**معناپردازی غیر مقتدران**

پدید آورنده : احمد میر احسان ، صفحه 28

|  |
| --- |
| در جوامع سرمایه داری که رسانه ها در اختیار قدرت های صاحب سرمایه است، سانسور مستقیم کمتری وجود دارد. اما آنچه نشریات چاپ می کنند، صرفاً همان چیزی است که می خواهند منتشر شود.  در ایران مدتی است که مطبوعات مدرن و روشنفکری، وقتی تصمیم می گیرند که چیزی را تبلیغ کنند، خود بخود هر صدای مخالفی حذف می شود. دفاع از نمایش فیلم دوئل، مجلس شبیه بیضایی، خیلی دور خیلی نزدیک و...چنین بوده است.  1. میر کریمی در مصاحبه چنین گفته است: با این فیلم او تازه فیلمسازی را یاد گرفته است!  من درست از همین نقطه، با فیلم او فاصله می گیریم و این اولین اختلاف من با فیلمنامه، فیلم و دوستداران فیلم است. آری فیلم حالا دیگر کار یک جوان کارآموخته و یک استاد جوان در گام اول استاد کاری است.  به نظر من، برخلاف دادرسی رایج این روزها، فیلمنامه خوب، تنها فیلمنامه ای نیست که قواعد فیلمنامه نویسی را بی کم و کاست به کار بسته و پایه یک فیلم خوب را با ساختار ماهرانه و توانمندی های قالبی فیلمنامه پی ریخته باشد. ظرافت های یک فیلمنامه که به درستی و بدون زوائد، قصه اش را روایت می کند، اگر فاقد بداعت باشد، فیلمی متعارف چون صدها فیلمی که در جهان ساخته می شوند و سینمای متوسط القامه حرفه ای و ماهرانه را می سازند، تبدیل می شود. آنچه به فیلم درخشش، یکتایی و ماندگاری می بخشد، چیزی است که پس از ساختمان تمیز فیلمنامه، سر بر می آورد که همان نگاه نو، مکاشفه حس و حال مورد غفلت قرار گرفته موقعیت انسانی، و یک نیروی زنده و طبیعی و نو آورانه است که برای ما پرتوی تازه بر ظلمت روح، وضع و هستی بشری می افکند یا نورهای ندیده گرفته شده در لابه لای غبار رویدادهای روزمره را جلوی چشم ما قرار می دهد.  یک فیلمنامه خوب، درست از آنجا به اثری یکه تبدیل می شود که به هنجار شکنی و تخطی از قالب ارائه جز بدیع می پردازد. از نظر من زیر نور ماه، جدا از فضای رئالیسم سوسیالیستی زیر پل و رفاتیسم سبک آن، همان گونه که در زمان نمایش نوشتم، سرشار از فضاهای زنده، بدیع بود که به میرکریمی و مکاشفه او تعلق داشت و ما را به زندگی و دغدغه ها و دلمشغولی های جزئی و خاص انسان هایی که فرصت حضور در تصویر نداشتند و حالا جهانشان از جنس تصویر می شد و به ذخایر تصویری حافظه و تجربه ها افزوده می شد، و چیزهایی که خارج از نرم های سابق اتفاق می افتاد... دعوت کرده بود.  خیلی دور، خیلی نزدیک، فاقد این زندگی بدیع فیلمیک است. خیلی شسته رفته تر از خانه ای روی آب فرمان آراست آشفتگی و انشقاق روایی آن را ندارد. البته آن انشقاق را من دارای ظرفیت کافی برای تبدیل به یک سبک شخصی تازه می دانم که رئال و سوررئال را می آمیزد و امیدوارم فرمان آرا بالاخره در این آمیزش، موقعیت اجرایی و پختگی تازه ای به دست آورد لکنت های فعلی را جبران نکرد و با گفتار درمانی نشان دهد که هیچ قانون الهی وجود ندارد که فیلم از یک نیمه رئال به یک نیمه سوررئال پرتاب نشود.  2. هسته میرکریمی چیست؟ رستگاری آدم بی باور. پلات و پیرنگ فیلمنامه او، چه نکات برجسته ای دارد؟ همه چیز طبق قاعده پیش می رود؛ یک پزشک متخصص مشهور دنیاگرا که در فیلم فرمان آرا آقای کیا نیلن نقش او را ایفا می کند و در فیلم میرکریمی اتفاقا شخصی شبیه وی فیلم را شروع می کند. او پروفسور عالم (دنیا) است. پرفسور صاحب فرزندی است که با او ارتباطی غریبانه دارد و... .  