جام جم
دوشنبه
۲۱ بهمن ماه ۱۳۸۷ – ۱۳ صفر ۱۴۳۰ – ۹ فوریه ۲۰۰۹ – سال هفتم، شماره ۱۸۸۸

«درباره الی»؛ یک شاهکار

امین عظیمی

به نظر من فیلم‌ها سه دسته‌اند؛ اول فیلم‌هایی که هرچه تقلا می‌کنند و به هر شامورتی‌بازی متوسل می‌شوند نمی‌توانند ذره‌یی در دل تماشاگرشان نفوذ کنند و او را تحت تاثیر قرار دهند. دسته دوم فیلم‌هایی هستند که تماشاگر حین دیدن‌اش تحت تاثیر لحظاتی قرار می‌گیرد و لذت‌اش مثل یک فنجان چای زغالی در دل جنگل‌های نور آن هم در چنین فصلی تمام وجودش را گرم می‌کند. اما وقتی از سالن بیرون می‌آید و برای خودش چرخی می‌زند و چند ساعتی می‌گذرد دیگر اثری از آن حس خوب نیست. انگار هرچه بوده مثل لذتی زودگذر، مثل تاثیر نوشابه‌یی انرژی‌زا دود شده و هوا رفته است. اما دسته سوم فیلم‌هایی است که در تمام لحظات تماشای آن حس می‌کنی جادو شده‌یی و روی زمین نیستی و اینکه در مقابلت روی پرده جان گرفته فیلم نیست بلکه لحظه‌یی غریب و ماورایی است و تازه هنگامی که از سالن بیرون می‌آیی و در تنهایی شب قدم می‌زنی احساس می‌کنی همچون مسافر کشتی بادبانی ساعت‌ها، روزها و حتی شاید سال‌ها در اقیانوس فیلم غوطه می‌خوری و باز هم نمی‌توانی از آن دل بکنی چون جادویی در آن هست که با هیچ چیز قابل وصف نیست. «درباره الی...» اصغر فرهادی یکی از این فیلم‌هاست. اتفاقی که همچون زلزله‌یی غریب، جشنواره امسال را از رخوت و مرگ نجات داد و جانی تازه در آن دمید.

تقریباً ما هیچ وقت این خوشبختی را نداشته‌ایم که فیلم‌های غیرایرانی دسته سوم این نوشته را در سالن و روی پرده بزرگ ببینیم. اما در بین فیلم‌های ایرانی، بعد از تجربه تماشای شاهکار بی‌حد و حصر پرویز شهبازی – «نفس عمیق» که برای هم‌نسلان من هیچ‌گاه فراموش شدنی نیست – «درباره الی...» دوباره ما را به همان قله یا شاید فراتر از آن می‌برد و وجودمان را زیر و زبر می‌کند. «درباره الی...» فیلمی در مورد دختری به نام الی است. هرگونه بازتعریف جزئیات فیلم برای خواننده این سطور خیانت به تماشاگری است که می‌خواهد لحظات جادویی و منحصربه‌فرد تماشای آن را تجربه کند. پس اگر من به جای شمایی بودم که فیلم را ندیده‌اید در برابر هرگونه بازگویی قصه و ذکر جزئیات توسط هر کسی که فیلم را دیده است، گوش‌هایم را می‌گرفتم تا لذت مواجه شدن با روند تدریجی و خارق‌العاده همراه شدن با فیلم فرهادی را از دست ندهم.

دوربین فرهادی در تمام لحظات فیلم لحظه‌یی از دایره کنش خارج نمی‌شود و تماشاگر همچون عضو و ناظری از یک جمع خانوادگی و دوستانه شاهد اتفاقاتی دردناکی است که به ظاهر منطق پیچیده‌یی ندارد. اما فیلم هرچه پیشتر می‌رود تازه ابعاد هولناک واقعه را افشا می‌کند و یک موقعیت ساده در انتهای فیلم به بحرانی غیرقابل بازگشت بدل می‌شود. اصغر فرهادی در این فیلم نیز همچون «چهارشنبه سوری» مدام قضاوت‌های تماشاگر در مورد شخصیت‌های فیلم و اصل ماجرا را به هم می‌زند. اما نکته خارق‌العاده اینجاست که تماشاگر پس از پایان فیلم نیز هرگز نمی‌تواند قضاوتی قطعی در مورد آنچه پیش آمده داشته باشد.

