چرا سریال‌ها و فیلم‌های پلیسی ایرانی هنوز نتوانسته‌اند توجه مخاطب داخلی را جلب کنند؟

پلیس ایرانی؛ نه‌پلیس، نه‌ایرانی

سیدمهدی موسوی‌تبار
روزنامه‌نگار

از چنگک، مرحوم فریبرز صالح در سال ۵۶ که بسیاری آن را اولین سریال پلیسی تلویزیون می‌دانند تا فیلم‌های سینمایی یا تله‌فیلم‌هایی که به‌مناسبت هفته یا تولید و پخش می‌شود در یک‌چیز مشترک بودند و آن‌هم ارائه یک تصویر ناقص، افراطی یا غیردقیق از پلیس ایرانی است. وفور فیلم‌های پلیسی خارجی پیش از انقلاب و حتی پس از آن و همچنین جذابیت الگوهای پلیس خارجی برای مخاطب داخلی، باعث شده بود که تصویر مطلوب و شکل‌گرفته از پلیس کشورمان، متأثر از نمونه‌های غیرایرانی باشد. زنجیره‌های پلیسی به‌واسطه گروه‌ها و معماهایی که در دلش دارد همیشه در فهرست محبوب‌ترین ژانرهای تلویزیونی و سینمایی قرار داشته و دارد. این ژانر اما در ایران و با وجود تلاش‌هایی که شده هنوز نتوانسته جایگاه قابل اعتنایی برای خودش دست‌وپا کند. اولین تلاش‌هایی که پس از انقلاب در این حوزه شد و به‌شدت مورد توجه قرار گرفت آن‌هایی نمایشی «هشدارهای پلیس» بود که توسط محسن شاه‌محمدی ساخته شد. آیتمی که با محوریت کلاهبرداری به نام «کمالی» پخش می‌شد و نقش پلیس را هم سرهنگ هدایت‌الله سجادی ایفا می‌کند؛ یک پلیس واقعی که بعدها به‌عنوان مشاور در کنار پروژه‌ها بود. جالب اینکه در این سریال و با وجود بازی یک پلیس واقعی هم تصویر شفاف و دقیقی از پلیس ایرانی به تصویر کشیده نشد. سال‌ها بعد و با افزایش زنجیره‌های جنایی و پلیسی هم باز شاهد یک چهره کامل و جذاب از پلیس داخلی و فراتر از آن، یک سریال پلیسی جذاب نبودیم. شاید اگر الان به‌دهن‌تان فشار بیاورید در بهترین حالت بتوانید نهایتا سه یا پنج اثر را به‌خاطرتان بیاورید و بیشتر از آن اصلا ممکن نباشد. در این فرصت می‌خواهیم دلایل عدم استقبال مخاطبان از اکثر زنجیره‌های پلیسی ایرانی را بررسی کنیم و در ادامه سراغ عوامل و موانع بر سر راه ساخت چنین آثار موفقی برویم. همچنین می‌توان در این میان به علل عدم شکل‌گیری تصویری دقیق از پلیس ایرانی هم‌دست پیدا کرد. مشخص است که «پلیس ایرانی» بین مسئولانی که ممکن است اطلاع چندانی از درام نداشته باشند و سازندگانی که برایشان رضایت‌تهیه‌کننده و اسپانسر مهم‌تر است، گرفتار شده و بعد از چهارده هنوز نتوانسته گلیم خودش را از آب بیرون بکشد. پلیس ایرانی اتفاقا به‌دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فردی که دارد، می‌تواند بسیار جذاب باشد و برای خارج از مرزها هم دیدنی و دلنشین باشد. چهره‌ای که هم می‌تواند قهرمان باشد و هم در برنگاه‌هایی اشتباه کند و هم در مقطعی عاشق شود و هم دلش برای دین و وطنش بلرزد. جالب اینکه تجمیع این وجوه گاه متناقض است که می‌تواند یک کاراکتر را برای هر حال اگر بخواهیم ژانری نگاه کنیم، ممکن است که یک مقدار آثار پلیسی ساخته شده باشد اما به نظر می‌آید که بهتر است بگوییم فیلم یا سریال پلیسی ایرانی یا بومی‌سازی شده بیشتر تولید شده است. یعنی تلاش بر این بوده است که حمیت هم از سمت نیروی انتظامی بوده و هم تعدادی از فیلمسازان و خود تلویزیون که درواقع پلیس تراز ایرانی هویت مستقل پیدا کند. حالا اینکه چقدر در این زمینه توفیق به‌عمل آمده و نیامده چیزی است که گذر زمان معین خواهد کرد.

مخاطبان جذاب و ماندگار کند. پلیس‌های ایرانی اما اکثرا گرفتار افراط‌وتفریط شده‌اند.

پلیس مودبی که فقط کار می‌کند!

