گزارش خبر
NEWSREPORT

کد خبر: ۴۷۳۳۳۴
شنبه ۱۸ فروردین ۱۴۰۳ ۲۳:۳۴

یاداشتی از محمد ناصریراد ؛ یک فیلم و پنج نقد

نقدی بر ۵ فیلم کوتاه مورد توجه سال‌های اخیر که تحت عنوان فیلم اتاق فرار جهت اکران نوروزی در سینما هنر و تجربه آماده اکران نوروزی شده است

به گزارش خبرنگاران گروه فرهنگ، هنر و رسانه گزارش خبر، در این روزها، پنج فیلم کوتاه با عنوانِ "اتاق فرار" متشکل از فیلم های کوتاه ایرانی از جمله گوشت تلخ ساخته فرید حاجی، نفس نکش اثر میلاد نسیم سبحان، رویای نیمه جان ساخته آرمین اعتمادی، اسپاسم فیلمی از صحرا اسدالهی و مورس از روناک جعفری که در چند سال اخیر مورد توجه مخاطبین و داوران قرار گرفته است، در گروه هنرو تجربه در قالبِ بسته ی فیلم کوتاه برای ایام نوروز آماده شده و بر روی پرده ی خاکستری سینما در حال اکران است.

پکیجی متشکل از پنج فیلم کوتاه با میانگینِ مدت زمان ۱۸ دقیقه که در اینجا قصد دارم به نقد و بررسی فیلم های این بسته بپردازم.

"سقوط اخلاقیات"

فیلم اول گوشت‌تلخ، ساخته‌ی فرید حاجی

فریدِ حاجی، فیلمسازِ جوان، جسور، پرتلاش و خوش آتیه ی اهلِ محله ی نظام آباد تهران و فارغ التحصیل مقطع کارشناسی ارشد از دانشگاه علامه در رشته ی روانشانسیست و در چهارمین فیلم حرفه ای اش سراغ سوژه ای نو در دلِ قصه ای معماگونه میرود و جسورانه به آن میپردازد. اثری که به قول امیر کاستاریکا فیلم ساز شهیرِ بوسنیایی، معیارهای فیلم کوتاه را با خود در بر دارد.

فیلمی پُر رنگ و لعاب، زنده و با کنتراست بالا، سرشار از نماهای بسته و تاکید بر موتیفِ رنگ زرد و با روایت دوربین مشاهده گر و تعقیبیِ بسیار و با بهره گیری از لنزهای تِله که همه و همه فضایی طراحی میکند تا شخصیت اول فیلم یعنی هرمز پا به سن گذاشته با ظاهری فَربه را در محاصره، تنگنا، تعقیب و تحتِ نظر به نظاره بنشینیم و این به نوعی از منظر فرمیک برای ما فیلم های داردِن های بلژیکی و آثار درخشانِ فیلمسازانِ جنوبِ شرقی آسیا را تداعی میکند .

در این اثر از عناصر بصری متنوعی نظیرِ صحنه پردازی، نور و رنگ زرد، قرمز و آبی به درستی استفاده شده و لرزش دوربین (هر چند به صورت ناخواسته) التهاب و استرس شخصِ اولِ فیلم را به مخاطب، منتقل کرده و اتمسفر کلی فیلم بالاخص آشپزخانه ی دانشکده، فضایی شبیه به غسالخانه های بیمارستان و اتاق های تشریحِ هولناکِ پزشک قانونی را برایمان تداعی گر میشود. ویژگی منحصر بفرد این اثر که به زعم من شاهکار است، آنجاست که فیلمساز بالعکس جریانِ رایج و به قول معروف "فرهادی زده" ی در یک دهه ی اخیر به جز در صحنه ی پایانی که بسته ی گوشتی از جیبش بیرون آورده و همین اکت، نقشِ بسزایی در پایان بندیِ اثر ایفا میکند، مسئله ای برای مخفی کردن نداشته و سر راست قصه اش را برایمان میگوید.

دوربین در همه جای فیلم به هرمز چسبیده، لحظه ای از او غافل نشده و همین باعث یکدستی روایتِ اثر شده و نشان میدهد که کارگردان به درستی بر این امر اشرافِ کامل دارد.

فیلم در نمای آغازین از روی گوشت های در حالِ شَرحه شَرحه شدنِ روی میز تشریحِ مملو از گوشتِ آشپزخانه شروع شده و با تیلتی (حرکت عمودی دوربین در محور ثابت) به سمت بالا محیط آشپزخانه را برای ما تفسیر میکند، این حرکت عمودی دوربین درست در پلانِ آخر فیلم تکرار میشود، جایی که هزمر بر سر سفره ی شامِ آخرش نشسته و آخرین لقمه ها را حریصانه تناول کرده و میبلعد.

