ویژه سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر

تیتر یک ویژه فرهیختگان

«خورشید» ساخته مجید مجیدی هرچند دیر ولی به جشنواره فجر رسید و با استقبال مخاطبان روبه‌رو شد

طلوع دوباره مجیدی

معین احمدیان
دبیر گروه فرهنگی

چهارسال پیش مجید مجیدی، برای خاطره‌بازی، به مدرسه دوران کودکی‌اش یعنی مدرسه نظام مافی در محله مهرآباد جنوبی تهران رفته بود. لحظه کنجکاوبرانگیزی بود و برای خبرنگارها پیدا کردن این کارگردان کم‌مصاحبه مغتنم. مجیدی آن روزها فیلم «محمدرسول‌الله(ص)» را آماده اکران داشت و من به همراه چند خبرنگار دیگر به این مدرسه رفتیم تا از کم‌وکیف اکران خارجی فیلم جدید مجیدی سوال کنیم، اما این مدرسه و حس‌وحال بچه‌ها و دوره شدن مجیدی توسط بچه محل‌های قدیمی‌اش، کلا سوژه را تغییر داد. مجیدی سر کلاس درس رفت و شمایل یک معلم را به خود گرفت. برای مجیدی شکل کلاس درس با آنچه مدارس قدیمی داشتند، فرق کرده بود. تخته‌ها وایت‌برد شده و نیمکت‌ها هم تبدیل به صندلی‌های تکی شده بودند. بچه‌های مدرسه نظام‌مافی که مجیدی را با فیلم و درس «بچه‌های آسمان» می‌شناختند، از دنیای کودکی مجیدی و قهرمان کودک فیلمش سوال کردند. مجیدی هم که حالا آقا معلم بچه‌ها شده بود، دستش را روی کتاب گذاشت تا صفحه را گم نکند و به چشم‌های بچه‌های نسل جدید زل زده بود. ته کلاس نشسته بودم و منتظر که ببینم آقا معلم قرار است چطور از تجربه ۳۰ سال فیلمسازی‌اش برای دانش‌آموزان بگوید. آقا معلم همه آنچه یادگرفته بود را این‌طور سرجمع کرد: «قصه این فیلم از تجربه زندگی شخصی من بود. همین زندگی معمولی که همه ماها آن را تجربه می کنیم. درس‌های فراوانی دارد فقط باید با احساس و دقت بیشتری به محیط اطراف، افراد و اتفاقات زندگی‌مان توجه کنیم. ظاهر جملات خیلی ساده است ولی خلاصه هر آن چیزی است که به‌عنوان موفقیت مجیدی در تولید یک اثر سینمایی یاد می‌شود. این حرف‌های مجیدی برآمده از این باور است که هر انسانی، قهرمان زندگی خودش است. او از گنجینه احساسات و قصه‌های دنیای خودش وام می گیرد و سراغ قصه‌های عجیب و غریب نمی‌رود. مجیدی تنها کاری که می کند اینکه به دنیا و آدم‌های اطراف خود خیلی دقیق‌تر نگاه می کند و از دل روابط به ظاهر ساده، درس‌های فراوانی بیرون می کشد. چیزی شبیه به همان داستانی که در فیلم «خورشید» اتفاق می‌افتد. ظاهر قصه خورشید این است که با دنیای بچه‌های کار و بچه‌هایی که تک افتاده در دنیای بزرگ‌ترها سر و کار دارند، است اما بچه‌های خورشید مثل باقی قهرمان‌های فیلم‌های مجیدی، سیر و سفری درونی دارند. بچه‌های خورشید دنبال رها شدن از وضع موجود هستند و فیلم خورشید هم قصه تلاش و سفر این بچه‌ها برای رسیدن به وضع مطلوب‌شان را تعریف می کند. علی قهرمان فیلم خورشید هم‌نام قهرمان بچه‌های آسمان، نوجوانی است که برای بازگرداندن مادر پریشان حالش از آسایشگاه به خانه، دنبال پیدا کردن گنجی در زیرزمین یک مدرسه به نام «خورشید» است. رفقای علی که کودکان کار هستند در دل همین مدرسه، کنار هم جا می گیرند تا آقا معلم فیلم خورشید، دست نجاتی برای بازگرداندن بچه‌ها به جامعه‌شان باشد. از ویژگی‌های فیلم مجیدی روابط دوسویه انسان و جامعه است. در این فیلم، مدرسه خورشید هم در مقیاس کوچکی از جامعه به‌عنوان دست نجاتی ظاهر می‌شود تا قهرمانش را به جامعه بازگرداند. در انتهای فیلم، قهرمان کودک داستان «خورشید»، وقتی متوجه آوارفریبی می‌شود که بر سرش ویران شده و زنگ مدرسه‌ای را به صدا درمی‌آورد که به خاطر نداشتن پول و سرمایه تعطیل شده است.

خورشید، خدا و باز هم مدرسه

میلاد جلیل‌زاده
روزنامه‌نگار

«خورشید» یک فیلم غافلگیرکننده از مجید مجیدی است. غافلگیر می‌شوید چون چند فیلم آخر او کیفیت راضی کننده‌ای نداشتند و بدون تعارف به همین دلیل مجیدی در ذهن بسیاری از مخاطبان سینما، فیلمسازی تمام شده به حساب می‌آمد. حالا معلوم شد که علاقه‌مندان سینما زود از مجیدی دل کنده بودند و این در حالی است که چند فیلم پیاپی از فیلمسازان نامی قدیمی در سینمای ایران، خوب از آب درنیامدند و در عین حال، همین علاقه‌مندان، هر بار با امیدواری دوباره، سراغ فیلم‌های بعدی‌شان رفتند.

چیزی که فیلم‌های مجیدی را در تمام دنیا ممتاز می کرد، معنویت کودکانه آنها بود، یک معنویت ساده و بی‌آلایش که در جنس رابطه کودکان با خدا می‌توان آن را پیدا کرد و همین است که راجر ایبرت فقید را به توصیفی این گونه از سینمای مجیدی واداشت: «به عزت خدا؛ یاد دبستان کاتولیک می‌افتم؛ جایی که بالای هر صفحه تکلیف‌مان، با خط کودکانه خود می‌نوشتیم م‌م‌ی، برای مسیح، مریم و یوسف. آیا مشق حساب خود را به بهشت تقدیم می کردم یا به دنبال معجزه بودم؟ اندیشه مجیدی نویسنده و کارگردان ایرانی، راه به هیچ شک و تردیدی نمی‌دهد.» او پس از آنکه زبان سینمایی مجیدی را زبانی صادقانه برای شکوه و عزت خداوند ارزیابی می کند، این نگاه غیرتبلیغی، بی‌توجه به اطراف و روبه آسمان را فراهم کننده بستری می داند که دیدگاه‌های مادی مصرف‌گرایانه سینمای غرب نسبت به بچه‌ها را به نقد می کشد. اگر دقت کنیم، چند فیلم اخیر مجیدی که مخاطبانش را راضی نکرده بودند، همه از این فضا فاصله داشتند؛ فضای کودکان و به‌خصوص پسربچه‌های جنوب‌شهر، حاشیه شهر یا بچه‌های روستا. حالا اما او باز به اوج برگشته است و راه‌های آسمانی را به جای راه‌های زمینی امتحان می کند.

فیلم آخر مجیدی شبیه همان دست‌خطی است که راجر ایبرت می گوید با آن مشق‌های ریاضی‌اش را به خدا تقدیم می کرد. خورشید نماد خداست، بی‌اینکه تاکید بیرون‌زده‌ای روی این نماد شود و در ضمن، این نام مدرسه‌ای هم هست که توسط چند معلم دلسوز برای کودکان کار تاسیس شده است. نماهای «گادشات» و «پی اووی خدا» در این فیلم چند بار تکرار می‌شوند و مخاطب را یاد بهترین فیلم‌ها و بهترین میزانسن‌های مجیدی در روزهای اوج می‌اندازند. این نماها طوری هستند که انگار کسی در آن بالا هوای دل پاک این بچه‌ها را دارد و نمی گذارد که در مرداب فرو بروند. خود مکانی مثل مدرسه، هاله‌ای معنایی از هدایت و بلوغ را درون مفهومش دارد و در مجموع می‌توان گفت خورشید فیلمی است درباره خدایی که این کودکان بی‌پناه و بدسرپرست را تنها نمی گذارد و هدایت‌شان می کند. علی، محمد، رضا و ابوالفضل کودکانی جنوب‌شهری هستند که پدر همه‌شان معتاد و یا فوت کرده است. در بین آنها ابوالفضل که خواهری دوقلو به نام زهرا دارد، افغانستانی است. آنها کودکان کار هستند و برای اینکه بتوانند گلیم‌شان را از آب بیرون بکشند، ناچارند دست به هر کاری بزنند. هاشم(با بازی علی نصیریان) علی را که سردسته این گروه به‌حساب می‌آید، استخدام می کند تا از آب‌انبار مدرسه‌ای که مخصوص کودکان کار است، علامت یا نقشه گنج را پیدا کند. علی به همراه گروهش برای ثبت‌نام به آن مدرسه می‌روند و قصه از اینجا آغاز می‌شود... .

به جز چند معلم مدرسه خورشید و فرد ناشنوایی که به علی جای خواب و شغل داده، تمام افرادی که در این فیلم دوروبر این بچه‌ها هستند، می‌خواهند از آنها سوءاستفاده کنند. جبر محیطی طوری است که لامحاله این کودکان را در انتها به خلافکارهای سرتق و همه‌فن حریف تبدیل خواهد کرد؛ اما یک دست نامرئی وارد کار می‌شود و از قضا توسط ناکامی‌ها و شکست‌ها، نمی گذارد این کودکان در دامچاله‌ای که سر راه‌شان قرار گرفته است، بیفتند. این درونمایه، حتی در روساخت اثر، دال نمادین هم پیدا می کند و بچه‌ها در جشن نیکوکاری مدرسه، خورشیدی دست‌ساز را با بادکنک‌های هلیومی به هوا می‌فرستند و در سکانس فینال فیلم از آسمان باران می‌بارد. خورشید که منبع نور است، معانی نمادین شناخته‌شده‌ای در فرهنگ معنوی شرق دارد و البته آب نماد تطهیر و در عین حال حیات است. با تماشای فیلم و در نظر گرفتن معانی این نمادها به راحتی می‌شود از آنها رمزگشایی کرد و خوبی فیلم این است که بدون دستگیره کردن این نمادها هم می‌شود از افق آن بالا رفت و به درک حسی از معانی‌اش رسید. علی در سکانس آخر فیلم عملا جای معلمش آقای رفیعی(با بازی جواد عزتی) را گرفته، جای همان معلمی که به او کله زدن در دعوا را یاد داده بود. او چیزهایی به معلمش یاد داد و چیزهایی از او آموخت که در رفتار و شخصیت هر دوی آنها پس از این تاثیرگذار خواهد بود. اینکه علی به جای معلمش، زنگ مدرسه تعطیل‌شده را به صدا در می‌آورد، یعنی او در این سفر پرماجرای زیرزمینی، به یک بلوغ فکری و شعور ایمنی‌بخش رسیده است. حالا که سردسته گروه آدم شد، می‌توان به سرنوشت سایر بچه‌ها و البته بچه‌های دیگری که احتمالا پس از این سر راهش قرار خواهند گرفت هم امیدوار بود. اتفاقی که برای علی افتاد را می‌توان شکستی دانست که در حقیقت به نفع اوست و شاید به نفع خیلی‌های دیگر و این حکمت کسی است که او را در فیلم نمی‌بینیم ولی بخش قابل توجهی از فیلم را از چشم‌انداز او می‌بینیم؛ یعنی خداوند یا همان خورشیدی که نور هدایت را به‌طور یکسان بر شمال، جنوب و حاشیه شهر و روستا می‌تاباند.