فرهادی استاد مسلم استراتژی اطلاع‌رسانی در روایت داستانی فیلم است. در ایران که هیچ در جهان نیز کمتر فیلمی را می‌توان یافت که به دور از فرم‌های مکانیکی و تکنیک‌های تصنعی – هرچند درونی شده در بطن فیلم– با چیدمانی این‌گونه نرم، انعطاف‌پذیر و خردمندانه از جزئیات روایی روبه‌رو باشیم که ذره‌ذره جهان اثر را شکل می‌بخشد و تماشاگرش را در فضای داستان قرار می‌دهد. «درباره الی...» یکی از قدرت‌ترین فیلم‌های سینمای ایران در زمینه فضاسازی است؛ فضایی که در فیلمنامه به‌طور کامل شکل گرفته است و انتخاب‌های هوشمندانه کارگردان در تمامی زمینه‌ها – از لوکیشن گرفته تا انتخاب بازیگران، طراحی صحنه و انتخاب فیلمبرداری همچون حسین جعفریان – به اجرایی بی‌نقص از آن منجر شده است.

هرکدام از بازیگران فیلم، یکی از بهترین بازی‌های دوران حرفه‌یی شان را ارائه می‌کنند. تاکید فرهادی در قرار گرفتن دوربین دور و بر شخصیت‌ها و کانون اتفاقات، سبب می‌شود به شکل غریبی همه بازی‌ها در میزانسن‌های شلوغ و پربازیگر فیلم یکدست و قدرتمند از آب دربیاید. فرقی نمی‌کند شما در فیلم شاهد حضور بازیگری پرتجربه همچون گلشیفته فراهانی باشید یا بازی‌های خیره‌کننده سه کودک خردسال فیلم شما را تحت تاثیر قرار داده باشد یا بازی‌های غافلگیر کننده «پیمان معادی» و «مانی حقیقی»، یک فیلمنامه‌نویس و یک شارح فلسفی و کارگردان سینما هوش از سر شما برده باشد. فارغ از توانایی و خلاقیت تک‌تک بازیگران فیلم که مثلاً «صابر ابر» با آنکه تنها در لحظات کوتاهی آن هم در فصل پایانی فیلم حاضر می‌شود اما بی‌نظیر و مثال‌زدنی است یا بازی گلشیفته فراهانی که همچون الماسی در این فیلم می‌درخشد، نتیجه کار گویای انتخاب‌های هوشمندانه کارگردان و هدایت صحیح بازیگران از جانب اوست.

دوست دارم در فرصت و مجالی بسیار مفصل‌تر از این یادداشت به ارزش‌های شاهکار فرهادی اشاره کنم و در آخر اینکه «درباره الی...» فیلمی است که می‌شود بدون شرمساری و در ورای تمامی قواعد و اصول نقدنویسی به شیفته آن بودن اعتراف و افتخار کرد.

گفت‌وگو با حمید نعمت‌الله کارگردان «بی‌پولی»

بر زمین پروردگار با تکبر راه نروید

امیر جعفری و بهرام رادان در سکانس معروف به «خانه متاهلی» در فیلم «بی‌پولی»

ادامه از صفحه ۷

–شاید به همین خاطر است که همواره در فیلم‌هایتان از سوق پیدا کردن به یک نوع نگاه و اداهای روشنفکرانه پرهیز می‌کنید.

کاملاً، من از این نوع نگاه واقعاً بیزارم. به نظر من اساساً فرم تنها به خودی خود هیچ جذابیتی ندارد و بدتر از آن تظاهر به فرم. این جور سر و کله زدن با فرم به‌وسیله اداهای روشنفکری برای من جذاب نیست. یک جور وجه غلط‌اندازی دارد. به نظر من حوزه صداقت در هنر، معیار دل است که نهایتاً باعث اصالت‌بخشی خاصی به اثر می‌شود.

–قبول دارید که جدا از شوخی‌های ظاهری «بی‌پولی» که به نسبت «بوتیک» بیشتر هم هست، فیلم به مراتب تلخ‌تری است؟ البته این تلخی زاییده شرایط موجود جامعه است.

این مساله درست است؛ زیرا برای رسیدن به یک معرفت خاص باید عذابی را پشت سر گذاشت. یعنی برای تحول آدم‌ها راه دیگری جز چشیدن تلخی مشکلات و دست و پنجه نرم کردن با آنها نیست. تنها راهی که پیدا کردم، این بود که شخصیت‌ها عذاب خاصی را تحمل کنند و به اصطلاح شلاق بخورند تا به چیزی که می‌خواهند دسترسی پیدا کنند.

–شکل‌گیری فیلمنامه و اجرا در کارهایتان چگونه است؟ آیا کاملاً از پیش نوشته‌شده حرکت می‌کنید یا مثلاً تحت تاثیر شرایط فیلمبرداری به بداهه‌پردازی هم روی می‌آورید؟

بله، بداهه‌پردازی هم در کار هست. ابتدا مهم‌ترین بخش در نگارش فیلمنامه پیدا کردن کلید اصلی داستان است. به اصطلاح اینکه فیلم باید چه حالی داشته باشد. مرحله بعدی گسترش ابعاد مختلف داستان است. در این مرحله، چیزهایی کم و زیاد می‌شود تا به شکل اصلی خود برسد. سر صحنه و هنگام فیلمبرداری اگر موضوع جالبی هم به ذهنم برسد، بداهه استفاده می‌کنم.