اکنون یک رویداد: در فیلم فرمان ارا یک کودک دچار مشکل مغزی شده و در اینجا مشکل مغزی پسر موجب گشودگی چشم دکتر می شود و معجزه و... رستگاری! رستگاری اینجا یا آنجا فرقی ندارد برخی می گویند: «خانه ای روی آب» دکتر فرمان آرا که بی ریشگی و گسست از معنویت و باورهای الهی از یک سو و غرق شدن در ارزش های مدرن، بدون پیوند با مفاهیم عمیق آن است، در واقع به نفی وجه معجزه آمیز با استهزای آن ختم می شود. این هم تلقی راست ها و کسانی است که به فیلم حمله کرده اند و هم جیب ها که به شکل حیرت آوری در فیلم، نه تردید، بلکه تعین نفی مذهب یافتند.  اما به نظر من در هر حال، عناصر پیرنگ، حتی اگر در نتیجه به جنس دیگری از معنا ختم شده باشد، در خانه ای روی آب فرمان آراء خیلی دور و خیلی نزدیک میرکریمی، تکراری است. در فیلم فرمان آرا، روی آب بودن خانه آدم بی باور، با همه تشتّت های منسوب توأم با تازگی و جسارت های ساختاری است ؛ گرچه در اجرا، این ادغام ساختارها، هنوز پخته نشده و در کار میرکریمی، به عکس شسته رفتگی فیلم، میان مایه و دور از بداعت زنده و خالی از حس و حال و شکار لحظه های نادیده زندگی و روایت قابل پیش بینی و مکرر است؛ هر چند فیلمنامه در روایت قصه اش، به نحو چشمگیری دارای چینش و حتی گاه ظرافت بوده باشد. در خانه روی آب، جایی رها از پشتی وجود دارد که همان بهشت است و بهشت خیلی دور خیلی نزدیک، روستاهای کویرد طبیعت ناب است. البته بهشت فرمان آرا هم همان ویژگی طبیعت گونه را دارد.  ایده فیلم فرمان آرا بدیع بود، اما خیلی دور خیلی نزدیک، فضایی تجزیه شده است و ما در سراسر فیلمنامه، با هیچ فضای تجربه نشده و غیر مترقبه و غافلگیر کننده ای، جز چند لحظه ای در کویر روبرو نیستیم؛ بلکه با روایت محافظه کارانه، طبق تصورات عام درباره چنین زندگی ها و حتی خرده داستان های دستمالی شده ای، نظیر غذاخوردن آن مرد نوکیسه و آن دکتر بازاری و... روبرو هستیم و همان همسری که جدا از مشغولیت های شوهر، سرگرمی های خود را دارد، همان بدری خانم است که در فیلم فرمان آرا دایه مهربانی است که از گذشته باقی مانده، و حتی شکل گیری شخصیت، طبق پندارهای تپیکال آدم هایی که پیش می رود خیلی سطحی شخصیت هایی چون یک پروفسور متخصص و یک خانم دکتر معصوم مذهبی سکنی گزیده در روستای کویری و... را برای ما تعریف می کند.  هر آدمی که درباره دکترهای پولدار و دنیازده امروزی چیزی از دور شنیده، همین طور شنیده است که بی کم و کاست میرکریمی ترسیم کرده است. ما بویژه از طریق فیلم هامان، همین گونه رستگاری این افراد بی دین و غرب زده را از دور تصور می کنیم.  کار بزرگ میرکریمی در زیر نور ماه، متنی ساختار شکن و هنجار زدا و حرکت بر خلاف تصورات کلی آزموده شده بود، چه از مورد یک طلبه درگیر پرسش، چه یک طلبه شوخ طبع دارای سماجت و چه در مورد طلبه دیروزی که لباسش را کنده و شرمسارانه از حاشیه زندگی می گذرد و...  اینکه میرکریمی نمی داند، نقطه قوت سینمای او این نگاه پر طراوت بوده و آموختن مهارت ها و رعایت های حرفه ای داستان پردازی و دستیابی به ساختاری بی زائده و کلنت، مهارتی است که اگر کسی بخواهد به زودی فراچنگ می آورد. در حالی که دست شستن از بداعت او را مغبول می کند و در فقدان آن و چیزی را از دست خواهد داد - و در این فیلم از کف داده است - که کمیاب است و به این سادگی به دست نمی آید. فیلمی که در آن روح و حس زنده و کشف و توان دیدن و قدرت بیان طبیعی وار و یک محاوره دلنشین جاری محصول یک نگاه تازه و سرزنده به زندگی است؛ اگرچه با لغزش های ساختاری، می تواند اثر بزرگی باشد. بدون این بداعت، یک فیلم ساختمند کلیشه ای، در هر حال فیلمی درجه دو است؛ هر چقدر که خوب باشد.  