

در باره «خروج» عاری از ظرافت حاتمی کیا

دههات گذشته مربی!



ایمان عبدلی

دقایق ابتدایی «خروج» خبر از بهترین کار چند وقت اخیر حاتمی کیا می‌داد، اما ای کاش فیلم در همان دقایق ابتدایی می‌ماند. فیلم هر چه جلوتر می‌رود در شبیهی نزولی از یک اثر بصری قدرتمند رفته رفته تبدیل به یک مقاله سیاسی و اجتماعی می‌شود. انگار فیلمساز از جایی به بعد حوصله نمی‌کند یک هنرمند ظریف باشد و ترجیح می‌دهد یک بولتن نویس عصبی و در عین حال و با عرض معذرت پوپولیست بماند.

من در اینجا شاقول را کارهای خود حاتمی کیا می‌گذارم. از کارگردانی که آثاری چون «ژانس شیشه‌ای» و «بهرنگ ارغوان» را در کارنامه‌اش دارد، توقع می‌رود برای پیشبرد روایتش به مفصل‌های روایی قدرتمندتری دست بیندازد. داستان «خروج» اما سرشار

از بازی‌گوشی‌های نمادین و عناصر تئوپیکال است. جدا از این که چنین سینمایی اصولاً کهنه و دمه‌دهنده است با چنین فضایی در واقع فیلمساز با استفاده از پیش زمینه‌های ذهنی مخاطب است که فیلم را جلو می‌برد. رحمت بخشی که هنوز هم جلوه دیگری از حاج کاظم است را هیچ تماشاگر غیرایرانی درک نخواهد کرد. پیرفرزانه‌ی قبا بر دوش که حالات عاطفی‌اش در کمینه است، همان مرید آمل فکری تیب حاتمی کیاجی هاست. مریدی به قاعده که قرار است اکسیر شفا بخش تمام دردها را داشته باشد و با اعضای موسی سحر کند و پرچم اعتراض هم زمین نیافتد.

او عنصر اساسی درام است و قرار است هر کنشش پیش‌برنده روایت باشد، تمام آدم‌های پیرامون او که در تریلر جاده‌ای «خروج» همراه می‌شوند، تیب‌هایی هستند که یک جایگاه را نمایندگی می‌کنند، پس

داستان «خروج» سرشار از بازی‌گوشی‌های نمادین و عناصر تئوپیکال است. جدا از این که چنین سینمایی اصولاً کهنه و دمه‌دهنده است با چنین فضایی در واقع فیلمساز با استفاده از پیش زمینه‌های ذهنی مخاطب است که فیلم را جلو می‌برد

تمام رفتارهایشان قابل پیش‌بینی است. «ملا آقا» تیبی از یک روحانی خوش‌دل و در قرآتی رادیکال تر حتی ساده‌دل است که مقبولیت اجتماعی دارد و مورد احترام است اما لزوماً نمی‌تواند پیش‌قراول باشد، او چند موضع متضاد می‌گیرد و در نهایت برای مذاکره با رئیس‌جمهور به دلیل آن که او هم روحانی است به عنوان گزینه مطرح می‌شود! چون روحانی

زبان روحانی را بهتر می‌فهمد. میکائیل که رئیس شورای روستاست اما آدم اهل مذاکره است و در سکانس خطابه‌ی فرماندار در میانه‌ی مسیر او به اهمیت مذاکره تأکید می‌کند! او را تیبی ترسو و اهل معامله می‌بینیم که اگر چه تا انتهای مسیر همراهی می‌کند اما همراهی‌اش هم از سر ترس و مصلحت است و اعتقادش از همان اول بازگشت به روستاست. او اعتماد به نفس کافی ندارد و چند جایی هم از طرف هم‌زمانش مورد کنایه و طعنه قرار می‌گیرد. اشاره‌ها شمارا احتمالاً به یاد مایه‌زاهایی در دنیای سیاست می‌اندازد!