–برگردیم به خود فیلم. در بطن همین تناقضات و اغتشاشات که در این فیلم‌تان یک نقطه کلیدی است، چقدر برای ایجاد یک نشانه‌شناسی تصویری متکی به فرم تلاش کرده‌اید؟ مثلاً تصویر غلط انداز «ایرج» که در ابتدای فیلم به صورت یک مدل چهره به دیوار آن کارگاه خیاطی نصب شده، ولی خود او در تداوم زندگی واقعی‌اش، وضعیت بغرنجی دارد.

هنگام نگارش فیلمنامه، هم به این وضعیت‌ها فکر می‌کنم و هم به خلق پلان‌های جالب و موثر. بخشی از قضیه هم در اجرا درمی‌آید؛ از این اتفاق‌ها و تمهیدات کوچک گرفته تا مسائل بزرگ‌تر مثل انتخاب بازیگران (از جمله انتخاب لیلا حاتمی که اغلب نقش زن‌های عمیق را بازی می‌کند ولی اینجا با یک آدم سطحی طرف هستیم و در ادامه ترکیب او با بهرام رادان، یا استفاده از جلال پیشواییان با آن پس‌زمینه فکری که همه ما راجع به شخصیت او داریم) و... این سیر اضافه کردن چیزهای مختلف به فیلم ادامه دارد.

–این بازی و شوخی که با عکس محمدرضا شریفی‌نیا کردید، چقدر در آن شیطنت بوده است؟

من قصد داشتم در آن قسمت از عکس محمدرضا گلزار استفاده کنم، هیچ منظور خاصی هم نداشتم فقط فکر می‌کردم فضای فیلم امکان و بستر این شوخی‌ها را فراهم می‌سازد. بعداً قرار شد از تصویر آقای شریفی‌نیا استفاده کنم. احساس کردم او جنبه این شوخی را دارد و اصلاً منظور کنایی و سمبلیکی نداشتم. کما اینکه دوست داشتم اگر قرار بود نقش پسر شخصیت فروهر را در طول فیلم نبینیم، روی میز شرکت عکس امین حیایی باشد.

–ظاهراً در چند جا خواسته‌اید به سینما ادای دین کنید. مثلاً حال و روز ایرج و همسرش در فیلم ما را به یاد «جاده» فدریکو فلینی می‌اندازد که البته نگاه و حس و حال‌تان به شدت اینجایی است. همین‌طور رفتن ایرج و زن و بچه‌اش به عروسی به‌وسیله آن وانت قراضه مرا به یاد فیلم «سوته‌دلان» زنده‌یاد علی حاتمی انداخت.

در رابطه با فیلم «جاده» که رسماً پلانی داشتیم که ایرج به اتفاق همسرش به سینما می‌رفتند و فیلم جاده را می‌دیدند که در تدوین نهایی به علت زمان زیاد فیلم حذف شد، اما هنوز اشاراتی در فیلم وجود دارد. در رابطه با فیلم‌ها و تاثیر آنها روی من باید اضافه کنم فیلم جاده فلینی، برایم از جایگاه ویژه‌یی برخوردار است.

در مورد سوته‌دلان هم، هنگام نگارش فیلمنامه به آن فکر کرده بودیم.

–تاثیر «علیرضا زرین‌دست» به‌عنوان فیلمبردار در تمهیدات بصری فیلم چقدر بود؟

قطعاً تاثیر بسزایی در کار داشت. به هر حال در مرحله انتخاب کردن عوامل فیلم، این نوع مسائل نیز در نظر گرفته می‌شود. اصولاً انتخاب عوامل دیگر نیز به اندازه بازیگر برای من اهمیت دارد. ضمناً من از این قضیه سر در نمی‌آورم که چرا باید با یکسری عوامل ثابت کار کرد. این مساله ممکن است فوایدی داشته باشد ولی به نظر من بهره گرفتن از آدم‌های مختلف باعث آشنایی با سلیقه‌های مختلف می‌شود. به هر حال حضور آقای زرین‌دست در فیلم بسیار موثر بود و من از ابتدا روی آمدن ایشان اصرار داشتم.

–البته فکر می‌کنم این بیشتر به خصوصیات فردی شما مربوط می‌شود که زیاد عادت ندارید با آدم‌های ثابت کار کنید...