از همان لحظه دیدن فیلم در جشنواره، گفتم که فیلم میرکریمی فاقد تازگی است و ساختار منظم آن، هرگز نمی تواند از آن فیلم بزرگی بسازد. شخصیت های جاندار و غیر مترقبه با جزئیات تیره و تکرار نشده اند که فیلم را فیلم می کند و روایت های تازه استثنایی از زندگی هایی که همه ما فکر می کنیم می شناسیمش و فضاهای تازه و زیبایی شناسی خلاق است که به فیلمنامه و فیلم یکتایی می بخشد.  زیر نور ماه این نگاه و حس و حال و طراوت و مکاشفه و صداقت و زندگی را به وفور در اختیار داشت. فیلم حاضر حکم استادی های استادی را دارد که از آنکه تازه کار استادانه می کند، مشعوف است و نیروی جوانی اش را از دست می دهد و بدتر از همه قدر آن جوانی را نمی داند و آنچه مایه قوتش بود، از او روی پنها کرده است و به اعتبار اطلاعات و توان ها و مهارت های ساختی تازه ای که بدست آورده آن فهم بدیع را از کف داده است. فیلم را ساختارهای قالبی و قوالب ساختاری خوب تنظیم شده نمی سازد. روح روایت و جزئیات شخصیت ها و زندگی های طبیعی و مکاشفات و بداعت حسی زیبایی شناختی جدید است که فیلم نامه ها و فیلم ها و داستانها و... را به آثار به یاد ماندنی مبدل می سازد.  البته در صورتی که بدانیم نگاه نو، حاوی محتوا فرم نو است و منظور به هیچ وجه مضمون تازه نیست. اینجا این نگاه و حس و حال محصول محتوای فرم و فرم محتوا با هم بوده و نباید موجب گمراهی شود. بدیهی است که اثر بدیع، هوش ساختاری بدیعی هم دارد.  اختلاف من با کسانی که فیلم را مطلقاً شسته رفته می دانند، به درک از فرم و معنای تازه تری از شکل وابسته است. به نظر من فرم جداناپذیر از نگاه و به صورت فرم محتوا وجود دارد. غالباً دوستان منتقد ژورنالیست، ایده محدودی از فرم دارند یا فرم را با ساختار یکسان می پندارند. اما به نظر من یک فیلم می تواند ساختاری کم غلط اما فرمی فاقد بداعت داشته باشد. که این مسئله به عدم بداعتی که فیلمساز ناتوان از ابتکار دو فرم منفرد فیلم اش نتوانسته پدید آورد مربوط است تا در چالش با قراردادهای از پیش موجود قرار گرفته و هوای تازه ای را شکل دهد.  برای مثال در سکانس ابتدایی فیلم خیلی دور خیلی نزدیک، فیلمساز می خواهد دوری پروفسور عالم از خدا؛ مذهب، و زبان باورهای الهی را نشان دهد و فیلمساز با دست های آخر فیلم می کوشد، این دوری را به نزدیکی تبدیل کند. در هر دو مورد، او ناتوان از ترکیب خلاق یک فضای ساخته شده ابتکاری با قراردادهای از پیش موجود و در نتیجه استفاده از اشکال کلیشه ای و سردستی، برای رساندن محتوایی است که جز در این اشکال پیش پا افتاده، نمی توانستند شکل بگیرند، چون خود حاوی یک تلقی غلط شعاری و بسیار سطحی، هستند.  سکانسی که از آن حرف می زنم، دیدار در رستوران است. ماجرا به مرد نوکیسه ای مربوط است که قصد دارد ده میلیون تومان بدهد تا یک جراح نامور دکتر عالم قلب پدرش را عمل کند. دارای ایدئولوژیک فیلمساز آن است: این مرد یک شکمپاره مفت خور است که مثل باد هوا پول به دست می آورد.  