کلیشه‌ای و قابل پیش‌بینی

محمدسجاد حمیدیه
خبرنگار

می‌توانید در حین پخش «ماریا» به انجام کارهای خود برسید و هیچ چیز را از دست ندهید. ماریا داستانی بسیار لاغر دارد. فیلمنامه کاملا تلویزیونی است و انگار برای خانم‌های خانه‌دار نوشته شده تا در حین انجام کارهای خانه بتوانند این فیلم را هم دنبال کنند. ضعف فیلمنامه تا حدی است که مجبور است مهم‌ترین نقاط داستان را- ازجمله نقطه عطف- در دیالوگ برگزار کند، برای مثال نقطه عطف اول که برملا شدن داستان دختر بازیگر است، در یک نمای اکستریم لانگ‌شات بی‌کارکرد از ماشینی اجرا می‌شود که صدای کاراکترهای داخل ماشین آن را همراهی می‌کند و آن‌ها تمام داستان را تعریف می‌کنند. کاراکترها هیچ عمقی ندارند و فیلمساز عملا آن‌ها را رها کرده است. نه عشق بین عروس و داماد ساخته می‌شود و نه حتی هیچ حس خاصی نسبت به دختر قربانی فیلم. بعضی کاراکترها کاملا اضافه‌اند و حذفشان هیچ ضربه‌ای به روایت نمی‌زند. به‌دلیل نبود شخصیت‌پردازی قابل‌قبول در فیلمنامه، بازیگرهای خوب فیلم مانند پانته‌آ پناهی‌ها و صابر ابر، نتوانستند بازی چشمگیری ارائه دهند و تقریبا خود را تکرار می‌کنند. اندک تلاش‌های صابر ابر برای تفاوت هم کاملا بی‌کارکرد است؛ چراکه بیننده شناخت و حس خاصی نسبت به کاراکتر او ندارد.

فیلم هیچ‌دغدغه حسی‌ای خلق نمی‌کند. برای جبران فقدان حس در اثر، فیلمساز تلاش کرده با طرح یک ماجرای معمایی بیننده را روی صندلی نگه دارد اما در خلق یک معمای کنجکاوی‌برانگیز هم بسیار ناتوان است. واقعا برای بیننده فرقی نمی‌کند که چه کسی دختر را دنبال کرده و چنین معمایی نمی‌تواند بیننده را سرگرم کند. بدتر آنکه حتی پاسخ همین معمای کم‌جان هم از خیلی قبل‌تر از گره‌گشایی فیلم، کاملاً قابل‌حدس است.

کارگردانی ماریا نیز با یک ذوق‌زدگی خام‌دستانه همراه است. کارگردان گویی لیستی از انواع تکنیک‌ها داشته و بدون توجه به الزامات روایت داستان، از آن‌ها استفاده می‌کند و گویی موارد آن لیست را صرفاً تیک می‌زند. نورپردازی‌های اغراق‌شده بی‌دلیل در فیلم فراوان است و فیلمساز بازهم بدون‌الزام دراماتیک از آن‌ها استفاده می‌کند. مهدی اصغری‌ازغدی، کارگردان جوان فیلم نشان داد هنوز به بلوغ در کارگردانی نرسیده و اگر می‌خواهد در آینده پیشرفت کند باید دست از خودنمایی بردارد و در کارگردانی به اقتضائات روایت توجه کند.

متأسفانه «ماریا» به دام شعارزدگی هم می‌افتد. فیلم تلاش می‌کند به تقابل فرهنگ سنتی و فضای به‌روزتر در جامعه ایران بپردازد که کاملا در آن ناموفق است. وقتی فیلم نتوانسته شخصیت دختر قربانی و خانواده‌اش را خلق کند و صرفاً از کلیشه‌ها برای تصویرکردن آن‌ها استفاده کرده است، نمی‌تواند توقع داشته باشد شعارهایش درباره مردسالاری و خشونت علیه زنان توسط بیننده باور شود. کلیشه از عدم شناخت می‌آید. وقتی خالق اثر شناخت کامل و حسی نسبت به جهان داستان و شخصیت‌هایش نداشته باشد، مجبور می‌شود به نمونه‌های قبلاً ساخته‌شده رجوع کند و همین باعث می‌شود تماشاگر، تکرار چیزهایی که قبلا دیده را دوباره بر پرده سینما ببیند. وقتی اثر اینقدر در ارائه سینمایی حرفش ناتوان است و مجبور می‌شود شعار بدهد، بیشتر ضد حرف موردنظرش عمل می‌کند تا به‌نفع آن.

