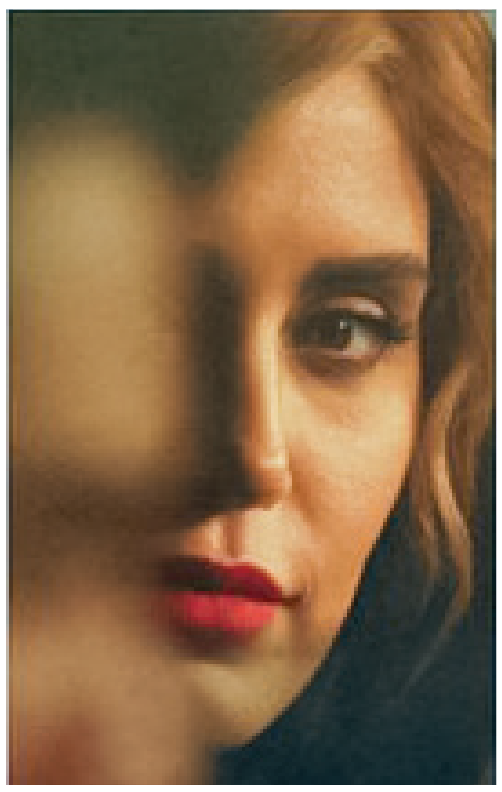
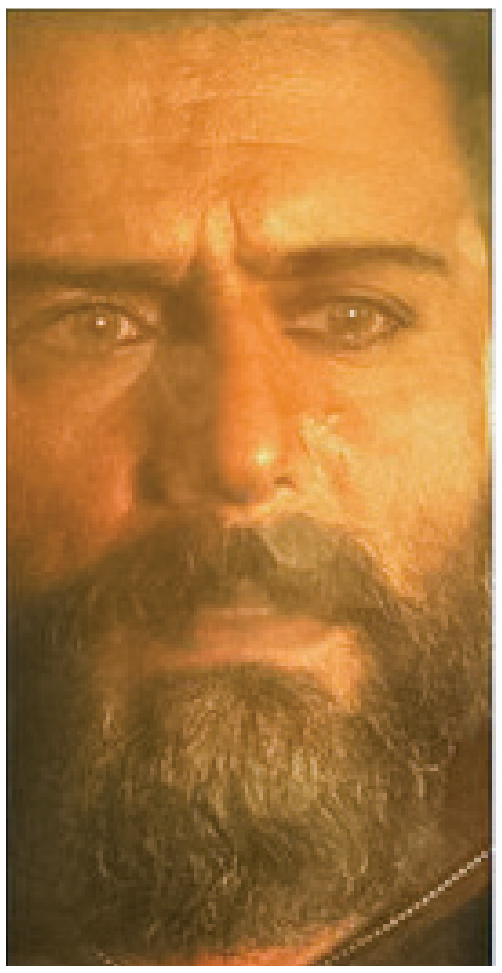
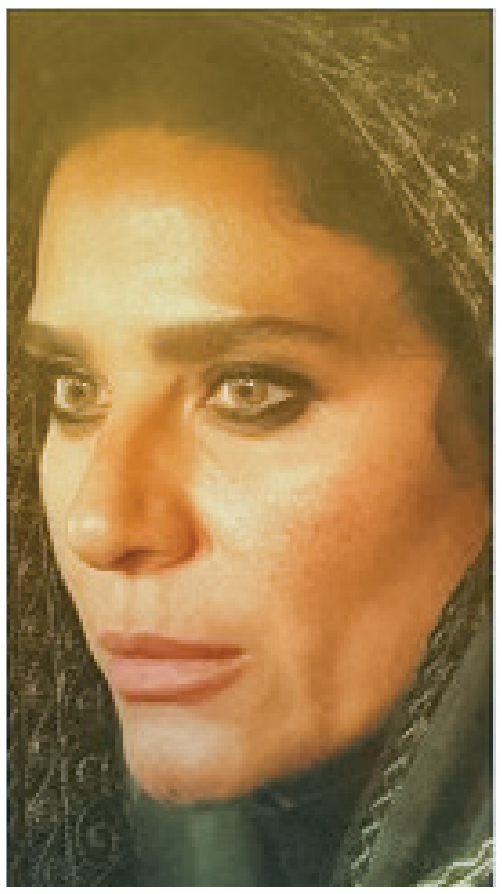
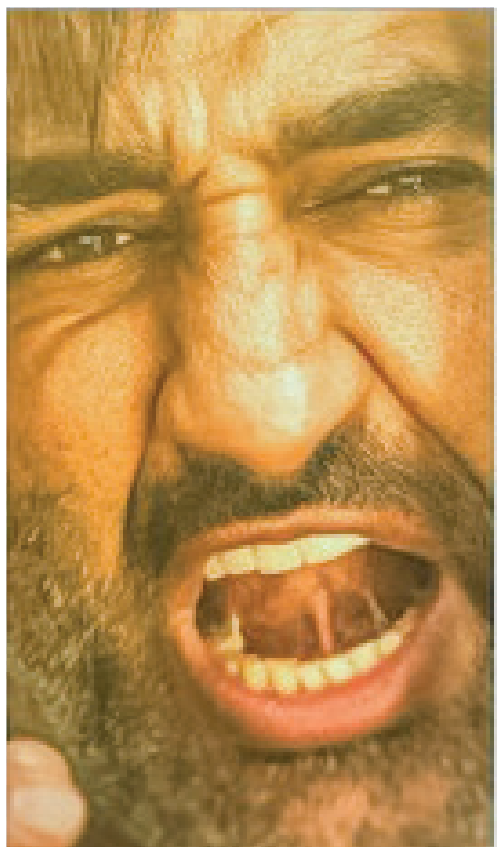
درباره فیلم سینمایی «یادگار جنوب»

