فرهیختگان

زخم بازار

فصل سوم «زخم کاری» بدون هیچ نشانه‌ای از مهدویان متقدم تمام شد چرا کارگردان مستعد به اینجا رسید؟

محمد قربانی
منتقد و خبرنگار

ژان رنوار معتقد است یک فیلمساز مانند نقاشی که در همه عمر فقط یک گل را از زوایای مختلف می‌کشد، در همه عمر خود تنها یک فیلم می‌سازد. فیلمی که شامل عناصر اصلی جهان شخصی آن فیلمساز است. پایان فصل سوم «زخم کاری» بهانه‌ای شد تا نگاهی به کارنامه حرفه‌ای محمدحسین مهدویان داشته باشیم. در این پرونده، در جست‌وجوی پرده‌برداری از جهانی بوده‌ایم که مهدویان در آثارش ترسیم کرده است. در یادداشت‌ها به جهان او و نگاهش به مدیوم سینما، سبکی که در آثارش دارد، نگاه سیاسی مهدویان در فیلم‌هایش و همچنین جوانب مختلف سریال زخم کاری ازجمله اقتباس پرداخته شده است. مهدویان بعد از مستندها و فیلم‌های سینمایی‌اش به زخم کاری رسید. او در «زخم کاری» تکلیفش را با آرمان و افسانه یکسره کرد. مهدویان امروز تصمیم گرفته است -حالا که نمی‌تواند به هنر برسد، حالا که نمی‌تواند افسانه و آرمان‌ها را دنبال کند، به واقعیتی که اطراف خودش می‌یابد تن بدهد و بساز‌بفروش شود. سرنوشت تراژیکی که از «ایستاده در غبار» تا «زخم کاری» و از تقدس‌زدایی تا آرمان‌کُشی رقم خورد.

از تقدس‌زدایی تا آرمان‌کشی

جیمز استوارت در انتهای فیلم «مردی که به لیبرتی والانس شلیک کرد» گفت: «اگر افسانه به واقعیت پیوست، افسانه را چاپ کن.» شاید این جمله قابل تعمیم به کلیت مدیوم سینما باشد. سینما به مثابه یک مدیوم هنری، آمیخته با واقعیت اما مستقل از آن است. هنر (و سینما) بیش از واقعیت با حقیقت نسبت دارد و به این ترتیب به چاپ «افسانه» بیش از انعکاس «واقعیت» متمایل است. مساله اصلی درباره سینمای مهدویان این است که او خلاف این جریان حرکت و سعی می‌کند از افسانه‌های آمیخته به واقعیت، افسانه‌زدایی کند و پس از دور انداختن افسانه‌ها، واقعیت را نگه دارد. کاری که اتفاقا واقعیت و واقع‌گرایی را هم از اعتبار و وجاهت می‌اندازد؛ چراکه واقعیت تهی شده از افسانه، واقعیت خالی شده از حقیقت است. در ادامه یادداشت سعی می‌کنم با اشاره به آثار مهدویان توضیح دهم که چگونه جهان شخصی او و نگاه خاصش به مدیوم سینما، مانع رشدش از یک فیلمساز (سابقا) مستعد به فیلمسازی برجسته شده و او را به تجاری‌ساز صرف تبدیل کرده است.

مهدویان با «آخرین روزهای زمستان» و «ایستاده در غبار» چهره شد. او در این دو آثار سعی کرد از دو قهرمان نامدار و افسانه‌ای سال‌های دفاع مقدس -به اصطلاح- «تقدس‌زدایی» کند. اتفاقی که در ایستاده در غبار برجسته‌تر است. جایی از فیلم کسی درباره جاویدالاثر متوسلیان گفت: «اگر با او رفیق می‌شدی مهربان بود، از کنار که نگاه می‌کردی، نه.» و مهدویان تصمیم می‌گیرد در ایستاده در غبار از کنار به متوسلیان نگاه کند. او به جای رفیق شدن با متوسلیان و رفیق کردن تماشاگر با او، درگیر صداگذاری و فیلمبرداری وسواس‌گونه رئالیستی شد و با وبال کردن «داکیودراما» (مستندروایی) بر دوش خود و فیلمش، از شخصیت‌پردازی متوسلیان طفره رفت. او می‌خواست به زعم خودش موضعی نگیرد و متوسلیان را از دور نمایش دهد تا از اغراق درباره‌اش اجتناب کند، غافل از اینکه موضع نگرفتن، خود نوعی موضع گرفتن است؛ به‌ویژه در هنر. به این ترتیب آنچه از متوسلیان در ایستاده در غبار می‌بینیم، فرمانده‌ای عصبی و تندرو است که هیچ توضیحی درباره سیر شخصیتی و انگیزه‌هایش ارائه نمی‌شود. نتیجه گنگ و ناشناس ماندن شخصیت است که حتی نقض غرض «تقدس‌زدایی» هم هست؛ چراکه هدف از تقدس‌زدایی نزدیک شدن به شخصیت‌هایی است که افسانه بر واقعیت‌شان چیره شده است و دست‌نیافتنی به نظر می‌رسند و با تقدس‌زدایی قرار است شخصیتی ملموس‌تر و صمیمی‌تر داشته باشند.

داکیودراما و دوربینی که معمولا گوشه‌ای قایم می‌شود و در لحظات حساس موضع نمی‌گیرد، در «ماجرای نیمروز۱» کمی موجه‌تر می‌شود؛ چراکه آنجا دیگر شخصیت‌های اصلی مابه‌ازای تاریخی ندارند و تم هم امنیتی است. مهدویان در شخصیت‌پردازی موفق‌تر است و می‌تواند از کمال (حجازی‌فر) یک شخصیت سمپاتیک بسازد. کمال ماجرای نیمروز۱ همان متوسلیان ایستاده در غبار است که حالا شوخی و گریه کردن هم یاد گرفته است و کمی ملموس‌تر به نظر می‌رسد. با این حال کمال در مشت فرمانده‌اش صادق (جواد عزتی) است که شخصیتی واقع‌گراتر و منطقی دارد. در این فیلم هم شخصیتی که به افسانه‌ها نزدیک‌تر است، توسط شخصیتی که نماینده واقعیت است، محدود می‌شود.

