌ای است که روی دنده می گذارند و راه می‌رود، اما متاسفانه خیلی از دوستان بازیگر، چه خانم‌ها و چه آقایان، موقع آموزش تراکتورسواری از کار در این انصراف دادند، به این دلیل که وقتی یکی‌دو دور با تراکتور کار کردند دیدند نمی‌توانند و بدن آنها به لحاظ جسمی جواب نمی‌دهد. بخش عمده‌ای از فیلم ما هم تمرکز روی تراکتورسواری در جاده و در حرکت است. به عقیده من این سخت‌ترین بخش کار فیلم «خروج» بود، چالشی که در انتخاب بازیگر داشتیم و اینکه بتوانند به راحتی از تراکتور استفاده کنند و برای خودشان شود. من همیشه مثالی که به بازیگران می‌زدم این بود که این تراکتور برای شماست، باید همانند اسب زورو باشد که سوت می‌زد و اسب می‌آمد. به هر حال کار در گرمای ۶۰ و ۶۵ درجه در رطوبت بالا و گرمای زیاد برای این دوستان با سن و سال بالا، فیلم سختی بود ولی همه از جان مایه گذاشتند و با جان و دل پای کار ایستادند. با وجود اینکه در مراحل صداگذاری، موسیقی و تدوین، کار نصفه‌ونیمه است ولی هر کسی که فیلم را دیده، یکی از ویژگی‌های شاخص فیلم را بازی بازیگران آن می‌داند. اینکه در این فیلم بازی بازیگران خوب از آب درآمده به این خاطر است که آنها پس از سال‌ها دوری به سینما آمده بودند و همین انگیزه‌شان را مضاعف کرده بود تا یک اثر ماندگار از خود به جای بگذارند.
یکی دیگر از مشکلات ساخت فیلم این بود که برای ضبط صحنه‌های مهم مربوط به حرم حضرت معصومه(س) به مشکل برخوردیم و دوستان به‌رغم قولی که داده بودند، عمل نکردند و مجبور شدیم لوکیشن را عوض کنیم، اما تصویربرداری مابقی صحنه‌هایی که می‌خواستیم در قم ضبط شود، به خوبی و طبق برنامه انجام شد. لوکیشن ریاست‌جمهوری را هم در همان شهر قم درست کردیم.

کامبیز دیرباز، بازیگر:

وسترن ایرانی در «خروج» حاتمی‌کیا

کامبیز دیرباز آخرین بازیگری بود که همزمان با اتمام پروژه «خروج» نامش به‌عنوان بازیگر این فیلم برده شد. با او گفت‌وگویی قبل از شروع جشنواره داشتیم و حالا با شروع فجر سی‌وهشتم و اکران این فیلم در سینماهای مردمی، این گفت‌وگوی کوتاه را می‌خوانید.

«طبیعتا نباید خیلی در مورد فیلم صحبت کنم، اما به‌عنوان یک دوستدار سینمای حاتمی کیا باید بگویم که او یک شاهکار جدید را رقم زده است. در فیلم «به نام پدر» هم که بازی کردم، تقریبا چنین چیزی را شاهد بودیم. آن موقع اعتراض به وضعیت بازماندگان جنگ و اثرات مخربی که جنگ داشت، بود، اما فیلم «خروج» به وضعیت فعلی و اعتراضی که مردم، مخصوصا قشر آسیب‌پذیرتر مانند کشاورز دارند، است. آخرین سکانس فیلم را هم گرفتیم اما نمی‌شود در مورد آن صحبت کرد. اما مطمئنا راهکاری برای این موضوع دارند و راه‌حلی هم برای رفع اعتراض فیلم. حاتمی کیا همیشه در فیلم‌هایش قهرمان دارد. قهرمانی که جامعه به آن نیاز دارد. من کارهای قهرمان‌محور را دوست دارم و فکر می کنم که مردم به این مدل سینما احتیاج دارند، اما چندین سال است که سینما به سمت چندین نقش اول رفته است، مثلا فیلمی را می‌بینید که مردم هم آن را دوست دارند اما چندین نقش اصلی دارد ولی من کمی سلیقه‌ام به سمت تک‌قهرمانی است، برای همین چند سالی است که ایده‌آل‌هایم را در متن‌های سعید نعمت‌الله پیدا می کنم و بازی کردم. حاتمی کیا همیشه فیلم‌هایش قهرمان دارد، طبیعتا یکی از شاخص‌ترین و برجسته‌ترین قهرمان‌هایش، حاج کاظم آژانس شیشه‌ای است که به نظرم خیلی قهرمان جذابی است و می‌توانم بگویم که هنوز هم بهترین قهرمان فیلم‌های حاتمی کیاست. اما نظرم در مورد «خروج» متفاوت است، اسم قهرمان فیلم رحمت بخشی است و به نظرم قابل مقایسه با هیچ کدام از فیلم‌های حاتمی کیا نیست. می‌توانم بگویم یک وسترن ایرانی است. در فیلم خروج کاملا با مولفه‌های فیلم وسترن روبه‌رو هستیم. فیلم بسیار جذابی است، مدت‌هاست فیلم‌های ما در مورد شهرنشینی است و لوکیشن‌ها اکثرا داخل تهران و نهایتا حول‌وحوش جنوب تهران است. اما در این فیلم دوربین حاتمی کیا به یک شهرستان رفته است. کاراکتر آقای قربیان در این فیلم خیلی کاراکتر خاصی است و شبیه هیچ‌کدام از قهرمان‌های قبلی حاتمی کیا نیست.»