ماریا مجموعا فیلمی تلویزیونی، کم‌اهمیت و ملال‌آور است که چیز جدیدی برای ارائه ندارد.

در باغ سبزِ «براساس واقعیت»

حمیدرضا رنجبرزاده
خبرنگار

فیلم «ماریا» آغاز می‌شود و عبارتی آشنا به‌نمایش درمی‌آید: «براساس واقعیت» که مخاطبان هنر هفتم، بارها و بارها با آن روبه‌رو شده‌اند. تا اینجای کار هیچ‌اشکالی در کار نیست اما کار جایی به مشکل برمی‌خورد که برای فیلمساز یا تماشاگر، تصوری اساساً اشتباه پیش می‌آید. برای فیلمساز از آن جهت که در مقابل نقدهایی که به فیلمنامه‌اش وارد می‌شود، یک سپر پوشالی قرار می‌دهد که فیلم من، براساس واقعیت بود. اگر مشکلی دارید، با واقعیت مطرح کنید. از سوی دیگر، تماشاگر نیز دچار همین تله می‌شود و اگر جایی حس کند روند داستانی فیلم، دچار حفره، ضعف منطقی، خلأ یا در کل مشکلاتی است، از همین سرپوش استفاده می‌کند و با خود می‌گوید «خب! لابد در واقعیت هم همین‌طور بوده است.»

فیلم با اینکه دست روی سوژه‌ای کنجکاوی‌برانگیز می‌گذارد، آنقدر روایتش شلخته است که حتی نمی‌تواند از همین سوژه ملتهب خودش نان بخورد. ساختار فیلمنامه شدیداً الکن و دچار به لکنت است. فیلم در ابتدا گرهی نیم‌بند را مطرح می‌کند و با پلان‌های اضافه‌ای که نه در پیشبرد پیرنگ و نه در زمینه پرداخت شخصیت‌ها توفیقی دارند، این گره را آنقدر کش می‌دهد که کارکرد خود را از دست می‌دهد. اضافه بودن برخی پلان‌های فیلم به‌نحوی واضح است که گویا هیچ‌کارکردی جز پر کردن زمان فیلم ندارند. حداقل انتظاری از یک فیلمنامه استاندارد می‌رود، این است که سوژه خود را به‌درستی برای مخاطب مطرح کند که فیلمنامه ماریا از برآورده کردن همین انتظار حداقلی نیز ناتوان است. علت این ناتوانی این است که حتی مخاطب، نمی‌تواند بپذیرد که چرا ناشخصیت‌های ماریا باید به‌دنبال فهمیدن ماجرای ماریا و علت مرگ او باشند. گره‌افکنی و طرح معما در سینما، می‌تواند خطری ایجاد کند به نام «یکبار مصرف بودن»؛ چراکه اگر فیلمنامه تمام بار را روی دوش گره انداخته باشد و مسیر فیلمنامه چیزی برای عرضه نداشته باشد، پس از گره‌گشایی و افشای راز معما، دست فیلم خالی می‌شود و لطفی برای مشاهده مجدد نخواهد داشت؛ اما فیلمنامه ماریا باعث شده فیلم، حتی یکبار مصرف هم نباشد. اینکه علی‌رغم سوژه ملتهب، اولیه‌ترین و بدیهی‌ترین نیاز مخاطب که همان سرگرم شدن است نیز محقق نشود، از شگفتی‌های این فیلم محسوب می‌شود.

کارگردانی اثر، یکی دیگر از نقاط‌ضعف پرشمار فیلم است. دکوپاژ کارگردان در ماریا به‌جای خلق حس، فضا و داشتن نسبت مستقیم با روند داستانی، سرگرم ادابازی است! به‌عنوان مثال در جایی از فیلم دو شخصیت در خودرویی هستند و درحال ردوبدل کردن دیالوگی مهم، اما دوربین از اکستریم لانگ‌شات حرکت خودرو را دنبال می‌کند و گویا نشان دادن محیط در اینجا از دیالوگ بسیار مهم‌تر است.

جالب است که اطلاعات مهم فیلم، علاوه‌بر پراکنده و ناکارآمد بودن، اکثراً در قالب دیالوگ بیان می‌شوند و این به آن معناست که می‌توان مشغول خانه‌تکانی بود و بازهم فیلم را دنبال کرد.