مهربانو که یک مادر شهید هم هست و وجودش به نوعی رگه‌ی عاطفی و احساسی فیلم «خروج» را زنده نگه داشته، از تیب زن‌های قدرتمند و لجباز و پایدار است. تفکر نزدیک به حاتمی کیازن را این گونه می‌خواهد. مشابه کاراکتری که مریلانزاعی در «بادیگارد» داشت. در حاشیه مردان و تیمارداران‌ها. سکانس آب‌تنی کشاورزان در میانه‌های مسیر و یادگیری در یک استراحت‌گاه که در هر دو بار مهربانو ابعاد حمایتی از یک زن را نشان می‌دهد و بیشتر بر وجه مادرانگی‌اش تأکید می‌شود، مطابق با الگوهای سینمای دهه اول بعد از انقلاب است که زنان نه به عنوان آبه جنسی، بلکه بیشتر به عنوان مادر-حمایت‌گر باز تولید می‌شدند.

حتی اسماعیل هم که پاساژ روایت بر دوش اوست سرشار از مضمون است. یعنی حاتمی کیا در عنصر مفرح داستانش هم کلی عقیده و اعتقاد تزیق کرده. اسماعیل لهجه آذری دارد و اصلاً همین تمهید لهجه او به عنوان کارکردی کمیک کمی کهنه است و از طرفی او دائم گوشه به دست است و نماد انسان‌های وابسته به فضای مجازی است که دائماً تمام زندگی‌اش را به اشتراک می‌گذارد و اصلاً همین فیلمبرداری او از وقایع در فضای مجازی به دست رسانه‌هایی چون بی‌بی‌سی می‌رسد و بعدتر همراهانش به او بابت این ساده‌لوحی کنایه می‌زنند. یعنی حتی لبخند

هم در فیلم حاتمی کیا شعاع زده است. توجه کنید که مراد و منظوم تطهیر بی‌بی‌سی و یا رد نیرنگ‌های فضای مجازی نیست، اما شکل بیان در «خروج» شکل آوانگارد و پیشرویی نیست و این رادر یک سریال تولید «آی‌فیلم» هم می‌بینیم! چه نیازی است که به سینما برویم و فیلم حاتمی کیا را نگاه کنیم.

حالا هر چقدر هم که حاتمی کیا در کار با دوربین و استفاده از هلی‌شات و گرافیک کامپیوتری حرفه‌ای عمل کرده باشد، باز هم آن چه که مشهود است حرف اوست، چون سینمای حاتمی کیا در کاری مثل «دعوت» هم مبتنی بر حرف است. انکار نمی‌کنم که در همین «خروج» با یک کارگردان حرفه‌ای طرفیم که نبض روایتش را در روندی سینوسی تا قبل از آن یک ربع پایانی فاجعه‌بار سر حال نگه می‌دارد و فیلم در تمام طول جاده نفس دارد اما نمی‌شود و احتمالاً نباید فیلم‌های نفراتی چون حاتمی کیا را بیرون از اعتقاد و اندیشه آن‌ها قضاوت کرد و خودشان هم راضی نیستند. برای او و همفکرانش اعتقاد بالاتر از فرم قرار می‌گیرد و چه بد که گاهی حاتمی کیا در حد کسی مثل دهنمکی نزول پیدا می‌کند.

اگر دهنمکی سینما نمی‌داند و فیلم‌هایش پر از میزانشن‌های نود شمی ست، حاتمی کیا که سطله کامل بر سینما دارد و حتی کسانی

دقایق ابتدایی «خروج» خبر از بهترین کار چند وقت اخیر حاتمی کیا می‌داد، اما ای کاش فیلم در همان دقایق ابتدایی می‌ماند. فیلم هر چه جلوتر می‌رود در شبیهی نزولی از یک اثر بصری قدرتمند رفته رفته تبدیل به یک مقاله سیاسی و اجتماعی می‌شود

چون مهدویان همین حالا در کلاس درس او تلمذ می‌کنند و دریغ که چنین کارگردان کاربلدی، یک ربع انتهایی فیلمش را به شریفی نیا بدهد با آن خطابه‌ها و میمیک کودکانه. دریغ که ظرافت اسلوهای موزیکال «بوی پیراهن یوسف» تبدیل به دیالوگی شود با این مضمون: رئیس‌جمهور، رئیس همه‌اس و یا جمهوری یعنی مردم! شاید این دیالوگ‌ها و خطابه‌ها و حتی وعظ‌ها کمی سوت و کف و هورا بگیرد، اما اگر مراد حاتمی کیا تغییر چیزی در ذهن تماشاگرش باشد، این پروسه شکست‌خورده و آدم‌ها پس از مواجهه با آثاری چون «خروج» همان آدم‌های قبل از ورود به سالن هستند. چه دیالوگی قشنگی بود آن دیالوگ «ژانس شیشه‌ای». دهه‌ها گذشته مربی!