تا نیمه اول دهه ۷۰ که پای «کارآگاه علوی» و «امیرحسین اوصیاء» به زنجیره‌های پلیسی باز شد تصویری که شاهدش بودیم، پلیس مودب، عصاقورت‌داده، شجاع و وظیفه‌شناسی است که علاقه‌اش به آخرت بیشتر از دنیا بود و تلاش زیادی برای زنده ماندن نمی‌کرد و اکثرا هم به شهادت می‌رسید. پلیسی که نه با دوستان و خانواده‌اش شوخی می‌کرد و نه ابراز محبتی به همسر و فرزندانش را شاهد بودیم. اگر هم در محل کار شوخی یا طنزی را بکار می‌بست به بدترین شکل ممکن و بی‌نمک‌ترین نوعش بود حتی ظاهر این پلیس هم باید از استانداردهای سنتی و ثابتی تبعیت می‌کرد که اجازه انتخاب‌های متنوع را هم از کارگردان می‌گرفت. در اواسط دهه ۷۰ این تصویر کم‌کم تغییر کرد و مخاطبان شاهد کارآگاه علوی بودند که هرچند چهره تاریخی بود اما توانسته بود قواعد را بشکند و از آن‌سو هم در سریال «سرنخ» با اوصیائی مواجه بودند که جهانبخش سلطانی آن را به بهترین شکل ممکن بازی‌اش کند. پلیسی که لطیفه تعریف می‌کند و شیرین است و کل کل‌هایی با دستیارش دارد و ارتباط جذابی هم با مادرش شکل گرفته است. اوصیاء متفاوت‌ترین پلیس ایران بود و ایرانی‌تر از قبلی‌ها. اما مشکل اصلی‌اش آن بود که از آن رشادت‌ها و شجاعت‌ها که لازمه یک پلیس است در او وجود نداشت. او بیشتر یک کارآگاه بود تا پلیسی که جنب‌وجوش داشته باشد اما به‌مراتب از پلیس‌های ایرانی دهه ۶۰ جلوتر بود. در اوایل دهه ۷۰ سریال «مزد ترس» اگرچه جذاب و پرطرفدار بود اما بازهم چهره‌ای را ترسیم می‌کرد که بیشتر مظلوم و ستم‌کشیده بود تا قهرمان و دوست‌داشتنی. پلیس برای سریال‌ها و فیلم‌ها استراتژی خاص و مشخصی نداشت و همین باعث می‌شد دست سازندگان هم تا حدودی باز باشد. پلیس می‌دانست چه چیزهایی را برای ارائه تصویر نماینده‌اش نمی‌خواهد اما نمی‌دانست چه اولویت‌هایی برای دیده شدن می‌خواهد. این روند تا اواخر دهه ۷۰ و اوایل دهه ۸۰ ادامه داشت. در سال ۸۰، «پلیس جوان» توسط سیروس مقدم و بازی شهاب حسینی ساخته شد. این سریال نشان از عزم جدی برای تغییراتی گسترده در نوع نگاه نیروی انتظامی داشت. حالا زیبایی ظاهری و رابطه‌های عاطفی هم به‌ویژگی‌های پلیس ایرانی اضافه‌شده بود و برای مخاطب جذابیت بیشتری داشت. اگر امیرحسین اوصیاء، ایرانی‌ترین پلیس مجموعه‌های تلویزیونی داخلی است «سروان یونس بهگر» پلیس‌ترین کاراکتر زنجیره‌های پلیسی ایرانی است. پلیسی که به‌دنبال مجرمان است و تعقیب و گریز هم دارد و دیگر قرار نیست مودب و منفعل باشد.

در گفت‌وگوی «فرهیختگان» با مسعود آب‌پرور، کارگردان «هوش سیاه» مطرح شد

نمی‌گذارند پلیس ایرانی ساخته شود

یکی از سریال‌های موفقی که در سال‌های اخیر و در ژانر پلیسی ساخته شده «هوش سیاه» است که به دلیل موفقیت در جذب مخاطب، فصل دوم آن هم ساخته شد. کارگردان این دو فصل، مسعود آب‌پرور بود که در کارنامه‌اش ساخت فیلم «قتل آنلاین» هم دیده می‌شود. به مناسبت هفته تا جراغ این کارگردان رفتیم تا درباره ژانر پلیس و به‌طور خاص پلیس ایرانی صحبت کنیم.

||| در بررسی ژانر پلیسی معمایی به‌ویژه آثار ایرانی یکی از سوالاتی است که همواره مطرح می‌شود درخصوص ویژگی‌های یک پلیس ایرانی است. به نظر شما آیا می‌توان وجه تمایزی برای پلیس ایرانی قائل شد؟

به هر حال اگر بخواهیم ژانری نگاه کنیم، ممکن است که یک مقدار آثار پلیسی ساخته شده باشد اما به نظر می‌آید که بهتر است بگوییم فیلم یا سریال پلیسی ایرانی یا بومی‌سازی شده بیشتر تولید شده است. یعنی تلاش بر این بوده است که حمیت هم از سمت نیروی انتظامی بوده و هم تعدادی از فیلمسازان و خود تلویزیون که درواقع پلیس تراز ایرانی هویت مستقل پیدا کند. حالا اینکه چقدر در این زمینه توفیق به‌عمل آمده و نیامده چیزی است که گذر زمان معین خواهد کرد.