فیلم بعدی مهدویان «لاتاری» است. داستان لاتاری یک ملودرام عشقی و ذیل کهن‌الگوی انتقام است. مواردی که ابدا بی‌موضع بودن را برنمی‌تابند و اینجاست که «سبک مهدویان» دچار چالش جدی می‌شود. دوربین او در لحظات عشقی لاتاری همان رفتاری را دارد که در فیلم امنیتی ماجرای نیمروز؛ دوربین سعی می‌کند از همه شخصیت‌ها دور بماند. شخصیت اصلی فیلم (ساعد سهیلی) که جوانی آرمانگراست و می‌خواهد از شیخ‌های ثروتمند اماراتی انتقام خون معشوقه‌اش را -که به خاطر حفظ شرافتش خودکشی کرده است- بگیرد. در این مسیر مربی‌اش موسی -که روزنامه کیهان می‌خواند و حزب‌اللهی است- او را همراهی می‌کند. موسی همان متوسلیان و کمال است (نقش هر سه را هم حجازی‌فر بازی کرده) که از دهه ۶۰ به دهه ۹۰ رسیده است. دوربین از این دو کاراکتر دور می‌ماند تا جایی که بازهم یک کاراکتر واقع‌گرا وارد می‌شود؛ مرتضی (با بازی رکورددار جهانی نقش‌های امنیتی؛ حمید فرخ‌نژاد). اینجاست که دوربین کاملا طرف مرتضی می‌ایستد و سمت او قرار می‌گیرد. مرتضی، موسی را از قدیم می‌شناسد اما بعد از جنگ و برخلاف او در سیستم باقی مانده است. مرتضی نماینده واقعیت است و موسی نماینده آرمان (افسانه) دست‌نخورده‌ای که دهه‌های ۶۰ و ۹۰ نمی‌شناسد. موسی مدام دم از ناموس می‌زند، از اینکه نگذاشته در دوره مسئولیتش یک ریال از بیت‌المال به ناحق خرج شود و... مرتضی در مقابل منطقی‌تر، واقع‌گراتر و عاقل‌تر است. او با واقعیت‌های روز کنار آمده و به نوعی آپدیت شده است. در این دوگانه مهدویان علاوه‌بر دوربینش، جریان قصه را هم به سمت مرتضی برمی‌گرداند. اوست که در امارات موسی و پسرک را نجات می‌دهد و با کشتن جاسوسی که می‌خواهد تیم دونفره عصیانگر و یاغی موسی را بکشد، غائله را ختم به خیر می‌کند. مرتضی کسی است که مانند یک پدر به دنبال بچه‌های دردسرساز راه می‌افتد و خرابکاری آنها را می‌پوشاند. مرتضی نماینده مهدویان در لاتاری است و در نسبت با او، شخصیت آرمانگرای موسی، کودک و عقب‌مانده به نظر می‌رسد.

مهدویان بعد از لاتاری انگار متوجه بی‌نسبتی «سبک» فیلمسازی‌اش با مسائل روز شده باشد، به دهه ۶۰ برمی‌گردد و ماجرای «نیمروز۲» را می‌سازد. در ماجرای نیمروز۱ قصه و دوربین مستقیما (جز چند صحنه جزئی) به منافقین نمی‌پردازند، اما دقایق زیادی از ماجرای نیمروز۲ در اردوگاه منافقین می‌گذرد. اینجاست که بی‌موضع بودن مهدویان بحرانی می‌شود. در این فیلم کار به جایی می‌رسد که گویی یک فیلمساز خارجی و بی‌خبر از تاریخ عملیات مرصاد، داستانی با این مضمون را کارگردانی کرده است. مهدویان بین نیروهای سپاه پاسداران و منافقین هم نمی‌تواند موضع بگیرد و در مواردی آنها را کنار هم قرار می‌دهد. در جایی از فیلم، صحنه سرودخوانی و فرمان آغاز عملیات مرصاد در اردوگاه منافقین کات می‌خورد به ماشینی که سرنشینانش کمال، شوهرخواهر و خواهرزاده‌اش هستند. آنها مداحی گوش می‌دهند و نوحه می‌خوانند. دخترک (خواهرزاده) عقب نشسته است و او هم نوحه می‌خواند. در یک لحظه دوربین روی او زوم می‌کند و به این ترتیب انگار تربیت ایدئولوژیک منافقین را در یک سمت، در کنار تربیتی از همان جنس در سمت دیگر قرار می‌دهد. در انتها با دخالت صادق، کمال که قصد کشتن خواهر از اردوگاه منافقین بازگشته‌اش را داشته و در لحظه‌ای احساسی از این کار منصرف شده است، توسط فرمانده عاقلش، صادق خلع سلاح می‌شود. این پایان درواقع اخراج نماینده آرمانگرایی از سیستم است. به نظر مهدویان آرمانگرایی فقط تا پایان جنگ به کار می‌آمد و بعد از آن آرمانگرایان که عقل درستی هم ندارند، باید خلع سلاح شوند.

فیلم بعدی مهدویان، «درخت گردو» است؛ فیلمی با تم بمباران شیمیایی سردشت. در ابتدای فیلم یک راوی جملات حیرت‌آوری را درباره خلبان عراقی‌ای می‌گوید که در سردشت بمب شیمیایی رها کرده است. راوی می‌گوید خلبان‌های عراقی هم کسانی را داشته‌اند که در خانه انتظارشان را می‌کشیدند و آنها برای سالم رسیدن به خانه، مجبور بوده‌اند همه مهمات‌شان را خالی کنند و به این ترتیب، آن روز آخرین بمب را -که بمب شیمیایی بوده است- «بی‌هدف» رها کرده‌اند. بی‌موضعی مهدویان در واقعه هولناکی مثل سردشت هم ادامه دارد و او حتی در این -بدترین- فیلمش پس از توجیه تلویحی خلبانان عراقی، خودی‌ها را هم به سخره می‌گیرد. در صحنه‌ای بعد از بمباران، مردم مجروح را می‌بینیم که پشت در بسته بیمارستان جمع شده‌اند، درد می‌کشند و آه و ناله می‌کنند. دوربین بالا می‌رود و جمله‌ای از شهید بهشتی را روی یک پلاکارد نشان‌مان می‌دهد: «ما راست‌قامتان همیشه تاریخ خواهیم ماند.» و بعد دوربین می‌رسد به هلی‌کوپتری که دارد از بیمارستان دور می‌شود و گویی در حال فرار است. این رفتار دوربین، به سخره گرفتن «راست‌قامتی» ملت مظلوم ایران در جنگ دفاعی و مقدس هشت‌ساله است. پس از این، فیلم پر می‌شود از تاول‌ها، جنازه‌ها، اسلوموشن‌ها و موسیقی، عناصری که آنقدر بی‌رویه و نابجا در فیلم گنجانده شده‌اند که نه‌تنها حسی ایجاد و ما را به آن انسان‌های رنج‌دیده نزدیک نمی‌کنند، بلکه تماشاگر را بی‌حس، منفعل و بی‌تفاوت می‌سازند. با درخت گردو است که می‌توان به این نتیجه قطعی رسید که نزدیک نشدن مهدویان به سوژه‌ها و لحظات در فیلم‌های قبلی‌اش، از سر ترس از نابلدی بوده است، نه آنچه خود نامش را «سبک شخصی» می‌گذارد.