محمد فیلی، بازیگر:

باید ۱۰ سال پیش این فیلم را بازی می‌کردم

من و دوستانم در این فیلم همگی روستایی هستیم. روستاییان کشاورزی که از قومیت‌های مختلف اعم از آذری زبان، لر، فارس و... هستند. البته قرار نبود من لری صحبت کنم چون ممکن بود با توجه به اینکه ممکن است تسلط کافی به زبان لری نداشته باشم، یک جاهایی اشتباه کنم و برای مخاطب برخورنده باشد. اما لحن و آهنگ خاصی بود که همه می‌فهمند چه گفته می‌شود، درواقع واژه‌های غلیظ لری نبود. ته لهجه کمی که مشخص کند این لر است اما لباس من دقیقا لباس لر بختیاری بود، به علاوه تفنگ، فشنگ، دوربین و هر چیزی که همراه من بود. همه پشت تراکتورها به سمت تهران می‌آمدیم که به خواسته خود برسیم.
من خیلی کار اعم از سریال و فیلم داشتم، اما فکر می کنم کار حاتمی کیا مخصوص خود ایشان است و تا امروز این چنین ندیده بودم که با دوربین مخصوصی که وجود داشت دکوپاژ کند و پلان‌هایی که می‌خواهد انتخاب کند. ما چندبار تمرین می کردیم و تمرین‌ها تمرین خطی بود که ایشان دکوپاژ می کرد و پلان‌هایی که مدنظر داشت به منشی صحنه می‌گفت و او یادداشت می کرد. بعد هم دوربین را می‌گذاشت و کار راحت‌تر می‌شد.
این مدل کارگردانی از یک جهت خوب بود ولی سختی‌های خودش را هم داشت. من هیچ‌وقت دو سه ماه در هیچ کاری هر روز آفیش نبودم اما این تنها کاری بود که هر روز ساعت ۶ آفیش می‌شدیم و اگر روز بود تا زمانی که نور بود و اگر شب بود تا زمانی که تاریکی بود، فیلم می گرفتیم. ما از گرمای ۴۷ درجه گچساران کار را شروع کردیم. به لحاظ گرما خیلی شرایط سختی بود، دستان من سوخته بود و فکر می کردم همانند جزامی‌ها تاول زده است. فکر کنید ساعت‌ها پشت تراکتور نشستن در بیابان و حرکت کردن باعث شده بود خیلی اذیت شویم.
بعد از گچساران دو روز در تهران بودیم استراحت کردیم. بعد از دو روز به قم رفتیم. آنجا برف آمده بود و هوا به‌شدت سرد بود. یعنی در فاصله بسیار کم از یک گرمای شدید به سرما آمدیم و این خیلی آزارمان می‌داد. یک‌سری از بازیگران گرمایی بودند و در گچساران اذیت شدند و برخی نیز سرمایی بودند و در سرمای قم اذیت می‌شدند.
احتمالا نظر خود حاتمی کیا هم همین باشد که این سخت‌ترین کاری بود که انجام دادیم. ابتدا ۱۳ نفر آدم هستیم و بعد به مرور حرکت می کنیم ۵ نفر از گروه کم می‌شود و ۸ نفر به سمت تهران حرکت می کنیم و در قم می‌مانیم و از آنجا با ملاقاتی که می‌شود به سمت روستا و ولایت خود باز می گردیم ولی این مدت به‌شدت سخت می گذشت.
همیشه به دوستان می گفتم در «مختارنامه» ۶ سال کار کردم ولی به این سختی نبوده که این‌طور باشد و هر روز بیاییم و در گرما و سرما کار کنیم. این برای من سخت‌ترین کار بود ولی جذاب بود. باید تجربه می کردیم و این کار هم تجربه خوبی برای من بود که این‌گونه کار کنم. تازه فهمیدم پیر شده‌ام و در طول کار همیشه فکر می کردم باید ۱۰ سال پیش این فیلم را بازی می کردم که آنقدر اذیت نشوم. این کار در ۷۰ سالگی برای من خیلی سخت بود.
امیدوارم که مخاطب کار را بپسندد تا همه خستگی‌ها از تن بین برود. پیچیدگی کار حاتمی کیا در فیلم خروج بسیار زیاد است. تا روز آخر او برای ما قصه را بازگو نکرد که قرار است چه اتفاقی بیفتد. اما مطمئنم که مخاطب جذب این فیلم خواهد شد. چون برای تک‌تک صحنه‌های فیلم سختی زیادی کشیده‌ایم.