ویژگی‌های این پلیس ایرانی چیست و چه تفاوتی مثلا با پلیس آمریکایی دارد؟

پلیس به‌عنوان یک کاراکتر، قاعدتا نقاط تاریک و روشن شخصیتی زیادی دارد. در نتیجه ممکن است که شما شاهد انحرافاتی در رفتارش هم باشید و فراز و فرودهایی هم داشته باشد. یا شاهد لغزش‌هایی در رفتار شخص پلیس باشید. اما در ایران کمتر شاهد چنین چیزی هستید به دلیل اینکه پلیس دلش نمی‌خواهد چهره‌اش مخدوش شود و فکر می‌کند نشان دادن یک کاراکتر و انسان واقعی که فراز و فرود دارد، یا نقاط تاریک شخصیتی یا انحراف دارد، به چهره پلیس ایرانی لطمه می‌زند. البته این روش و نگاه رفته‌رفته کمرنگ شده است. این نگاه در نیروی انتظامی هم کمتر شده است. اما سابق بر این به‌شدت مراقبت می‌کردند که مثلا ما پلیسی که رشوه بگیرد نداریم یا اصلا نباید تصویر شود یا پلیسی که خیانتکار باشد یا اینکه مشکلات خانوادگی داشته باشد نداریم و نباید به تصویر کشیده شود. یعنی پلیس باید به‌عنوان یک فرد کاملا استاندارد و تراز درنظر گرفته شود که البته عوارض خاص خودش را هم دارد و باورکردنی نیست.

توجیه‌شان در به تصویرکشیدن کلیشه‌ای پلیس چیست؟

در درجه اول می‌گویند این آدم‌هایی که در قصه‌ها نشان می‌دهید تطبیقی با پلیس ایران ندارند.

یعنی می‌گویند که ما مثلا پلیس رشوه‌بگیر نداریم؟

بیشترنیت این است که نمی‌خواهند به تصویر کشیده شود. شرش‌شان این است که این تصویر الگو شود و اعتماد یکی از ملاحظاتی است که در تصویرکردن پلیس ایرانی اثرگذار است.

شما در هوش سیاه چقدر دست‌تان برای نشان دادن شخصیت واقعی پلیس باز بود؟

ما تقریبا برای پلیس در ابتدای کار، خانواده‌ای درنظر نگرفته بودیم. بعد، از ما خواستند که خانواده داشته باشد و یک خانواده الگوی ایرانی هم باشد؛ یعنی یک خانواده کامل و به‌شدت سالم و سلامت و استاندارد که ما گفتیم این همه پاستوریزه نباشد و ما کاری کردیم که پسر خانواده وارد قصه شود و کامران با استفاده از موقعیت پسر به لب‌تاب افسر پلیس و خانواده‌اش نفوذ کند و در سیزن دوم هم تصمیم داشتیم که پسر گروگان گرفته شود و در سیزن بعدی تصمیم داشتیم هر سه عضو خانواده سرگرد، گروگان گرفته شوند و گروگانگیر تلاش کند از طریق آنها به مطامع خودش برسد. اما نشد که به سمت فصل سوم برویم. در حقیقت می‌خواستیم بگوییم که خانواده پاشنه آشیل این افسر است.

در فیلم سینمایی «قتل آنلاین» هم ما همین کار را کردیم. قصه طوری طراحی شده بود که دختر یک افسر عالی‌رتبه و باتجربه نیروی انتظامی وارد شبکه‌های اجتماعی می‌شود و فریب می‌خورد و وارد گروهی می‌شود که بنا به دلایلی گردهمایی‌هایی پدید می‌آید و قتل‌هایی صورت می‌گیرد. هدف ما این بود که بگوییم فضای مجازی آنقدر حساس هست که آدم عادی که جای خود دارد اما یک افسر پلیس هم ممکن است دخترش را مورد تهدید قرار دهند و کاری از دستش برنیاید و این موضوع خیلی حساس است. ما سعی کردیم آنجا هم از این شرایط خانواده استفاده کنیم. البته ما وقتی شروع کردیم به فیلمبرداری قتل آنلاین، فوری از طرف ناجی هنر یک اصلاحیه ۴ صفحه‌ای برایمان آمد که خانواده کمال باشد، محجبه باشد و هزار ویژگی دیگر، که ما یک تعدادی را اجرا کردیم و یک تعدادی را هم اجرا نکردیم و اما به هرحال این اعمال نظرها را پلیس داشت.

