روز هشتم

فرهیختگان سیمرغ ۳۹

- شماره مسلسل ۳۹۹۰
- یکشنبه ۱۹ بهمن ۱۳۹۹
- ۲۴ جمادی‌الثانی ۱۴۴۲
- ۷ فوریه ۲۰۲۱
- شماره ۳۲۵۲

| Sun | 07 Feb 2021 | vol.12 |
No. 3252 | 16 Pages

درباره فیلم سینمایی «زالاوا»

سوژه «استوار» در فیلمی استوار بر سوژه

باعینک رئال
دنیای خیال را نقد نکنیم

نگاهی به فیلم «روزی روزگاری آبادان»

پیچ اشتباهی

نگاهی به فیلم «روزی روزگاری آبادان»

روایت رنج

فیلم سینمایی «روزی روزگاری آبادان» چه می گوید

جنگ با رنج

درباره فیلم سینمایی «زالاوا»

سوژه «استوار» در فیلمی استوار بر سوژه

علیرضا جباری دارستانی
روزنامه‌نگار

همیشه دعوایی کلیشه‌ای بین سینماگران و منتقدان ایرانی در زمینه ساخت و پرداخت به «تیپ» و «شخصیت» و تقابل این دو وجود داشته است؛ این دعوا عمدتا زمانی شکل می گیرد که سینماگر ناتوان از ساخت و پرداخت یک شخصیت بوده و از این بابت شخصیت را به تیپ تقلیل داده باشد. حال اگر بر این سیاق، عنصر سومی را وارد این دعوا کنیم و در کنار تیپ و شخصیت از ضرورت ساختن و پرداختن «سوژه» (با اقتضائات مدرن آن) در فیلم‌های سینمایی سخن بگوییم، شاید بستر و امکانی جدید برای یک بازنگری بنیادین‌تر در سینمای ایران ایجاد شود. این دعوای جدید و غیرکلیشه‌ای را می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد: به‌فرض اینکه شخصیت‌های فیلم‌های ایرانی کاملا از مرزهای موقعیت تیپیکال فراتر بروند، تا چه حد بدل به «سوژه» می‌شوند؟

به نظر می‌رسد چنین پرسشی به نحوی عجیب تا کنون مورد غفلت قرار گرفته است و عموم شخصیت‌های فیلم‌های ایرانی وجه ابژکتیو داشته‌اند و به همین اعتبار عموما قادر نبوده‌اند تاثرات و واکنش‌های سوژه‌محورانه مخاطب (مخاطب به‌مثابه سوژه) را برانگیزند. واضح است که این توصیف داعیه اطلاق ندارد و در بین شخصیت‌های فیلم‌های سینمایی ایرانی کم‌وبیش شخصیت-سوژه هم یافت می‌شود. اما از یک منظر عام، فقدان سوژه‌گی، نقصان عموم کاراکترهایی است که فیلم‌های ایرانی به ما مخاطبان ارائه می‌دهند. گویی فیلمسازان ایرانی به صرف اینکه فیلم‌شان داستانی را درباره یک شخصیت «ایستاده در آنجا» و ابژکتیو روایت کند، از کارشان راضی می‌شوند و دیگر هیچ نیازی نمی‌بینند تا با نفوذ به لایه‌های درونی و سوبژکتیو شخصیت‌ها، وضعیتی انسانی را به تصویر بکشند که پیش از ایستادن در یک «آنجا»ی ابژکتیو، واجد یک «اینجا»ی منحصربه‌فرد درونی و سوبژکتیو است. اگر از این منظر به جریانات سینمایی جدید غرب بنگریم، چندان بی‌ربط نیست اگر جریانات متعدد سینمایی که عنوان «موج نو» را یدک می کشند برمبنای همین تمایز نشانه‌گذاری کنیم؛ بدین قرار می‌توان گفت عمده موج نوها در واکنش به ابژکتیویسم ویژه سینمای کلاسیک و گذار از سوبژکتیویته اولیه دوران مدرن شکل گرفته‌اند. در سینمای ایران هم به کرات تلاش برای نیل به نوع خاص و سینمایی سوبژکتیویته را شاهد بوده‌ایم ولی اینکه تا چه میزان این تلاش‌ها به مقصود راه برده و توفیقی یافته‌اند، جای بحث‌های درازدامنه‌ای دارد.