از تدوین دقیق فیلم هم نباید غافل شد و تداومِ نگاه های خیره در سکوتِ نیم رخ های بُحرانی و تماشاییِ کاراکترهای نابازیگرش را نتیجه هوش و فراستِ تدوینگر و ایضاً تعامل خوب کارگردان با بازیگرانش برشمرد .

در این اثر رابطه ی معنایی در وجه تسمیه این فیلم یعنی "گوشت‌تلخ" که به معنای بد اخلاق و تُرش‌روست با محتوایِ کلی این اثر یافت نمیشود و تنها میتوان مضمون فیلم را از این منظر متفاوت و جسورانه دانست که با نگاهی تلخ و گزنده به سقوطِ اخلاقیات در جامعه ی امروزی اشاره دارد؛ و شاید مرادِ فیلمساز از انتخابِ "گوشت تلخ" همین باشد و دقیقا ایده ی ناظرِ بدبینانه ی اثر یعنی "نظارت، ضرورت دارد چرا که اخلاقیات مرده است". تقاربِ معنایی دارد .

همگان نیک میدانیم در جامعه ی مدرنِ امروزه آدمیزاد یا گرگ است یا گوسفندِ برده صفت، یا میدرد یا دریده می شود، اما جایگاه اخلاق و انسانیت در این جامعه ی باِصطلاح مدنی و نظمِ نوین یافته به کدام قَهقرا سقوط کرده است؟ مگر نه آنکه تا جامعه ای اخلاقی نباشد، آن جامعه مَدنی هم نخواهد بود.

پذیرش مدنیت اجتماعی بدان جهت است که اخلاقی تر است، پس چطور میتوان بدون داشتنِ اخلاق به مدنیت دست یافت؟ هر جامعه ای اگر ستونِ اصلی اش(اخلاقیات) را ببازد و از آن محروم گردد، دقیقا چه گزاره ی قابل اتکایی برایش باقی می‌ماند؟

تا این حد که در جمهوری خلق چین سیستمی در بعضی از شرکت‌ها نصب شده تا در صورتیکه کارمند از صندلی خودش بلند شود، توسط دوربین مدار بسته میزان دقایقی که فرد بر روی صندلی خود نیست محاسبه شده و از میزان دستمزد ماهیانه او کم خواهد شد .

چنین جامعه ی ماتم زده ای سرانجام به‌کدام بیراهه و یا اَبَر چاله سقوط خواهد نمود؟ نتایج این سقوط برای توده ها چیست؟ در این اثرِ بدبینانه جامعه ای را در مقابل ایستاده ایم که چنانچه بالای سرِ بشرِ مثلا مدرنِ امروزه اش نظارتی نباشد، بی شک همگان درصدد تخلف بر خواهند آمد و دقیقا در این فیلم به خوبی به این مسئله ی بغرنج اجتماعی پرداخته شده است؛ به عنوان مثال در قسمتی از فیلم هرمز به ناچار گوشت ها را در آشپزخانه سر جایشان قرار میدهد و با حرکت افقی دوربین حجم عظیمی از بسته ای گوشت را در قفسه های بزرگ میبینیم و این درست در تضاد با صحبت های مامورِ حراست است که میگوید: “برای پخت و پزَ گوشت ها کم میاد”، خود این گفته ثابت میکند که به جز هرمز، افراد دیگری با روش های شخصی و ابداعیِ خودشان، از آنجا بهره های غیر اخلاقی و البته قانونی برده، میبرند و خواهند برد و این مهم، در صورتِ عدم نظارت برای همه جا قابل تعمیم است و در پایان فراموش نکنیم تا زمانیکه جامعه ای از منظرِ اخلاقِ انسانی، تعهُد نداشته باشد.

وقوع هر جنایتی و زیر پانهادن قانون و مهمتر از آن نادیده انگاشتن عدالت، بعید که نبوده هیچ بلکه یک امر طبیعی و عادی قلمداد خواهد شد و امید داشتن به آینده ای روشن وبرخوردار از کرامت و ارزشِ انسانی، انتظاری بیهوده است.