کلاً بدم نمی‌آید عوامل فیلم عوض شوند، مخصوصاً در حوزه بازیگران؛ شاید به خاطر اینکه برایم چندان مهم نیست چه کسی در فیلمم بازی می‌کند، چون وابسته به آدم خاصی نیستم. به نظرم انتخاب بازیگران باید درست و حساب‌شده باشد و روی همین اصل، وسواس خاصی در این قضیه ندارم. در واقع احساس وفاداری خاصی به بازیگران ندارم چون به نظرم آنها به کسی وفادار نیستند. به نظر می‌آید بازیگران را اصولاً دوست ندارم، اگرچه موضوع و مقوله بازیگری و بازی خوب سر صحنه فیلمبرداری کلیدی‌ترین مساله برای من است. البته چالش و بحث با بازیگران را دوست دارم، اما موجودیت آنها فارغ از نقش‌آفرینی‌شان، برایم چندان مهم نیست.

–انتخاب بازیگران در فیلم «بی‌پولی» چگونه انجام شد؟ خودتان شخصاً آنها را انتخاب کردید یا نظر تهیه کننده یا شخص دیگری هم در انتخاب آنها دخیل بوده است؟

انتخاب تمام بازیگران، مثل انتخاب عوامل دیگر فیلم با تایید آقای مصطفی شایسته بوده است، اما ایشان کسی را به من تحمیل نکردند. در واقع همه موارد، انتخاب‌های من بودند که به تایید آقای شایسته هم رسیدند.

–به طور خاص در مورد «بهرام رادان» و «لیلا حاتمی» از همان ابتدا گزینه‌هایتان همین‌ها بودند؟

برای هرکدام از این دو نقش گزینه دیگری هم وجود داشت. برای نقش لیلا حاتمی، مهناز افشار و برای نقش بهرام رادان، امین حیایی گزینه اول ما بودند که در نهایت از ترکیب بهرام رادان و لیلا حاتمی استفاده کردیم. در واقع، به این نتیجه رسیدم که با حضور این دو بازیگر، فضای فیلم کمی تازه‌تر و بکر‌تر می‌شود.

–تصویر کردن موضوع کلیدی سنت و مدرنیته چقدر در قالب فیلمنامه برایتان اهمیت داشت؟

نگاهی به صورت خاص به مساله سنت و مدرنیته نداشتم، اما منشاء به هم‌ریختگی همه‌چیز در جامعه ما تلاقی این دو موضوع مهم با هم است که در فیلم هم نمود پیدا می‌کند. در واقع در تنهایی خودمان هم تکلیف‌مان با خودمان روشن نیست، چه برسد به تعامل خود با اطرافیان در جامعه. به طور کلی در کشوری مثل کشور ما، چه در فردیت آدم‌ها و چه در حضور توده‌یی آنها، مساله «سنت و مدرنیته» موضوع مهمی است.

–با توجه به تناقض موجود در طبقه‌بندی‌های اجتماعی و خصایل طبقاتی آدم‌ها، در فیلم صحنه‌یی وجود دارد که دوست ایرج زیر علامت می‌رود و در صحنه بعدی در حال شمردن پول است. یا به تن بچه خردسال ایرج و زنش آن لباس مراسم تعزیه و سوگواری را می‌بینیم. چقدر خودتان را آدمی پایبند به این ریشه‌های سنتی می‌بینید؟

من هم مثل اغلب مردم جامعه تکلیفم با خودم روشن نیست، اما چیزی که از آن اطمینان دارم این است که به سنت گرایش دارم، به عبارتی از دشمن‌های سنت نیستم اگرچه نقدهایی هم به آن دارم. در رابطه با اتفاقات و صحنه‌هایی که اشاره کردید صرفاً نقد خاصی به سنت نداشتم، به هر حال این سنت‌ها برای من قابل احترام و دوست‌داشتنی است.

–یک نکته کنایه‌آمیز در فیلم وجود دارد که ناشی از جایگاه مدرنیته در زندگی روزمره و– در واقع– تزریق خودش به یک جامعه سنتی است، مثل همان لپ‌تاپی که در آن خانه لخت و عور ایرج جا خوش کرده. نظرتان راجع به این قضیه چیست؟

به هر حال اگر قرار باشد ابزار خاصی برای این آدم بمانند، چه برای سرگرم کردن خودش، چه برای کار و...، این هم جزء همان دسته است که در واقع یکی از وجوهات کنایه‌آمیز فیلم هم به شمار می‌آید.