کلیشه‌ها ذوب می‌شوند

مهران زارعیان
روزنامه‌نگار

فیلم «خورشید» کاملا در چارچوب سبک مجیدی قرار دارد. سینمای مجیدی، تلفیقی از سبک هنری رئالیسم شاعرانه فرانسه و نئورئالیسم ایتالیا(با غلظت کمتر) است که محتوایی برپایه عرفان و اخلاق اسلامی دارد. فیلم‌های رئال شاعرانه، با استفاده از نمادسازی، عموما قصه‌هایی در بطن فقر را تعریف می کردند که پایان تلخ و جبرگرایی از جمله شاخصه‌های محتوایی آنها بود و در اجرا نیز، تصاویری با تاکید بر عواطف داشتند. فیلم‌های نئورئالیسم ایتالیا هم بر سینمای اجتماعی ایران بسیار تاثیرگذار بوده‌اند و با پرداختی واقع‌گرایانه معضلات اجتماعی را بررسی می کردند. مجید مجیدی با نگاهی شاعرانه و بر مبنای عطوفت و رحمت یک مسلمان معتقد، فیلم‌هایی ساخته که مفاهیم اخلاق، فداکاری، عشق، قضا و مشیت الهی، مهربانی و سادگی از جمله درون‌مایه‌های آنهاست.

تازه‌ترین اثر سینمایی مجیدی به کودکان کاری می‌پردازد که به دلیل جبر محیط، استثمار می‌شوند. تلاش‌های خیرخواهانه هم برای کمک به آنها موفق نمی‌شوند. برگ برنده، فیلمنامه خورشید، قوت پلات اثر است که احتمالا همکاری نیما جاویدی در نگارش فیلمنامه باعث تحقق این امر شده است.

فیلمنامه خورشید پر است از گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های پشت سر هم. شخصیت اصلی برای رسیدن به هدف، مدام با مانع جدیدی روبه‌رو می‌شود و با تلاش یا نبوغ بر آن فائق می‌آید و این سیر سینوسی، ملات درام را چگال می کند. این ویژگی فیلم بیشتر به «بچه‌های آسمان» شباهت دارد تا «باران» و «آواز گنجشک‌ها.»

شخصیت اصلی فیلم، کودکی به نام علی است. علی از همان سکانس ابتدا نشان می‌دهد به خاطر سختی‌ها، قوی و با صلابت شده است. او پدرش را به خاطر اعتیاد از دست داده، خواهرش در آتش سوخته و مادرش به دلیل فشار روحی در بیمارستان روانی بستری است. فیلم تلاش او برای فرار از فلاکت و بازگرداندن مادرش به خانه را نشان می‌دهد. هرچند علی جلوی هرکس که آزارش دهد می‌ایستد و نسبت به دوستانش فداکاری می کند، اما به واسطه شرایط خشنی که در آن زیست می کند نسبت به دوستانش، ژست رهبری می گیرد. خورشید سعی دارد کلیشه‌زدایی کند و شعار ندهد. مثلا علی نصیریان که نقش سردسته تبهکاران را بسیار درخشان ایفا می کند، به جای آنکه سبیل کلفت و هیکل ستبر داشته باشد، به ظاهر مهربان است و به علی قول پاداش می‌دهد. تصویر کودکان کار، به دور از سانتیمانتالیسم است و آنها نیز عصبانی می‌شوند، دعوا می کنند و تا حدی قوی هستند. جالب‌ترین وجه فیلم، شکست رفتارهای آنارشیستی در حل مشکلات است. قانون گریزی با نیت خیرخواهانه به‌خصوص در مواجهه با ساختارهای بی‌احساس بروکراتیک، مضمون پرتکراری در سینماست. از «آژانس شیشه‌ای» خودمان تا «قصه‌های وحشی» آرژانتینی نگاه مثبت و سرانجام موفقیت‌آمیزی برای چنین رویکردی ترسیم کرده‌اند. در خورشید اما اگر آقای رفیعی انتقامش از ناملایمتی‌ها را با کتک زدن نشان می‌دهد، دست آخر ناکام می‌ماند یا بچه‌ها اگر به صورت انقلاب گونه مدرسه را تصاحب می کنند، تا انتها نمی‌توانند به موفقیت چنین روشی دلخوش باشند. این نگاه واقع‌گرایانه، حقیقت تلخی را نمایان می کند که در فیلم‌های قبلی مجیدی هم دیده‌ایم. البته در «آواز گنجشک‌ها» و «آن سوی ابرها» غلظت قناعت و خوش‌پنداری مصائب بسیار پررنگ بود اما در «خورشید» غلظت ناامیدی می‌چربد.

فیلم کنایه‌هایی هم به شیوه رفتار نامزدهای انتخاباتی می‌زند که اگرچه به ظاهر خود را در اندیشه حل معضلات جامعه نشان می‌دهند، اما به فکر بالا رفتن خود با تمسک به شعارهای پوپولیستی هستند. مجیدی بار دیگر تبحر خود در بازی گرفتن از کودکان را در «خورشید» نشان می‌دهد. از بازی شخصیت اصلی گرفته تا دیگر کودکان کار فیلم که ملغمه‌ای از استقامت، صمیمیت، سادگی و ایثار درنهایت باور پذیری است. جواد عزتی مثل فیلم‌های دیگر جشنواره، در خورشید هم خوب است. او ثابت کرده که در نقش جدی حتی موفق‌تر از کمدی ظاهر می‌شود. دوربین بهمنش به کمک خلاقیت‌های مجیدی آمده و در اینجا هم امضاهای بصری او را به تصویر کشیده است. مثلا نمای لانگ‌شاتی که از بالا مناظر را نشان می‌دهد در خورشید چند بار تکرار می‌شود. شست‌وشو و تمیزکاری خانه در خورشید همراه با موسیقی نشاط‌بخش، مشابه صحنه کفش شستن «بچه‌های آسمان» است. مانند «رنگ خدا» دانه دادن به پرندگان را داریم و تراولینگ‌های دور شونده و نزدیک شونده با کادر قرینه، «محمدرسول‌الله(ص)» را تداعی می کند. اینها باعث می‌شوند که سبک بصری خورشید را در راستای آثار قبلی مجیدی بدانیم.

خورشید؛ بچه‌های آسمانی دیگر

میکائیل دیانی
روزنامه‌نگار

«خورشید» تازه‌ترین اثر سینمایی مجید مجیدی در همه چیز به اندازه و استاندارد است. یک قصه خیلی خوب که از همان دقیقه اول مخاطب را دچار استرس می کند! حادثه محرک در همان ۱۰ دقیقه اول شکل می گیرد و فیلمنامه براساس ساخت شاه‌پیرنگ به خوبی جلو می‌رود. از همان دقایق ابتدایی فیلم، با گره و مساله داستان آشنا می‌شویم و در دل شاه پیرنگ قصه جلو می‌رویم و کشف و شهود و شاخ و برگ‌هایی را در دل آن می‌بینیم. فیلم در نقاطی، مخاطبش را غافلگیر می کند. نشانه‌گذاری‌ها درست تعبیه شده و هر نشانه در ادامه به کمک داستان می‌آید. نیما جاویدی با نگارش این فیلمنامه نشان داد که ساخت فیلم مهم «سرخپوست» هم یک اتفاق نبوده و واجد مهارتی ویژه در نگارش فیلمنامه است. اتفاقاتی که در طول فیلم می‌افتد هم به قصه اصلی کمک می کند. کودکی که دنبال گنجی در سرداب مدرسه است و این کودک چند همراه دارد و قصه همراهی این کودکان در دل داستان اصلی می گنجند. اتفاقاتی هم که برای آنها می‌افتد در مسیر قصه اصلی فیلم، تعلیق دارد.

دوربین کاملا به اندازه و به‌جا حرکت می کند و هومن بهمنش در این فیلم، دوباره توانایی‌های خلق تصویر را به رخ می کشد و در این میان دکوپاژ مجیدی دیدنی است. برخلاف برخی فیلم‌های امسال جشنواره که مشکل جدی قاب تصویر داشتند؛ این فیلم نه کلوزآپ اضافه دارد و نه لانگ‌شات بی‌هدف! با یک کلاس کارگردانی طرف هستید که همه قاب‌ها و دکوپاژها براساس منطق سینمایی طراحی شده است. تصاویر به گونه‌ای کنار هم چیده شدند که مخاطب دچار سرگیجه نشود. سردرگمی تصویری چیزی است که در اکثر فیلم‌های این دوره از جشنواره، دیده می‌شد و مخاطب را هم اذیت می کرد، اما بهمنش برای فیلمبرداری این کار، دوربین روی دست معقولی دارد که با چشمان مخاطب همراهی می کند و این گونه نیست که بخواهد چشم را اذیت کند. اینها را اضافه کنید به اینکه در فیلم ما صحنه‌های خیلی سخت و لوکیشن‌های محدود می‌بینیم اما دوربین کاربرد درست خودش را دارد.

کارگردانی خیلی خوب مجید مجیدی و بازی گرفتن از کودکان نابازیگر اینجا نیز رخ‌نمایی می کند. او چند بازیگر جدید به سینمای ایران معرفی کرد و نقش اولی که حتما باید جزء نامزدهای سیمرغ باشد. مهم‌ترین ویژگی سینمای مجیدی، بازی گرفتن از نابازیگران است و چیزی که سینمای او را از فیلمسازان دیگر متمایز می کند، همین است که می‌تواند از نابازیگران کودک و نوجوان به بهترین نحو بازی بگیرد. او در فیلم‌هایش حسی را به مخاطب منتقل می کند که این حس ناب را نمی‌توان با سلبریتی‌ها به جان مخاطب تزریق کرد. «خورشید» نویدبخش یک بازگشت موفقیت‌آمیز برای کارگردانی است که چند سالی بود با دنیای نابازیگران فاصله گرفته بود. فیلم سینمایی «محمدرسول‌الله(ص)» این ویژگی را نداشت و «آن سوی ابرها» فیلمی که در هندوستان ساخته بود هم اصلا این حس ناب نزدیک به سوژه را منتقل نمی کرد؛ اما فیلم خورشید این نوید را می‌دهد که ما قرار است همان مجیدی خالق «آواز گنجشک‌ها» و «رنگ خدا» را ببینیم که به خوبی می‌تواند از نابازیگر کودک بازی بگیرد و بتواند با چند کودک، داستانی را خلق کند که مخاطب، آن داستان را لمس کند و از دیدنش لذت ببرد. فیلم نشانه‌گذاری‌های خوبی هم دارد. از تصویر بالا رفتن بچه‌های کار از دیوار مدرسه‌ای که به زور می‌خواهند از آنها بگیرند؛ تا کفش‌باران شاکی معلم مدرسه‌ای که برای آنها نقش مأمن و پناه را دارد و حتی صحنه پایانی زمانی که علی قهرمان قصه بعد از ناکامی خودش را در آب قنات تطهیر می کند! پیوند عمیق ایرانی و افغانستانی از نقطه‌های خوب فیلم است و مجیدی تنها جایی که بار احساسی بالایی را برای مخاطب ایجاد می کند جایی است که بیننده با تمام وجود برای بازیگر افغانستانی فیلم دلسوزی می کند و به گریه می‌افتد! مجیدی در فیلم المان‌های خودش را نیز حفظ کرده است؛ کودک، حوض و آب و باران و سنجاق سر؛ فقط به جای ماهی از کبوتر استفاده کرده است! خورشید قطعا جزء سه فیلم برتر جشنواره امسال است.