"جایی برای نفس کشیدن"

فیلم دوم، "نفس نکش" ساخته میلاد نسیم سبحان

اثری که از ابتدا مخاطب را اسیرِ ایده ی جالبش میکند، اثری دیگر با ایده ی ناظری بدبینانه با این مضمون که "باید رفت، چرا که جایی برای نفس کشیدن نمانده است."

فیلمی که تمام سعی‌ش بر آن است که هر چه تمام در وادیِ رئالیسمِ جادویی قدم بردارد و مخاطب را در آن فضا غوطه ور سازد اما آیا مولف به این مهم نایل آمده است؟

به زعم بنده خیر، نیک میدانیم که رئالیسم جادویی زمانی روی می‌دهد که یک محیط بسیار دقیق و واقع‌گرایانه توسط چیزی بیش از حد عجیب و غریب مورد تهاجم قرار می‌گیرد که در این اثر نه واقع نمایی به شیوه ی بازنمایی واقعیت با اصولِ فرمیک، ساختاری و روایی رایج فیلم های واقع گرایانه، دیده میشود به طوریکه حذفِ زمان و مکان، بازی های برونگرایانه و ... در روایت این اثر از بازنمایی واقعیت، فاصله های بسیاری دارد، که مولف در این باره علمکرد موفقی را نداشته است.

از طرفی نخستین کارکردِ خیال‌پروری و التزامِ رویاسازی در یک روایت سینمایی و نسبت آن با این اثر را می‌توانستیم به نوعی در بیانیه‌های اجتماعی و بعضاً سیاسیِ پیچیده شده در متن اصلی روایت جست‌وجو کنیم که این نکات غالباً ناگفته‌ها یا طعنه‌هایی از زبان طراح یا نویسنده فیلمنامه می بود که می‌کوشید به وسیله چنین سبک و سیاقی، مقصود اصلی خود را در زیرمتن اثر بروز دهد، اما متاسفانه در این اثر چنین نیست و مولف خامدستانه به صورت عیان مانیفست میدهد و همین سهل انگاری موجب میگردد مورد هجمهٔ بی رحمِ سانسور قرار میگیرد.

از جهتی ساختارهای واقعیت در فیلم‌هایی که به شیوه واقع‌گراییِ جادویی (رئالیسم جادویی) تولید می‌شوند، عموماً دچار دگرگونی فراوان می‌شوند و بر این اساس، روابط علت و معلولی خاص خود را می‌آفرینند. تمایز اصلی این فرم در قیاس با آثاری که به واقع‌سازیِ صرف روی می‌آورند، آن بوده که در این مدل، مشارکت بیننده با جهان ذهنیِ کاراکترها بیش از پیش مورد واکاوی قرار می‌گیرد، که در این اثر بدلیل مشخص نبودن شخصیت اصلیِ قصه، چنین اتفاقی نمی افتد، کثرت شخصیت اصلی آن هم در فیلم کوتاه نشانگر آن است که این ایده باید به اثری بلند بدل میشد و درست در آغاز، پایان می یابد.

اما خرقِ عادت شخصیت اصلی فیلم چیست که اثر را به وادی رئالیسمِ جادویی پرتاب میکند؟ شخصیت اصلی دود از دهانش بیرون می‌آید.

در علم شیمی چه زمانی دود ایجاد میشود که از سه عنصرِ ماده ی سوزنده، اکسیژن و گرما، اکسیژن را حذف کنیم، دودی که حاصلِ خفه‌گیِ نور و گرمای درون است و به شیوه ی دود خودش را نشان میدهد، و این دود ثمره ی نوری که در پستوی اندیشه و بیان، نهان شده ست. حال در فقدانِ اکسیژن چطور میتوان نفس کشید؟

منطق روایی علت و معلولی در قصه ی فیلم دچار ضعف بسیار است و بنظر میرسد صحنه هایی در فیلم در جهت تداوم معنایی و روایی اثر، باید باشد که نیست.

علیرغم همه ی این ها فیلم از عهده میزانسن خوب برآمده و ریتم و تمپوی نسبتا درستی دارد، شاید استفاده از دکل های فشار قویِ برق در صحنه هایی از فیلم خصوصا صحنه ی پایانی، نقدی به جمود، انفعال، سردی و جهنمی باشد که پیشِ روی جامعه خفقان زده قرار دارد.

"رویای یک خانم مهندس"

فیلم سوم، "رویای نیمه جان" ساخته ی آرمین اعتمادی

در اثر سوم با فیلمی مواجه هستیم با حال و هوای زنانه که قبل از هر چیزی این اصل را در ذهنمان متبادر میکند که با فیلمسازی با جنسیت زن مواجهیم اما چنین نیست و در تیتراژ پایانی میبینیم که با سینماگرانِ مذکر هم میتوانند اینقدر دقیق از دنیای زنان و دختران روایتی درست و مناسب داشته باشند.