نگاه ماریا به بلوچ‌هایی که در فیلم تصویر می‌کند، دم خروسی است که بیرون می‌زند. فیلم با اینکه فیگور پرداختن به اقوام ایرانی و معضل‌های آن‌ها را دارد، نگاهی به‌شدت کثیف و به‌غایت توریستی دارد. نهایت فهم فیلمساز و تصویری که ساخته نامتمدن بودن، جن‌گیری و جن‌بازی، پسرپرستی و ضددختر بودن است.

بار دیگر، به نکته ابتدایی متن بازگردیم. براساس واقعیت بودن یک اثر سینمایی، نه باید تماشاگر و منتقد را گول بزند و مرعوب‌شان کند، نه می‌تواند سرپوشی برای فیلمساز باشد تا ضعف‌های متن را به آن حواله کند ولی گویا نویسنده و کارگردان ماریا با نمایش این عبارت در آغاز فیلم، خیال خود را راحت کرده و بی‌خیال همه‌چیز شده است.

ابتذال معنا با «پیرپسر»

ادامه از صفحه ۱۱

داستان، زندگی یک فرد بامزه عیاش، قمارباز، الکلی و افیون‌زده به اسم «غلام باستانی» (حسن پورشیرازی) و دو پسرش به نام‌های «علی» (حامد بهداد) و «رضا» (محمد ولی‌زادگان) را روایت می‌کند که در خانه‌ای بزرگ در شمال تهران زندگی می‌کنند ولی علی و رضا -که پولی در بساط ندارند- قصد دارند با تحت فشار قرار دادن پدر، زندگیشان را از طریق فروش یا کوبیدن خانه سر و سامان ببخشند و سرمایه‌ای به دست بیاورند. غلام درنهایت راضی می‌شود، اما با دیدن «رعنا» و تمنایش برای داشتن یک منزل شخصی همه‌چیز را به‌هم می‌ریزد و نقش پدر بد را پررنگ‌تر از گذشته به جا می‌آورد. فیلم از کنش اصلی‌اش و بنیادینش دچار مشکل است و ما هیچ نمی‌فهمیم که چرا این دو پسر با وجود آرزو برای از بین بردن پدر تریاکی و زن‌باره‌شان، زودتر این کار را انجام نمی‌دهند؟ از سوی دیگر، علی و رضا به شکل واقعی «نیازمند» نیستند، چون کار دارند و بدون کمک پدر هم می‌توانند زندگیشان را ادامه دهند. رضا مثلا در بنگاه کار می‌کند و علی هم در شهر کتاب فرشته مشغول است و حتی نیازی به کمک غلام ندارد؛ او حتی ماشین دارد و در یک‌سوم پایانی فیلم می‌بینیم که میل این دو برادر به داشتن یک زندگی بهتر نیازی کاذب است. درحقیقت مفلسی و درماندگی‌ای بیش از آنکه به پسران مرتبط باشد گریبان پدر را بگیرد چون مخاطب در طول ۱۹۰ دقیقه -که بخشی از آن رد و بدل کردن دیالوگ‌های مثبت ۱۸ و ساختارشکنانه است- جز عیاشی، زن‌بارگی و تریاک‌کِشی با دوستان هیچ ترجمانی از وضعیت زندگی شخصی غلام باستانی مشاهده نمی‌کند و اثر شرح حالی از او که چطور روزگار می‌گذراند و پول درمی‌آورد ارائه نمی‌دهد. غلام یک لمپن چاق و بامزه است که بیشتر وقتش را صرف دوستانش در شیره‌کش‌خانه می‌کند و وقتی برای کار کردن و پول درآوردن ندارد. پس طبیعتاً باید این او باشد که به پسرانش احتیاج دارد، نه بالعکس. اما فیلمساز برای دور نشدن از تم کشتن پدر توسط فرزند، این رویه را در نقض غرضی واضح، وارونه نشان می‌دهد تا از مضمون رمان داستایفسکی و همین‌طور اشاره واضح به اتفاقات سیاسی روز دور نماند و اثرش را به‌عنوان فیلمی که مفاهیم روز سیاسی در آن جاری است، به دیگران معرفی کند تا از قافله عقب نیفتد. جای این سؤال هم باقی است که در صورت رخ دادن هر دو فرض، یعنی وضع مالی خوب یا حتی بد، غلام چطور توانسته آن همه دلار برای فریب زنی جهت هم‌آغوشی یا چیزی شبیه به این جور کند؟ ما نه کار کردن او را دیده‌ایم و نه از گذشته‌اش -به‌جز مواردی که به مادر علی و قصه خانه مصادره‌ای پدربزرگ مادری او مرتبط است- چیزی نمی‌دانیم، پس منطقی است که فقدان شخصیت‌پردازی در مورد مرد اول ماجرا به چشممان بیاید. اما این مسئله زیاد مخاطب را اذیت نمی‌کند، آن هم به این دلیل است که اکثای براهنی با هوشمندی بخش عمده و مسئله‌ساز و جدی اتفاقات در پیشبرد روایت را به زیرمتن و پس‌زمینه برده و تنها به‌شکلی اینستاگرامی با دستمایه قرار دادن مضمون، کارش را پیش می‌برد. «پیرپسر» به‌طور عامدانه‌ای یکدست نیست و در لحن و مود چندپاره و ازهم‌گسیخته است.، به‌طوری‌که در جاهایی می‌خواهد یک ملودرام عاشقانه باشد و در جای دیگر طعنه به ساب‌ژانر اسلشر بزند و گاهی هم جنایی و تریلر جلوه کند. درواقع فیلم به این دلیل یکدست نیست که بتواند زمان ۱۹۰ دقیقه‌ای خود را منطقی جلوه دهد و این توهم را جا بیندازد که من هم مانند شانتال آکرمن در «ژان دیلمان» یا برناردو برتولوچی در «۱۹۰۰» می‌خواهم «حرف» مهم بزنم و شما باید جدی‌اش بگیرید. اما کارگردان نسبتاً جوان ما شاید نمی‌داند که ساخت یک اثر ۱۹۰ دقیقه‌ای باید در ابتدا توجیه دراماتیک و سینمایی داشته باشد و در ادامه باید به اندازه همان ۱۹۰ دقیقه، شخصیت بسازد و پیرنگ جان‌دار، خودبسنده و اساسی‌ای داشته باشد. این درصورتی است که «پیرپسر» با کنایه‌های سیاسی، فانتزی‌های جنسی غلام و صحنه‌های به‌اصطلاح عاشقانه، ولی کال و نرسیده میان علی و رعنا و ایضاً ارجاع به حرف‌های ترامپ در مورد خاورمیانه کارش را پیش می‌برد و سطح ترشح دوپامین تماشاگرانش را بالا می‌برد.