آیا از نظر شما تصمیم گیران و مدیران بالادستی در اعمال نظرهایشان حواس‌شان به بحث دراماتیک داستان هست؟

خیر. بیشتر دنبال حقوق پلیس هستند و من از شوراهایی که در این حوزه تشکیل می‌شود خبر ندارم که چه کسانی در این شوراها هستند و آیا کسانی که درام بشناسند و اساسا با فیلمنامه و درام آشنا باشند.

در این مجموعه‌ها هستند یا خیر.

ممکن است که همه ما در هر حوزه و طبقه‌ای که باشیم بعد از یک مدتی فیلم و سریال دیدن، فکر کنیم که سناریو می‌شناسیم و می‌توانیم مورد تجزیه تحلیل قرار بدهیم و اینها به نظر من توهمی بیش نیست. درواقع در این زمینه باید خواند، کار کرد و بعد اظهارنظر کرد و اغلب اظهارنظرهایی که من دیدم و صورت جلسه‌هایی که می‌آید معمولا یک‌جانبه است و هیچ راهکاری در آن لحاظ نشده است. یک سری احکام صادر می‌شود بدون اینکه به چگونگی کار فکر شود و این روش، بعضی وقت‌ها اصول و قواعد ژانر را به‌هم می‌ریزد و وقتی قواعد رعایت نشود این اصول به فیلم و مخاطب آسیب می‌زند و کار را از سروشکل می‌اندازد.

آیا تمام این موانع و مشکلات باعث نمی‌شود که فیلمسازان کمتر سمت ژانر پلیسی بروند و در نتیجه فیلم‌های خوب پلیسی کمی داشته باشیم؟

یک سوءتفاهمی در فیلم‌ها و سریال‌ها وجود دارد و خیلی وقت‌ها خیلی از ارگان‌های اجتماعی یا انتظامی و امنیتی ما هستند که فکر می‌کنند یا یک فیلم ممکن است انقلاب شود یا بستر جامعه به‌هم بریزد یا اخلاق در سطح جامعه نابود شود. لذا فکر می‌کنند که باید جلوی همه چیز را بگیرند و پاستوریزه‌اش بکنند و بعد به خود جامعه دهند درحالی که درام از تضاد شکل می‌گیرد. شما فکر کنید در هوش سیاه من فکر کردم که کامران ما باید یک ویروس دو یا باشد که اساسا تخریب می‌کند و تکثیر می‌شود و مخرب است و اگر این تا حد نهایت شدید و منفی نشود اثرگذار نیست. شما باید تا حد نهایت این شخصیت را منفی و بد بسازی تا بتوانی به یک ترکیه دست پیدا کنی. یعنی ضدیتی بین قطب منفی و مثبت پدید آوری. اما اگر غیر از این باشد اصولا درام شکل نمی‌گیرد و اثرگذاری از بین می‌رود و این موضوع هنوز در جامعه ما از اهمیت کمی برخوردار است. یعنی برای خیلی از نهادها و ارگان‌ها یک ساختی می‌سازیم و یک ساخت مقدس ایجاد می‌کنیم و بعد فیلمساز را نمی‌گذارم بر آن نزدیک شود. مثلا در سینمای اجتماعی ایران بحث سیاه‌نمایی را پیش می‌کشند درحالی که هنرمند معاصر یکی از کارهایش بزرگ‌نمایی زشتی‌ها و کراهت‌هاست تا درواقع اثر را از لحاظ حسی بگذارد و حتی مسئولان و دست‌اندرکارانی که می‌توانند اقدام موثری برای اصلاح امور صورت دهند را نگذارند به خوبی دیده شوند. منتها اینها به‌عنوان سیاه‌نمایی و منفی به این موضوع نگاه می‌کنند و صورت مساله را حذف می‌کنند.

پس در چنین وضعیتی، کارگردان هم ترجیحش این است که یک عاشقانه یا یک سریال خانوادگی بسازد تا اینکه سراغ اثر پلیسی برود.

من فکرمی‌کنم یکی از دلایلی که ما از ژانرهای مختلف در سینما و تلویزیون محرومیم و به ژانرهای محدودی می‌برازیم همین نکته است. در هر حوزه‌ای که می‌خواهیم ورود کنیم درواقع دردسرهایی وجود دارد و مدعیانی هستند که فکر می‌کنند به ساحت مقدس‌شان توهین شده لذا یک مقاومتی در آن موضوع شکل می‌گیرد که فیلمساز ترجیح می‌دهد خیلی وارد آن حوزه نشود و در حوزه بی‌دردسر فیلم بسازد.