خودت را بشناس طبقه‌ات را بشناس









میلاد جلیل‌زاده
خبرنگار گروه فرهنگ

وحید، عاشق دختری بود به اسم شیدا که خواهر دوست صمیمی‌اش صالح است اما ازدواج این دونفر با مخالفت صالح روبه‌رو شد که می‌خواست به زور شیدا را به عقد مرد دیگری دربیاورد. شیدا اما در مراسم عقدش خودکشی کرد و وحید پیکر نیمه‌جان او را به بیمارستان رساند و درحالی‌که شیدا در کما بود و دکترها هم امیدی به او نداشتند، با او صیغه ۹۹ ساله بست؛ به امید اینکه بالاخره به هوش بیاید. از طرف دیگر، وحید برای انتقام، صالح را که قاچاقچی بود به پلیس لو داد.

البته این خلاصه چندخطی، چیزی نیست که مخاطب با تماشای فیلم «یادگار جنوب» بلافاصله به آن برسد. مخاطب از جایی وارد روایت می‌شود که وحید با زن دیگری وارد رابطه عاطفی شده و سوروسات عروسی و ازدواج به راه است. نشانه‌ای نیست که به مخاطب بگوید زنی که با شروع قصه بر صفحه ظاهر شده، بدلی عاطفی است از زنی دیگر به اسم شیدا که حالا به کما فرو رفته و وحید سعی کرده جای خالی مانده درون قلبش را اینچنین پر کند. روایت فیلم یک ساختار غیرخطی و مقداری پیچیده دارد و مخاطبی که تا حوالی دقیقه ۶۰ فیلم پر از ابهام و سوال است، ناگهان با یک فلش‌بک، خط و ربط خیلی از اتفاقات را می‌فهمد و ادامه ماجرا را دنبال می‌کند. ابتدا معلوم می‌شود این زن که الناز شاکردوست نقشش را بازی کرده یک روسپی است، اما در ادامه به‌نظر می‌رسد این خود وحید نبوده که چنین زنی را برای جایگزینی با شیدا انتخاب کرده، بلکه او را برای کلاه‌برداری و تیغیدن ثروتش انتخاب کرده‌اند. با اینکه قصه یادگار جنوب چند درونمایه عاطفی قوی دارد؛ مثل «عشق نامتعارف و ابدی»، «کینه‌جویی مرگبار» و «تلاش یک نفر برای بازسازی خاطرات عاشقانه‌اش با یک نفر دیگر»، اما همین فرم روایی غیرخطی که مقداری سورئالیستی هم هست، ممکن است باعث بشود که ذهن مخاطب به جای اینکه درگیری عاطفی پیدا کند، به‌واسطه درگیری با حل چیستان‌های روایت، با آن درگیری عقلی پیدا کند.