این اثر سعی دارد به ارتباط بین دختر و پدر و اساسا فرزندان با والدینشان بپردازد، مسئله ای که از نظر آکادمیک در روانشانسی رشد مورد مطالعه قرار می گیرد.

فیلم در آغاز دختر بچه ی دانش آموزی در حال دویدن را به تصویر میکشد، میفهمیم از مدرسه فرار کرده، به کجا میرود؟ خانه ی آمالش، میزبان کیست؟ خودِ سرکوب شده اش، نتیجه ی این پناه بردن به خویشتنِ خویش چیست؟ نمیدانیم.

آرمین اعتمادی سعی کرده با شیوه ی تدوین غیرِ تداومی، سفر به ناخودآگاه، به جای حرکت از نقطه ی ابتدا به انتها به اتفاقی خاص که برای شخصیت اصلیِ قصه اش رخ داده است، پرداخته و آن را دستمایه ی ساختار روایی خود کند.

اما آیا آن اتفاق که برای شخصیت اصلی می افتد، ظرفیت و کشش این همه پرداخت را دارد؟ اصلا این تقابلِ واقعیت و خیال مخاطب را درگیر و همراه میکند؟

از جنبه های مُثُلی و غار افلاطونی که در این فیلم به چشم میخورد که بگذریم، ارسطو در قطعه‌ی مشهوری از فصل نهمِ کتاب فن شعر یا همان بوطیقا، به مقایسه ی شعر و تاریخ پرداخته و چنین می گوید: وظیفه‌ی شاعر(هنرمند) آن نیست که آنچه را روی داده توصیف کند، بلکه او به اموری می‌پردازد که به حسب امکان یا ضرورت، احتمالِ وقوع دارند، یعنی به زبانِ ساده هنر یعنی اعتراض

اعتراض به آنچه که هست و طلبِ آنچه که باید باشد .

از نظر ارسطو، تفاوت تاریخ‌نویس با شاعر(هنرمند) در این نیست که اولی به نثر می‌نویسد و دومی به نظم، بلکه در این است که تاریخ‌نویس به آنچه روی داده می‌پردازد و شاعر به آنچه که باید روی میداد .

در این فیلم مدام در بین آنچه شدست(دوران کودکی) آنچه که هست(مهندس شدنِ شخصیت اصلی) و آنچه که باید باشد (نقاش شدنِ شخصیت اصلی) به صورت موازی در حرکت هستیم.

فیلم توانسته اتمسفر مختص به خودش را خلق کند بطوریکه در طراحی صحنه نقاشی‌هایی با آثار رامبراند و ورمیر مواجه‌ایم و اوجِ این مواجهه آن جاییست که این نقاشی های با گذر کودکیِ کاراکتر از کنارشان یکی پس از دیگری ساقط میشود و این ها همان رویاهای کودک است که ناکام میماند و لیبدوی این رویاء به صورتِ نیمه جان در رشته ی مهندسی نمو کرده و به بلوغ میرسد، اما این هست همان نیست که باید و کاراکتر را ارضا نمیکند، کاراکتری که حالا پدرِ رنجور و نحیف و سالخورده اش، پشیزی برایش اهمیت ندارد.

"فندکی با دو کاربرد"

فیلم چهارم، اسپاسم ساخته صحرا اسدالهی

صحرا اسدالهی را بیشتر در مقامِ بازیگری کار بلد و خوش آتیه میشناختم که در آثار کوتاه و بلند به ایفای نقش می‌پردازد، اما برای اولین بار با اثری مواجه شدم که ساختهٔ دست خودِ اوست، اثری با رگه های فمنیستی البته لیبرالانه با گونه ای فرافیلم و بدون کات بطوریکه شخصیت اصلی فیلم مقابلِ دوربینِ خودش نشسته است و به صورت مونولوگ در حالِ نمایش از خویش است.

از بازی های ضعیفِ کاراکترهای فرعی و شخصیت پردازیِ تیپیکال و نخ نمای کاراکترهایشان که بگذریم، صحرا اسدالهی بازی درخشانی را از خود به نمایش میگذارد.