نگاهی به حضور کودک در سینمای
قصه‌های کودک

سیدمهدی موسوی‌تبار
روزنامه‌نگار

«خورشید» دهمین فیلم مجید مجیدی است که این روزها در جشنواره فیلم فجر نمایش داده شد و مورد استقبال هم قرار گرفت. مجیدی این بار نیز سراغ کودکان رفته است و کودکان کار. کودکان و نوجوانان از فیلم اول مجیدی یعنی «بدوک» تا «خورشید» مساله اصلی او بوده‌اند. حتی در فیلم متفاوت «بید مجنون» هم ردپایی از کودکان دیده می‌شود. کارگردان‌هایی که قبل و بعد از انقلاب در ژانر کودک و نوجوان فعالیت کردند، نوع نگاه‌شان با مجیدی متفاوت بوده است. البته سینمای کودک به‌معنای امروزی قبل از انقلاب وجود نداشته است. در آن دوره آثاری تولید شدند که در آنها کودک حضور داشته، اما این تولیدات برای کودک نبوده، بلکه در خوشبینانه‌ترین حالت درباره کودکان بوده است. برای مثال آثار زیر ۶۰ دقیقه‌ای مانند «هفت تیرهای چوبی» یا «ساز دهنی» که فقط در کانون پرورش فکری کودک و نوجوان تولید می‌شدند، ازجمله این آثار بودند. پس از انقلاب سینمای کودک اما شکل دیگری گرفت و فراز و نشیب‌های بسیاری را طی و از سال ۶۱ با برگزاری جشنواره فیلم‌های کودکان و نوجوانان حیات خود را آغاز کرد و به اوج رسید، اما در ادامه و با حضور سیاستگذاران مختلف، سینمای کودک با ایجاد بحث‌هایی چون سینمایی با کودکان یا سینمایی برای کودکان و ساخت فیلم با نگاه بزرگسالان برای کودکان کم کم از دست رفت و جشنواره فیلم کودک و نوجوان از رویدادی اثرگذار در اکران سالانه، به جشنواره‌ای تشریفاتی تبدیل شد. سینمای کودک در دهه‌های بعدی دچار تغییرات فرمی و محتوایی شد و درنهایت به جایی رسیده که الان دیده می‌شود. مجیدی اما از دهه ۷۰ راه خودش را از دیگر فیلمسازان همقطارش جدا کرد. تفاوت در نگاه به مقوله کودک و حضور پررنگ مثلث (خود، خانواده و اجتماع) در مسائل پیرامونی کودکان آثارش مهم‌ترین وجه تمایز ساخته‌های مجیدی شد. مجیدی فقر را نه تنها حس که زندگی کرده است. عوارض فقر را دیده و چشیده است. محیط، جغرافیا و آدم‌های فقیر را می‌شناسد. شاید کارگردان‌های دیگری هم چنین ویژگی‌هایی داشته باشند، اما مجیدی به‌جای ناله کردن برای فقرا به آنها راهکار می‌دهد. دیگران اگر فقر را وسیله‌ای برای نشان دادن تلخی قرار می‌دهند، اما مجیدی فقر را یک مرحله گذار می‌داند برای عبور از آن و رسیدن به یک شرایط بهتر.

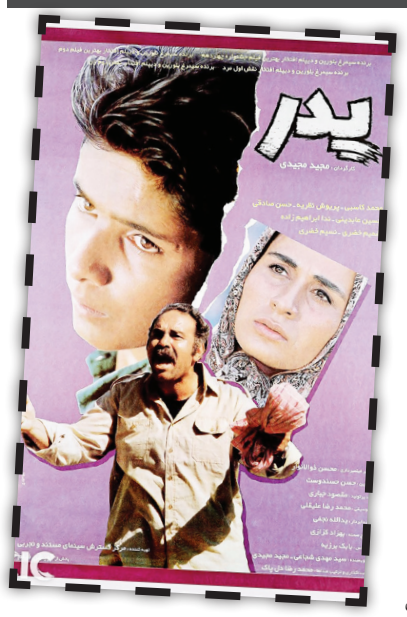
کودکان و فیلم‌ها

اولین فیلم مجیدی (بدوک) پرحاشیه‌ترین آنها هم بوده است. داستان فیلم به خشکسالی روستایی در سیستان‌وبلوچستان مربوط می‌شود و حیدر و دو فرزند خردسالش، جعفر و جمال. حیدر با ریختن چاه آبی که در حال حفرش بود، کشته می‌شود. جعفر و خواهر کوچکش جمال پیاده به سوی شهر می‌روند. در راه راننده‌ای آنها را پیدا کرده و به یک قاچاقچی به نام عبدالله می‌فروشد. قاچاق به پاکستان می‌برند و دختر را برای فروش به کشورهای عربی حاشیه خلیج‌فارس می‌فرستند و جعفر به‌دنبال راهی برای فرار از دست عبدالله و نجات خواهر کوچکش می‌افتد.

علی لاریجانی، وزیر وقت ارشاد پس از حضور این فیلم درجشنواره کن و در بخش دوهفته کارگردانان، حضور این فیلم را در جشنواره‌های خارجی ممنوع کرد. مجیدی در «بدوک» بیشتر از یک تلخی واقعی می گوید تا سیاه‌نمایی. «جعفر» اولین کودکی است که مجیدی در سینمای ایران به تصویر می کشد. هرچند فیلم با استقبال زیادی مواجه نشد، اما در همان زمان برخی منتقدان و جامعه‌شناسان نگاه عمیق و صحیح مجیدی در بیان یک مساله مهم اجتماعی و فرهنگی را ستودند. مجیدی از بدوک تکلیفش را با جهان کودکان مشخص می کند؛ با جعفر همراهی می کند تا به یک راه‌حل برسد. مجیدی در جایگاه تماشاگر و حتی خبرنگار (به‌معنی لغتنامه‌ای‌اش) نمی‌نشیند؛ وارد کارزار می‌شود و همراه با کاراکتر کودک تلاش می کند. همین تلاش و امید به اصلاح وضع موجود است که مجیدی را از کارگردانان دیگر متمایز می کند. کودکان آثار مجیدی اهل غرزدن صرف نیستند. تلاش می کنند و در این مسیر بزرگ می‌شوند. هیچ کدام از کاراکترهای کودک در فیلم‌های مجیدی بدون تغییر نمی‌مانند. آنچه در ابتدای فیلم‌ها هستند، با آنچه در پایان می‌بینیم تفاوت دارد و این تفاوت اتفاقا مثبت است.

راه سخت

«بعد از بدوک سه سال نتوانستم فیلم بسازم و بارها تصمیم گرفتم مسیر کارم را تغییر بدهم، اما در همین مدت دو فیلمنامه «پدر» و «بچه‌های آسمان» را نوشتم و تصمیم گرفتم همین راه را با همه سختی‌ها ادامه دهم. با وجود اینکه فیلمنامه‌ها را به هر کجا ارائه می‌دادم، قبول نمی کردند و می گفتند اصلا قابل تبدیل به فیلم نیست، ولی من همچنان سماجت به خرج دادم تا اینکه هر دو فیلم ساخته شدند و اتفاقا جوایز داخلی و خارجی بسیاری هم گرفتند. حتی فیلم بچه‌های آسمان تا نامزدی اسکار هم پیش رفت.» این جملات مجیدی نشان می‌دهد بعد از بدوک چه برخوردی با نگاه او وجود داشته است. اما او چهار سال بعد از بدوک سراغ «پدر» می‌رود و کاراکتر جذابی به نام «مهرالله»؛ مهراللهی که بعد از فوت پدرش، برای تامین خانواده‌اش در شهر دیگری به کار مشغول می‌شود، هنگامی که به دیدن مادر و خواهرش بازمی گردد، می‌فهمد که مادرش با مرد مهربانی که ژاندارم است، ازدواج کرده. مهرالله از این خبر عصبانی می‌شود و پیش مادرش می‌رود و او را برای این ازدواج بازخواست می کند. مهرالله که کینه ژاندارم را به دل گرفته قبول نمی کند و تصمیم به



آزار او می گیرد و با استفاده از فرصتی، اسلحه ژاندارم را به سرقت می‌برد. مجیدی با وجود اینکه با سختی فیلم دومش را ساخته، اما از اعتقاداتش قدمی عقب‌نشینی نمی کند. این بار هم سراغ همان مثلث خانواده، خود و جامعه می‌رود. اسمی پرمعنا را برای شخصیت اصلی نوجوانش برمی گزیند و او را به مقابله با یک نظامی می‌فرستد. دفاع از حریم مادر و مخالفت با تصمیم وی دو روی سکه مهرالله هستند. مجیدی نوجوان فیلمش را در قامت یک مرد تمام می‌بیند که البته به عواطف پدری نیازمند است و در انتها تصمیم بزرگی می گیرد. پدر با وجود دریافت جوایز متعدد سینمایی هنوز هم مخالفانی در داخل دارد که معتقدند در فیلم کودک باید شعر و ترانه پخش شود و کودکان همراه خانواده‌شان با رقص و آواز و خنده از سالن سینما خارج شوند. اما پدر نشان داد که مجیدی جعفرها و مهرالله را به‌خوبی می‌شناسد و قرار نیست برای شناساندن آنها به جامعه عقب‌نشینی کند.