آثار پلیسی ایرانی و خارجی که در خاطر شما مانده و استانداردها را داشته است کدام‌ها بوده‌اند؟

خارجی‌ها را الان به خاطر ندارم. به نظر من در «سرنخ» یک پلیس ایرانی دوست داشتنی مطرح شد که شاید با ژانر پلیسی فاصله داشته باشد و آن هیجان و تعلیقی که در فیلم‌های پلیسی انتظار داریم در آن نبود و بیشتر معمایی بود تا پلیسی اما درواقع یک پلیس مناسب ایرانی در سرنخ شکل گرفت.

نقد فیلم

نقد و بررسی فیلم سینمایی درخت گردو

ریشه‌های مدفون

رضا بهگام
روزنامه‌نگار

محمدحسین مهدویان در پنجمین فیلم سینمایی خود «درخت گردو» سراغ مضمونی ضدجنگ رفته است تا با روایت رویدادی واقعی بار دیگر خود را به ریشه تفکرات واقع‌گرایانه و مستند محور و همچنین بررساختی از گونه سینمای جنگی نزدیک نگاه دارد. فیلم در آثار درام جنگی-اجتماعی نه‌تنها در سویه رادیکال از گونه ملودرام قرار نمی‌گیرد، بلکه فیلمساز با تزریق جنسی از تصاویر ایمازی بر پایه تسلسل تصاویر تشدید شده از جایات جنگی عیان نشده خود را به جانمایه ضدجنگ بیشتر نزدیک می‌کند. جسارت مهدویان در استفاده از لنز تله (Tele)، سینماتوگرافی فیلم را از رویدادهای حادثه‌محور به سمت‌وسوی جهان شخصیت‌محور رهنمون می‌سازد تا مخاطب با جهان شخصی او نه‌تنها به همدردی، بلکه به همذات‌پنداری کاملی دست یابد. کادر بسته با عمق میدان نمایی و لید درخت گردویی را در پس زمینه خود قرار می‌دهد که حاوی رازهای سربه‌مهری است؛ نقطه آغازین مناسبی برای به تعلیق بردن مخاطب؛ تا در سکانس افتتاحیه به انفجاری مهیب و خانمانسوز در روزی عادی منتهی شود. فیلم با عبور از نقاط عطف تاریخی خود در سال‌های ۶۶، ۸۲ و ۹۵ به مرور وقایع روزهای پایانی جنگ تحمیلی می‌پردازد. روزهایی پرالتهاب که به جنایات بمباران شیمیایی و کمتر پرداخته‌شده در ژانر سینمای جنگ در حوزه دفاع مقدس می‌پردازد.

مرور رویدادهای واقعی که از زمان حال فیلم (سال ۹۵) به نقطه آغازینش رجعت کرده تا به مرور خطی آن بپردازد و در این بین با فلش فوروارد‌های به نقطه عطف «اتفاق لاهه» در سال ۸۴، در مقاطعی مخاطب را از تنوره تاریک و تلخ دام در دهه ۶۰ جدا کند و به زمان میانی روایت سوق دهد. حاصل این رفت‌وبرگشت‌ها باز شدن گره‌ها و چرایی‌های سوژه‌گرا گونه در دل پرغصه قهرمان قصه است. فیلمنامه‌نویسان اثر با بهره گرفتن از راوی (معلم روستا) «همایا» بازی «میناساداتی» به‌موازات دوربین به‌سرعتی فراتر از سرعت عادی ارتقا می‌دهد تا نشان‌های تصویری برای بیننده به فرآیندی قابل حصول دست یابد؛ اتفاقی که با کثرت فراگیر آن براساس پلان‌های بسته و متعامد از قابیندی‌های مخاطب‌دوز، رصد بیننده از حجم بالای تصاویر را به‌نوعی پس زنندگی در او منتج می‌کند. فیلمساز با انتخاب این نوع از درجات لنزی محدود در بعد نزدیکی به شخصیت‌ها به مانیفستی دست می‌یابد تا چهان ذاتا درامانیک شخصی خود را براساس جنایات جنگی با غلظتی بالا به مخاطبانش دیکته کند. او‌ایلین نگرش و الحاق بسامد رنگی در طیفی از قهوه‌ای تا خاکستری برای لوکیشن‌های داخلی و از قرمز تا زرد، برای لوکیشن‌های خارجی بر اهداف خود منطبق با مرامنامه‌اش و همچنین به زیبایی‌شناسی لنز مورد نظر خود تا کید وافری دارد.