طبابت در اینجا یک حقه بازی و تجارت، از جنس همان تبدیل کشک به طلا است.  دکتر عالم صد بار به دوست پزشک شیادش گفته است که او را با این جور آدم های نوکیسه وارد معامله نکند.  اما منظر سطحی، فیلمساز موجب ایجاد یک شکل دهی پیش پا افتاده مثل نمای آخر شده است. این درک سطحی چیست؟ تناقض بین کنش فرزند پیرمرد بیمار؛ با چهره ای که از او به نمایش در می آید. تماشاگر از خود می پرسد، این چه منش غیر انسانی است که آدم با پسری - هر کس می خواهد باشد - که دارد برای پدرش پول خرج می کند تا زنده بماند، با دیده حقارت بنگرد. این کار چه چیز بدی در خود نهان دارد. و چه لزومی به نمایش مرد بازاری با آن تحقیر وجود داشت؟ مسئله دیگری که از قرارداد سطحی دیگری بر می خیرد و کنش متناقض و ساخت دپاختی در سطح فکرهای تلویزیونی دارد، نمایش نوکیسگی با نحوه غذاخوردن در رستوران بالای برج و جدا کردن پوست گوجه فرنگی با دست و آن شکل غذا خوردن است.  نخست اینکه وقتی موقع ظهر در رستوران گرانقیمت قرار ملاقات می گذارند، یعنی قرار است غذا بخورند، پس تبدیل کردن غذاخوردن آن مرد بازاری به یک گناه چشم پوشی ناپذیر جای تأمل است.  دوم اینکه آدم آنقدر پولداری که در یک رستوران شیک قرار می گذارد، لااقل استفاده از قاشق و چنگال را بلد است.  سوم اینکه این مرد نوکیسه است یا نه؛ چه ربطی به قبول و رد دکتر و عمل یک بیمار دارد. اگر این دکتر فقط برای پول عمل می کند، نباید برایش فرقی می کرد و تازه خودش هم کسی است در حد قواره همان مرد.  اگر پزشک است، وظیفه پزشکی اش را انجام می دهد پس باز هم نباید فرقی می کرد. به هر حال یک انسان را نجات می دهد، پس چه فرقی می کند که مرد بیمار چه کسی است. مطلب دیگر اینکه دکتر بالاخره از پیش می دانست که قرار است فقط از نامش سود بجوید و تیم پزشکی که عمل را انجام می دهد، عده دیگری هستند. کسی که وارد چنین معامله ای می شود، دیگر آن اداها چه معنی ای دارد؟ او خود بدترین سوداگر است.  از آنجا که فیلمنامه نویسان می کوشند به درستی ایدئولوژیک قراردادی را به فضایی نمایشی معناپرداز بدل کنند، مجبور می شوند از مشتی فرایندهای فرمال و نشانه شناسی و قرارداد برای رساندن پیشداوری سطحی خود سود جویند که به هیچ وجه بیانگر بداعت در داستانگویی و عمقی در فرم دهی منفرد فیلم نیست و اجزاء و منطق درونی ضعیفی دارد و عوامل ساختاری معناپردازنه سستی آنها را به هم پیوند می دهد. فیلم نامه میرکریمی بارها با چنین شگردهایی فضای حسی طبیعی فیلم را مورد تهدید قرار می دهد.  بدنیست چیزی که در یک برداشت اولیه و کلی، حاوی اطلاعات زیقیمتی برای تماشاگر است و خصوصیت های فردی شخصیت دکتر عالم پس زمینه اجتماعی و فضای پیرامونی اش را معرفی می کند، در یک برداشت حرفه ای و عمیق تر از روایت، می بینیم که چگونه دچار سطحی گری در معناپردازی و حقنه کردن سیندل و فرم دهی پیش پا افتاده است و این چیزی است که فاصله فیلم نامه های درجه دوم و فیلمنامه های استوار و ژرف آثار بزرگ و درجه اول را فاش می سازد. مداخله برای حقنه کردن فهمی کلیشه ای معناپرداز در آخر فیلم، با آن دستهای تأکید شده نیز از همین جنس است.  فیلم «خیلی دور، خیلی نزدیک»، به نحوی آشکار، منتقدین سینمایی ما را هیجان زده کرد و به تحسین وا داشت. اما من از این فیلم به هیجان نیامدم.  