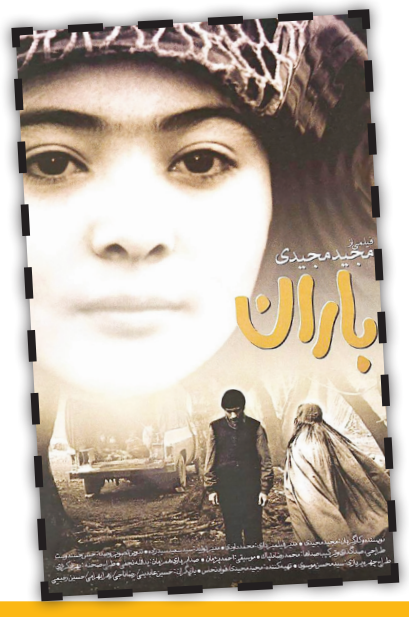
دویدن برای رسیدن

مجیدی در سال ۱۳۷۵ فیلم «بچه‌های آسمان» را ساخت. این فیلم برنده جایزه بهترین فیلم از جشنواره بین‌المللی فیلم مونترال و نامزد کسب جایزه اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان شد. مجیدی این بار تکه دیگر و البته بزرگ‌تر از پازلی که در ذهنش داشته را رو می کند. این بار فقری را نشان می دهد که همراه با عزت است. شخصیت علی و خواهرش در اوج قناعت و عزت زندگی می کنند. این فیلم طبقه محروم و مستضعف جامعه را بستر قصه خود قرار داده، اما با رویکردی منطقی، واقع گرایانه و وفادارانه بر جنبه‌ها و ویژگی های مثبت این طبقه اجتماعی انگشت می گذارد و برخلاف بسیاری از فیلم‌هایی که داعیه بازنمایی این طبقه را به شکلی افراطی و اغراق شده دارند، تصویری عزتمندانه از جامعه محروم ایرانی ارائه می دهد. مجید مجیدی در جایی گفته بود: «بچه‌های آسمان تلاش می کند از فقر چهره دیگری بسازد. علی از فقر شکل عزتمندی می‌سازد. علی فقیر است و عزت نفس دارد.» و به‌خاطر همین عزت نفس است که مخاطب به شکل ترحم‌آمیزی از علی و خواهرش پشتیبانی نمی کند، بلکه با این دو و به‌طور خاص با علی همذات‌پنداری می کند و مشوق اوست. با وجود اینکه جعفر، مهرالله و حالا علی کودکان ایرانی هستند، اما توانستند نگاه کودکان و نوجوانان خارج از مرزهای ایران را هم به خود جلب کنند و همراهی و همدلی

آنها را هم داشته باشند. این کودکان با جغرافیای ایران معرفی می شوند، اما مساله‌شان یک مساله جهانی است. فقر، عزت نفس یا تلاش و امید خاص ایران نیست. این هم یکی دیگر از ویژگی های مجیدی است. دلش برای همه کودکان جهان می لرزد و نگران همه آنهاست. برای همه کودکان و نوجوانان نسخه می‌پیچد. کمتر کودکی است که پس از تماشای فیلم بچه‌های آسمان دلش نخواهد تلاش کند و ترجیح دهد گوشه‌ای بنشیند و غصه بخورد برای چیزی که ندارد. مجیدی با این سه فیلم نمادهای محبوب خودش را هم در آثارش جا می‌اندازد. نور، ماهی و آسمان استعاره‌هایی هستند که به کمک انتقال پیام می‌آیند و هرکدام قرار است زحمت ارائه یک مفهوم را به دوش بکشند. این عناصر در فیلم بعدی مجیدی یعنی «رنگ خدا» به اوج می‌رسد. محمد رمضانی رنگ خدا هم انگار آمده تا آن مثلث جعفر، مهرالله و علی را کامل کند. با اینکه رنگ خدا را یک فیلمی دینی می‌دانند، اما فراتر از دین، در این فیلم شاهد نگاه انسانی هستیم. چهارمین ساخته مجیدی در سال ۱۳۷۷ ساخته شد و در سال ۷۸ با اکران در دو سینما توانست به رقم فروش ۱۳۳ میلیون تومانی دست یابد. رنگ خدا همچنین تاکنون دوبار از تلویزیون کویت و شبکه بی‌بی‌سی ۲ به نمایش درآمده است. عبدالمحسن اشمری، نویسنده روزنامه القبس کویت درباره رنگ خدا می‌نویسد: «این فیلم چهره واقعی سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی را نشان می‌دهد.» روزنامه کویتی السیاسه نیز در تعریف از فیلم رنگ خدا به نقل از یک منتقد آمریکایی نوشته است: «این فیلم احساس تقرب به خداوند را برمی‌انگیزد و برعکس دیگر فیلم‌های مذهبی فقط به بالا می‌نگرد و به راست و چپ تمایلی ندارد.» مجیدی در رنگ خدا پخته‌تر و مصمم‌تر است. نامزدی بچه‌های آسمان در اسکار به او اعتمادبه‌نفس بیشتری داد و مخالفانش را هم به سکوت وادار کرد. نگاهی که مجیدی در سه فیلم قبلی‌اش به مساله کودکان داشت، در رنگ خدا به پختگی کامل می‌رسد. این بار یک کودک نابینا قرار است به مخاطب نشان دهد که می‌توان امیدوار زندگی کرد. می‌توان با مشکلات مالی یا جسمی یا هر دو به زندگی ادامه داد و کم نیاورد. محمد در به رنگ خدا انگار در قامت یک رسول ظاهر می‌شود تا نشانه‌های خدا را برای اهالی زمین روشن کند و نشان دهد. کودکان نابینای زیادی در این کشور و در جهان هستند که به‌واسطه اطرافیان‌شان با این فیلم ارتباط برقرار کردند. مجیدی در فیلم‌هایش نگاهی به رابطه پدر و پسری و کهن الگوها هم می‌اندازد. شاید بجاترین مطلب برای پایان این بخش گفته‌های خود مجیدی باشد: «زمانی که رنگ خدا را می‌ساختم، برخی منتقدان می گفتند این فیلم نمی‌تواند در آن سوی مرزها با مخاطب ارتباط برقرار کند، چون رنگ خدا به موضوع خداجویی می‌پردازد، ولی در غرب چنین احساسی وجود ندارد. من اعتقاد داشتم مگر می‌توان خدا را حذف کرد. رنگ خدا آنقدر تاثیرگذار بود که با استقبال تماشاگران آمریکایی، اروپایی، ژاپنی و... مواجه شد.»

باران گنجشک‌ها

مجیدی در «باران» و «آواز گنجشک‌ها» همان راه قبلی‌اش را ادامه می‌دهد؛ مصمم‌تر، آگاهانه‌تر و با گستره بیشتر جغرافیا. دختر افغان به دایره فیلم‌هایش اضافه می‌شود و حیواناتی که وارد آثارش می‌شوند، هرکدام نمادهایی هستند با عقبه‌ای فرهنگی-آیینی. اگر دو ماهی قرمز در بچه‌های آسمان به پاهای علی و خواهرش بوسه می‌زدند در آواز گنجشک‌ها با تنگ بزرگی از ماهی‌های قرمز مواجهیم. پدرها همچنان جایگاه خود را دارند و مجیدی همچنان نه به‌عنوان مرثیه‌خوان که به‌عنوان یک مصلح اجتماعی دوربینش را روی زندگی دیگران می گیرد. پدرها علنی سهراب کشی نمی کنند، اما رد پایشان در تغییر سرنوشت فرزندان مشهود است. فرزندان می‌توانند راه پدران‌شان را نروند، اما باید توان مضاعفی برای این کار بگذارند. کودکان مجیدی با کودکان فیلم‌های دیگران فرق دارند، زیرا نگاه مجیدی با نگاه دیگران فرق دارد. برای اینکه نگاه او را بهتر متوجه شویم، به نامه او که به جشنواره بین‌المللی «دست‌های کوچک دعا» در سال ۸۸ فرستاد، دقت کنیم: «وقتی گفت‌وگوی شما بچه‌ها را با خالق یکتا خواندم، دلم هوای دعا کرد... دعایی از جنس کودکی، بی‌ریا و صمیمی. از خدای بزرگ خواستم دعای همه بچه‌های سرزمین ایران عزیز ما را، نه... نه... همه بچه‌های ایران که هر جای دنیا هستند، نه... نه... همه بچه‌های دنیا را استجابت کند و گناهان ما بزرگ‌ترها را به پاکی روح بچه‌ها ببخشد... .»



اخبار جشنواره

صحبت‌های آشنا در مورد «خروج»

فیلم خروج حاتمی کیا فارغ از ایرادهای فنی که به آن وارد است، یکی از فیلم‌های مهم جشنواره امسال محسوب می‌شود که برای اولین بار به موضوع اعتراض کارگران براساس یک ماجرای واقعی می‌پردازد. روز جمعه ۱۸ بهمن، نشست خبری این فیلم با حضور ابراهیم حاتمی کیا و عوامل فیلم خروج برگزار شد و باید گفت داغ‌ترین نشست خبری جشنواره را در پردیس ملت شاهد بودیم. موضوع فیلم حاتمی کیا و کسانی که در فیلم حضور دارند، تطابق‌هایی با واقعیت دارد. «مهر» سراغ حسام‌الدین آشنا، مشاور رئیس‌جمهور رفته است که برای تماشای دو فیلم «لباس شخصی» و «خروج» به پردیس سینمایی «ملت» محل برگزاری سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر آمده بود. آشنا درباره شباهت کاراکتر مشاور رئیس‌جمهور با بازی محمدرضا شریفی‌نیا در فیلم خروج با خودش گفت: «از این مشاورها زیاد پیدا می‌شود. به‌شخصه معتقدم برای این فیلم خیلی زحمت کشیده شده و این فیلم به معنای واقعی خود ابراهیم حاتمی کیاست. همان‌طور که ابراهیم حاتمی کیا خودش نیز توضیح داد، به‌نظرم منظورش از نشان دادن این کاراکتر، یک مشاور خاص نبوده و همه مشاورها را دربر می گیرد. من این موضوع را به خودم نگرفتم. آقای حاتمی کیا بزرگ‌تر از این حرف‌هاست که به کسی کنایه بزند.»

پاسخ نیکی کریمی به منتقدان «آتابای»

نیکی کریمی، کارگردان فیلم «آتابای» در نشست خبری فیلمش در پردیس ملت در پاسخ به سوالی درباره شباهت کارش با یکی از کارگردانان ترک گفت: «حدود ۱۷ سال در جشنواره‌ای، اولین فیلم این کارگردان به نام «فاصله» را دیدم و رابطه دوستی‌ای بین ما ایجاد شد و او نیز فیلم «یک شب» من را دوست دارد و ما کار همدیگر را دنبال می کنیم.» وی با اشاره به بازیگران فیلم هم گفت: «چیزی به نام بازی گردانی وجود نداشت و اعتقادی به آن ندارم. بازیگران تئاتر باسابقه‌ای در این فیلم حضور دارند که بی‌نظیر بازی کردند. ما برای هر سکانس از صبح که سر صحنه می‌آمدیم، صحبت می کردیم، تمرین می کردیم و به‌جای دوربین می‌رسیدیم و بازیگران می‌فهمیدند که باید در این فیلم زندگی کنند.» وی در پاسخ به انتقادی که از فیلمش شد، گفت: «سینما سلیقه است. عباس کیارستمی - وقتی برای داوری جشنواره لوکارنو می‌رفتم- به من گفت اگر کسی خواست تو را قانع کند بگو این سلیقه من است و موضوعی بحث کردنی نیست.» کریمی درباره زبان فیلم که به ترکی است و با زیرنویس پخش می‌شود، گفت: «ما هنوز نتوانسته‌ایم از ادبیات به‌درستی استفاده کنیم و کم کاری زیادی داشتیم در نشان دادن زبان‌ها و ادبیات‌مان. چه کسی گفته حتما باید فیلم به زبان فارسی باشد، این درحالی است که ۹۰ درصد سینمای ما به زبان فارسی است.»