او پس از درخت گردو مجددا با «مرد بازنده» به زمان حال برمی‌گردد. فیلم درباره کارآگاه پیری است که درخلال پیگیری یک پرونده قتل، با یک شبکه گسترده فساد مواجه می‌شود. او همچنین در زندگی شخصی‌اش دچار مشکل است و با فرزندانش که قصد مهاجرت دارند، اختلاف دارد. در ابتدای فیلم کارآگاه با رد کردن وام مسکنی که همکارش به او پیشنهاد می‌دهد، اصولی و معتقد معرفی می‌شود. اما او هرچه پیش می‌رود بیشتر به ضعف و ناتوانی‌اش دربرابر شبکه فسادی که قصد مبارزه با آنها را داشته پی می‌برد و بالاخره از ارزش‌های مفروضش دست می‌کشد. کارآگاه با پسرش که ازدواج سفید کرده آشتی می‌کند، به خاطر او از درجه‌اش سوءاستفاده می‌کند و درنهایت وام مسکن را هم می‌گیرد. حرف فیلم این است؛ وقتی نمی‌توانید با فساد مبارزه کنید، از هر رانتی که دارید استفاده کنید تا حداقل بچه‌هایتان زندگی خوبی داشته باشند. این واقعیت و منطقی است که مهدویان دنبال می‌کند. در نگاه او زندگی با آرمان ممکن نیست، دوره آرمانگرایی گذشته و آنچه مانده «زندگی واقعی» است.

پس از این است که مهدویان به «زخم‌کاری» می‌رسد. او که زمانی از لانگ‌شات جلوتر نمی‌آمد، در زخم‌کاری به صورت غرقابی از کلوزآپ استفاده می‌کند، مدام از ورود شخصیت‌ها اسلوموشن می‌گیرد، قاب را پر می‌کند از ماشین‌های لوکس و سیگار کشیدن شخصیت‌ها و قصه را هم از روابط مثلثی و قتل و خیانت و... مملو می‌کند. انگار مهدویان در جهان بی‌آرمان زخم‌کاری، فرصت جولان بیشتری یافته و در جهانی قهرمان‌زدایی، اخلاق‌زدایی و آرمان‌زدایی شده توانسته بالاخره از پشت در و دیوار و دار و درختی که دوربینش را قایم می‌کرد، بیرون بیاید.

مرد بازنده مقدمه زخم‌کاری بود. مهدویان در زخم کاری تکلیفش را با آرمان و افسانه یکسره کرد تا با خیال راحت به این سریال برسد. بعد از مرد بازنده به همان راهی رفت که کارآگاه فیلم مرد بازنده پیش گرفت. مهدویان امروز تصمیم گرفته، حالا که نمی‌تواند به هنر برسد، حالا که نمی‌تواند افسانه و آرمان‌ها را دنبال کند، به واقعیتی که اطراف خودش می‌بیند تن بدهد و بساز‌بفروش شود. سرنوشت تراژیکی که از ایستاده در غبار تا زخم‌کاری و از تقدس‌زدایی تا آرمان‌کشی رقم خورد. در پرونده حاضر به بهانه پایان فصل سوم سریال زخم‌کاری، از مناظر مختلف به آثار محمدحسین مهدویان پرداخته‌ایم و در هر یادداشت تلاش کرده‌ایم از زاویه‌ای متفاوت به آثار این فیلمساز مهم سالیان اخیر سینمای ایران نگاه کنیم.

بدون سبک شخصی

علی نقدی
خبرنگار

از شروط اصلی برای مولف و صاحب سینما بودن یک فیلمساز، داشتن سبک شخصی است. سبک به معنی به‌کارگیری تکنیک در جهت بیان جهان شخصی خود است. برای یافتن سبک یک فیلمساز، لازم است نسبت تکنیک و مسائل فیلمساز در آثار مختلف او، مورد بررسی قرار بگیرد. این مطلب با مرور انتخاب‌های تکنیکی مهدویان در آثارش، در جست‌وجوی سبک در سینمای این فیلمساز است.

مهدویان در اولین فیلم سینمایی خود یعنی «ایستاده در غبار»، پایبند به همان تکنیک‌هایی است که در مستندسریالی آخرین روزهای زمستان به‌کار گرفته بود. اصرار بر واقعی بودن صداها و استفاده از صداهای آرشیوی، سعی در بازسازی دقیق جغرافیا، گریم سنگین بازیگر برای شباهت هرچه بیشترش به چهره شهید متوسلیان و حفظ فاصله دوربین از وقایع و شخصیت‌ها ازجمله این تکنیک‌ها هستند. مهدویان همچنین در این فیلم کوشیده است با استفاده از تصاویر متعددی که فاقد جنبه روایی هستند، مستندگونه بودن روایتش را پررنگ‌تر کند. به این ترتیب برخی خلأهای شخصیتی مانند نامشخص بودن سیر تحول شخصیت از فردی عادی به یک انقلابی، تا حدی قابل توجیه است. اما اشتباهاتی در به‌کارگیری تکنیک در این فیلم دیده می‌شود که یکدستی تکنیکی ایستاده در غبار را به هم می‌زند. مانند استفاده از نماهای اسلوموشن که نسبتی با سبک مستندگونه ندارند و نقش‌شان برجسته کردن و دراماتیک‌تر کردن لحظاتی خاص است. اتفاقی که مهدویان در سراسر فیلم از آن اجتناب می‌کند و اتفاقا علیه آن عمل می‌کند. مهدویان در دو قسمت فیلم «ماجرای نیمروز» توجه بیشتری به درام نشان می‌دهد. هرچند مهدویان باز هم سعی کرده از وقایع دور بماند اما حفظ فاصله‌اش از شخصیت‌ها به دور ماندن از شخصیت‌های فرعی (مانند شهید لاجوردی و شهید بهشتی) محدود شده است. نکته مثبت اصلی درباره «ماجرای نیمروز۱» این است که در این فیلم قرار گرفتن دوربین در لانگ‌شات، توجیه بیشتری نسبت به اثر قبلی دارد؛ چراکه این نوع استفاده از دوربین، با تم فیلم و فضای امنیتی دهه ۶۰ هماهنگ است. مهدویان همچنین با توجه بیشتر به شخصیت‌پردازی در روایت ماجرای نیمروز۱، تا حد قابل قبولی موفق می‌شود تماشاگر را به گروه امنیتی‌ای که راوی داستان‌شان است، نزدیک کند. اما در «ماجرای نیمروز۲» عدم توجه مهدویان به شخصیت‌پردازی موجب می‌شود تماشاگر تا حد زیادی از شخصیت‌های محبوب ماجرای نیمروز۱ فاصله بگیرد و به بدمن‌ها (منافقین) نزدیک شود. اتفاقی که در دوربین مهدویان نیز رخ داده و به نظر می‌رسد او برای نشان دادن تصویری متفاوت از منافقین، از منطق تکنیکی خود در فیلم‌های قبلی‌اش، یعنی دور ماندن از شخصیت‌ها و کشمکش‌ها عقب‌نشینی کرده است.