یادگار جنوب بعد از «جاندار»، دومین فیلم بلند سینمایی از حسین دوماری و پدرام پورامیری است؛ دو نفری که قبلا در فیلم کوتاه هم همکار بودند و فیلمنامه‌های «شنای پروانه» و سریال «یاغی» را هم کنار محمد کارت نوشته بودند. تمام داستان‌هایی که این دو نفر چه در فیلم کوتاه، چه برای کارگردانی خودشان در سینمای بلند و چه برای محمد کارت نوشته بودند، در یک فضای به خصوص شهری می‌گذشت که متعلق به طبقات متوسط روبه پایین یا حتی گاهی فرودست بود و فرم رئالیستی داشت اما یادگار جنوب تجربه کاملا متفاوتی برایشان به‌حساب می‌آمد. یادگار جنوب در فجر چهل‌ویکم نامزد ۹ سیمرغ ازجمله بهترین فیلم و بهترین فیلمنامه بود اما نهایتا برای دو رشته «طراحی لباس» و «صداگذاری و صدابرداری» برنده جایزه شد و پژمان جمشیدی هم به‌عنوان بهترین بازیگر نقش مکمل مرد دیپلم افتخار گرفت. الناز شاکردوست، وحید رهبانی، مسعود کرامتی، سحر دولتشاهی و صابر ابر ازجمله بازیگران دیگر این فیلم هستند که از بین آنها وحید رهبانی برای بهترین نقش اول مرد و سحر دولتشاهی برای بهترین نقش مکمل زن، نامزد سیمرغ بودند. اینها اما مواردی است که به ما می‌گویند این فیلم ارزش بررسی شدن را دارد، نه اینکه بررسی‌ها و ارزیابی فنی و محتوایی ما درباره‌اش لزوما سویه مثبت داشته باشد. غیر از توجه به ویژگی‌های فنی قابل دفاع یا محل اشکالی که می‌توان از این فیلم و داستانش بیرون کشید، یک مساله مهم جهتی است که این دو فیلمساز پیموده‌اند. آیا آنها در سمت درستی از سینمای خودشان و به‌طور کل در جای درستی از سینماگری ایستادند یا اینکه ایده یادگار جنوب از ابتدا اشتباه بود؟