خبر

نمایش «خون شد» مسعود کیمیایی بر پرده جشنواره فجر؛

فیلمی که به دل عاشقان کیمیایی خون کرد

آبان نامجو

مساله «خون شد» مساله‌ی خود کیمیایی است. یعنی باید در تحلیلی فرامتنی درباره این حرف بز نیم که چگونه یکی از بزرگان فرهنگ این مملکت به چنین ذهنیت‌ایزوله و گلخانه‌ای می‌رسد که هیچ چیز جز دنیای شخصی خودش را قابل اعتنا نمی‌داند؟! چگونه بزرگی مثل کیمیایی انقدر بی‌اعتنا به مساله‌ی غامض زمان می‌شود؟ هنگام تماشای فیلم‌های متأخر کیمیایی بارها و بارها این پرسش به ذهن می‌رسد که آیا او اصلاً در این چند سال اخیر به خیابان آمده؟ مناسبات روزمره مردم طبقه متوسط و نه حتی فرودست را می‌شناسد؟ می‌داند آن‌ها چگونه تفریح می‌کنند؟ چگونه عصبی می‌شوند؟ نکند فیلمساز محترم و عزیز ما در یک محیط‌ایزوله و از طریق چند رسانه‌ی مکتوب و بصری اطلاعاتی دریافت می‌کند و تمام! آیا در باره کیمیایی لمس زندگی اجتماعی مردم اتفاق افتاده در این سال‌ها؟ اگر ملاک فیلم‌هایش باشد که قاعده‌ها باید بگویم و بنویسیم که کیمیایی احتمالاً موجودیتی فارغ از زمان و مکان دارد.

از همین «خون شد» تأییدی برای ادعای‌ایزوله شدن ذهن کیمیایی می‌آورم؛ جایی در اواخر فیلم فضلی و مرتضی به ساختمان خرید و فروش ارز در مرکز تجارت فردوسی می‌روند تا سند خانه‌ی او را اجزادای آزاد کنند. فیلمساز کلی نشانه‌ها از کثافت و تعفن بازار خرید و فروش ارز و منازعات حقوقی به بیننده نشان می‌دهد. مساله من در اینجا فقط اوجاج رقت‌انگیز این سکانس نیست، مساله انتخاب محل این پر فرور منس کاریکاتوری است؛ بلکه! ساختمان فردوسی، یک انتخاب کاملاً نمادین و

باسمه‌ای، تو خود حدیث مفصل بخوان از مجمل که فیلمساز بزرگ با چه نگرشی به مساله فساد نگاه می‌کند. قطعاً آن که در میان مردمش زندگی می‌کند انقدر نمادین به فساد نگاه نمی‌کند و اصولاً فساد بر سر در دکان خودش تابلو نمی‌زند، فیلمساز یا به مساله نمی‌پردازد و یا اگر قصد افشاگری دارد باید لایه‌برداری کند و این مستلزم شناخت دقیق‌تر از مناسبات است و این از عهده‌ی ذهنی منفک شده بر نمی‌آید.

به جد او از سر تاسف و ناراحتی، شنیدن صدای قهقهه‌ی تماشاچی‌ان در همان سکانس و در جایی که فضلی از پشت چاقو می‌خورد، بی‌نهایت سخت و سنسگین بود. وقتی سرمایه‌ای، چون کیمیایی خود را خنده‌ی برخی از حضار سینما می‌شود، تصویری از یک اضمحلال جلوی چشمان علاقه‌مندان رژه می‌رود و این قطعه‌یک فرایند مثبت نیست، چگونه فیلمساز می‌کند که قهرمان‌هایش موتور محرک جامعه بودند، حالا کمیک و تر حبر را انگیز به نظر می‌رسند؟

من اتفاقاً مساله و مشکل را در ایده‌ی تکراری و یا ماهیت آثار شیبستی ماجرا نمی‌دانم، حتی مخالف آن دسته از منتقدان این سال‌های کیمیایی هستم که دنیای او را در چارچوب قانون نقد می‌کنند و مثلاً در همین «خون شد» کشت و کشتار موجود در فیلم را به بی‌قانونی تخیلی فیلم‌های کیمیایی ربط می‌دهند. در صورتی که این طور نیست و تارانتینو هم در فیلم آخرش کلی قتل بی‌قاعده داشت! مساله نه ایده است و نه ماهیت ماجرا.