مهدویان بین قسمت‌های اول و دوم ماجرای نیمروز، فیلم «لاتاری» را ساخته است. فیلمی که متفاوت‌ترین اثر او تا آن زمان بود؛ با موضوعی متفاوت و معاصر که دیگر حال‌وهوای جنگی و امنیتی دهه ۶۰ را نداشت. در لاتاری نیز دوربین در لحظات بسیاری همچنان ویژگی‌های مستندگونه دارد و از وقایع فاصله می‌گیرد. این درحالی است که لاتاری فیلمی ملودرام و در تضاد با سبک دوربین مورد علاقه مهدویان است. در لاتاری لحظات احساسی و دراماتیک فیلمنامه، غالبا از لانگ‌شات گرفته می‌شوند و به این ترتیب تضاد آشکاری میان متن و اجرا در فیلم به چشم می‌آید. درام‌زدایی مهدویان در لاتاری هیچ توجیهی ندارد و حتی در صحنه‌هایی آزاردهنده می‌شود. استفاده از زوم هم که در فیلم‌های قبلی مهدویان کنترل شده و با توجه به حال‌وهوای امنیتی و جست‌وجوگرانه آنها موجه به نظر می‌رسید، در لاتاری به کلی توجیه‌اش را از دست می‌دهد. مهدویان در لاتاری به جای حرکت دوربین، لنز زوم را بی‌منطق به کار می‌گیرد و بر دور ماندن از برخی وقایع دراماتیک پافشاری می‌کند.

فیلم بعدی مهدویان «درخت گردو» است؛ فیلمی درباره فاجعه بمباران شیمیایی سردشت توسط حزب بعث عراق. مهدویان که تا این فیلم سعی در دور ماندن از وقایع داشت، دوربینش را برای نمایش دادن زخم‌ها و تاول‌های قربانیان سردشت، بی‌حساب و کتاب به کار می‌گیرد و حتی از نمایش نماهای پرشمار اسلوموشن نیز ابایی ندارد. انتخابی ضدسینما که تحمل فیلم را برای تماشاگر بسیار دشوار می‌کند. درحالی‌که به نظر می‌رسد فاصله گرفتن مهدویان از این میزان صحنه‌های دردناک می‌توانست منطقی‌تر باشد؛ چراکه دیدن این میزان صحنه هولناک مستقل از جغرافیا و تاریخ به خودی خود طاقت‌فرساست و تحت تاثیر قرار گرفتن تماشاگر نشان از کاربلدی فیلمساز نخواهد بود. همچنین نمایش بی‌حساب صحنه‌های دردناک اینچنینی تاثیری معکوس به همراه دارد و تماشاگر را در مقابل واقعه بی‌حس و به نوعی ضد نیت فیلمساز عمل می‌کند. درواقع اگر فقط یک فیلم وجود داشت که مهدویان باید سبک فیلم‌های ابتدایی‌اش را در آن حفظ می‌کرد، همین درخت گردو بود.

درنهایت به «مرد بازنده» می‌رسیم. در این فیلم مهدویان بیش از آثار سینمایی قبلی از نماهای مدیوم استفاده کرده و به دوربین سینمایی نزدیک‌تر شده است. لحظه‌هایی که از موقعیت‌ها دور می‌ماند هم با توجه به در خطر بودن شخصیت قابل توجیه است. مهدویان در این فیلم -که یکی از مضامینش شکاف بین نسل‌هاست- برای اولین بار در یکی از آثارش، با دوربین به صورت خودآگاه اعلام موضع می‌کند و در اکثر لحظات و کشمکش‌ها در سمت فرزندان شخصیت اصلی می‌ایستد. با این حال مهدویان در مرد بازنده هم نمی‌تواند استفاده دقیقی از دوربین سینمایی داشته باشد و در لحظات زیادی از فیلم، دوربین خنثی عمل می‌کند.

در ادامه بررسی کارنامه محمدحسین مهدویان می‌توان از «زخم کاری»(ها) به‌عنوان داده‌های پرت صرف‌نظر کرد؛ چراکه به‌کارگیری تکنیک در این سریال آنقدر ضعیف است که به نظر می‌رسد مهدویان بی‌توجه به سابقه‌اش و صرفا به دلایل تجاری یا به دلیل تجربه فضاهای متفاوت فیلمسازی به سراغ‌شان رفته است. نکته اساسی درباره به‌کارگیری تکنیک در سه فصل سریال زخم کاری این است که او هرچه در آثار قبلی درام‌زدایی کرده، در این سریال با اسلوموشن‌ها، کلوزآپ‌ها، زوم‌ها و دیگر تکنیک‌هایی که برای برجسته و اگزجره کردن درام به کار گرفته می‌شود، سعی کرده است خلأ درام را با تکنیک پر کند.

با بررسی کارنامه مهدویان، نمی‌توان به این نتیجه رسید که او سبک سینمایی ویژه‌ای دارد و تکنیک را به شکلی خاص برای ترسیم جهان شخصی‌اش به کار می‌گیرد. انتخاب‌های تکنیکی مهدویان در فیلم‌های اولیه‌اش می‌توانست در پخته‌ترین حالت به سبک برسد، اتفاقی که ماجرای نیمروز۱ نوید آن را می‌داد. اما هرچه مهدویان پیش رفت و فیلم‌های بیشتری ساخت، انتخاب‌های تکنیکی اولیه‌اش به مرور توجیه خود را از دست دادند. به نظر می‌رسد آنچه سبک مهدویان نامیده می‌شود، بیش از آنکه توضیح‌دهنده جهان شخصی مهدویان باشد، راه فراری است برای موضع نگرفتن و دور ماندن از شخصیت‌ها و موقعیت‌ها. اتفاقی که می‌تواند ریشه در عدم اعتماد‌به‌نفس مهدویان در روایت داشته باشد. مهدویان را نمی‌توان فیلمسازی صاحب سبک محسوب کرد و به نظر می‌رسد او از این لحاظ راه درازی برای تبدیل شدن به یک فیلمساز صاحب سینما در پیش دارد.

ادامه در صفحه ۱۳

انتخاب‌های درست

الهام کوهی
خبرنگار

اگر بخواهیم یک ویژگی برای مستندهای محمدحسین مهدویان ذکر کنیم، انتخاب‌های درستش است. انتخاب درست سوژه و ساخت متفاوت آن به راحتی می‌تواند یک فیلمساز را سر زبان‌ها بیندازد و اعتماد مخاطب و اصحاب رسانه را نسبت به او جلب کند و محمدحسین مهدویان با زیرکی این کار را انجام داده است؛ به‌ویژه در آخرین روزهای زمستان. مستندهای زندگینامه‌ای از این دست فراوان ساخته شده‌اند، اما مهدویان در دام مستندهای تکراری نمی‌افتد و با استفاده از تکنیک‌هایی ساده، روایت متفاوتی می‌سازد. استفاده از دوربین ۱۶میلیمتری، نریشن‌هایی با صدای محمد آوینی -برادر مرتضی آوینی- و تداعی روایت فتح در ذهن تماشاگر، اصلاح رنگ و نزدیک کردن حال‌وهوای تصاویر به فیلم‌های موجود از آن دوره و استفاده از صداهای ضبط شده از شهید باقری، تمهیداتی است که مهدویان استفاده کرده است تا مستندی به‌یادماندنی بسازد.