آنچه به نظر می‌رسد این است که یادگار جنوب تلاش همه‌جانبه دو کارگردان جوانش بوده در جهت دسترسی به تجربه‌های جدید از هر لحاظ. تعبیر دیگر این است که کلیت فیلم را تلاش سازندگانش برای فرار از تجربه‌های قدیمی ارزیابی کنیم. هم به لحاظ فرم روایی، هم مختصات محیط روایت و هم طبقه‌ای که ماجرا در آن رخ می‌دهد. دیگر از خانه‌های قدیمی پایین‌شهر خبری نیست، اتومبیل‌های متوسطی مثل پراید و تیبا و پژو یا وانت‌بار را کمتر می‌بینیم و لباس پوشیدن آدم‌ها و سر و وضع‌شان هم کاملا فرق کرده است. خانه‌های دنگالی و اشرافی از یک‌سو و محیط به‌شدت خاص جنوب از سوی دیگر، اتومبیل‌های لوکس و گران‌قیمت از یک‌سو و قایق‌های موتوری تندرو و لنج و وانت‌های شاسی‌بلند حمل بار از سوی دیگر، آدم‌های شیک بالاشهری از یک‌سو و ملوان‌های جنوبی، زنان جنوبی و گروه قاچاقچیان از سوی دیگر، همه و همه عناصری هستند که یکسره با فضای قبلی کارهای این دو فیلمساز بیگانه هستند. روایت فیلم مشخصا از یک دغدغه اجتماعی برنخاسته است و انگار صرفا قرار بوده بدهکاری‌های سینما به پدرام امیری و حسین امیری دوماری را صاف کند. بدهی‌هایی که در روایت‌های شهری یا به تعبیر دقیق‌تر در روایت‌های پایین‌شهری امکان صاف شدن‌شان وجود نداشت. یکی از جاهایی که این قضیه را به خوبی نمادینه کرده و می‌شود از دریچه آن این دو فیلمساز را روانکاوی کرد، صحنه‌ای است که وحید به همسرش (یا به همان جایگزین همسر) رانندگی یاد می‌دهد. زن پشت فرمان است و دنده‌عقب می‌گیرد اما به ستون می‌خورد. او یک ماشین شاسی‌بلند گران‌قیمت را به ستون کوبید اما وحید از او می‌خواهد که چند بار دیگر این کار را بکند. این عملا یک عقده‌گشایی است که در حالت خیالی وفور بی‌انتهای نعمت می‌تواند رخ بدهد، نه در شرایطی که شخصیت‌های پایین‌شهری فیلم جاندار داشتند یا شخصیت‌های فرودست شنای پروانه و یاغی. انگار این دو فیلمساز با سرعت هرچه تمام‌تر سعی کردند از فضایی که قبلا در آن بوده‌اند فاصله بگیرند و هر عنصری که یادآور آن فضا بوده را از صحنه حذف کنند. نکته اینجاست که در این فرآیند روانی فقط اتومبیل‌ها و خانه‌ها و تیپ آدم‌ها عوض نمی‌شود، بلکه محتوا هم همین سرنوشت را پیدا می‌کند. فیلم نه‌تنها دستمایه اجتماعی خاصی پیدا نمی‌کند، بلکه از نظر روانشناختی هم چیزی به مخاطبش نمی‌گوید و با خود فیلمسازان گفت‌وگو می‌کند. یادگار جنوب تلاش سازندگانش است برای فرار از سوگ و کوششی برای جایگزینی عینیت‌های جدید با ذهنیت‌هایی که از قدیم جا مانده است. کسی که در حال فرار است، به جای خاصی نمی‌خواهد برسد بلکه فقط می‌خواهد از جای خاصی دور شود و طبیعتا قصه‌گویی چنین فردی هم به جای خاصی نمی‌خواهد برسد و نمی‌خواهد فرجام داشته باشد. همین است که روایت یادگار جنوب را بی اینکه ضرورت دراماتیک خاصی داشته باشد، غیرخطی کرده است. این فیلم با اینکه هم روی ادعاهای روانشناختی ایستاده و هم از لحاظ فرمی بسیار متظاهر است، در هیچ‌کدام از این دو جنبه نمی‌تواند منطق درونی و بیرونی قابل دفاعی داشته باشد و مهم‌تر از آن این است که فلش حرکت این دو فیلمساز را در سمت و سوی صعود نشان نمی‌دهد. آنها انتخاب درستی نکرده‌اند و لااقل چنانکه از تماشا و بررسی یادگار جنوب به نظر می‌رسد، دیگر دغدغه‌هایی ندارند که سینمایشان را کامل‌تر کند. شاید وضع روحی این دو نفر چنانکه در فیلم‌شان دیده شد همین فرار از سوگ و تروما را ایجاب کند که اگر چنین باشد، باید همین کار را بکنند اما وقتی مساله سینما می‌شود، می‌توان با قاطعیت گفت یادگار جنوب فیلمی نیست که این دو فیلمساز را در مسیر تکامل نشان بدهد.