–در ارتباط با مساله فرم یا رسیدن به نوعی بیان تاویل گونه، گاهی اوقات شاهد این هستیم که در بعضی از قسمت‌های فیلم روی سرنوشت شخصیت‌ها تاکید به‌خصوصی می‌شود. منظورم تقدیر محتوم آدم‌ها در یک گذار پیچیده است. مثل تصویر دفرمه و کج و معوج ایرج در آیفون تصویری یا نوع تصویربرداری– عمداً– غیرعادی از ایرج، وقتی که روی چمن‌ها دراز کشیده و در ادامه نگاه خیره او به بیننده... انگار قرار است تمام سرگشتگی‌ها و وضعیت نامتعادل او به مخاطب منتقل شود. به نظرم در بعضی جاها فرم وجه غالب‌تری پیدا می‌کند، در عین حالی که مفهوم به بیننده انتقال داده می‌شود.

در رابطه با ترکیب طنز و جدیت و یک تاثیر عاطفی گذاشتن روی مخاطب، قسمت‌هایی بودند که سعی کردم این مساله را به بیننده القا کنم. مثل همان ترکیب کردن عناصر که در ابتدا از آن سخن گفتیم. می‌شود در صحنه‌یی از فیلم احساسات تماشاگر را تحت تاثیر قرار داد و در عین حال در همان لحظه وجه طنزی هم وجود داشته باشد. من سعی کردم ترکیب طنز و احساس در جای‌جای فیلم به صورت به‌هم‌آمیخته وجود داشته باشد.

–اما هر چقدر که بیننده به انتهای فیلم نزدیک می‌شود وجه تلخی فیلم بیشتر می‌شود. آیا به نظر شما وضعیت ایرج و همسرش به تعبیری تقدیر گریزناپذیر آنهاست؟ مثل آن صحنه بیابانی که رنگ و فضا و همه عناصر در آن غیرعادی است... باز هم می‌خواهم به وجه غالب بودن فرم اشاره کنم، و می‌دانیم که خود زرین‌دست هم در گرفتن این نوع نماها مهارت خاصی دارد. همین‌طور کنتراست تند این صحنه، متمایز از بخش‌های دیگر فیلم است.

کاملاً درست می‌گویید، موضوع اینجاست که در انتهای فیلم این دو باید به اصطلاح به یک نوع درب و داغانی خاصی می‌رسیدند. این دیدگاه اغراق‌آمیز کاملاً تعمدی بوده است. اما از سوی دیگر نمی‌خواستم فیلم بسیار تلخ باشد. مثل شخصی که استحاله‌یی منطق‌پذیر را پشت سر گذاشته است. در واقع این زوج باید آن هفت‌خوان خودشان را طی کرده باشند. حالا به هر دلیلی مثل زمان فیلم و مسائلی از این دست فرم فعلی را انتخاب کردم.

> **جامعه‌شناسی در فیلم‌های امروز سینمای ما چیزی محدود به بحث‌های جرم‌شناسی، اعتیاد، دختران فراری تجاوز و مسائلی از این دست شده است، در صورتی که می‌توانیم این مساله را در طیف وسیع‌تری بیان کنیم. می‌توانیم در کنار این‌گونه موضوعات، مسائل بسیار غم‌انگیزتری را بیان کنیم**

–در واقع از دیدگاه شما (به‌عنوان کارگردان) این زوج برای رسیدن به یک نوع رستگاری باید چنین مصائبی را پشت سر می‌گذاشتند...

دقیقاً. به‌ویژه ایرج که یک آدم کاملاً ازخود راضی و متکبری است که حالا در انتهای فیلم به یک نوع بدبختی می‌رسد. واقعیت این است که یک‌بار، روی دیوار فکر می‌کنم سینما «عصر جدید» چیزی خواندم که برای من در نوشتن فیلمنامه «بی‌پولی» بسیار الهام‌بخش بود. آیه‌یی از قرآن به این مضمون که «روی زمین پروردگار با تکبر راه نروید». اینکه به هر حال از خود راضی بودن به هر شکل که می‌خواهد باشد، یک نوع حماقت است و هیچ ربطی هم به درایت‌ها و تجربیات و دانایی‌های ما ندارد.

–در روند طی کردن این مصائب، به نظر شما جایی برای آن حجم انبوه شخصیت‌های دیگر آن جمع (به‌ویژه دوستان ایرج) در داستان وجود ندارد؟ منظورم بحث جذابیت فیلم و مساله گیشه است. شما از یک جا به بعد کاملاً آن آدم‌ها را کنار می‌گذارید.