برخلاف چیزی که در ظاهر دیده می‌شود، مهدویان برای ساخت آخرین روزهای زمستان کار چندان سختی نداشته است. او فقط ذهنی خلاق داشته و کاری متفاوت انجام داده و همین مورد باعث دیده شدن مستند آخرین روزهای زمستان شده است. روایت قصه‌گو و لحن جذاب محمد آوینی، استفاده از بازیگری (مهدی زمین‌پرداز) که به لحاظ ظاهری شباهت زیادی به شهید باقری دارد و طراحی چهره و طراحی صحنه نزدیک به واقعیت که مخاطب را به آن دوران می‌برد، به قدری بولد و جذاب شده است که جزئیات دیگر و ایرادهای کار چندان به چشم نمی‌آید. همچنین به این خاطر که در مستند به جای دیالوگ از نریشن استفاده شده و فیلم‌ها صامت هستند، از خیلی از ایرادهای ممکن جلوگیری شده است. بازیگران هم کار چندان سختی نداشته‌اند و فقط می‌بایست اکت‌های خود را به درستی انجام می‌دادند. علاوه‌بر اینها در غیاب دیالوگ و با هدف نزدیک‌تر شدن به واقعیت، از نابازیگر و بازیگر آماتور استفاده شده و این کار اهداف مهدویان را نیز برآورده کرده و مهدویان را به هدفش که نزدیک شدن هرچه بیشتر به واقعیت است، رسانده است.

مهدویان در آخرین روزهای زمستان گام اول خود را محکم برداشت و این مستند سریالی توانست مجوزی برای ورود او به سینما باشد. البته مهدویان در سینما هم ترجیح داد ریسک نکند و همان راه آزموده‌شده را ادامه دهد و برای همین سراغ ایده‌هایی مشابه رفت. «ایستاده در غبار»، «ماجرای نیمروز» و «ماجرای نیمروز؛ رد خون» تجربه‌هایی بودند که مهدویان را در این مسیر پخته‌تر کردند.

بعد از تجربه‌های موفق فیلم‌هایی از شهدای جنگ و ترور، مستند «ترور سرچشمه» که به واکاوی ماجرای هفت تیر و شهادت دکتر بهشتی می‌پردازد، در شکلی متفاوت و با ایده‌ای نو، تلاشی دیگر برای برگشتن به روزهای اوج مهدویان با «آخرین روزهای زمستان» بود. مهدویان در این مستند با نشاندن شاهدان عینی حادثه بمب‌گذاری دفتر ساختمان حزب جمهوری اسلامی مقابل دوربین خود در اتاقی پر از اسناد و مدارک، می‌کوشد به واقعیت ترور و همچنین به شخصیت شهید بهشتی نزدیک شود. پرداختن به ابعادی از شخصیت شهید بهشتی که کمتر به آن پرداخته شده و استفاده از روایت‌های متضاد و متفاوت از یک اتفاق مهم تاریخی و همچنین حضور کارگردان به‌عنوان بازجو و پرسش‌گر، لحن معمایی خاصی به مستند گزارشی مهدویان داده و تعلیق و کشش کافی برای همراه کردن مخاطب با خود را ایجاد کرده است.

مهدویان در ترور سرچشمه با پرهیز از شعارزدگی و فاصله گرفتن از اثرهای سفارشی مشابه، به واقعیت وفادار مانده و سعی کرده است مستندی امانت‌دار نسبت به تاریخ تولید کند. بهره‌گیری از فضای شبه‌بازجویی و کاوش در جزئیات حادثه و استفاده از ویدئوها و عکس‌های قبل و بعد از ترور نیز مستند را از حالت یکنواخت درآورده است.

انتخاب درست بازیگر و چیدن تیم بازیگری قوی بدون در نظر گرفتن چهره، یکی دیگر از ویژگی‌های مثبت ترور سرچشمه است. مهدویان، مهدی زمین‌پرداز را برای نقش شهید حسن باقری به درستی انتخاب کرده و زمین‌پرداز بار اصلی مستند را بر دوش کشیده است. همان‌طور که در ایستاده در غبار مهدویان به درستی از هادی حجازی‌فر در نقش احمد متوسلیان بهره برده است. تیمی که مهدویان در مستندهایش و ایستاده در غبار به کار می‌گیرد، در ماجرای نیمروز، رد خون و لاتاری کلید موفقیتش می‌شود و به راحتی با انتخاب یک سوژه درست و چند بازیگر مناسب، طی دو سال سه فیلم مهم و پرمخاطب می‌سازد. البته او باهوش‌تر از این بوده است که در همه فیلم‌هایش از این ترکیب برنده استفاده کند. برای همین در زخم کاری سراغ مهره‌های دیگری می‌رود. مهدویان هم وقتی فیلم سفارشی می‌سازد ذائقه و استراتژی سفارش‌دهندگان را به خوبی می‌شناسد و هم وقتی برای فروش فیلم می‌سازد با ذائقه عامه مردم مخاطب فیلم و سریال در ایران آشناست و همین موضوع باعث شده است که او در همان قدم اول نصف راه موفقیت را طی کند.

مهدویان بعد از تجربه‌های موفقی که در زمینه فیلم‌ها و مستندهای تاریخی داشت، سراغ اقتباس رفت و هرچند در این راه مثل آثار گذشته خود موفق نبود، اما به‌موقع از مسیری که به سمت تکرار و درجا زدن می‌رفت خارج شد و توانست با انتخاب‌های درستش جای خود را در بین کارگردانان پرمخاطب ایران محکم کند. فصل اول زخم کاری با اقتباسی از کتاب بیست زخم کاری نوشته محمود حسینی‌زاد -خود رمان هم برگرفته از مکبث شکسپیر است- توانست مخاطبان را راضی نگه دارد. هرچند در بخش‌هایی که مهدویان از فضای داستانی کتاب فاصله گرفته، نقص‌های زیادی به وجود آمده است، اما در کل زخم کاری ۱ برای مخاطب، سریال متفاوت و مورد قبولی بود و همین مساله باعث شد مهدویان برای فصل‌های بعدی نیز سراغ آثار دیگر شکسپیر برود. اما این بار تقلیدهای ناشیانه و بی‌توجهی به تفاوت‌های فضای نمایشنامه‌های شکسپیر با فضای داستانی زخم کاری، باعث شد زخم کاری دو و سه به‌شدت ضعیف و با داستانی پیش‌پا افتاده و بدون شخصیت‌پردازی از آب دربیاید و مسیر مهدویان را از سیر صعودی خارج کند. با این حال هرچند به نظر می‌رسد مسیر موفقیت مهدویان با زخم کاری دو و سه به بن‌بست رسیده باشد، اما منصفانه نیست اگر کارنامه مهدویان قبل از دو فصل آخر زخم‌کاری را نادیده بگیریم.