بدیهی است که منتقدین به دلیل ساختارهای پلیسی / هیجانی، تعلیق ها و کشمکش ها برانگیخته نشدند. انگیزه ستایش، همان چیزی است که میان ما این روزها مهم ترین متد و اندازه داوری فیلم شده است و به شدت تحت تأثیر موازین سینمایی کلاسیک است: فیلم قصه اش را درست تعریف می کند و ساختار سنجیده و بی کم و کاستی دارد...  اتفاقاً منتقدین ما در این مورد اشتباه نمی کنند. بالنسبه فیلم میرکریمی ساختار سنجیده تری نسبت به بسیاری آثار داستان پرداز و مشهور به سینمای معناگرا دارد، ولی مشکل من این است که مهارت های رایج داستانگویی را برای تولید یک اثر ماندگار کافی نمی دانم. زمانی که موازین یک سینمای مبتنی بر کلیشه و قواعد و قراردادهای بسته بندی شده درباره فرایند روایت و پیشبرد داستان و پرداخت شخصیت و... بر اصول زیبایی شناسی یک دوران حاکم می شود و برعکس جهان متفرد فیلم و ابداع و قدرت خلاقه و آشنا زدایی، به سبب رواج یک داوری و سلیقه می نماید، اهمیتش را از دست می دهد. البته بدیهی است که هنرمند می تواند و باید از دریچه ای نو و غیر کلیشه ای به معنویت بنگرد.  مگر هنرمندان پیشرو خلاق، نظیر تارکوفسکی یا پاراجانف و... پس از انقلاب اسلامی. تفسیر از تجربه معنوی از یک باور فردی / درونی، به یک روحیه یک تجربه انقلابی و از آنجا به جزئی از ایدئولوژی قدرت پیروزمند تبدیل نشد؟ روح انقلاب موجب آمادگی مردم برای شنودن تفسیر مقتدر از تجربه قدسی گردید و به زودی یک مرجعیت مورد اعتماد فردی با نقش پیشوایی و امامت مقبول که مصدر قابل اعتماد ارزش این تجربه طی زندگی و مبادرات امتناع کننده فردی و حکمت و معرفت مجتهدانه اش بود، به فرهنگ حکومتی ارزش مورد پشتیبانی قدرت، و فرمول های دوستی تبدیل شد. ابعاد این ماجرا هم در الگوهای چالش عصر مدرن، با ویژگی آگاهی، نحوه رفتار و زندگی که توأم با عشرت غفلت و و عدم بصیرت و... بود، با عنصر سنت که توأم با مابعه الطبیعه معجزه، رستگاری، زیست سالم اخلاقی و بیداردلی است، تثبیت شد و از آن پس ما در آثار بسیار متعددی رد آشنا زدایی، یک منظر انتقادی شالوده شکن و یا تأدیلی نو و... را تجربه کردیم. تجربه نو همواره در سینمای اهمیت داشته است.  به نظر من تجربه متمایز معنویت با قرائت مدرن در وجه اسطوره ای / سنتی، با قرائت نو در کار آواسیتان - چشمه - و در وجه اجتماعی / روانی مدرن در کار ابراهیم گلستان و در وجه انسان شناختی تاریخی مدرن در کسانی مثل کیمیایی حاتمی، کیارستمی و بیضایی در ابعاد دیگر پس از انقلاب و حاتمی کیا و و مجیدی و کمال تبریزی و... نشان دادند. به نحو غیر کلیشه ای می توان به امر معنی نگاه کرد. اما در فیلم اخیر میرکریمی، وانهادن یک نگاه و تجربه نو و خودکاری معنویت مقتدر در حلقه این برداشتهای عادت شده و تسلیم شده، به روایت دارای اقتدار از سنت و مدرنیت شکل می گیرد و بدین سان فیلم میرکریمی از مهم ترین عنصر ضروری یک اثر بزرگ و ماندگار، یعنی نگرش نو و پرستش تازه و متفرد باز می ماند.  قابل تذکر است که از نظر عناصر شخصیت ماجرا هم این فیلم نوعی نسخه برداری از شخصیت کیانیان در خانه ای روی آب فرمان آرا و یا بی باوری آدم هایی مثل شخصیت اول لیلی با من است و مارمولک محسوب می شود که طی فرایندی به تعالی دست می یابند و از این منظر هم فیلم به دنبال کلیشه ای امتحان پس داده است.  