اما از همه ی این ها مهم تر در فیلم عنصری که به صورت پراپ فرض شده بود نظرم را به خود جلب کرد، فندکی که خود رژ لب نیز بود این پراپ که به وسیله ی کارگردان از شخصیتِ اصلی خلع و قبضه میشود، قرار است به ما چه بگوید؟ اگر شخصیت اصلی سیگار نمیکشد پس داشتن

فندک به همراه خودش برای چیست؟ شاید در نهایت نظرِ صحرا اسدالهی این باشد که اگر جلوی زیبایی زنانه را بگیرید، روی دیگر آن فعال خواهد شد و آتش به پا خواهد کرد، زنی که از منظر فیلمساز در حال حاضر شاید دچار اسپاسم شده و دلیل انفعالش نیز همین شوک و اسپاسم باشد، بگذریم.

اما شاید دور از موضوع نباشد تا در پایان جهتِ آگاهی مخاطبین به چند خطی از سوزان سانتاگ در کتابِ جهان سوم زنان و جستارهایی درباره‌ی زن،

اشاره کنم.

سوزان سانتاگ عنوان میکند هر برنامه‌ی جدی برای آزادی زنان باید از این پیش‌فرض شروع کند که آزادی فقط برابری نیست که این از ایده‌ی "لیبرال" منشا گرفته است. آزادی زن به معنای قدرت است. زنان بدون کاهش قدرت مردان نمی‌توانند آزاد شوند. آزادی آن‌ها نه تنها به معنی تغییر آگاهی و ساختار اجتماعی در روش‌هایی است که هر چه بیشتر قدرت انحصاری مردان را به زنان انتقال می‌دهد، بلکه ماهیت قدرت نیز باید تغییر کند و هر چیزی کمتر از تغییر اینکه چه کسی قدرت دارد و قدرت چیست، آزادی نیست، بلکه تسکین است.

"سرگشتگی"

اثر پنجم "مورس" ساخته روناک جعفری

بیش از هر چیز فیلم کوتاه "مورس" ساخته ی ارزشمند روناک جعفری از منظر ساختاری (از نمونه های خارجی آن که بگذریم) مرا به یاد فیلم سینمایی "اژدها وارد میشود" از مانی حقیقی می اندازد و طبیعتا این یادآوری نشان از فرم روایی یعنی استفاده از مصاحبه ی مستندگونه در دل فیلم داستانی، ژانر معمایی سیاس و اتمسفر همگن در هر دو اثر است.

روناک جعفری سعی کرده با ساختاری لینچ مآبانه دست به پیچیدگی روایت بزند و در مدت زمانی نسبت زیاد برای فیلم کوتاه یعنی ۲۵ دقیقه و با تعدد شخصیت و قهرمان که نشان از دور خیز وی برای فیلم سازی در سینمای بلند است، قواعد ژانر معمایی و سیاسی را رعایت کند و با رمزگشایی قدم به قدم مخاطب را با خودش همراه کرده و در پایان با غافلگیری مخاطبانش را به هیجان درآورد، فیلمی که ایدهٔ اولیه اش با کاشت این سوال در ذهن مخاطب همراه است: "اگر میتونستی یک سوال از مُرده ای بپرسی، اون سوال چی بود؟"

ما در نهایت نمیفهمیم این فیلم درباره ی خسروگلسرخی است یا خیر؟ اگر درباره ی گلسرخی نیست، پس مصاحبه ی مستندگونه یا به گفته ی خود مولف به طریقِ ماکیومنتری(مستند جعلی) از شریک سابقِ زندگی اش عاطفه گرگین و تقطیع صدا و تصویرش در طول این فیلم برای چیست؟ با توجه به فضاسازی سمبلیکِ شبیه به مجلسِ شام آخر و اشاره به صندلی خالی، سی سکه، شمع و خیانت یکی از هم‌پیمانان، احتمالا مولف بدنبال خلقِ معانی استعاری فراتری در این اثر رفته است اما روناک جعفری متوجه این نبوده که این دو پهلو زدگی که دقیقا شبیه به فضای ذهنی و ترومازده ی زن سالخورده که مقابل دوربین نشسته و از خاطراتش میگوید و واقعیت یا ساختگی بودنش اصلا برای ما مشخص نیست و در نهایت این همه کانسپ، معناسازی، کنایه و استعاره بشدّت به فیلم آسیب وارد آورده است.

در نهایت باید تبریک ویژه ای به این پنج فیلمسازِ خوش آتیه گفت که در شرایط فعلی دست به انفعال نزده و متحدانه بسته ای را برای اکران نوروزی آماده کردند.