کیمیایی می‌تواند همچنان مثل «قیصر» یک نسخه جنون‌وار شفا بخش برای دردهای جامعه‌اش تجویز کند، نسخه‌ای و برای قانون و هر نوع هنجار دیگری، فضلی

هستند. جایی در «خون شد» خانوم جون یک مونولوگ آتشین دارد. از همان‌ها که در آثار کیمیایی نمونه‌های پر تکرار زیاد دارد. مثل سکانس بازگشت قیصر به خانه و مواجهه با دایی و مادرش و مونولوگی که تاکید بر نامرادی روزگار دارد.

اینجا هم خانوم جون با بازی نسرین مقانلو چنان مونولوگی دارد؛ اما قبل از شروع تک‌گویی، او دستش را حین کار با چاقوی آشپزخانه می‌برد، دوربین در نمایی اینسرت دست او را نشان می‌دهد و کات می‌شود و بعد یک نمای نزدیک از صورت خانوم جون می‌بینیم، او دستش را در دهانش کرده و تا پایان پسلان، بر لب و دهن او خون مانسیده یعنی در آن حدوداً دو دقیقه هیچکس آن خون را پاک نمی‌کند. بدترین که خون روی صورت مرتضی هم شُک زده و او هم با همان احوال جای می‌نوشد و زندگی ادامه دارد.



شاید قرار است با چنین تمهیداتی فضاسازی ایجاد شود، اما خب این قسم رفتارهای احمقانه دقیقاً فضایی را می‌سازد و با تقویت می‌کند؟ با خودت می‌گویی این‌ها چرا انقدر احمق و کنیف و پلشت هستند، چرا کسی خون را از روی صورتش پاک نمی‌کند؟ نمونه همین تصمیمات احمقانه مدل دست جانداختن پدر خوانده است.

او دستش را به چرخ در شبکه می‌بندد، در شبکه‌ای که مقابل قهوه‌خانه محل متوقف شده. او نمی‌داند که با مراجعه به یک پزشک فیزیوتراپ مساله به سادگی حل می‌شود؛ فضلی با کبریت توکلی سیگارش را روشن می‌کند! یعنی آتش کبریت چهار جحیتی به آتش فندک دارد؟ پشت این هم ایدئولوژی نهفته! این‌ها دیگر فضاسازی نیست، این‌ها جهان خاص کیمیایی نیست. اتفاقاً این‌ها قیام علیه سینمایی است که دوستش داشتیم و حالا خودش، خودش را تمام می‌کند و به مضحکه می‌رساند.

نمونه‌های خودزنی کیمیایی در «خون شد» زیاد است مثل آن پزشکی که برای ترک اعتیاد فاطمه از تکنیک رقص استفاده می‌کند و معلوم نیست آن سکانس‌ها چه کاربردی در بافت اثر داشته و یا آن هم‌نوازی بیماران آسایشگاهی که مرتضی در آن سکونت دارد. سکانسی که اصلاً سورئال است و در رئالیسم کیمیایی جای ندارد، پرت و پلاها بیشتر از این هاست و البته صاحب قلم یک علاقه‌مند صرف سینماست که هیچ جایی در دسته‌بندی‌های سینمایی و امثالهم ندارد. متر فقط سینماست و از همین جهت هم درک نمی‌کنم چگونه منتقد گرنامه‌ی، چون جناب جواد طوسی به «خون شد» نمره کامل می‌دهد؟ یا چگونه کسی مثل آرش خوشخو در وصف «خروج» با عنوان پخته‌ترین فیلم جشنواره یاد می‌کند؟ برای پایان یادداشت دو دیالوگ از «خون شد» را کنار گذاشته بودم تا فضای کار را بهتر درک کنید؛ «هر کسی هر جا هست راحت» و «تو این نبودی که اون شدی»