شاعر شعرهای ناتمام

امیرحسین ثقفی

جهان می‌بخشد یا می‌گیرد؟ متاع دنیا آزادی است یا حبسی بی‌وقفه؟ جنگ‌های هر روزه خیابان، ما را نشئه پیروزی می‌کند یا شوکران شکست را در گلویمان می‌ریزد؟ از تودرتوی این هیاهوی پی‌درپی و از میان جدال همیشگی شک و ایمان حافظ برمی‌خیزد و خاطره رنج مدامش را در آینه دیگری می‌بیند. او شاعر شعرهای ناتمام است و سال‌هاست که در عصر سکوت زندگی می‌کند. هراسان در آسمان زل زده و حافظه‌اش از پریدن کبوترها پر شده است. تنها یک روز از مدار سکوت بیرون می‌آید و صلیب سنگین مدارا را پایین می‌گذارد تا «دست‌تنها» کسی شبیه دخترش را به خانه برساند....

امیرحسین ثقفی با جشنواره فیلم فجر به کدام سومی رود؟

لطفا اشتباه نکنید
این یک فیلم اجتماعی نیست

ندا زندی

در سینمایی که فیلم‌های پرخرجش، کمدی ناخواسته از آب درمی‌آید و کمدی‌هایش از فرط بی‌مزگی و شلختگی قابل تماشا نیستند، بی-مووی (B-Movie) دیگر موضوعیت ندارد. درجه ۲ بودن ویژگی بسیاری از فیلم‌های این سینماست؛ اما این ویژگی نه با قصد و تعمد که از سر نابلدی و غریبگی با سینما یا شاید هم پول بی‌حساب و کتاب به‌دست آمده است. در چنین سینمایی، بی-مووی تعمدی ساختن کار سختی است. ولی امیرحسین ثقفی در یک دهه گذشته تلاش کرده هر طور شده به این هدف برسد. او فیلم به فیلم جلو رفته و هر بار مشخصات بیشتری از بی-مووی‌ها در فیلم‌هایش قابل بازشناسی است.

اصلی‌ترین مشخصه بی-مووی‌ها، ارزانی تولیدشان است. فیلم‌هایی کم‌خرج و بدون بریز و بپاش که سریع تولید می‌شوند و اگر در اکران خوش‌شانس باشند، با قدری فروش هزینه خودشان را که درمی‌آورند هیچ، کمی هم سود می‌کنند. هرچند در سینمای فعلی ایران، این ویژگی‌های تولیدی را کمدی‌های پرفروش با حضور ستاره‌های پا به توپ چنان مال خود کرده‌اند که انگار کمدی از ازل تا ابد چیزی جز این نبوده و نمی‌تواند باشد. بی-مووی‌ها دیگر چه خصوصیاتی دارند؟ جمعی از بازیگران درجه ۲ و گاه عجیب و غریب یا ستاره‌های پا به سن گذاشته، دوربین بی‌قیدوبند و سَرَک‌کش، داستان‌هایی با پیرنگ‌های بی‌چفت و بست و شخصیت‌هایی که انگار از دل فیلمی یا ژانری آشنا بیرون آمده از دیگر ویژگی‌های تکرارشونده بی-مووی‌هاست. بسته به ژانر بی-مووی (تریلر، نوآر، وسترن، علمی-تخیلی، موزیکال، کمدی و حتی جنگی)، خط داستانی هم معمولا تکراری و کلیشه‌ای است؛ اما چیزی که این فیلم‌ها را نجات می‌دهد مود (Mood) یا همان حال‌وهواست. مثلا نورپردازی‌های پرکنتراست و پرمایه و سایه‌روشن‌های تندوتیز و قاب‌هایی با حداقل حرکت که بی‌شباهت به عکس‌های سیاه و سفید پررمز و راز نیست. از بُعد تکنیکی و زیبایی‌شناختی، بی-مووی‌های ترسناک، جنایی یا نوآر را به نمونه‌هایی قابل بررسی در مطالعات سینمایی بدل کرده است.

تا یادم نرفته بگویم که بی-مووی‌ها پدیداری از وضعیت روانی جامعه‌اند که دچار اضمحلال در حیطه اقتصاد و فشارهای فزاینده در حیطه‌های اجتماع و سیاست هستند.