برای جذاب و تماشاگرپسند شدن فضای داستان می‌توانستم این کار را انجام دهم. ولی همان‌گونه که اشاره کردم، چیزی را که به نظرم درست نمی‌آید انجام نمی‌دهم. در واقع با حذف کردن این شخصیت‌ها تماشاگر خودم را کس دیگری فرض کردم. بیشتر برایم گذر شخصیت اصلی از کنار شخصیت‌های فرعی اهمیت داشت. بعضی از آن شخصیت‌ها از او جدا می‌شوند و بعضی از آنها هم با او همراه می‌شوند (مثل کاراکتر حبیب رضایی). این مساله کمی شبیه بافت واقعی زندگی است، در زندگی روزانه خود گاهی با خیلی از آدم‌ها آشنا می‌شویم، از هم شماره می‌گیریم ولی ممکن است حتی با هم تماسی هم نداشته باشیم.

–اما در این مجموعه آدم‌ها مساله‌یی را هم هشدار می‌دهید، و آن از بین رفتن اصالت و بکر بودن انسان‌هاست. از دیدگاه شما دور شدن از اخلاقیات به نحوی اپیدمی و نهادینه شده است.

بله، ولی این مساله تا مرحله‌یی پیرو قوانین زندگی است. به عنوان بها و بهانه‌یی برای ادامه دادن. مثل کاراکتر حبیب رضایی که به نظر خودم واقعاً آدم بدی نبود، در واقع بد و خوب بودن شخصیت‌ها قطعی نیست. به نظر من این آدم‌ها نهایتاً مفسد فی‌الارض نیستند! من در این فیلم به آدم‌ها سیاه نگاه نکردم.

–آیا این نوع پایان‌بندی، فرم ایده‌آل‌تان بود؟ منظورم نگاه ایرج به بیننده در کارگاه خیاطی است. قاعدتاً می‌توانستید برای اینکه طیف مخاطب گسترده‌تری داشته باشید، پایان فیلم این حالت جدی را نداشته باشد.

پایانی که من به دنبال آن بودم در واقع به همین شکل بود. غیر از حالت فعلی یک نوع پایان دیگر را هم فیلمبرداری کردیم، اینکه در همین پلان / کلوزآپ فعلی، بهرام رادان از کادر خارج می‌شود و در یک لانگ‌شات چراغ‌های کارگاه را خاموش می‌کند ولی در همان موقع مطمئن نبودم کدام پایان را استفاده می‌کنم. اگر چراغ‌ها را خاموش می‌کرد و می‌رفت یک پایان کلاسیک‌تری بود، در حال و هوای بیلیاردباز و کیمیایی و ردپای گرگ... ولی حالت فعلی، یک مقدار اروپایی‌تر است، برگمان و مهرجویی و... به هر حال، همه این پایان‌ها هم به نوعی بیت‌المال تاریخ سینما است... و صاحب خاصی ندارد. به نظر من، پایان‌بندی فعلی برای مخاطب، با توجه به مضمون داستان، تامل برانگیزتر است.

–اگر به یک نوع سینمای اجتماعی گرایش داشته باشید، فکر می‌کنید این نوع سینما چنانچه بخواهد در این طیف مخاطب‌شناسی کنونی به یک جریان تبدیل شود، باید چه مولفه‌هایی داشته باشد؟

به نظر من به‌طور مشخص باید مبتنی بر خرد باشد و خردمندی هم احتیاج به دانش و تامل جدی دارد و لزوماً با احساسات‌گرایی منطبق نیست.

–با این وصف، آیا صرفاً خود را محدود به دانسته‌های تئوریک می‌کنید یا این دانش می‌تواند یک نوع پرسه‌زنی اجتماعی نیز باشد؟ منظورم یک نوع نگاه جامعه‌شناسی است.

مسلماً همین‌طور است، موضوع اینجاست که جامعه‌شناسی در فیلم‌های امروز سینمای ما چیزی محدود به بحث‌های جرم‌شناسی، اعتیاد، دختران فراری، تجاوز و مسائلی از این دست شده است، در صورتی که می‌توانیم این مساله را در طیف وسیع‌تری بیان کنیم. همان‌طور که اشاره کردم در سینمای ما این مساله یک مقدار ملتهب و به اصطلاح خونی است. می‌توانیم در کنار این‌گونه موضوعات، مسائل بسیار غم‌انگیزتری را بیان کنیم.

–منظورتان این است که به تنهایی نگاه ناتورالیستی برای شما جذاب نیست.

بله، همین طور است. به نظر من فعالیت در این حوزه نیازمند یک نوع خردمندی است. مثلاً ما می‌توانیم یک نوع نگاه توام با جامعه‌شناسی به رابطه سیاستمدارها و مردم و حتی تاثیرات آنها بر مردم و خیلی از مسائل دیگر داشته باشیم. همین‌طور مسائلی مربوط به جامعه پزشکی، آموزش و پرورش، بعضی از مصداق‌های آن، به مراتب تلخ‌تر از مضامین مورد استفاده در موضوعات سینمای اجتماعی فعلی ماست. اینکه مثلاً در جامعه پزشکی ما چه می‌گذرد؟ این تکبر و خودخواهی در برخی از پزشکان از کجا آمده است؟ از بیان این مسائل، می‌خواهم به این قضیه اشاره کنم که تمام این موضوعات، ریشه‌های جامعه‌شناسی دارد و این نوع نگاه جامعه‌شناسی باید وسیع‌تر، عمیق‌تر و همه‌جانبه‌تر باشد.