جهانی برآمده از بیانیه فیلمساز در وجود زیبایی‌شناسی لنز و انتخاب اندازه‌نماهای مدیوم کلوز/ورحرکت دوربین منطبق بر انتقال نشان‌های صحنه‌ای زنسینما توگرافی مونتاژ فیلمنیز سایه افکنده تا محدنجاریان با تقطیع‌های به‌هنگام‌واستفاده از جنس تدوین انطباقی و برش‌های پوشش‌ی، عناصر سبکی استفاده‌شده در اثر را در گامی جلوتر از عناصر روایی اش فرا می‌دهد؛ اتفاقی که در صدا و موسیقی نیز بر جهان شخصیت اصلی سایه افکنده و در انواع دکوپاژ میزانس‌ها، مخاطب را به ژرفای دیرینگ درونی فیلم فرو برده و در فاصله گذاری معناداری از بلات بیرونی فرار می‌دهد. نوای عالم موسیقی متن راساز کمانچه‌ای فراگرفته تا با توجه به حجم صدای فراگیرش به صورتی مبهم بر سایر عناصر سبکی نامبرده از فیلم، خود را ضمیمه و گستردگی رنج‌آلوده شخصیت اصلی و در حاصل از مشکلات و معضلاتی چون داغ آزردت دادن همسر و فرزندانش را بر پیکره فیلم قائم و تنهایی شخصیت را بیش از پیش به امری عینی نزدیک می‌کند.

طراحی لباس و چهره‌پردازی براساس لوکیشن مفروض با تشریح جزئیاتی در تصویر ورپوست که به‌موازات انتخاب دامنه لنزی نامبرده در دوربین و استفاده از میزانس‌های مدنظر کارگردان، نشانگر توجه فیلمساز به مواردی جزئی است تا رئالیسم موجود در فیلم از منطبق بر فضای مستندمحورش نگاه دارد و کاستیت فیلم از بنیانی ناشی شود که مضمون مذکور را به گونه‌ای درخشان برتابد. شخصیت‌پردازی ناقص برخی کاراکترهای مکمل مانند «دکتر احمد» به باورپذیری مطلوبی دست نمی‌یابد و انتخاب بازیگری ذاتا از جنس طنز (مهران مدیری)، اگرچه وی با تغییر رویکردی در بازی اش تلاش دارد خود را در بطن درام بگنجاند و از مکمل‌های کاشتی نظیر لکنت زبان در گویش بهره ببرد اما نمی‌توان باور داشت و جزئی لاینفک از بدنه فیلم دانست‌شود، در مقابل بازی مطلوب کاراکتر مریم «امینوشریفی» همسر «قادر» به گونه‌ای باورپذیر و تعمیق شده بر روح و روان مخاطب اثر ش را به‌خوبی حک می‌کند. قاعدتا جنس بازی‌ها و اندازه نسبت آنها در مقابل لنز بی‌پروای تله که بر میمیک صورت بازیگر متمرکز است به‌شکلی ریسک‌پذیر برای بازیگر چالشی در بازی پیش رو خواهد بود که با توجه به عمق میدانی کم دوربین و حذف بیشینه محیط پیرامونی او را به تمرکزی فراتر از آنچه وجود دارد و دیدنی است، نیازمند می‌کند.

گویش محلی بازیگر اصلی پیمان معادی و مریم شریفی بر جذابیت‌های دیالوگ‌ها و فضای اثرگذار متنی، موفق عمل کرده و زبان فیلم را در زمره طبیعت بکرش قرار می‌دهد.

نقطه شروع فیلم با فلش بک پیش آگاهی از مرگ «قادر» در سال ۱۳۹۵ در روزی برفی در روستایی کوهستانی از منطقه سردشت استان کردستان آغاز می‌شود. فیلمساز، در اندازه نمایی و لید درخت گردویی را در پس زمینه خود قرار می‌دهد که حاوی رازهای سربه‌مهری است؛ نقطه آغازین مناسبی برای به تعلیق بردن مخاطب؛ تا در سکانس افتتاحیه به انفجاری مهیب و خانمانسوز در روزی عادی منتهی شود. فیلم با عبور از نقاط عطف تاریخی خود در سال‌های ۶۶، ۸۲ و ۹۵ به مرور وقایع روزهای پایانی جنگ تحمیلی می‌پردازد. روزهایی پرالتهاب که به جنایات بمباران شیمیایی و کمتر پرداخته‌شده در ژانر سینمای جنگ در حوزه دفاع مقدس می‌پردازد.