استفاده از نمادها نیز آنقدر عیان و خودآگاهانه است که مخاطب را از پیگیری اثر منحرف می‌کند و به سمت بیرون ارجاعش می‌دهد؛ درصورتی‌که نماد باید از ناخودآگاه هنرمند سرچشمه بگیرد و در لایه‌های زیرین آن ته‌نشین شود. اسم پدر «غلام باستانی» است و با توجه به نشانه‌گذاری‌های تصویری موجود ما را به یاد «مرداس» پیشوای پرهیزکار تازیان در شاهنامه فردوسی که توسط پسرش، «ضحاک» کشته شد، می‌اندازد. غلام باستانی نماینده نظم کهنه است که هم توانسته خانه را از آن خود کند و هم به مقدار قابل توجهی دلار و پول خارجی دست یابد؛ امکانی که پسرانش از آن بی‌بهره‌اند و می‌خواهند با از بین بردن پدر همه‌چیز را تصاحب کنند، اما با توجه به آنچه پیش‌تر گفته شد آن‌ها خیلی زودتر از پایان‌بندی غیرمتعارفی که براهنی ترتیب داده (در نسبت با کلیت سینمای ایران) می‌توانستند اقدام خود را عملی کنند، ولی باید آن حرف‌ها و اعمال بامزه و گاه زشت اتفاق می‌افتاد تا کارگردان بتواند با استفاده از آن‌ها اثر کوچک و یک‌بارمصرفش را لای زرورق بپیچد و با مفاهیمش هوش از سر «جامعه هدف» خود بپراند. فیلم جان می‌دهد برای وایرال شدن در فضای مجازی و نباید با قرائت‌های مربوط به «پدرکشی» و جامعه مردسالار و همچنین اشاره به فرامتن‌ها -که عموماً باعث جدی پنداشته شدن پیرپسر می‌شود- در دام فیلمساز افتاد. «پیرپسر» از راه تحریک غریزه مثل سرابی می‌ماند که وعده به سیراب شدن تماشاگران مشتاقش می‌دهد، ولی وقتی افراد به نزدیکش می‌رسند نه‌تنها تشنگی‌شان رفع نمی‌شود، بلکه دست از پا درازتر دامن آن را رها کرده و از سالن سینما بیرون می‌آیند. فیلم نه منکوب سیستم سانسور و ممیزی، بلکه محصول آن به‌شمار می‌آید که با تغییر شرایط اهمیتش را هم در تاریخ سینمای ایران از دست می‌دهد.

چند قاب از اختتامیه جشنواره فیلم فجر