یکی از تازه‌ترین تلاش‌ها برای تاکید بر ساخت و پرداخت سوژه در سینمای ایران را می‌توان در کار فیلمنامه‌نویس جوانی دید که امسال نخستین فیلمش، «زالاوا» را با همین تاکید به جشنواره فجر رسانده و خود را به‌عنوان فیلمنامه‌نویسی مجرب که ساخت فیلم بلند سینمایی را تازه آغاز کرده، شناسانده است؛ ارسلان امیری. حضور جدی او در جریان اصلی سینمای ایران با نوشتن فیلمنامه «ناهید» به کارگردانی آیدا پناهنده، واجد تاکیدی بر پرداخت یک سوژه ناخودآگاه، مردد و مستاصل اینجایی بود؛ بعد از آن با نوشتن فیلمنامه «اسرافیل» باز تلاشی درخور توجه داشت بر روایت سوژه‌ای آگاه که راهی جز تجربه و درونی کردن وضعیت تراژیک بیرونی ندارد؛ و حالا امیری با دخالت تام در نگارش دو فیلمنامه قابل توجه (زالاوا و تی‌تی) و کارگردانی یکی از آنها در جشنواره سی‌ونهم که همراه با همین تاکید بر ساخت و پرداخت شخصیت به‌مثابه سوژه است، هم اراده احتمالا ناخودآگاهش در سوژه‌پردازی را چندین گام به جلو رانده و هم به چهره‌ای پرکار و قابل توجه در این دوره از جشنواره بدل شده است.

زالاوا روایت وضعیتی نمادین از جامعه است که اعضایش در پیوند و مواجهه با امر اساطیری/خیالی، واقع‌بودگی منحصربه‌فردی را به نمایش می گذارند؛ وضعیتی که از پیش، بسیار مهیای بروز و ظهور سوژه یا سوژه‌های متمایز است. نکته قابل توجه این فیلم در کنار بهره‌ای که فیلمسازش از امکانات ژنریک سینمای وحشت می‌برد، به روایت همین «سوژه متمایز» در وضعیت کلی و یکدست، مرتبط و وابسته است. شخصیت محوری فیلم، استوار یک پاسگاه کوچک در منطقه‌ای روستایی است که در برابر یکدست‌شدن با فضای کلی مقاومت می کند و از همین‌رو است که اولا به شخصیتی منحصربه‌فرد بدل می‌شود و ثانیا در خلال درگیری‌هایش با وضعیت هستی‌شناختی و پرتاب‌شده‌اش در این وضعیت، خود را به مقام یک سوژه متمایز برمی کشد.