در دو نقدی که منتقدان روزنامه «فرهیختگان» برای این فیلم نوشته‌اند، به مسائل روانشناختی طرح شده در فیلم از سویی و نکات فنی متعددی که راجع به آن می‌توان گفت از سوی دیگر اشاره شده است.

عشق آبکی، جنون کشکی!

آراز مطلب‌زاده
خبرنگار

بازنمایی جنون همواره واجد جذابیت دراماتیک در ادبیات نمایشی و داستانی بوده است. تاریخ ادبیات نمایشی، داستانی و سینما پر است از قهرمانانی مجنون که در حافظه جمعی باقی مانده‌اند. از طرف دیگر عشق نیز همواره برای پرداخت داستان مورد اقبال و توجه بوده است. سازندگان فیلم «یادگار جنوب» هم مدعی هستند درباره یک «عشق جنون‌آمیز» فیلم ساخته‌اند و انصافا تمام تلاش خود را نیز برای اثبات ادعای خود کرده‌اند. به‌طور مثال، همین روایت باسمه‌ای غیرخطی که مثلاقرار است در پی بازنمایی جنون باشد اما بیش از هرچیز مخاطب را احمق فرض کرده است. مساله به جایی بازمی‌گردد که سازندگان حداقل اطلاعات روانشناختی از مفاهیمی مثل سوگ، عشق و جنون ندارند. فلذا گمان کرده‌اند که با توسل به ادابازی می‌توانند جنون را بازنمایی کنند، درحالی‌که اساسا در ادبیات روانکاوانه جنون محصول از کار افتادن مکانیسم‌های دفاعی، انقطاع با واقعیت و بروز پدیده‌هایی از قبیل هذیان و توهم است. پس تا اینجا می‌توان اذعان کرد که در یادگار جنوب با جنون مواجه نیستیم. مورد دوم اینکه سوگ عبارت است از فرآیند نیروزدایی روانی از ابژه متوفی و اگر انسان نتواند این فرآیند زمانی را به‌طور درست پیش ببرد دچار بحران‌های متعدد روانی خواهد شد. به نظر می‌رسد سازندگان یادگار جنوب با زبان بی‌زبانی و با نهایت ناشی‌گری در تلاش هستند درباره این بحران صحبت کنند اما مطلقا موفق نیستند؛ چراکه به ابعاد امر آشنا نیستند و نمی‌توانند به واقعیت روانی چنین انسانی نزدیک شوند. انسانی که می‌کوشد ابژه متوفی را در کالبد انسانی دیگر بازیابد. از کلیت این موضوع بگذریم و به جزئیات فیلم، یعنی شخصیت‌پردازی‌ها برسیم. در این زمینه هم کمیت فیلم به‌طور اساسی لنگ می‌زند. ما درباره گذشته شخصیت وحید (وحید رهبانی) اطلاعات چندانی نداریم. نسبت شبه‌خانوادگی او با خانواده شیدا و صالح چندان درست و واضح تعریف نمی‌شود. شمایل عشق‌ورزی او به شیدا و کنش و واکنش‌هایش هم اگزجره شده است. در سکانس‌هایی از قبیل رقصیدن بر سر بالین شیدا یا خنده و گریه‌هایش هنگام شنیدن خبر مرگ شیدا اغراق‌های آزاردهنده‌ای دیده می‌شود که هیچ نسبتی با بحران روانی مورد اشاره در ابتدای نوشتار ندارد. درواقع فیلم قادر نیست تصویری روانشناسانه از وضعیت وحید به مخاطب ارائه کند.