محمد برادران، مدیر جلوه‌های ویژه:

تراکتورهایی شبیه اسب‌های وسترن

ابراهیم حاتمی کیا در فیلم‌های اخیرش همچون «چ»، «بادیگارد» و «به وقت شام» از جلوه‌های بصری ویژه‌ای بهره برده است. او اعتماد خاصی به جوان‌های ایرانی در تولید جلوه ویژه بصری دارد و برای فیلم جدیدش «خروج» هم به سراغ محمد برادران رفته است. محمد برادران از جلوه‌های ویژه بصری در فیلم جدید حاتمی کیا این گونه گفت:
«یک نکته مهم در مورد فیلم خروج این بود که جدا از بحث جلوه‌های ویژه که دست جوان‌ها بود، اکثر عوامل فنی کار هم جوان بودند. میانگین سنی بچه‌هایی که برای جلوه‌های بصری این فیلم کار کردند، به ۲۵ سال نمی‌رسد و به جرات بتوان گفت سخت‌ترین و بیشترین جلوه‌های ویژه‌ای که تا الان فیلم‌های سینمایی در ایران به خود دیده در فیلم خروج است. این پروژه ۴۸۰ پلان داشت. شاید بالای ۵۰ دقیقه از این فیلم جلوه‌های ویژه بصری است. تاکنون در سینمای ایران چیزی به اسم آب در جلوه‌های ویژه نداشتیم چون شبیه‌سازی آب و رودخانه جزء سخت‌ترین شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای است. در این فیلم ۱۲ یا ۱۸ پلان داریم که پلان‌های سیل و آب است. همه کامل شبیه‌سازی شده و خدا را شکر کار خوب از آب درآمده است. دقیق نمی‌توانم بیان کنم چون آمار دقیقی ندارم ولی بیشتر از ده‌ها هزار فریم در گچساران که لوکیشن اولیه فیلم بود، عکاسی کردیم.
از قربیان تا بازیگرانی که در سکانس جاده مرگ هستند، همه اسکن تری‌جی شدند و در جاده مرگ همه ماشین‌ها و... اسکن شده و واقعی است. باید فیلم را ببینید تا موضوع مشخص شود. حجم زیادی روتوسکوپی داشتیم. ۴۸۰ پلان سنگین داشتیم که شاید نزدیک به ۲۵۰ اسکن تری‌جی بود. قرار است در خروج یک وسترن جاده‌ای را ببینیم و خود حاتمی کیا نیز همین نیت را داشت.
از ابتدا همیشه می گفت این تراکتورها اسب‌های وسترنی هستند. حاتمی کیا فضای وسترن را دوست دارد و به نظرم به آنچه می‌خواست بسیار نزدیک شد و در حجم زیادی از پلان‌ها همین وسترن را می‌بینیم. البته این نظر من است و نمی‌توان قطعی گفت این فیلم وسترن است ولی با توجه به بحث صحنه و محیط و المان‌ها و نوع تصاویر و زاویه‌های دوربین می‌توانم بگویم خیلی به این مساله نزدیک شدیم.»