نقطه عطف این فیلم در تبدیل شخصیت به سوژه، سکانسی است که استوار شب‌هنگام و موقع خواب، در اتاقش با جن- که در شیشه گیر کرده- تنها می‌شود. یک تنهایی نمادین و هستی‌شناسانه که در ضمن یک مواجهه جدی با دیگری (جن)، متضمن مواجهه‌ای بنیادین با خویشتن هم است. قطعا درخشان‌ترین لحظه فیلم، همین لحظه است که در آن، هم شخصیت استوار به تمامی منعقد می‌شود، و هم تلاشی درخشان برای تاکید بر سوژه‌واری انسان به ثبت می‌رسد. استوار تا پیش از بروز این وضعیت و مواجهه دوگانه مذکور، در مقام یک سوژه عاقل و خودبنیاد، مدام درحال انکار معرفت‌شناختی وضعیت ابژکتیو همگانی است، اما در لحظه بنیادین آن مواجهه، هر نوع بنیاد معرفتی و سوبژکتیو را از دست‌رفته می‌بیند و یک تردید، دلهره و یا به بیان سارتری، تهوعی هستی‌شناختی را تجربه می کند. جالب توجه‌تر اینکه شخصیت استوار تا انتهای فیلم همچنان یک وضعیت سوبژکتیو را بازنمایی می کند که با جدالی درونی مبتنی بر تردید و مکانیسم «انکار-پذیرش» مدام دیگری، درگیر است؛ جدالی که تا لحظه پایانی فیلم ادامه می‌یابد و همین تداوم است که به مقاومت استوار، کنجکاوی‌اش، خودنگری او، پرتاب‌شدگی و تاریخ تراژیک زندگی‌اش، ابهامات و احساساتش و... معنا می‌بخشد.

برمبنای این تحلیل، بزرگ‌ترین هنر فیلم زالاوا برساخت یک سوژه هستی‌شناختی و به میانجی روایت آن، شکل دادن به یک چالش معرفت‌شناسانه در مواجهه با دوگانه «باور عقلانی-باور خرافی» برای مخاطب خویش است؛ این اثر تلاش نمی کند به‌شکلی ابژکتیویستی/پوزیتیویستی برای مساله چالش برانگیز «حقیقت-خرافه» نسخه‌های مد روز بپیچد و یکی (مثلا خرافه) را به تمامی در پای دیگری (مثلا حقیقت) قربانی کند؛ بلکه این جدال تاریخی را در نسبتی که با آدمی به‌عنوان سوژه برقرار می کند، روایت کرده و آن را امری ناتمام تلقی می کند. به همین خاطر است که آدمی در طول زندگی، و استوار در طول فیلم زالاوا همواره در نسبت با «حقیقت-خرافه» یا به بیانی دیگر «شناخت-عقیده» دچار نوعی تردید و دلهره سوبژکتیو است؛ تردید و دلهره‌ای که گویی تمامی ندارد.

این تردید-دلهره از مختصات ویژه شخصیت‌های اصلی فیلم‌هایی است که ارسلان امیری نگارش فیلمنامه‌شان را برعهده داشته است؛ از ناهید تا اسرافیل، از زالاوا تا تی‌تی. شخصیت-سوژه استوار پاسگاه زالاوا در بین دیگر شخصیت‌های خلق شده توسط امیری دارای این وجه ممیز است که اولین شخصیت-سوژه‌ای است که از نظر تکنیک سینمایی هم توسط خود او تصویری شده و این امر خواه ناخواه انتظارات مخاطب از امیری را دیگر نه صرفا به‌عنوان فیلمنامه‌نویس، بلکه به‌عنوان کارگردان و البته «سوژه» متمایز و غیریکدست، شدیدا بالا خواهد برد.

نگاهی به فیلم «روزی روزگاری آبادان»

پیچ اشتباهی

مجتبی اردشیری
روزنامه‌نگار

نخستین ساخته سینمایی «حمیدرضا آذرنگ» فیلم دوپاره‌ای است؛ در نیمه نخست خود، علی‌رغم ریتمی که چندان سریع پیش نمی‌رود، میخ داستان گویی را محکم می کوبد و انتظارات اولیه را به‌خوبی شکل می دهد. برای هریک از اعضای خانواده، طرح مساله کرده و تا بزنگاه خوبی هم پیش می‌برد و تعلیق نصف‌ونیمه‌ای را خلق می کند، اما درست زمان برداشت محصول و موقعی که مخاطب درصدد محک زدن نوع تعلیق‌ها و فرجام هریک از آنها بود، با یک تغییر فاز عجیب، اصلا گونه داستانی تغییر پیدا کرده و به یک سمت دیگر می‌رود.