زخم کاری مهدویان به اعتبار خودش

مصطفی قاسمیان
خبرنگار

با پایان «زخم کاری: انتقام» حالا بهتر می‌توان درباره این اثر قضاوت کرد. فصل سوم این سریال پربیننده اگرچه بهتر از فصل دوم ضعیف آن با عنوان «بازگشت» از آب درآمد، ولی نتوانست کیفیتی مشابه فصل اول ارائه دهد و مخاطبان خود را چندان به فصل چهارم امیدوار نکرد. مهم‌تر از کیفیت متوسط فصل سوم اما، ضعف عجیب کارگردانی آن بود که حتی در فصل دوم نیز سابقه نداشت و از محمدحسین مهدویان فیلمساز بااستعداد و نسبتا پرافتخار سینمای ایران بعید بود. مهدویانی که رکورد بی‌سابقه هفت دوره متوالی پذیرش در بخش مسابقه اصلی جشنواره فیلم فجر را در کارنامه داشت، چهار دوره نامزد و یک بار برنده سیمرغ بهترین کارگردانی شده بود و دو بار فیلم‌هایی را ساخته بود که توانسته بودند سیمرغ بهترین فیلم را شکار کنند، در فصل سوم سریال زخم کاری، گویی خودش نبود و کار خود را با کیفیتی پایین تحویل مخاطب داد.

در زخم کاری: انتقام، به خلاف اغلب آثار محمدحسین مهدویان، نقش‌آفرینی هنرپیشه‌ها قوی نبود و جز معدودی بازیگر مثل جواد عزتی، رعنا آزادی‌ور و تا حدی مهراوه شریفی‌نیا، بقیه از روزهای خوب خودشان هم به دور بودند. کامبیز دیرباز با وجود ۲ فصل تداوم حضور در نقش «طلوعی» هیچ‌گاه نتوانست قاطبه تماشاگران را راضی کند و النازملک هم شمایل زنی فرصت‌طلب، باهوش و خلاصه رقیب «سمیرا» را ارائه نکرد. هنرپیشه‌های فرعی مثل عرفان ناصری، پانته‌آ قدیریان و فاطمه مسعودی‌فر نیز عموما دستاورد خاصی نداشتند.

با توجه به قدرتی که محمدحسین مهدویان پیش از این در فیلم‌ها و یکی دو سریالش در بازی گرفتن از بازیگران نشان داده بود، تنها حدسی که برای فهمیدن علت این ضعف و البته سایر نقاط ضعف کارگردانی سریال می‌توان زد، بالا رفتن سرعت تولید اثر و کاهش دقت کارگردان در اجرا و حتی متن است. گویی مهدویان نه‌فقط در مرحله تولید، بلکه حتی در مرحله فیلمنامه هم سرعت را بالا برده و دقت را کاهش داده یا از ضعف‌ها چشم‌پوشی کرده است. نشانه دیگر این ضعف ناشی از سرعت بالا را می‌توان در صحنه‌های ابتدای هر قسمت مشاهده کرد که گذشته شخصیت‌ها را نمایش می‌دهد؛ باگاف‌های متعدد و چهره‌پردازی‌های سرسری و غیرقابل باور. از طرف دیگر فصل سوم از نظر منطقی داستانی نیز مستحکم نبود و مخاطبان را در بسیاری از پیچ‌های قصه قانع نمی‌کرد. ازجمله این موارد می‌توان به پنهان کردن عجیب وصیتنامه، ساده‌لوحی عجیب «اثبات»، رفتار غیرقابل پذیرش پلیس در آزاد گذاشتن «مالک» برای گیر انداختن طلوعی و... اشاره کرد. موردی مثل توطئه قتل سمیرا را نیز نمی‌شود فراموش کرد که بسیاری از تماشاگران را عصبانی کرد. نکته بامزه آن است که گویی شخصیت‌های «زخم کاری ۳» خصوصا «مالک» و «سیما» تلفن همراه نداشتند، چون برای رساندن هر خبر، تصمیم می‌گرفتند به خانه یکدیگر بروند یا در خیابان دیدار کنند!

به نظر می‌رسد این‌گونه موارد است که دوران فترت فیلمسازی محمدحسین مهدویان را رقم زده؛ او را که با اجرای قدرتمند «ماجرای نیمروز» و خصوصا فیلم عظیم و سخت «ماجرای نیمروز: رد خون» می‌شناختیم، حالا به این مهدویان کم‌دقت زخم کاری: انتقام، رسیده است. فیلمساز جوانی که به میزانسن‌های پرزحمت و فکرشده خود مشهور شده بود، حالا بیشتر به سری‌دوزی رو آورده و با سرعتی قابل توجه، فصل‌های سریال‌ها را تمام می‌کند و به سراغ بعدی می‌رود.

روشن نیست محمدحسین مهدویان در ۴۳ سالگی و پس از ساخت هفت فیلم و سه فصل سریال، برای هر اثر چقدر دستمزد می‌گیرد، اما می‌توان مطمئن بود که هم‌رده با چهره‌هایی چون سعید روستایی، نرگس آبیار و محمد کارت، بالاترین دستمزدها را در میان کارگردان‌های سینما دریافت می‌کند. او به هر حال در مقام کارگردان، یک ستاره است و طرفداران خاص خود را دارد، ولی این وضعیت تا چه زمان برای این فیلمساز ادامه خواهد داشت و اعتبار محصولاتی مثل «ایستاده در غبار» یا «درخت گردو» تا چه زمان برای او کار خواهد کرد؟ بعید است که او بتواند این روند را تا سال‌های طولانی ادامه دهد؛ یا از اعتبار و اهمیت خواهد افتاد یا مجبور خواهد شد با وسواس و دقت بیشتری به فیلمسازی بپردازد.

محمدحسین مهدویان اگر می‌خواهد به اوج برگردد، راهی جز این ندارد که مسیر فیلمسازی سریع‌السیر را کنار بگذارد. نه در ایران، بلکه در جهان حرفه‌ای‌تر فیلمسازی هم سینماگران پرشماری وجود ندارند که بتوانند مثل مارتین اسکورسیزی یا کلینت ایستوود تا ۸۰ و ۹۰ سالگی فیلم خوب بسازند. به طور معمول، اغلب فیلمسازان در جوانی و میانسالی، بهار فیلمسازی خود را در خلاقیت و قریحه هنری تجربه می‌کنند و پس از آن، به تدریج به تکرار آثار قبلی می‌پردازند یا رو به افول می‌گذارند. اگر محمدحسین مهدویان حالا که می‌تواند، فیلم‌های خوب نسازد احتمالا در واپسین سال‌های کاری، حسرت این روزها را که هنوز انرژی و ذوق جوانی داشت، خواهد خورد و با خودش خواهد اندیشید که چرا در این ایام، به‌جای فیلمسازی پرزحمت و پرایده، به سری‌دوزی سریال‌های خانگی پولساز اکتفا کرد.