ادامه در صفحه ۱۳

ادامه از صفحه ۱۲

...کان مجید

... مجید مجیدی

کوتاه درباره مجید مجیدی

فروردین‌ماه امسال، مجید مجیدی ۶۰ ساله شد. او در خانواده‌ای از طبقه متوسط جامعه در جنوب شهر تهران به‌دنیا آمد. سر پل امامزاده معصوم، محله‌ای که مجیدی در آن کودکی‌اش را گذرانده بود، دو سالن سینمایی داشت به نام لیدور و تیسفون که برای دیدن فیلم به آنجا می‌رفت. او فعالیتش را با بازیگری در گروه‌های تئاتر آماتوری در ۱۴ سالگی آغاز کرد و پس از دریافت مدرک دیپلم، تحصیلات خود را در رشته هنر در دانشکده هنرهای دراماتیک تهران ادامه داد. با پیروزی انقلاب به‌صورت جدی وارد حوزه سینما شد و فعالیت فیلمسازی خود را آغاز کرد. مجیدی در سال ۵۹ اولین فیلم کوتاهش به نام «انفجار» را با دوربین ۱۶ میلی‌متری و با امکانات حوزه اندیشه و هنر اسلامی ساخت. علاقه او به سینما باعث شد به تجربه‌هایی در زمینه بازیگری در فیلم‌های مختلف دست بزند. از میان این فیلم‌ها می‌توان به فیلم «بایکوت» ساخته محسن مخملباف در سال ۱۳۶۵ اشاره کرد که در آن نقش یک کمونیست سرخورده را بازی می‌کرد. همچنین در همان سال در فیلم «تیرباران» به کارگردانی علی‌اصغر شادروان در نقش شهید علی اندرزگو ظاهر شد. در سال‌های بعدی، مجیدی به نویسندگی و کارگردانی روی آورد و چند فیلم کوتاه هم ساخت. اولین فیلم بلند و قابل توجه او که خود نیز کارگردانی و نویسندگی آن را انجام داد، «بدوک» نام داشت.

مجیدی این فیلم را در سال ۱۳۷۱ ساخت. خودش درمورد ساخت این اثر می‌گوید: «زمانی که به تهیه کننده کارم درباره این فیلم گفتم، اصلا قصه برایش جذاب نبود و به من پیشنهاد داد ساخت فیلم مستند را دنبال کنم، اما من فکر می‌کردم دیگر نمی‌توانم با مستند حرف‌هایم را بزنم و می‌خواستم حرف خودم را در قالب فیلم داستانی بگویم. با آنها خیلی بحث کردم تا راضی شدند این فیلم را با نصف هزینه روز فیلم‌های دیگر سینما بسازم.»

فیلمنامه بدوک، تجربه مشترک مجیدی و سیدمهدی شجاعی است. این فیلم در بخش دو هفته کارگردانان جشنواره فیلم کن به نمایش درآمد و توانست برنده چند جایزه از جشنواره فیلم فجر در تهران شود. اما این فیلم به‌خاطر نگاه انتقادی‌ای که داشت، از طرف برخی منتقدان و مسئولان وقت، اثری سیاه‌نما تفسیر شد و حتی در سال‌های بعد مشکلاتی برای ادامه مسیر فیلمسازی مجیدی به‌وجود آورد. گفته می‌شود مقام معظم رهبری بعد از دیدن این فیلم و اطمینان از بستر واقعی فیلم، دستور دادند کل مسئولان آن منطقه عوض شوند. مجیدی درمورد سال‌های بعد از ساخت فیلم بدوک می‌گوید: «بعد از بدوک سه سال نتوانستم فیلم بسازم. بارها تصمیم گرفتم مسیر کارم را تغییر دهم، اما در همین مدت دو فیلمنامه «پدر» و «بچه‌های آسمان» را نوشتم و تصمیم گرفتم همین راه را با همه سختی‌ها ادامه دهم. با وجود اینکه فیلمنامه‌ها را به هر کجا ارائه می‌دادم، قبول نمی‌کردند و می‌گفتند اصلا قابل تبدیل به فیلم نیست، ولی من همچنان سماجت به خرج دادم تا اینکه هر دو فیلم ساخته شدند و اتفاقا جوایز داخلی و خارجی بسیاری هم گرفتند. حتی فیلم «بچه‌های آسمان» تا نامزدی اسکار هم پیش رفت.»

یادداشت شفاهی

«دشمنان» و قصه تنهایی بشر

علی درخشنده
کارگردان فیلم دشمنان

زهره زنی است در آستانه میانسالی که زندگی شادمانه‌ای ندارد؛ او که با مادر پیر و دختر جوان تازه طلاق گرفته‌اش و فقدان همسر و پسر گمشده‌اش، روزگار را به تنهایی سپری می‌کند، تحمل سایرینی را ندارد که عاطفه او را درنیافته‌اند؛ اما حالا او که حتی توان و امکان سوگواری هم ندارد، در شهرک محل زندگی‌اش در مظان اتهام‌های بی‌شماری قرار می‌گیرد و توسط شبنامه‌هایی که رفته‌رفته به شکلی وسیع در میان همسایگان او توزیع می‌شود، ناگهان، دشمن درجه یک مردم خطاب شده و عرصه زندگی بر او سخت‌تر از پیش می‌شود؛ حالا پرسش این است که چه کسی این شبنامه‌ها را می‌نویسد و چرا؟ اتهامات منتسب به زهره تا چه حد راست است و سرنوشت او در میان این همه آشفتگی تازه به کجا خواهد رسید؟ و داستان در ادامه ما را با پاسخ‌ها و چیستی‌های تازه‌ای روبه‌رو می‌کند که همه‌چیز را هرلحظه ناباورانه‌تر و هول‌آورتر خواهد ساخت.

«دشمنان» یک درام روانشناختی است که با ساختارشکنی در شیوه روایت‌های مرسوم در این گونه آثار به‌دنبال یافتن فاعل پنهان اتفاقات نیست؛ بلکه با دادن پاسخی صریح و سریع -شاید در انتهای پرده اول- بنای جست‌وجو را بر یافتن چرایی و دلیل کنش‌ها می‌گذارد تا زندگی قهرمان پیچیده‌اش را به رخدادی برای لایه‌برداری از سطوح پیچیده و درهم زندگی در هزاره عجیب سوم بدل کند.

من به‌خاطر شکل زندگی‌ام در گذشته و همزیستی با قشرهای مختلف و کسب تجربه‌های گوناگون و عضویت در گروه‌های متنوع اجتماعی، به این نتیجه رسیده‌ام که هریک از افراد این جامعه به‌دلیل قضاوت‌ها، تهدیدها و کنترل‌ها به‌شدت مستعد ویرانی و خودآزاری هستند. همچنین از رهگذر آشنایی با خانواده‌هایی که چندین نسل از آنها مجبور بوده‌اند در یک خانه و درکنار هم زندگی کنند، متوجه شده‌ام که بسیاری از ما هرگز در زندگی شخصی‌مان دارای فضای خصوصی نبوده‌ایم و درعین زندگی دسته‌جمعی، همیشه از یک تنهایی بزرگ رنج برده‌ایم که بسیار درونی است و حتی فرصت و امکان بروز آن را هم پیدا نکرده‌ایم؛ درواقع می‌توان گفت این شرایط و خصوصیات، بطن جامعه ما را می‌سازد، جامعه‌ای که دچار نوعی ازخودبیگانگی، فسادپذیری و طغیان است. حالا شخصیت‌های داستان ما و به‌خصوص شخصیت اصلی آن یعنی زهره خانم، همگی در چنین موقعیت‌هایی قرار گرفته‌اند؛ زندگی‌هایی پر از پنهان کاری، ترس از قضاوت، خشم‌های فرو خورده و حسرت‌های بسیار. درچنین فضایی زنان بیش از بقیه آسیب‌پذیرند. آنچه تا اینجا گفته شد دلایل جامعه‌شناختی من برای ساخت این اثر بود درحالی که هریک از ما با وجود اثرپذیری بسیار از محیط اطراف‌مان دارای حس‌ها، تجربه‌ها و عقده‌های شخصی بسیاری نیز هستیم که ممکن است در هرگوشه دیگر جهان هم اتفاق بیفتند، کنکاش‌هایی مثل: دست‌زدن به هرکاری برای غلبه‌بر افسردگی و عوض کردن فضای عمومی زندگی، ترس از دیده‌نشدن و جدی گرفته‌نشدن، نمایش نیمه تاریک وجود برای غلبه‌بر بیهودگی زندگی، عدم ارتباط درست با اطرافیان به‌خصوص اعضای خانواده و مشکلات روحی دیگری از جمله نبود هدف در زندگی و روابط، عشق‌های از بین رفته و سردمزاجی و عدم درک متقابل از سوی آدم‌ها و رنج بردن از بی‌تفاوتی‌های اجتماع پیرامون و بالعکس. فضای بیرونی قصه ما یک شهرک مسکونی در تهران است؛ شهرکی سالخورده، با نمایی از بتن‌های چرک، پنجره‌ها و راهروهای بسیار، نگهبان‌های فضول و گوشه‌های پنهان.

شکلی که من برای روایت این قصه انتخاب کرده‌ام گونه‌ای هولناک از قصه‌گویی است؛ داستانی که هم دارای تعلیق و هراس بسیار است و هم اینکه صادقانه و بی‌پرده روایت می‌شود. قصه‌ای با تمایه‌های اجتماعی که می‌خواهد از بازبینی واقعیت فراتر رود و بی‌پروا به کشف درونی‌ترین انگیزه‌های روانی و روحی شخصیت‌ها بپردازد. در شکل‌بندی هنری فیلم اعم از کارگردانی، مونتاژ و... ، اساس‌بر واقع‌گرایی و نمایش جزئیات پنهان و نادیده زندگی روزمره است، اما با این تفاوت که قصد این است برای فضاهای مختلف فیلم بنا به محتوا و اتفاقاتی که در آنها در جریان است، رویکردهای مختلفی را در میزانسن و دکوپاژ اتخاذ کنم. «دشمنان» درباره تنهایی بشر در این روزگار صحبت می‌کند، درباره دیده‌نشدن‌ها، فرق گذاشتن‌ها، عدم آگاهی در ارتباطات، سرکوب عواطف آدم‌ها و... اینکه در زمان تنهایی، ما انسان‌ها چقدر مستعد خودویرانگری هستیم. تنهایی به این معنا که در اجتماع زندگی می‌کنیم و اطراف ما افراد زیادی هستند ولی همیشه تنها هستیم و از طرفی وقتی می‌خواهیم فضایی در این تنهایی داشته باشیم، اجازه نمی‌دهند و باز به ما فشار وارد می‌شود و می‌خواهند ببینند چه خبر است. کلیت داستان در این محور است. می‌خواهیم نشان دهیم در تنهایی اگر برای آدمیزاد اتفاقی بیفتد دچار چه اتفاق‌ها و آسیب‌هایی می‌شود. آن خودویرانی که درباره‌اش بیان کردم، یعنی آسیب‌های اینچنینی هم در فیلم دیده شده است ولی اینکه بخواهیم حکم کنیم باید چه‌کار کرد و چه‌کاری نکرد تا این اتفاقات نیفتد، این‌طور نیست؛ چون وظیفه هنرمند نیست که بخواهد بگوید چه‌کار کنیم. هنرمند می‌تواند معضلات را نشان دهد و بگوید اینها وجود دارد و جدای از بار هنری که باید کارش را دراماتیزه کند و جلو ببرد، مساله دیگر آسیب‌های فردی در اجتماع است و جمعی را شامل می‌شود. قصه ما بیشتر قصه‌ای انسانی و بشری است. خانم میانسالی است که درباره او روایتی می‌شود.