«روزی روزگاری آبادان» که یک ملودرام خانوادگی است، در یک‌سوم پایانی، به یک فیلم تخیلی با رگه‌های کمیک تبدیل می‌شود که هیچ قرابت و نزدیکی‌ای به بخش نخست خود ندارد. کارگردان درصدد تعریف داستان تکان‌دهنده‌ای بود که متاسفانه به‌دلیل فضاسازی نادرست، به یک وادی دیگر می‌رسد که نه جذابیتی برای مخاطب فیلم دارد و نه به ساختار داستانگو و مطالبه‌گر فیلم می‌خورد.

در همین دوپارگی، آذرنگ که نویسنده فیلمنامه هم است، به‌زعم خود توانسته پاسخ درخوری به تمام عطف‌ها و پرسش‌های داستانی بدهد، اما از قضا تمام مسائل مطروحه فیلم خود را بی‌پاسخ می گذارد. البته شکل روایت مانند نمایشی که بیش از یک دهه قبل روی صحنه برده بود، با چنین پیش‌فرضی همراه است که موشک، در سقف خانه گیر کرده و عمل نمی کند، اما اینکه این موشک حدود نیم‌ساعت با اعضای خانواده صحبت می کند، فرآیندی نیست که بتوانیم آن را نشانه‌ای از زبرکی نویسنده و کارگردان یا تکمیل کننده پازل داستانی بنامیم. وقتی قرار نیست از این مجرا خلئی جبران شود، چطور یک داستان قبراق خانوادگی با کلی چالش درخور، باید به یک وهم عجیب ختم شود؟

اقتضای داستان، شوک بزرگی بود که در نتیجه اصابت اشتباه یک موشک خارجی در شب سال تحویل به‌وجود می‌آید، اما شکلی از این شوک که در فیلم می‌بینیم، هیچ بهتی را در مخاطب به‌وجود نمی‌آورد. نه تنها شوک‌آور نیست، بلکه با ریتم کندی که دارد و البته عدم الزامی که مخاطب خیلی زود متوجهش می‌شود و اصرار بر تاریکی بیش از اندازه سکانس‌ها به بخشی خسته کننده تبدیل می‌شود که در لحظاتی واقعا آزاردهنده است. حال تصور کنید اگر این فرآیند پس از آن جمله «من اینو قبلا توی خواب دیدم!» بازمهندسی شده و به‌شکلی داستانی طرح می‌شد، سرنوشت فیلم و ماندگاری آن را تا چه اندازه بالا می‌برد. چنین داستانی مستعد یک تراژدی بزرگ بود، اما آیا اشل کنونی فیلم، ترکش یک تراژدی را در وجود مخاطبش جا می گذارد؟

در همین شکل کنونی، آیا اصابت موشک به سقف خانه توانست تعلیقی را در مخاطب ایجاد کند؟ فیلم از همان آغازین دقایق اصابت، این اطمینان خاطر را به خانواده مصیب (محسن تنابنده) و مخاطب می‌دهد که خطر انفجاری در کار نیست. در همین شکل عجیب، اصرار موشک بر خانه ماندن اعضای خانواده و قفل شدن درها عجیب است. دوربین هیچ‌گاه به ما نگفت که وقتی مصیب در خانه را باز کرد تا دلیل فرار نکردن اعضای خانواده‌اش را متوجه شود، آن بیرون چه چیزی را دید. این سوالات در کنار برخی اظهارنظرهای کمدی فیلم در این سکانس‌ها سبب شد ناکارآمدی واقعه، آن تاثیرگذاری مطلوب، شوک و سوگ مخاطب را برانگیخته نکند. آنها حتی با یک هراس واقعی و باور اینکه زندگی‌شان به خط پایان نزدیک شده نیز مواجه نمی‌شوند. این موارد سبب می‌شود مخاطب هم این صحنه‌هایی را که باید بیانی تراژیک می‌داشت، چندان جدی نگیرد.