ترسیم شخصیت هرا (سحر دولتشاهی) هم مشکلاتی اساسی دارد. هرا به‌عنوان شخصیتی قاچاقچی و تبهکار در پایان فیلم کنش قابل درکی از خود ارائه نمی‌دهد. او اظهار می‌کند که بنابر دلایلی انسان دوستانه در برابر صالح (پژمان جمشیدی) قد علم کرده است، درحالی‌که اساسا این کنش متناسب با مختصات این شخصیت نیست. به یک معنا لازم است با انگیزه‌هایی به مراتب شخصی‌تر و غریزی‌تر درباره این شخصیت مواجه بشویم که باورپذیرتر جلوه کند، لذا فیلم از پس پرداخت این شخصیت هم برنیامده است. می‌توان اذعان کرد بحران خلاقیت، زیبایی‌شناسی و... منجر به این شده که سازندگان به اغراق متوسل شوند. اوج این اغراق درباره شخصیتی صدق می‌کند که صابر ابر نقشش را بازی می‌کند. اغراق چنان به این بخش از فیلم صدمه زده که می‌توان حتی آن را مصداق بارز کمدی ناخواسته نامید. ما نه‌تنها ازاین شخصیت ارعاب و اشمئزاز دریافت نمی‌کنیم، بلکه سویه‌های مضحکه‌آمیز آن، ما را کاملا می‌خنداند. همین اغراق درباره شخصیت وحید و ترسیم سویه‌های روان‌رنجورانه او هم مشهود بود. از همه این موارد گذشته پایان‌بندی فیلم به‌درستی در خور عنوان فیلم ایرانی است. به یک معنا مسیر فیلم می‌رود که با یک پایان‌بندی تراژیک تمام شود اما پیش بردن فیلم به سمت پایانی موسوم به «هپی‌اند» به آن آسیب جدی زده است که از قضا همین انتخاب برای پایان‌بندی هم برآمده از نگاهی ساده‌انگارانه است. ساده‌انگاری که در سرتاسر فیلم دیده می‌شود و در روایت غیرخطی به اوج خود می‌رسد. گویی با فیلمی مواجه هستیم که در تدوین تصمیم گرفته شده تا برای جذاب‌تر شدن، جای سکانس‌هایش عوض شود تا مثلا مخاطب احساس لذت بکند، درحالی‌که اساسا روایت غیرخطی تعاریف و مبانی دیگری دارد که ای کاش سازندگان حداقل با تماشای دو مورد از این فیلم‌ها با فلسفه وجودی این روایت آشنا می‌شدند.

ذوق‌زده و فانتزی‌باز

محمد قربانی
خبرنگار

فیلمنامه «یادگار جنوب» در روایت پرحفره است. مبتنی بر غافلگیری نوشته شده و درنهایت به دروغگویی می‌افتد. مشکلات اساسی در فیلمنامه روی اجرا نیز تاثیر گذاشته و نابلدی سینما موجب ژانگولربازی در اجرا می‌شود. آنچه یک فیلم را قوام می‌دهد قصه است، نه روایت غیرخطی به خودی خود و نه قاب‌بندی‌های نامتوازن عجیب‌وغریب فارغ از تم و قصه. فیلمساز با وجودی که ابتدائیات سینما را هم نمی‌داند، موضع بالایی نسبت به تماشاگر دارد. بزرگ‌ترین شاهد این ادعا مبتنی بودن فیلمنامه بر غافلگیری است. وقتی تماشاگر نمی‌تواند به کمک اطلاعات داده شده طی قصه حوادث را پیش‌بینی و در روایت مشارکت کند، به‌مرور موضعی انفعالی پیدا می‌کند و پس از چند بار غافلگیر شدن، قصه را به سازنده‌اش واگذار می‌کند. این درحالی است که یک فیلمساز حرفه‌ای به خودش و تماشاگرش احترام می‌گذارد و سعی نمی‌کند با دائما غافلگیر کردن تماشاگر، او را از مشارکت در داستان منع کند.