نقد فیلم

یک تعارض واقعی!

حسین نوری
روزنامه‌نگار

تعارض تعریفی مختصر از فیلم «تعارض» است یا ترجمه‌ای کوتاه از آنچه فیلمساز در آن قرار گرفته است؟ رضا بهبودی همواره یادآور بازی‌های خوب، بی‌نظیر و بی‌نقص تئاترهای مختلفی است که حرکات او درعین تراژیک بودن متن و قصه، به تماشاگر حسی از طنز را القا می‌کند که اتفاقا مورد نظر نویسنده و کارگردان هم هست. این سبک از بازی، یک انحصار بی‌بدیل در دستان بهبودی است که بازی‌های او را جذاب و دیدنی می‌کند. به‌گونه‌ای که اگر حتی در یک پلان‌سکانس به مدت دو ساعت جلوی دوربین اجرا کند، تماشاگر بازهم با او می‌ماند. سوال اینجاست که محمدرضا لطفی، درصورتی‌که چنین موهبتی نصیبش نمی‌شد و رضا بهبودی به‌دلایلی نمی‌توانست در فیلمش بازی کند، چگونه می‌خواست مخاطب را بر صندلی‌های سینما نگاه دارد. کارگردان در اجرا، این جسارت را داشته است تمامی نماها را از زاویه دوربین‌های مداربسته بگیرد و هیچ‌گاه و در هر شرایطی حاضر نشده از آن عدول کند حتی اگر دوربین‌ها را خاموش کند و تصویر روی پرده سیاه شود. به این خاطر می‌توان لطفی و فیلمش را ستود. اما صرفا به‌همین‌خاطر! فیلم تعارض با پیچیدگی داستانی و تقطیع درهم پلان‌ها و سکانس‌ها جلو می‌رود و هربار که مخاطب می‌خواهد بگوید فهمیدم چه شد، به او می‌فهماند که نه اشتباه کرده و چنین چیزی نبوده و داستان متفاوت است. باز به جلو می‌رود و این‌بار مخاطب می‌گوید فهمیدم چه شد اما اینقدر پلان‌ها درهم می‌شود که حال نمی‌دانی این واقعه از نظر زمانی، قبل از آن رخ داده یا بعد از آن و این هزارتو همین‌طور ادامه می‌یابد. استاد سینما، هیچکاک می‌گوید: «بگذار مخاطب دو را با دو جمع بزند و جوابش را پیدا کند و فریاد بزند که فهمیدم! داستان این‌گونه است.» یقینا به این خاطر هیچکاک چنین راهبردی برای فیلمسازان تجویز کرده تا مخاطب از سردرگمی زیاد فیلم دل‌زده و ناامید نشود و هربار به قصه و کشف آنچه اتفاق افتاده، بیشتر ترغیب شود. اما لطفی در فیلم تعارض، عکس این عمل می‌کند به‌گونه‌ای که فیلم از اواسط خود گذشته و تو هنوز نمی‌دانی رابطه مادر آقای حیدرآبادی و شهلا چگونه است؟ اصلا رابطه آقای حیدرآبادی و شهلا چگونه است؟ هرچه فیلم جلوتر می‌رود، این ابهامات بیشتر می‌شود و به‌قدری زیاد می‌شود که حتی نویسنده خود نیز فراموش می‌کند گفته است آقای‌تمدن بعد از شهلا نویسنده شد و دیگر در آن شرکت کار نمی‌کرد. برای همین بازهم او را در شرکت آقای گوران می‌بینیم. آنقدر تعارض میان قصه به‌وجود می‌آید که خود نویسنده هم درگیر آن می‌شود تا جایی که پس از نشان دادن مشاور و مامور انتظامی داستان، باز در چند پلان بعدتر از آن حیدرآبادی جلوی قاب نشسته و با آنها گفت‌وگو می‌کند. لحظه‌ای که نویسنده برای فرار از این همه تعارض به یک راه فرار می‌اندیشد و همه این اتفاقات را تداعی ذهن تمدن می‌پندارد. لذا اتفاقات با اینکه زمان خود را در قصه پیدا کرده‌اند بازهم قید ترتیب را می‌شکنند و مخاطب را به اوهام نزدیک می‌کنند. البته فیلمساز بازهم فراتر می‌رود و در پایان برای آنکه داستانش را تلخ تمام نکند، همه اتفاقاتی که شاهدش بوده‌ایم را تصور ذهنی حیدرآبادی می‌داند. درحالی‌که وقتی آقای‌تمدن با تعریف جدید و کت‌وشلوار جلوی قاب مشاور می‌نشیند در همان فضای ذهنی تمدن قبلی است و مخاطب نمی‌تواند متوجه شود که کدام‌یک واقعیت داشته است. اصلا آقای‌تمدنی وجود خارجی داشته است؟!

تنها دلخوشی تماشاگر فیلم میان آن‌همه ابهام، ایهام و مخفی‌کاری؛ رقص‌های رضا بهبودی در نقش حیدرآبادی است که اتفاقا می‌توان آن را بهترین قسمت‌های فیلم دانست آن‌هم با اختلاف نسبت به سایر دیالوگ‌ها، سکانس‌ها و پلان‌های فیلم. شاید محمدرضا لطفی در مقام نویسنده، تنها نام خوبی را برای اثر برگزیده است؛ نامی که برازنده داستان، موسیقی و حتی تدوین فیلم است.

انتقاد مسعود فراستی از فیلم برادران محمودی

مسعود فراستی در برنامه «هفت» در نقد فیلم «مردن در آب مطهر» که یکی از ۲۲ فیلم حاضر در سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر است، گفت: «یک زمانی می‌خواهی یک چیزی بگویی، اما خوب بلد نیستی و این خیلی فرق دارد با اینکه تو پشت نابلدی نمایی پنهان می‌شوی. این اصلا دیگر نابلدی نیست، بلکه فیلمساز آگاهانه تبلیغ می‌کند. در فیلم قبلی باز هم رد این هست. اصلا توضیح باید به ما بدهد که چرا اینها می‌خواهند به اروپا بروند و چون توضیحی نمی‌دهد، لحن فیلم کاملا گزارشی است.» این منتقد با بیان اینکه فیلم باید نشان دهد که شما در چه شرایطی زیست می‌کنید که می‌خواهید مهاجرت می‌کنید، گفت: «مثلا من در شرایطی زیست می‌کنم که امکان رشد من وجود ندارد و حالا این مساله می‌شود. دوما، چرا فیلم هیچ‌کدام از شخصیت‌ها را نمی‌تواند بسازد؟ این فقط بلد نبودن نیست. من فیلم‌های دیگر این دوستان (برادران محمودی) را دیده‌ام و به نظرم فیلم آنها کیلومترها از دو فیلم آخر بهتر است؛ اما چطور می‌شود بلدِ متوسط تو از بین می‌رود موقعی که تو به چیزی باور نداری.» وی با بیان اینکه بلدی برادران محمودی از سینما به‌شدت نسبی و محدود است، گفت: «وقتی به چیزی اعتقاد داری، این نابلدی را وتو می‌کند (پنهان و کمرنگ می‌کند) و وقتی به چیزی اعتقاد نداری، نابلدی عیان و دوبرابر می‌شود. الان فیلمسازانی هستند که پشت‌شان کلی فیلم است، اما این میزان نابلدی در تکنیک از کجا می‌آید؛ از بی‌اعتقادی به مساله و سوژه.»

حضور ابراهیم حاتمی‌کیا در پردیس ملت

نقدهایی بر فیلم «آتابای» تازه‌ترین اثر سینمایی نیکی کریمی

در جست‌وجوی روزگار از دست رفته

آراز مطلب‌زاده
روزنامه‌نگار

«آتابای» روایتی است روانکاوانه درباره تنهایی، فقدان و سوگ. مردی لاغراندام و بلندقامت به نام کاظم (آتابای) با صدایی لرزان و بغض‌آلود، با چهره‌ای تکیده، رنج‌دیده و مغموم که خشم و عطوفت را توامان در خود دارد. در آستانه آغاز پنجمین دهه از زندگی‌اش پس از سال‌ها به زادگاهش خوی بازگشته و با مرور مداوم تلخکامی‌ها، مصیبت‌ها و رنج‌هایی که بر او گذشته است ایام خود را سپری می‌کند. در روستاها خانه طراحی می‌کند و می‌سازد. سعی در تربیت خواهرزاده‌اش دارد. از زادگاه خود و مردمش منزجر است و به‌طور مداوم گذشته تلخ خود را نشخوار می‌کند. اما دیدار با دوست قدیمی‌اش یحیی (جواد عزتی) منجر به دگرگونی وی شده و ابعاد جدیدی از شخصیت کاظم برملا می‌شود.

فیلمنامه آتابای بیش از آنکه مبتنی بر «حادثه» پیش برود، مبتنی بر «شخصیت» و ترسیم ابعاد مختلف آن پیش می‌رود. فیلمنامه‌نویس (هادی حجازی‌فر) در خلق تصویر یک مرد سوگوار با بغضی فروخفته که در تمنای بازیابی روزگار از دست رفته خویش است، موفق عمل کرده است. او به‌درستی توانسته است به پیدایش، بقا و تحلیل مفهوم «سوگ» در شخصیت آتابای بپردازد. مطابق با مطالعات روانکاوانه، پدیده سوگ معلول «فقدان» و به یک معنا برآیند «از دست رفتن ابژه» است. به زبان ساده‌تر سوگ زمانی اتفاق می‌افتد که سوژه (شخصیت)، ابژه (محبوبش) را بر اثر مرگ یا به سبب جدایی عاطفی از دست بدهد. در واقع سوژه با غیاب فیزیکی ابژه مواجه و به سبب مواجهه با این غیاب دچار اضطراب شود. نوع مواجهه با این اضطراب برآمده از فقدان در افراد مختلف، متفاوت است، اما انسان‌ها غالبا در برابر آن، پنج مرحله «انکار»، «نگرانی»، «اندوه»، «خشم» و در پایان «پذیرش» را تجربه می‌کنند. سوگ زمانی به پایان می‌رسد که فرد قادر به کنار آمدن با فقدان محبوب خود باشد و بتواند غیاب فیزیکی او را بپذیرد. این پذیرش که آخرین مرحله از مراحل پنجگانه سوگ است مستلزم نوعی سرمایه‌زدایی عاطفی از محبوب و سرمایه‌گذاری روی فرد دیگر است. این فرآیند که «جابه‌جایی تمرکز عاطفی» نام دارد، بحثی است مبسوط، مفصل و مهم در مطالعات روانکاوانه که از مناظر گوناگون می‌توان آن را واکاوی کرد. اما با بررسی تطبیقی علائم اختلال «سوگ» با ویژگی‌ها و حالات روانی و رفتاری شخصیت آتابای می‌توان گفت این شخصیت نمونه بارز یک فرد سوگوار است. او در گذشته خود، سه محبوب مهم زندگی‌اش یعنی معشوق، مادر و خواهر را از دست داده و به‌طور پیوسته درگیر معضل فقدان آنهاست. در مونولوگ‌های درونی‌اش با مادر و خواهرش صحبت می‌کند و در خلوت خود از معشوق از دست رفته‌اش سیما، سخن می‌گوید. اگرچه فیلمنامه‌نویس قادر به ارائه تصویری ظریف و کامل از چگونگی رابطه او با این سه شخصیت نبوده، اما توانسته است ریشه سوگ برآمده از فقدان آنها و سپس چگونگی فرآیند حل این سوگ را به‌درستی ترسیم کند که پس از سکانس کلیدی گفت‌وگوی آتابای (هادی حجازی‌فر) و یحیی (جواد عزتی) در دریاچه این فرآیند آغاز می‌شود و با ابراز علاقه او به سیما (سحر دولتشاهی) به پایان می‌رسد. لحظه شکل‌گیری تعلق عاطفی آتابای به سیما همان پایان فرآیند سوگواری است که در قالب جابه‌جایی تمرکز عاطفی رخ می‌دهد و معلول کنار آمدن با فقدان ابژه‌ی از دست رفته و بازگشت به وضعیت تعادل نسبی روانی به واسطه یافتن ابژه جدید است. مجموعه این فراز و فرودهای روانی در بازی دقیق، موشکافانه و ظریف حجازی‌فر نمودپیدا کرده است. او به زیبایی توانسته مظاهر یک شخصیت سوگوار را بازنمایی کند که در جست‌وجوی بازیابی روزگار از دست رفته است. شخصیتی که از دل اندوه تلنبار شده چنده‌ساله به سمت به دنبال بازیابی منبع معنا، محبت و عشق پیش می‌رود و از پس چهره سخت، سرد و بی‌روحش، حرارت و محبتی دلنشین برمی‌خیزد.