حالا فیلم‌های ثقفی کدام‌یک از این خصیصه‌ها را به‌کار می‌گیرد؟ به آخرین فیلمش «کوچه ژاپنی‌ها» اگر نگاه کنید، احتمالا راحت می‌توانید از همه این ویژگی‌ها بگویید. فیلمی سیاه‌وسفید با دوربینی ولنگار و پر از نماهای بسته از قهرمان خسته و به ته خط رسیده‌اش (با بازی مجید مظفری که حضورش در برنامه «جوکر» احسان علیخانی، عجیب‌تر از ایفای نقش اصلی این فیلم است)، شخصیت‌هایی درب و داغان و تیپیکال و خط داستانی قابل حدس و روایت پریشان. برای منتقدانی که در فیلم‌ها به‌دنبال شکار ارجاعات به فضای اجتماعی و سیاسی جامعه هستند «کوچه ژاپنی‌ها» طعمه خوبی برای حمله است. اما آنچه معمولا از میدان توجه این منتقدان دور می‌ماند، حس‌وحالی است که فیلم سعی در به‌نمایش گذاشتنش دارد. «کوچه ژاپنی‌ها» فیلم حس‌وحال است. می‌توان این حس‌وحال را دوست داشت یا نه، حتی می‌توان سر موفقیت یا شکست فیلم در بازسازی حس‌وحال فیلم‌های قهرمان زخمی آواره در خیابان بحث کرد، اما اشتباه گرفتن این فیلم با نمونه‌های سینمای اجتماعی اشتباهی ساختاری است. اساسا فیلم‌های ثقفی خیلی مستعد این است که با درام‌های اجتماعی وطنی اشتباه گرفته شود. البته این نشانه‌ها در فیلم‌های اولش پررنگ‌تر بود؛ ولی او تعمدا هر چه جلوتر آمد، فیلم‌هایش را از آن نشانه‌ها تهی کرد و بر غرابت و خشونت آزاردهنده‌شان به قصد ایجاد فضایی اگزوتیک افزود. او در «مرگ کسب‌وکار من است» و «همه‌چیز برای فروش» در مسیری حرکت می‌کرد که می‌توانست درصورت حرکت در همان راستا به مقصدی برسد که بسیاری از سینماگران اجتماعی پیش از او رسیده‌اند. اما او خودخواسته و آگاهانه از حرکت در این مسیر تن زد و فیلم‌هایش را از ویژگی‌های غریب و در عین حال ساده‌ای مشحون کرد که گاه مثل «روسی» باعث کاریکاتوری شدن شخصیت‌های فیلمش شد. ثقفی در «دست‌تنها» رهایی و لاقیدی «کوچه ژاپنی‌ها» را ندارد. انگار اوج این مدل فیلمسازی را با «کوچه ژاپنی‌ها» امتحان کرد و حالا در «دست‌تنها» قصد دارد قدری حساب‌شده‌تر و محتاط‌تر قدم بردارد و چه‌بسا از اینکه تنش به تن اجتماعی‌سازان متعهد هم بخورد، ابایی ندارد. «دست‌تنها» نقطه مهمی در کارنامه ثقفی است؛ او از مسیری که رفته بازمی‌گردد یا دیوانه‌وارتر در آن می‌تازد؟

بیا و بنگر

آشنایی با پاراجانف

ناهید پیشور

از دوره هفتم صفت بین‌المللی رسما به فیلم فجر اضافه می‌شود و نتیجه افزایش قابل توجه فیلم‌های خارجی است.

بین‌المللی‌بودن جشنواره هفتم، بیشتر محصول برگزاری همزمان جشنواره فیلم‌های کودکان و نوجوانان با فیلم فجر است. تنها بخش رقابتی بین‌الملل هم مربوط به فیلم‌های کودک است. از ۸ جایزه اهداشده در این بخش سهم سینمای ایران ۴ جایزه از جمله جوایز بهترین فیلم و کارگردانی، به‌ترتیب برای فیلم «ماهی» کامبوزیا پرتوی و ابوالفضل جلیلی برای فیلم «گال» بود. فیلم فجر اما برای آثار سینمای جهان، بخش رقابتی نداشت.

در بخش «نمایش‌های ویژه» مجموعه‌ای از فیلم‌های برگزیده فستیوال‌های جهانی به نمایش درمی‌آید که میان‌شان فیلم‌هایی چون «ذرت سرخ» ژانگ ایمو، «بابا به ماموریت رفته» امیر کوستوریتسا، نخستین معارفه جدی ایرانیان با کارگردان‌هایی هستند که بعدها دیگر آثارشان را هم دنبال کردند. اگر تارکوفسکی کشف مهم جشنواره ششم بود، سرگئی پاراجانف پدیده دوره هفتم محسوب می‌شد که در بخشی ویژه هر ۴ ساخته‌اش به نمایش درآمد. «سایه‌های نیاکان از یادرفته‌مان»، «رنگ انار»، «افسانه قلعه سورام» و «عاشق غریب» باب آشنایی با فیلمساز ارمنی‌تبار غریبی را گشود که درک فیلم‌هایش محتاج مطالعه کتاب «پاراجانف» بابک احمدی و نقدهای مجله فیلم بود. کتاب احمدی درباره پاراجانف همزمان با برگزاری جشنواره هفتم منتشر شد.

مرور آثار یاسوجیرو ازو و آندره وایدا از دیگر بخش‌های مهم این دوره بود و به همراه نمایش ۲ فیلم از روبر برسون، مقابل سینما عصر جدید را شلوغ کرد. نمایش «پول» روبر برسون در سینما عصر جدید یکی از هیجان‌انگیزترین سکانس‌های جشنواره هفتم بود.