روایت غیرخطی فیلم از دل تم و قصه نمی‌آید. این نوع روایت صرفا برای ژست متفاوت بودن و همچنین چشم‌بندی برای تماشاگر به کار گرفته شده است. آش جایی شور می‌شود که حتی خود نویسنده هم تحت تاثیر روایت غیرخطی خودش گیج می‌شود. شخصیت اصلی (وحید) پس از مرگ معشوقش به سراغ زن فاحشه‌ای می‌رود که قلب معشوق به او پیوند زده شده، اما در شب اول پس از ازدواج با زن فاحشه، این‌طور به نظر می‌رسد که او هنوز دزدکی به عیادت معشوقش -که پیش از مرگش در بیمارستان بستری بود- می‌رود. پس از مشخص شدن ماجرای پیوند و غافلگیری تماشاگر، فیلمنامه به رابطه وحید و زن فاحشه می‌پردازد. جایی که با اسلوموشن‌ها و نماهای درشت از بازیگر زن، فانتزی‌های جنسی فیلمساز لو می‌رود. با این حال غافلگیری ادامه می‌یابد و پس از ۶۰ دقیقه مشخص می‌شود همه‌چیز نقشه برادر معشوق از دست رفته بوده و زن - که فاحشه بودنش پیشتر به تصدیق فیلمنامه و دوربین رسیده است- اصلا فاحشه نیست و طبق نقشه قرار بوده شخصی به‌عنوان پاانداز او، اموال وحید را به نفع برادر معشوق سابق بالا بکشد. اتفاقی که بدون فاحشه کردن زن و صرفا با شرط کردن همه ثروت وحید برای ازدواج هم ممکن بود. اما فانتزی‌بازی فیلمساز و بنا شدن فیلمنامه بر فریب و دروغ و همچنین ذوق‌زدگی بابت پرداختن به زنان فاحشه که زمانی در سینمای ایران تابو بود، این چینش غیرمنطقی وقایع را رقم زده است. دروغگویی روایت به دوربین هم سرایت کرده است. برای مثال جایی که وحید تصمیم می‌گیرد رابطه‌اش را با زن فاحشه تمام کند و او را از ماشین پیاده می‌کند، دوربین به جای ایستادن در کنار وحید یا نشان دادن نمای pov از او، سمپاتی تماشاگر را به جای وحید، به سمت زن می‌برد که زیر باران خیس شده است. با اینکه چند دقیقه بعد قرار است مشخص شود زن صرفا مجری نقشه‌ای از پیش طراحی شده است. به این ترتیب، قرار گرفتنش در موضع مظلوم آن هم از نگاه دوربین دانای کل، یک فریب بزرگ به نظر می‌رسد.

فیلم پرادعای یادگار جنوب با وجود ژست مدرن ساختارش، ایرادات ابتدایی بسیاری دارد. ایراداتی که در فیلم‌های دانشجویی هم به ندرت دیده می‌شوند؛ از قاب‌های نامتوازن متعددی که در آنها دوسوم چپ قاب خالی است گرفته تا ایراد راکوردی در تدوین. برای مثال در صحبت انتهایی مرد و زن اصلی فیلم در انتها، حین صحبت این دو شخصیت کات‌های نزدیک به ۱۸۰ درجه‌ای زده می‌شود که در هرکدام یکی از شخصیت‌ها جلوتر از دیگری ایستاده است. یادگار جنوب فیلمی بی‌جهان و مبتنی بر ذوق‌زدگی‌های فرمی و روایی و فانتزی‌های جنسی فیلمسازش است. اما همه زرق‌وبرق فیلم با نگاهی گذرا از بین رفته و پوشالی بودن ژست مدرن آن لو می‌رود. فیلمساز در یادگار جنوب مشق فیلمسازی هم نکرده است. او هنوز درگیر تکنیک است و برای به کار گرفتن تکنیک‌های دهن‌پرکنی که بلدشان هم نیست، فیلم ساخته است. نقد یادگار جنوب را می‌توان در یک عبارت خلاصه کرد: «آفتابه و لگن هفت دست، شام و ناهار هیچی.»

سه‌شنبه ۹ مرداد ۱۴۰۳
شماره ۴۱۹۵
FARHIKHTEGANDAILY.COM
FARHIKHTEGANONLINE