اگرچه خلق موفقیت‌آمیز اتمسفر در فیلم آتابای تا حدود زیادی مدیون و مرهون پرداخت دقیق ابعاد روانی قهرمان داستان و اجرای آن است، اما نمی‌توان نقش دو عنصر مهم «زبان» و «جغرافیا» را نادیده گرفت. استفاده از جذابیت‌های بصری طبیعت زیبای شمال غرب کشور در کنار بهره‌برداری از پتانسیل غنی زبان ترکی که هر دو عامل در سینمای مرکز زده و شبه‌اجتماعی ایران عناصری به غایت مغفول و مهجور هستند، رخدادی مبارک و ویژه است که بر جذابیت فضای اثر می‌افزاید. بهره‌گیری از زبان غنی ترکی به واسطه حضور بازیگران اصیل و مستعد ترک‌زبان شدیدا موفق از آب درآمده است و برخلاف رویه مرسوم سینمای ایران نه‌تنها حضور یک قوم خاص در داستان فیلم دافعه برانگیز بازنمایی نشده، بلکه کاملا به ارتقای اثر و خلق یک فضای بومی کمک کرده است. قاب‌بندی‌های چشم‌نواز از جاده، کوه، مزرعه و درخت که یادآور سینمای عباس کیارستمی است با همراهی موسیقی استاد حسین علیزاده در خلق این فضای بومی موثر واقع شده است.

آتابای در کنار فیلم «پوست» جدیدترین ساخته برادران ارک دو فیلم موجود در جشنواره فیلم فجر هستند که با اتکا به جذابیت‌های بصری و هنری منطقه آذربایجان به زبان ترکی ساخته شده‌اند. حضور این دو فیلم در بخش مسابقه جشنواره فیلم فجر بدون تردید امیدی است پرفروغ در جهت مطرح شدن سهم قومیت‌های مختلف در جشن‌های فرهنگی پیروزی انقلاب اسلامی ایران.

آتابای قطع به یقین بهترین اثر نیکی کریمی، ستاره سینمای دهه ۷۰ ایران، در مقام فیلمساز است. او پس از سال‌ها توانست به مدد یک فیلمنامه شخصیت‌محور، یک فیلم خوب بسازد که نه‌تنها در اسارت جو شبه‌روشنفکری سینمای ایران نیست، بلکه روایتی است منسجم، شاعرانه و حساب‌شده از تنهایی یک قهرمان کاریزماتیک با بازی خوب هادی حجازی‌فر در دل روستاهای آذربایجان که از عمق رنج و یأس به بازیابی معنا برمی‌خیزد.

شیرینی میوه درخت گلابی

مهران زارعیان
روزنامه‌نگار

«آتابای» فیلمی رمانتیک با ساختار مدرن است. قصه محور نیست، بار درامش را بر دوش موقعیت‌ها و شخصیت‌ها گذاشته است. تمام تلاشش را می‌کند نهایت برقراری ارتباط مخاطب با فیلم را از طریق تماس حسی برقرار کند.

پیش از این فیلم‌های «بمب یک عاشقانه»، «در دنیای تو ساعت چند است» و «درخت گلابی» نیز چنین حالتی داشتند. جوزپه تورناتوره ایتالیایی نیز با «سینما پارادیزو» و «افسانه ۱۹۰۰» آثار ماندگاری در همین فضا خلق کرده است.

در سینمای ما ساختار مدرن توسط اصغر فرهادی رونق یافت و به همین دلیل آثار مدرن پس از او تحت‌تاثیر مولفه‌های سینمای فرهادی است. آتابای اما ابدا از این الگو پیروی نمی‌کند و تقلید از سبک فرهادی از این فیلم قابل بازخوانی نیست. مثلا فرهادی سراغ موقعیت‌ها و سوالات سخت اخلاقی می‌رود، روی نسبی گرایی تاکید دارد، روابط خانوادگی و زناشویی موتیف آثار اوست و از عنصر غافلگیری بسیاری بهره می‌برد. در آتابای با چنین مواردی مواجه نمی‌شویم.

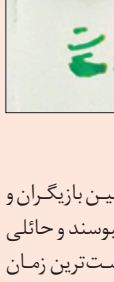
در آتابای عنصر اقلیم، هویت منحصربه‌فردی برای فیلم می‌سازد. بخش اعظم دیالوگ‌های فیلم ترکی است، داستان در خطه آذربایجان روایت می‌شود و فرهنگ آن منطقه نمود پررنگی در فیلم دارد. چنین نیست که اگر فیلم در اقلیم بلوچستان می‌گذشت باز هم حاصلش همین می‌شد. موسیقی و رنگ و تصویر و لباس و صحنه و زبان و... کاملا در این اقلیم برای ما ساخته شده‌اند. آتابای داستان مردی با همین نام را روایت می‌کند که گذشته تلخی را پشت سر گذاشته و در طول فیلم می‌خواهد معمای گذشته‌اش را حل و ناکامی‌اش را جبران کند. نیکی کریمی در پنجمین تجربه کارگردانی‌اش، ایده فیلم را از داستان کوتاه «عشق و کاهگل» علی‌اشرف درویشیان الهام گرفته است که ماجرای عشق یک کودک روستایی کُرد به یک دختر شهری را روایت می‌کند. فیلمنامه را هادی حجازی‌فر نوشته، کسی که نقش اول فیلم را اجرا و در هماهنگی لهجه بازیگران نیز کمک کرده است. با توجه به اینکه آتابای اتکای زیادی به بازی حجازی‌فر و موقعیت‌های دراماتیک و حسی فیلمنامه دارد، نقش حجازی‌فر در غنای اثر پررنگ‌تر از نیکی کریمی به نظر می‌رسد. در آتابای شخصیت‌ها کاملا شبیه به انسان‌های واقعی هستند، نه به این خاطر که مختصات خاکستری دارند، بلکه به این دلیل که اغراقی بر هیچ کدام از شاخصه‌های فردی‌شان وجود ندارد. قهرمان و ضدقهرمان نداریم، خیر و شر چندان معنا نمی‌یابد و تقابلی از جنس آرمانگرایی بین آنها نیست.

چالش فیلم‌های شخصیت‌محور، پرگویی است؛ آتابای دچار این آفت نمی‌شود و عنصر سکوت تناسب خوبی با حجم دیالوگ‌ها دارد، مثلا در جایی از فیلم قرار است متوجه حضور یک کاراکتر بر مزار دخترش باشیم، وقتی آتابای کنار مزار می‌رود قلوه‌سنگ‌هایی می‌بیند که به شکل یک تپه کوچک مرتب شده‌اند. در چند صحنه بعد، می‌بینیم که آن پدر قندهای یک قندان را به شکل یک تپه در قندان دیگر مرتب کرده است. پس حضور پدر بدون اینکه دیالوگی رد و بدل شود، صرفا از طریق تصویر ساخته می‌شود. چالش دیگر حجازی‌فر در فیلمنامه مساله گذشته است. در فیلم فلاش‌بک نداریم. حجازی‌فر در یک اقدام جسورانه، اتفاقات گذشته را اندک اندک و در خلال مواجهه کاراکترها برای ما ترسیم می‌کند. نتیجه البته درخشان است. چون اطلاعات را کم کم دریافت می‌کنیم انتظار برای دیدن ادامه فیلم انباشت می‌شود و جذابیت گشایش گره‌ها در لابه‌لای فیلم بُر می‌خورد. تنهایی و بی‌معنا شدن زندگی بدون عشق، درون‌مایه فیلم است. در ابتدای فیلم، آتابای اعدادی را ده تا ده تا می‌شمارد که بعدها متوجه می‌شویم گذر سن مقصودش است. این شمارش در انتها نیز انجام می‌شود. تکرار اتفاق ابتدای فیلم در انتها یعنی در کل طول فیلم، مساله اصلی حل نشده است. آتابای ابتدا و انتهای فیلم، هر دو تنها هستند. این تنهایی و پوچی قابل تعمیم و گویی حَرف اصلی فیلم است. کمدی و تراژدی به‌طور سینوسی در فیلم حضور دارند. لطافت موقعیت‌های فیلم به دلیل لحظات تلخ و شیرین آن است. رابطه بین آتابای و خواهرزاده نوجوانش که او را الگوی خود می‌بیند، بخش پررنگی از بار درام را بر دوش دارد. گاهی با هم شوخی می‌کنند، گاهی دعوا دارند و گاهی درددل می‌کنند. مشابه این رابطه بین آتابای و پدرش نیز وجود دارد. وقتی گله‌مندی‌ها هست، صمیمیت‌ها بهتر ساخته می‌شود. چندین صحنه ماندگار در فیلم هست که به دلیل زیبایی بصری، غنای دراماتیک مضاعف یافته‌اند، مثلا در جایی آتابای برای تنبیه خودش در باغ آلبالو می‌دود و صورتش بر اثر برخورد با شاخه‌ها زخمی می‌شود. این صحنه به‌طور چشم‌نواز فیلمبرداری شده است. در صحنه دیگری آتابای در مزرعه آفتابگردان برادرزاده‌اش را دنبال می‌کند یا نماهایی از غروب آفتاب می‌بینیم. تنوع همین زیبایی‌های بصری باعث می‌شوند که اقلیم آذربایجان نقش محوری در فیلم داشته باشد. موسیقی فیلم توسط حسین علیزاده ساخته شده و در تقویت حس فیلم نقش قابل توجهی دارد. البته نوای موسیقی بر لحظه به لحظه فیلم سوار شده و به چشم نمی‌آید. ترانه پایانی نیز که پس از دیالوگ غم‌انگیز حجازی‌فر پخش می‌شود، جذابیت پایان را به اوج می‌رساند. علاوه بر نقش موسیقی و تصاویر و زبان، افسانه‌های محلی هم باعث هویت‌دار شدن اقلیم آذربایجان در فیلم می‌شود. بازیگران بسیار به قوت فیلم کمک کرده‌اند. بار سنگینی از ظرفیت فیلم بر دوش بازی حجازی‌فر است، او با صدای گرم و غمگینش نریشن‌هایی در فیلم دارد که تنهایی را برای ما بازنمایی می‌کند. جواد عزتی علی‌رغم آنکه ترکی بلد نبوده، در فیلم به این زبان حرف می‌زند. امسال عزتی چندین بازی درخشان داشته است که آتابای نیز جزء آنهاست. بازیگران محلی در فیلم زیاد هستند، آنها نیز به قوت فیلم و باورپذیری آن کمک کرده‌اند. لوکیشن اصلی آتابای یک روستا در نزدیکی شهرستان خوی است. برخلاف بسیاری فیلم‌ها، بافت روستای آتابای عقب مانده نیست. روستاییان فیلم بهره هوشی پایین ندارند. روستا قطعه‌ای از پازل اقلیمی فیلم است که نماهای بکری را برای نیکی کریمی فراهم کرده است. آتابای یکی از فیلم‌های خوش‌ساخت در جشنواره امسال است که از طریق همذات‌پنداری عمیق بین شخصیت اصلی و مخاطب، تجربه درگیرکننده و اثرگذاری می‌آفریند و با اتکا به ظرفیت بصری چشمگیر آذربایجان جذابیت‌های مضاعفی ارائه می‌کند.