مرور رویدادهای واقعی که از زمان حال فیلم (سال ۹۵) به نقطه آغازینش رجعت کرده تا به مرور خطی آن بپردازد و در این بین با فلش فوروارد‌های به نقطه عطف «اتفاق لاهه» در سال ۸۴، در مقاطعی مخاطب را از تنوره تاریک و تلخ دام در دهه ۶۰ جدا کند و به زمان میانی روایت سوق دهد. حاصل این رفت‌وبرگشت‌ها باز شدن گره‌ها و چرایی‌های سوژه‌گرا گونه در دل پرغصه قهرمان قصه است. فیلمنامه‌نویسان اثر با بهره گرفتن از راوی (معلم روستا) «همایا» با بازی «میناساداتی» به‌موازات دوربین به‌سرعتی فراتر از سرعت عادی ارتقا می‌دهد تا نشان‌های تصویری برای بیننده به فرآیندی قابل حصول دست یابد؛ اتفاقی که با کثرت فراگیر آن براساس پلان‌های بسته و متعامد از قابیندی‌های مخاطب‌دوز، رصد بیننده از حجم بالای تصاویر را به‌نوعی پس زنندگی در او منتج می‌کند. فیلمساز با انتخاب این نوع از درجات لنزی محدود در بعد نزدیکی به شخصیت‌ها به مانیفستی دست می‌یابد تا چهان ذاتا درامانیک شخصی خود را براساس جنایات جنگی با غلظتی بالا به مخاطبانش دیکته کند. او‌ایلین نگرش و الحاق بسامد رنگی در طیفی از قهوه‌ای تا خاکستری برای لوکیشن‌های داخلی و از قرمز تا زرد، برای لوکیشن‌های خارجی بر اهداف خود منطبق با مرامنامه‌اش و همچنین به زیبایی‌شناسی لنز مورد نظر خود تا کید وافری دارد.

جهانی برآمده از بیانیه فیلمساز در وجود زیبایی‌شناسی لنز و انتخاب اندازه‌نماهای مدیوم کلوز/ورحرکت دوربین منطبق بر انتقال نشان‌های صحنه‌ای زنسینما توگرافی مونتاژ فیلمنیز سایه افکنده تا محدنجاریان با تقطیع‌های به‌هنگام‌واستفاده از جنس تدوین انطباقی و برش‌های پوشش‌ی، عناصر سبکی استفاده‌شده در اثر را در گامی جلوتر از عناصر روایی اش فرا می‌دهد؛ اتفاقی که در صدا و موسیقی نیز بر جهان شخصیت اصلی سایه افکنده و در انواع دکوپاژ میزانس‌ها، مخاطب را به ژرفای دیرینگ درونی فیلم فرو برده و در فاصله گذاری معناداری از بلات بیرونی فرار می‌دهد. نوای عالم موسیقی متن راساز کمانچه‌ای فراگرفته تا با توجه به حجم صدای فراگیرش به صورتی مبهم بر سایر عناصر سبکی نامبرده از فیلم، خود را ضمیمه و گستردگی رنج‌آلوده شخصیت اصلی و در حاصل از مشکلات و معضلاتی چون داغ آزردت دادن همسر و فرزندانش را بر پیکره فیلم قائم و تنهایی شخصیت را بیش از پیش به امری عینی نزدیک می‌کند.

ادامه از صفحه ۱۲

گزارش

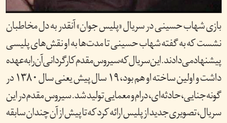
مروری بر سریال‌های مشهور تلویزیون با محوریت قصه‌های پلیسی

یک قاب و چند پلیس

عاطفه جعفری
روزنامه‌نگار

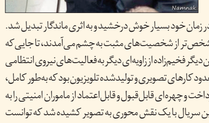
ژانر پلیسی در سینمای ایران آن‌چنان که باید مورد توجه فیلمسازان و تهیه‌کنندگان قرار نگرفته است. پیش از انقلاب اسلامی معدود فیلمسازانی مانند سامولئ خاچیکیان، جلال مقدم و داریوش مهرجویی تجربیاتی در زمینه پلیسی داشتند که بین آنها خاچیکیان در این ژانر موفق‌تر عمل کرد. پس از انقلاب نیز تجربیاتی در زمینه ژانر پلیسی شکل گرفت که منجر به ایجاد موج یا ژانر پرطرفداری نشد. در سال‌های بعد از انقلاب، آثار متنوعی در تلویزیون تولید شدند که در آن قصه‌های پلیسی و جنایی در محوریت ماجراها قرار داشتند اما رفته‌رفته از تعداد آنها کم شد. آنچه می‌خوانید تنها چند نمونه از سریال‌هایی است که به سریال‌های پلیسی تلویزیون مشهور شده است.

متفاوت‌بودن پلیس در سریال سیروس مقدم



بازی شهاب حسینی در سریال «پلیس جوان» آنقدر به دل مخاطبان نشست که به گفته شهاب حسینی تا مدت‌ها به اونشان‌های پلیسی پیشنهادمی‌دادند. این سریال کمیسیون مقدم کارگردانی آن را به‌عهده داشت و اولین ساخته او هم بود، ۱۹ سال پیش یعنی سال ۱۳۸۰ در گونه جنایی، حادثه‌ای، درام و معمایی تولید شد. سیروس مقدم در این سریال، تصویری جدید از پلیس ارائه کرد که تا پیش از آن چندان سابقه نداشت. در سریال پلیس جوان شهاب حسینی، شخصیتی بود که به میان خلافکارها می‌رفت و در عملیات‌هایی قهرمانانه، دشمنان نظم و امنیت جامعه را به چالش می‌کشید. همین تصویر متفاوت از پلیس باعث شد خیلی‌ها این سریال را دوست داشته باشند. البته نقدهایی هم به این مجموعه وارد بود و عمدتا این نقدها به فیلمنامه اثر بر می‌گشت که به گفته کارشناسان، برخی شخصیت‌های داستان غلوشده بودند و همین باعث می‌شد تا مخاطب آنها را باور نکند. اما در کل این سریال را باید از جمله سریال‌هایی دانست که در زمان خودش توانست مخاطب را با خود همراه کند و پلیسی متفاوت از پلیس سریال‌های دیگر نشان دهد.