از صحنه اصابت موشک تا پایان فیلم، دوبخش در فیلم می‌بینیم که یکی همین بخش طولانی خواب خیری (فاطمه معتمدآریا) است و بخش کوتاهی که حقیقت ماجرا را به‌تصویر می کشد. متاسفانه هر دو بخش خارج از قواعد انتظاراتی بودند که فیلم برای مخاطبش تعریف می کند. این وصله‌ها به‌اندازه‌ای در قامت فیلم ناجور می‌نماید که مخاطب وقتی در جریان اصل واقعه قرار می گیرد نیز چندان بهت‌زده و غمگین نمی‌شود. اگر هم داستان بر مبنای اتفاقی واقعی باشد (که در فیلم اشاره‌ای به این موضوع نمی‌شود)، نماینده خوبی برای بازتعریف این مستند نبوده است.

در همین سکانس‌هاست که آن اختلاف سلیقه‌های جذاب فیلم نیز از بین رفته و مخاطب با یکدستی نه‌چندان مطلوبی در مهندسی شخصیت‌پردازی‌ها مواجه می‌شود که نمی‌تواند لحظات نابی را در آن لحظات بحرانی تعریف کند. داستانی که تا پیش از این، جذابیت و قصه‌گویی خود را از محل درگیری و تناقض‌های سلیقه‌ای افراد خانواده می‌دید، حالا در این سکانس‌ها، همین امتیاز را نیز از دست‌رفته می‌بیند و همان‌گونه که پیش‌تر عنوان شد، جریان داستانی خود را در یک فضای عجیب دیگری دنبال می کند که طی آن شخصیت‌ها در این موقعیت بغرنج و حساس به‌حال خود رها شده و رفتاری خرق عادت‌گونه دارند.

فارغ از سناریو که تجربه عجیبی را به‌عنوان کار نخست آذرنگ رقم زد، توانمندی او را در رتق‌وفتق سکانس‌های شلوغ ابتدای فیلم و البته مهندسی خوبی که در سکانس‌های محدود داخل خانه از خود نشان داد، به اثبات رساند. فیلم حتی در سکانس‌های پس از اصابت موشک میزانسن خوبی دارد. درطول داستان نیز به‌واسطه ربط پیدا کردن تمام اعضای خانواده به جریان اصلی داستانی، از لوکیشن محدود خانه استفاده بهینه می‌شود که همین موجب تکدر خاطر مخاطب و تکراری شدن فضا نمی گردد.

فیلم البته بازی‌های درخور توجهی به خود می‌بیند؛ از فاطمه معتمدآریا که جانانه نقش یک مادر دلسوز و کدبانو که بدون هیچ‌دلخوشی‌ای حواسش به همه‌چیز است تا محسن تنابنده که پس از مدت‌ها، او را در یک شمایل قابل‌باور مشاهده کردیم و دختر و پسری که خیلی روان و گرم بازی کردند، برگ برنده‌های فیلم هستند که تراز تشخص اثر را بالا برده و از معدود آثار جشنواره این دوره هستند که تیم بازیگری تازه‌کار و حرفه‌ای آن، به‌صورت یکدست، پرقدرت هستند و به دل مخاطب می‌نشینند.

آذرنگ که سال ۸۴، نمایشی با همین عنوان و با همین اسکلت را روی صحنه برده بود، آن زمان با انتقادهایی جدی نسبت به مهندسی روایت مواجه شد. ۱۵ سال پس از آن انتقادها، آذرنگ با چندین تجربه بازی سینمایی و اجرای بیشتر در حوزه تئاتر، باز همان اشتباه را مرتکب شد و نتوانست از سوژه محبوب خود، یک تراژدی میخکوب کننده بسازد. قطعا آورده او از این فیلم شریف کسب تجربه بود و توانمندی‌های او در حوزه اجرا که چندین سروگردن بالاتر از جهان نوشتاری اوست.