۹ ویژه جشنواره تئاتر فجر

نگاهی به نمایش «بیگانه در خانه» آخرین اثر «سیدمحمد مساوات» در جشنواره تئاتر فجر

ناکامی «بیگانه در خانه» از هیچکاکی شدن



ایمان رنجبر
روزنامه‌نگار

«بیگانه در خانه» هراس را از نامش آغاز می‌کند. لفظ بیگانه خود به‌تنهایی واژه غریب و حامل معنایی از ترس توأم با غم است. به عبارت دیگر رویارویی با آنچه از دایره شناخت بیرون است و بیگانه نام می‌گیرد چه در ادبیات و هنر، چه در اسطوره‌شناسی و چه در جهان واقع هولی در ذات خود دارد. سایه ترسناکش زمانی سنگین‌تر می‌شود که در خانه یعنی جایی که حریم امن خودی‌هاست، سروکله پیدا می‌کند.

سیدمحمد مساوات، کارگردان جوان و نام‌آشنایی در تئاتر برای اهالی تئاتر است. «قصه ظهر جمعه»، «بیضایی»، «یافت‌آباد»، «بی‌پدر» و «این یک پیپ نیست» از جمله کارهای پرسروصدای سابق اوست. وی این شب‌ها نمایش بیگانه در خانه را در جشنواره تئاتر فجر اجرا می‌کند. این نمایش دی‌ماه سال‌جاری هم در تماشاخانه «مستقل» به صحنه رفته بود که البته با آنچه در فجر می‌بینیم تفاوت‌هایی دارد.

شاید مرور چند نکته برای آنانکه نمایش را دیده‌اند یا می‌بینند خالی از لطف نباشد. بیگانه در خانه درامی از زندگی یک زن‌وشوهر را روایت می‌کند که همواره احساس می‌کنند یک فرد دیگری در خانه‌شان است. پیرزنی در همسایگی‌شان است که بنابر برخی کنش‌ها بر این ترس می‌افزاید، وی با صدایی گنگ و غریب از معشوقه شاید خیالی خود یاد می‌کند و در جست‌وجویش است. رابطه عشق مجازی از گوشه‌های دیگر این اثر است که وقتی تمام اینها و المان‌های دیگر کنار هم قرار می‌گیرند رگه‌های پررنگی از افسانه یونانی «اکو و نارسیس» و همچنین فضای فیلم‌های «آلفرد هیچکاک» کارگردان شهیر بریتانیایی را در بردارد.

به نظر می‌رسد مساوات بسیار در تلاش بوده فضای تعلیق و وحشت هیچکاک گونه را در ایده‌اش بیاورد، حتی در صحنه‌ای توسط ویدئو پروجکشن، سکانس درخشان قتل در حمام فیلم «روانی» هیچکاک به نمایش درمی‌آید. این پروجکشن حسی از حضور همزمان در سالن تئاتر و سینما را به مخاطب می‌دهد، چراکه در تمام طول اجرا، صحنه و جهان نمایش را از زاویه دیگری جز آنچه تماشاگر می‌بیند یا قسمت‌های پنهانی را که از دید مخاطب پنهان است از طریق دوربین فیلمبرداری برایش به نمایش می‌گذارد. ایده دوربین و ویدئو پروژکتور علاوه‌بر آنکه خلاقیتی است که کمتر در تئاتر خصوصا ایران شاهدش بوده‌ایم، تماشاگر را به زوایای دیگری هم از صحنه می‌برد و فرم رابطه نمایش و تماشاگر را دچار تغییر می‌کند، همچنین به ظرافت‌هایی می‌پردازد که کمتر در تئاتر (خصوصا از نگاه آنان که طراحی صحنه و دکور و آکسسوار را در تئاتر سمبلیک می‌دانند) شاهدش بوده‌ایم. اما همین عنصر گاهی ضرباتی هم به کار وارد می‌کند، آنجا که از لحاظ اصول ساختاری تصویر و قاب‌بندی فیلمبرداری و دکوپاژ، دچار اشتباه می‌شود. این امر نشان می‌دهد که گرچه مساوات کارگردان موفقی در تئاتر است، اما در فیلمسازی و مدیوم تصویر، به شناخت و تبحری که باید نرسیده است. برگردیم به هیچکاک؛ کارگردان از هیچکاک فقط توانسته نشانه‌هایی بیاورد که در بیشتر صحنه‌ها عقیم است. به‌درستی از پس تعلیق و وحشتی که در آثار هیچکاک است برنیامده و در اجرا هم ناموفق است. این جمله معروف است که هیچکاک گاهی اوقات بدون آنکه کوچک‌ترین خون، سیاهه یا صحنه ترسناکی را نشان دهد، می‌تواند با فضاسازی و بازی با برخی عناصر، مخاطبش را از ترس جان به لب کند. اما آنچه محمد مساوات بر صحنه آورده یا به تصویر می‌کشد، صرفا ابتدایی‌ترین راهکار برای ایجاد وحشت در مخاطب است، یعنی ترساندن آن از تصاویر ناگهانی، سیاهه، تاریکی و تنهایی، صدا و موسیقی‌های خفقان‌آور. مساوات علی‌رغم تمام تلاشی که می‌کند در نمایشش نهایت چیزی که به آن دست پیدا می‌کند، ترس و وحشت است؛ نه دلهره. به دلهره نمی‌رسد و همچنین تعلیق هم شکل نمی‌گیرد.

آنانکه نمایش‌های محمد مساوات را دنبال کرده‌اند می‌دانند او در هر کاری سراغ تجربه جدیدی می‌رود و فرم تازه‌ای را اتود می‌کند. گاهی یک نمایشش هم در دو شب متوالی اجرا، تفاوت‌هایی را به خود می‌گیرد و پیرایش می‌شود. این مساله بالذات، روحیه جسورانه و تجربه‌گرای قابل تحسینی است، البته اگر حد و مرزش رعایت شود. بسیاری اوقات اگر تجربه‌گرایی مهار نشود و با پشتوانه منطق و دلیل حرکت نکند، به فردگرایی و خودنمایی بدل می‌شود.

احساس می‌شود مساوات با ولع بسیار در هر آنی می‌خواهد آن ایده‌ای را که به ذهنش می‌رسد بر صحنه ببیند، حتی به قیمت آنکه یک نمایش را در چند جشنواره و سالن در چند شب، به چند شکل مختلف اجرا کند. نه می‌توان این عمل را یکباره نکوهید، نه ستایش کرد؛ اگر در جای خود و درست شکل بگیرد قابل ستایش و گزنه قابل نکوهش است. اما آنچه همین مساله باعث شده عده زیادی او را فرم‌باخته و فرم‌زده بخوانند (فارغ از آنکه فرم‌زدگی را تحسین یا تقبیح بدانیم، چون بحث مفصلی است و موقعیت خودش را می‌طلبد) اما واقعیتی است که باید پذیرفت، در کارهای مساوات تغییر فرم و روایت، اصل اول است، ولی گاهی آنچنان افراطی می‌شود که درام کانسپت اصلی خودش را گم می‌کند.

بیگانه در خانه چندبار حتی به طنز اگزوتیک هم پهلو می‌زند، اما گل درشت است، در دل کار نمی‌نشیند و از چارچوب اثر بیرون می‌زند. طراحی صحنه نمایش هم که نیمی از آن شیشه‌های نمای خانه را تشکیل می‌دهد و نیمی دیگر ویدئو پروجکشن، برای نمایش آن نیمه دیگری که از دید مخاطب پنهان است؛ حکایت از فکر و هماهنگی بالا در خلق موقعیت گروه تولید است. عناصر صحنه و نمایش ویدئویی به‌درستی با هم هماهنگند و هم‌پوشانی دارند. هوشمندانه می‌دانند کجا توجه مخاطب را به صحنه نمایش و کجا به پرده نقره‌ای جلب کنند.

همچنین دیواره‌ای که توسط شیشه و در بین بازیگران و تماشاگر کشیده شده و گروه در آن خانه محبوسند و حائلی بین‌شان و بین تماشاگر، در بهترین و درست‌ترین زمان شکسته می‌شود و بازیگر از دنیای نمایش پا به بیرون گذاشته و خانه را یک بار هم از بیرون برانداز می‌کند. در طول نمایش دو تغییر در بدنه اثر شکل می‌گیرد، یک بار دو بازیگر نمایش نقش‌شان جابه‌جا می‌شود و یک بار هم دیواره و حائل بین مخاطب و گروه شکسته می‌شود. در همین دو تغییر زوایای مثبت و منفی تجربه‌گرایی و فرم‌زدگی محمد مساوات را می‌توانیم ببینیم. در جابه‌جایی نخست، به نظر می‌رسد نمونه‌ای از همان جنبه مهارنشده تجربه‌گرایی‌اش باشد و حریم‌شکنی دوم، انحصارناپذیری ایده و داستانش است.

در پایان باید گفت محمد مساوات و کارهایش علی‌رغم تمام حرف‌هایی که گفته شد و بسیار موارد دیگر و با وجود آنکه این نمایش ۱۲۰ دقیقه‌ای، حتی شاید یک‌ساعت اضافه‌گویی داشته باشد و جاهایی نمایش از ریتم می‌افتد و خسته‌کننده بشود و... حداقل یک یا چند قدم از ۹۰ درصد جریان نمایشی کشور، جلوتر است. حتی اگر سبک کاری‌اش را دوست نداشته باشیم، اما قبل ورود به سالن می‌دانیم که حداقل نمایش متفاوتی از فضای تئاتری کشور و حتی کارهای گذشته خودش خواهیم دید.