–فکر می‌کنید فیلم «بی‌پولی» در مقایسه با «بوتیک» از چه جایگاهی برخوردار است؟ آیا از نظر زبان سینما، قالب و بیان و نوع اجرا از فیلم اول شما جلوتر است؟

در این لحظه پاسخ خاصی ندارم، شاید به خاطر اینکه در این مدت بیشتر درگیر مراحل فنی فیلم بودم. اما به هر حال می‌خواستم فیلم سبک‌تری بسازم، سبک‌تر نه به معنی بدتر، مقصودم این است که به نوعی با موضوع راحت‌تر ارتباط برقرار شود.

مثل موسیقی که ارزش فوق‌العاده‌یی دارد ولی موسیقی سنگینی نیست، می‌خواستم به شکلی پرتکلف نباشد.

–منظورت یک نوع بیان سهل و ممتنع است.

دقیقاً، به هر حال «بی‌پولی» برای من فیلم پرزحمت‌تری بود. ساختن یک فیلم تراژیک برای من خیلی آسان‌تر است و به نظر می‌آید بازخوردهای بهتری هم عایدم می‌شود، منظورم نظرات منتقدها و فستیوال‌ها و... است اما ترجیح دادم به چیزی که بیشتر دوست دارم متعهد باشم تا اینکه یک جور حسابگری در کارهایم باشد.

–پس با این وضع، جشنواره فرصت خوبی برای محک زدن فیلم‌تان است؟

بله، به همین دلیل بود که دوست داشتم در جشنواره حضور داشته باشم، هم برای محک زدن فیلم و هم برای پیش آمدن فرصتی برای این‌گونه صحبت‌ها.

اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر

توهم فانتزی

ایمان بیات‌فر

«هشت میلیون آدم تو این شهر زندگی می‌کنند که هر کدوم از اونها داستانی دارند، این یکی از آن داستان‌هاست.»*

می‌دانستم فیلم مکری فیلم خوبی است. «اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر»...

تجربه دیدن فیلم‌های کوتاه مکری و لذت بردن از آنها این اطمینان را به من داده بود. قبل از شروع فیلم هم با او صحبت کردم و به او گفتم، می‌دانم قرار است تجربه دلچسبی را پشت سر بگذارم.

اشکان... اولین تجربه فیلم بلند برای مکری است در ادامه سه فیلم کوتاهی که ساخته بود یعنی توفان سنجاقک، محدوده دایره و آندوسی که به شدت هم فیلم‌های خوب و قابل قبولی بودند. فیلم‌های کوتاه او از جانب منتقدان مورد ستایش قرار گرفت واین نشان از هوش و استعداد مکری به عنوان یک فیلمساز است که هم در انتخاب موضوع و هم انتخاب فرم اجرایی فیلم‌هایش دقت و زیرکی خاصی دارد. او توانست برای فیلم محدوده دایره موفق به دریافت جایزه بهترین فیلم تجربی بیست و سومین جشنواره فیلم کوتاه تهران و نخستین جشن سالانه انجمن منتقدان سینمایی کشور شود. روایت‌های غیرکلاسیک از یک قصه کلاسیک فرمی بود که شروع آن در دهه ۹۰ و با فیلم‌هایی مثل قصه‌های عامه‌پسند (کوئنتین تارانتینو) بود، شاید بتوان از مظنونین همیشگی (برایان سینگر) هم نام برد. یک نوع ساختار چندوجهی در این فیلم‌ها وجود دارد گاهی به جلو می‌رویم و گاهی هم به گذشته برمی‌گردیم، به‌طور کلی یک سیر غیرخطی را در داستان شاهد هستیم که از وجوه مختلف بسته به شخصیت‌های فیلم روایت می‌شود. اشکان... روایتی غیرکلاسیک از یک قصه کلاسیک درباره سرقت از یک جواهرفروشی است. فیلم قصه آدم‌های سرخورده‌یی است که برای تغییر وضعیت خود مدام در تلاشند و به جایی نمی‌رسند. جدا از وجه طنزی که اشکان... در خود دارد، به شدت هم فیلم تلخی است. ماجرای دزدی، خودکشی، تلاش برای ازدواج، پایان تراژیک زندگی بعضی از شخصیت‌ها و... همه و همه حس پوچی را به بیننده القا می‌کند، در فصل پایانی فیلم هم [نمی‌خواهم از رستگاری شخصیت‌های فیلم صحبت کنم] به تعبیری روزنه امیدی را شاهد هستیم که اتفاقاً بازهم توام با همان تلخی است که به آن اشاره کردم.