خواب‌وبیدار و حضور چشمگیر پلیس زن



خواب‌وبیدار یکی از جذاب‌ترین سریال‌های پلیسی و اکشن دهه ۸۰ بود. این سریال برای اولین‌بار از شبکه یک سیما پخش شد و توانست توجه مخاطبان بسیاری را به خود جلب کند؛ به‌طوری که در زمان پخش این سریال خیابان‌ها خلوت می‌شد. این اثر یکی از ماندگارترین ساخته‌های مهدی فخیم‌زاده محسوب می‌شود که علاوه‌بر کارگردانی و نویسندگی، بازیگری یکی از نقش‌های اصلی این سریال را نیز برعهده داشت. سریال خواب‌وبیدار، تولیدی دهه ۸۰ است که در زمان خود بسیار خوش درخشید و به اثری ماندگار تبدیل شد. در خواب‌وبیدار، شخصیت‌های منفی، بزرگ و مشخص تر از شخصیت‌های مثبت به چشم می‌آمدند، تا جایی که شخصیت محوری و اصلی داستان ناتاشا بود. به بیان دیگر فخیم‌زاده از زاویه‌ای دیگر به فعالیت‌های نیروی انتظامی پرداخت. این طور که مشخص است این سریال از معدود کارهای تصویری و تولیدشده تلویزیون بود که به‌طور کامل، گسترده و واقعی به فعالیت‌های نیروی انتظامی پرداخت و چهره‌ای قابل قبول و قابل اعتماد از مأموران امنیتی را به تصویر کشید و برای اولین‌بار حضور پلیس زن در این سریال با یک نقش محوری به تصویر کشیده شد که توانست مخاطب را با خودش همراه کند و او را دوست داشته باشد. مهدی فخیم‌زاده در گفت‌وگویی که همان سال‌ها با روزنامه جام‌جم داشت درمورد این سریال گفت: «برای ساخت سریال «خواب و بیدار» از سوی سردار محمدباقر قالیباف دعوت شدم. در نیروی انتظامی نیز ما نشد هر نیروی نظامی دیگر، وقتی فرمانده دستور می‌دهد، زیردستان حتی اگر موافق هم نباشند از دستور اطاعت می‌کنند؛ البته این سریال در رده‌های بالای این نیرو مخالفی نداشت. در سینما و تلویزیون زمانی که پای عنصر نمایش به میان می‌آید، تبلیغ مستقیم به ضد خود تبدیل می‌شود. روز اول به آنها گفتم که قصد دارم قصه جنایتکاری را تعریف کنم که بخش‌های مختلف پلیس نیز از طریق آن مطرح شوند. به آنها گفتم قصد ندارم با دوربین وارد مرکز پلیس ۱۱۰ بشوم و بخش‌های مختلف آنجا را تشریح کنم؛ بلکه در داستان من، شخصی عمل خلافی انجام می‌دهد؛ شخص دیگری به این مرکز زنگ می‌زند و به این طریق این مرکز معرفی می‌شود یا در مقطعی دیگر، گروگانگیری اتفاق می‌افتد و پس از آن، تیم رهایی گروگان وارد عمل می‌شود.»

ماتادور و ریتم کند

ماتادور یکی دیگر از سریال‌های پلیسی دهه ۹۰ تلویزیون است، از آن سریال‌هایی که پول برای ساختن خرج شد و بازیگران خوبی هم برای آن انتخاب شد اما درنهایت آنقدر نچسب و دوست‌نداشتنی شد که مخاطب آن را پس زد. به گفته جباز آذین منتقد توجه بیش از اندازه برای دوری از کلیشه‌های رایج در فیلم‌های پلیسی سبب شده تا ماتادور بیش از حد در دام کپی‌سازی از نمونه‌های مشابه خارجی بیفتد و استفاده زیاد از نمادهای عجیب و غریب بر ساختمان ها و انتهای هاد، فضاها و تکرار تصاویر رایانه‌ای در ذوق بیننده می‌زند. فرهاد نجفی، کارگردان این سریال می‌گوید: «ماتادور که قرار بود ساخته شود و من بعدها با آن آشنا شدم،