اقتباسی که گم شده است

فائزه نادری
خبرنگار

تو ای زمین محکم و استوار، مشنو صدای قدم‌های مرا، که به کدام راه می‌روند (مکبث-شکسپیر). سه سال پیش اولین فصل از سریالی به نام «زخم کاری» به نمایش درآمد. نام سریال برگرفته از رمانی به نام «بیست زخم کاری» به نویسندگی محمود حسینی‌زاد بود. سریال از این رمان اقتباس شده بود و این رمان خود اقتباسی از نمایشنامه «مکبث» بود و در تبلیغات سریال بسیار روی اقتباس از «شکسپیر» تکیه و تاکید می‌شد. کاراکترهای سمیرا و مالک زوجی جاه‌طلب بودند؛ دست به قتل می‌زدند تا به پول و مقام برسند. این اولین وجه شباهت سریال و نمایشنامه بود. شباهت دیگر در چینش اتفاقات بود. مثلا ریزآبادی در خانه مالک به قتل رسید، درست مثل شاه دانکن که وقتی میهمان مکبث بود، کشته شد. اما تفاوت‌هایی نیز وجود داشت. مثلا سمیرا معشوقه سابق ریزآبادی معرفی شد درحالی‌که در تراژدی مکبث، لیدی مکبث معشوقه سابق شاه دانکن نبود. در نمایشنامه، شاه گویی مقدس است و شب قتلش کاراکترهای مختلفی چون لناکس و راس، گواه بر ناله آسمان و خروش اسب‌ها می‌دهند؛ اما در زخم کاری، ریزآبادی حتی سمپاتیک نیست. همچنین مالک بارها با زنان مختلف به سمیرا خیانت می‌کند؛ درحالی‌که مکبث هیچ‌وقت به لیدی مکبث خیانت نمی‌کرد. در مکبث ارزش مکبث به مبارزه‌اش با نروژی‌هاست و نروژ دشمن است. در سریال ارزش مالک به پول نروژی‌هاست و دشمنی در کار نیست. درهرحال فصل اول با نمایی شبیه به قتل مالک به پایان رسید. همان روزها انتقادهایی بود که سریال اقتباس خوبی از مکبث نیست اما هرچه بود در ویژگی‌های اصلی کاراکتر و در چینش بعضی اتفاقات، سریال شبیه نمایشنامه بود. البته آن را هم احتمالا مدیون رمان واسطه باشد. درواقع شاید بتوان گفت رمان تقلبی به عوامل سازنده رسانده بود. فصل دوم با ادعای اقتباس از هملت آغاز شد. دیگر هیچ رمانی برای واسطه اقتباس شدن یا برای تقلب رساندن وجود نداشت. صرفا یک پسر از مالک به‌جا مانده بود و یک زن. سازندگان برای شبیه به تراژدی هملت شدن، یک کاراکتر به نام طلوعی رو کردند. او قرار بود معادل کلادیوس باشد و به سمیرا -اگر بتواند گرترود باشد- پیشنهاد ازدواج دهد. اما سازندگان که سودای تجارت با فصلی دیگر را نیز داشتند، دل‌شان نیامد مالک را بکشند. پس سمیرا مثل گرترود نتوانست همسر طلوعی/کلادیوس شود. سمیرا هیچ خیانتی حتی به مرده مالک نکرد، پس اصلا آنتی‌پاتیک نشد. اما در هملت، گرترود حتی در زمان زنده بودن شاه پیشین، دل به کلادیوس می‌بندد و بعد از مرگ شاه به‌زودی با کلادیوس ازدواج می‌کند. او بدین‌وسیله آنتی‌پاتیک است. سازندگان سریال، اوفیلیا و پولونیوس را نیز می‌سازند؛ اما با وجود اضافه‌کردن همه این جزئیات، از پس ساختن هملت برنمی‌آیند. میثم قرار است هملت باشد اما نیست. اولا انگیزه هملت را ندارد چون مادرش اصلا مثل مادر هملت نبوده است، ثانیا ژرفا و تدبر هملت را ندارد، هملت بارها به فلسفیدن نزدیک می‌شود و درباره رنج زندگی صحبت می‌کند. اما از میثم چیزی جز دیالوگ «من پسر مالکم» به یاد مخاطب نمی‌ماند. هملت دلاور است؛ او نیز ارزشی چون مبارزه با نروژی‌ها را دارد اما میثم در همان معامله با نروژی‌ها هم فرد مهمی نیست. در خوشبینانه‌ترین حالت، اگر بخواهیم به سازندگان لطف کنیم، انگیزه میثم را می‌توانیم فرویدی تعبیر کنیم و به عقده ادیپ ربط دهیم. او گویی در طمع مادر است و حسودی بیهوده به مردان اطراف مادر وفادارش می‌کند. اما هملت واقعا دغدغه شرافت و رستگاری دارد. او گناه مادرش را واقعا برخلاف شرافت و وفاداری می‌یابد. از طرف دیگر شاه مقتول در هملت سمپاتیک است. او شاه خوبی برای کشور و شوهر خوبی برای همسرش بوده است. خود شاه بودن نیز برای مخاطبان زمانه شکسپیر به خودی خود جرم نیست. اما مالک سمپاتیک نیست، او مفسد اقتصادی و قاتل است، همین‌ها برای مخاطبان زمانه مهدویان جرمند، در ثانی برای سمیرا هم شوهر خوبی نبوده و حالا نیز حتی پدر خوبی نیست یعنی خیلی برای مخاطب جا نمی‌افتد که چرا او با وجود زنده بودنش می‌تواند مصلحت‌اندیشی کند، در مخفیگاه بماند و پسرش را در خطر اندازد. فصل سوم زخم‌کاری با ادعاهای عجیب‌تری به نمایش درآمد. حالا مهدویان در زخم کاری سوم ادعا می‌کند که با اقتباس از دو نمایشنامه شکسپیر سریالش را ساخته است؛ شاه لیر و ریچارد سوم! تمام سریال از شاه‌لیر، چیزی ندارد جز چند زن که هیچ‌کدام هم فرزندان دختر کسی نیستند، پس چه هستند؟ سمیرا همسر سابق است. سیما معشوقه است و پانی ابزار. یک کیمیا نامی هم وجود دارد که معلوم نیست چرا هست؟ نه در شاه لیر فرد چهارمی بود و نه این کاراکتر در زخم کاری بار دراماتیکی را حمل می‌کند. جالب اینجاست که هر چهار زن تا حد عجیبی عاشق و دلسوز مالک هستند. شاه لیر چنین عشاقی نداشت. ریچارد هم نداشت. مالک به‌راستی در جهان مهدویان نماینده کیست؟ طلوعی و زنان نیز شباهتی به لیر و دخترانش ندارند. سمیرا چاپلوس نیست اما سهم دارد و مورد محبت طلوعی است، برخلاف کوردلیا. سیما و فرناز و انسیه نیز ویژگی‌های دختران لیر را در نسبت با طلوعی ندارند. فصل سوم ادامه پیدا می‌کند و ما درمی‌یابیم طلوعی از کلادیوس ظالم به ادوارد دوم مظلوم بدل شده و فرزندانش همان فرزندان ادواردند که ریچارد سوم با دروغ و تهمت کنارشان زد. مالک در انتهای سریال ریچارد سوم می‌شود و کاراکترهای زن همگی کمکش می‌کنند. حالا در انتهای فصل سوم، مالک در اوج است؛ اما نمایشنامه ریچارد سوم جز داستان صعود، داستان سقوط ریچارد نیز بود. این یعنی فصل چهارمی نیز در کار است. فقط کاش دست از سر شکسپیر برداشته شود و کارگردان بین هنر و تجارت و سرگرمی، یک‌دله‌تر انتخاب کند. نقل قولی از مکبث در نمایشنامه مکبث است که می‌گوید: «تو ای زمین محکم و استوار، مشنو صدای قدم‌های مرا، که به کدام راه می‌روند.»