فیلم مکری یک نوع توهم فانتزی است. به شدت از فضا و حال و هوای رئالیستی جداست و این مساله به واسطه اتفاقات و پیشامدهای بین شخصیت‌های فیلم به‌طور پیوسته به بیننده یادآوری می‌شود، همین موضوع تکلیف ما را روشن می‌کند که قرار است چه فیلمی را ببینیم. نوع فیلمبرداری سیاه و سفید و بسیاری از اتفاق‌هایی که در این فیلم تصویر می‌شود روشن‌کننده این مساله است و این موضوع اشاره به هوش و استعداد مکری دارد. فیلم مکری فیلم فرم است، ساختار و قالبی که به شدت فکرشده و منسجم از کار درآمده. فیلم را می‌توان به نوعی یک تجربه ویدئویی دانست که البته این مساله در مورد فیلم‌های کوتاهش و به طور خاص محدوده دایره و آندوسی بیشتر به چشم می‌آید.

شخصیت‌پردازی در این گونه روایت‌ها به لحاظ تعدد و فراوانی آنها مساله بسیار پیچیده‌یی است که مکری از عهده این کار به خوبی برآمده. پرواضح است بسیاری از جزییات و تمهیداتی که در فیلم مشاهده می‌کنیم برای مکری حکم یک نوع دغدغه را داشته و در طول ساخت این فیلم مدام به آنها فکر می‌کرده و نتیجه همه اینها در دکوپاژ نهایی کار مشاهده می‌شود، اینکه موضوع یا شخصیتی بلاتکلیف نمی‌ماند. دیدن این فیلم مثل درست کردن یک پازل است، تمام این جزییات کارشده در فیلم به هنگام جلو رفتن داستان حکم تکه‌های پازلی است که به‌تناوب کنار هم قرار می‌گیرند و تشکیل یک شکل واحد را می‌دهند. به‌طور کلی مکری بسیار هوشمندانه میزانسن‌ها و بازیگرانش را هماهنگ کرده است. ریتم سکانس‌ها و ضرباهنگ فیلم بسیار تند است و مکری از سیر اتفاقات فیلمش برای تشدید وجه دراماتیک و ایجاد فضای انتزاعی استفاده می‌کند.

مکری فیلمنامه اشکان... را در سال ۸۲ بعد از ساخت فیلم کوتاهش توفان سنجاقک نوشته و قصد داشت در همان سال‌ها فیلم را بسازد که این اتفاق میسر نشد، توجه داشته باشید که در آن سال‌ها به‌عنوان مثال فیلم‌های تصادف (پل هگیس)، ۲۱ گرم و بابل (آلخاندرو گونزالس ایناریتو) هنوز ساخته نشده بود، نمی‌خواهم این مساله را بیان کنم که آقای پل هگیس یا برادر ایناریتو از مکری عقب‌تر هستند بلکه می‌خواهم به پتانسیل موجود در فیلمسازان جوان این آب و خاک اشاره کنم، اینکه از لحاظ انتخاب فرم‌های بکر نسبت به جریان سینمای غرب، فیلمسازهای خودمان هم از پتانسیل کافی برخوردارند.

این را هم اضافه کنم که مکری قصد داشت فیلمش را با ترکیب بازیگران شناخته‌شده سینما بسازد که این امر هم به دلایلی میسر نشد که به نظرم اگر این امر تحقق پیدا می‌کرد فیلم اشکان... به اتفاق قابل‌توجهی در جریان فعلی سینمای کشورمان تبدیل می‌شد کمااینکه فیلم حاضر با ترکیب بازیگران تئاتری خود و به واسطه بازی یکدستی که ارائه کردند از لحاظ اجرا بی‌نقص است. مساله‌یی که در انتها می‌خواهم به آن اشاره کنم در رابطه با این فرم از روایت‌هاست که در ابتدای نوشته‌ام به چگونگی پیدایش آنها اشاره کردم و به‌طور خاص درباره فیلم اشکان... می‌خواهم بگویم آخر این نوع روایت‌های غیرخطی که مکری در فیلم‌های کوتاهش هم به آن پرداخت و اولین فیلم بلندش اشکان... هم ادامه همان تجربیات است همین فیلم فعلی است، شاید مضمون این حرفم در رابطه با کلیشه شدن و این قضایاست... و اینکه به جای هر توضیح اضافه‌یی منتظر فیلم بعدی مکری هستم.

***دیالوگی از فیلم شهر برهنه، ساخته ژول داسین**