انسان گرگ انسان است

مهران زارعیان
خبرنگار

توماس هابز، فیلسوف بریتانیایی در واکنش به ناامنی‌ها و شرایط پرآشوب و نابسامان سیاسی در دوران جنگ داخلی انگلستان، گفتمان خودش را مطرح کرد که بسیار ماندگار شد. او اعتقاد داشت انسان‌ها در «وضع طبیعی» به‌دنبال جنگ همه با همه هستند و به‌دلیل جدال بر سر منابع و بی‌اعتمادی به یکدیگر ذاتا خوی وحشی‌گری و ستیزه‌جویی دارند. این مقدمه از این جهت آورده شد که به‌عقیده نگارنده، نگاه مبتنی بر وضعیت طبیعی هابز، بیشترین سنخیت و همخوانی را با انگاره‌های جاری بر آثار محمدحسین مهدویان دارد. در زیربنا، نگاه او به‌نوعی بدبینی به سازوکارهای مدنی و قانونمندانه راه می‌یابد که به حمایت از اقتدارگرایی، خشونت مشروع و اولویت دادن به امنیت گرایش دارد. با این حال در روبنا و جهت‌گیری‌های سیاسی روزمره شاید نتوان خط‌مشی مشخص و ثابتی در آثار مهدویان ردیابی کرد. وی از سنت مستندسازی شهید مرتضی آوینی کارش را در سینمای ایران آغاز کرد و دو اثر درخشان «آخرین روزهای زمستان» و «ایستاده در غبار» را با رویکرد تلفیقی قصه‌گویی با اسلوب بیانی مستند ارائه داد که بسیار مورد ستایش واقع شد. آثاری که سوژه‌های مبتنی بر تاریخ دفاع مقدس داشتند و نوعی پرتره واقع‌گرایانه از سیمای دو شهید مهم دوران جنگ بودند که شاید کمتر بتوان خط فکری خود مهدویان را در این دو اثر دید. «ماجرای نیمروز» قدم بزرگ او در سینمای ایران بود که وجه درام و قصه‌گویی در آن با غلظتی بیشتر از آثار قبلی او شکل گرفت و تبدیل به یکی از مهم‌ترین فیلم‌های دهه ۹۰ با سطح پختگی فنی و محتوایی بالا شد. در این فیلم نگاه خود مهدویان نیز بروزی عیان‌تر داشت و به‌صورت عریان، آن وضعیت طبیعی را که هابز مطرح کرده بود در جنون، قساوت، قدرت‌طلبی و خوی اهریمنی بی‌حد و حصر سازمان مجاهدین خلق در شرایط خلأ قدرت ابتدای انقلاب، منعکس کرد. شاید علت علاقه نوستالژیک مهدویان به دهه ۶۰ که در مصاحبه‌هایش نیز بدان اذعان کرده، همین سنخیت وضعیت طبیعی هابز با مناسبات سیاسی و امنیتی آن برهه از تاریخ معاصر باشد.

مهم‌ترین زیرمتن سیاسی ماجرای نیمروز در آنجا بود که کاراکتر مسعود با بازی مهدی زمین‌پرداز، به‌عنوان مامور نرم‌خو و سازشکار مصمم شد با نهایت قدرت به منافقین ضرب‌شست نشان داده شود؛ چراکه برادرش توسط آنها به فجیع‌ترین شکل، شکنجه و شهید شده بود. جایی که مهدویان رجحان قاطعیت و خشونت مشروع بر ملاحظه‌کاری و سازشکاری را نشان داد. اصولا «ماجرای نیمروز» فیلمی بود که فضای خوف و ترس دائمی از ناامنی را شاید بیش از هر فیلم دیگری که به یاد دارم، منتقل می‌کرد. «لاتاری» که با گوشه‌چشمی به «آژانس شیشه‌ای» حاتمی‌کیا خلق شد، یکی دیگر از فیلم‌های مهم مهدویان در ارائه زیست‌جهانش بود. لاتاری فیلم رجحان انتقام بر مصلحت بود و مهدویان حتی پروایی نداشت که در توجیه خشونت مشروعی که از آن دفاع می‌کرد در مصاحبه‌ای، فاشیسم را نیز تطهیر کند و حتی شاهنامه فردوسی را در ایده خود شریک بداند. جالب است که در گفتمان راست افراطی، تشبیه وطن به بدن زن امری رایج است که در لاتاری نیز با انگاره «ناموس» به‌صورت مفهوم همجوار و نزدیک به وطن مطرح شده است.

«رد خون» به‌عنوان ادامه «ماجرای نیمروز»، در امتداد همان نگاه سیاسی فیلم سابق بود، با این تفاوت که این بار کمی سمپاتی با فریب‌خوردگان مجاهدین ایجاد می‌کرد و در انتها نیز آنها را می‌بخشید. مهدویان کم‌کم سعی کرد از اینجا به بعد، از هویت خود به‌عنوان فیلمساز محبوب یک جریان خاص فاصله بگیرد و شاید تلطیف نگاهش در رد خون را نیز باید در همین راستا تلقی کنیم. «درخت گردو» هم که آن تلخی «ماجرای نیمروز» را با غلظت بیشتر بروز می‌داد، به‌دلیل نپرداختن به دشمن ظالم، صرفا رویکرد مرثیه‌سرایانه داشت ولی همچنان در پارادایم وضعیت طبیعی هابز قرار می‌گرفت.

«شیشلیک» و «مرد بازنده» گرچه در فضا و حال‌وهوا بسیار با آثار قبلی مهدویان متفاوت بودند، اما همچنان آن عصیان و خشونت همیشگی را در دل خود داشتند و درحالی‌که رگه‌هایی از سنت سینمای اعتراضی چپ یا «فرد در برابر سیستم» در آنها دیده می‌شد، اما همچنان رویکرد مهدویان درباره فرهنگ انتقام و ضرورت قاطعیت و عبور از قانونمندی متظاهرانه را بازتاب می‌دادند. سریال «زخم‌کاری» نیز با نشان دادن یک قانون جنگل فاسد تمام‌عیار نگاه مهدویان را مثل آثار دیگرش انعکاس داد، بنابراین می‌توان سینمای مهدویان را راوی «وضعیت طبیعی» هابز تلقی کرد.

ادامه از صفحه ۱۲

شنبه ۲۴ شهریور ۱۴۰۳
شماره ۴۲۲۷
FARHIKHTEGANDAILY.COM
FARHIKHTEGANONLINE