از نظر بنا کردن فیلم نامه بر انواع اجزای تشکیل دهنده، میرکریمی کانون فیلم خود را معناپردازی بنا می کند و سرنخ هایی نظام مند و با صراحت به ما می دهد و ما را در مسیرش بدون هیچ عدم قطعیت و تردید و پرسشی پیش می برد تا در نهایت به نتیجه او دست یابیم و فیلم نیز جز معدودی موارد، فاقد معنای ضمنی یا شگردهایی است که دارای پیچیدگی درونی و صورتی ظاهری برای به فکر انداختن ما باشد.  ما از کلیشه چه در فرم و چه در مفاهیم جدا نمی شویم، چیدگی فیلم طبق انتظار به همان کلیشه و تأکید رایجی ختم می شود که دست غیبت را در کالبد سامان، همچون امدادی در نومیدی محض، در پرتو تابش نور فیلم قرار می دهد؛ در حالی که ایده کلی فیلم فروریزی توهم اقتدار انسان بر مرگ و زندگی امکان آفرینش نو و هنجار شکن را در خود نهفته دارد. اینجاست که میرکریمی گوهری مثل زیر نور ماه را که به زیباترین وجه یک تجربه معنوی رها از اقتدارهای مفهومی و تداوم ابلاغ های روایت در قدرت بوده از کف می دهد تا با مهارت و استادی بالنسبه روایت قدرتمند حاکی از تجربه امر قدسی و معنوی را ارائه دهد.  در واقع غلبه قرارداد بر بداعت، هم در قلمرو فرم و فرایند فرمال و سازمان دهی فیلم و هم در قلمرو معناپردازی، فیلم در خیلی دور خیلی نزدیک را به اثری کلیشه ای و درجه دوم، هر چند ساختمند و شسته رفته تبدیل نموده است.  من به هنر و الا و شکاف میان هنر متعال و اثر پیش پا افتاده و مبتذل اعتقاد دارم و نیز گونه ای از آثار هنری را در فاصله جای دهم که مبتذل نیستند و از ساخت و پرداخت خوبی برخوردارند، اما اسیر قراردادها و کاری درجه دوم اند. در اینجا سلامت و عادت در برابر خلاقیت و بداعت یا جدا از آن قرار دارد. فیلم حاضر میرکریمی جزء این آثار است.  در تجربه منفرد و زنده رابطه حیاتمند شوژه / ابژه که یکی از راه های رهایی از چنبره و حباب این سلطه و پیروی و اطاعت از آن است شرکت ندارد. باز مقصود من به هیچ وجه راه حل های مکانیکی نیست. مثل اینکه زمانی که گفتمان های کمونیستی و ایدئولوژی اجتماع گرایانه بر جامعه ای حاکم است، هنرمند صرفاً از تجربه های فردگرایانه یا متافیزیکی سخن بگوید و به عکس. چنین پیشنهادی یکسره دور از واقعیت زنده آفرینش و تجربه هنری آزاد است؛ بلکه منظور من آن است که هنرمند اصیل همین که به جای ساختن فیلم یا هر اثر هنری، بر اساس کلشیه ها و عادت ها و پیشنهادهای مقتدر عمومی به عکس به ساختن فیلم بر مبنای تجربه زیسته شده ملموس فردی و مکاشفه آمیز و حیاتمند و متفرداش اقدام می کند و الگوهای تبلیغی حاکم و ایدئولوژی و نگاه کلی رایج و مفاهیم قدرت را به شالوده فیلمسازی و هنر آفرینی تبدیل نمی سازد. این امر زنده در ارائه پر طراوت یک تجربه محتوایی فرمال نو و متکبرانه و دارای تفرد کار ساز است و به اثر زندگی، قوه ابتکار و قدرت خلاق می بخشد و حقیقت هنری را از سیطره قدرت می رهاند و به آن صداقت و زندگی فردی اهدا می کند و از فرمول پیش بردن ماجراها آن گونه که عادت شده و انتظار می رود، سرباز می زند.  اما وقتی که صرفاً به تفکیک داستان گویی می اندیشم، البته بدیهی است که چیدن اشیاء و پدیده ها در فیلم، با انسجام و نیز قدرت امتناع صورت می گیرد ؛ ولی این تنها به معنای شسته رفتگی و انتظام فیلم است؛ نه قدرت ابداع. البته اگر شباهت قیافه بازیگر فیلم «خیلی دور خیلی نزدیک» را به چهره کیانیان انتخابی آگاهانه تصور کنیم در آن صورت، انگیزه این فیلم با خانه ای روی آب، می تواند یک شگرد ظریف به حساب آید. این چهره مسایل متعددی را تداعی می کند که فیلم میرکریمی آگاهانه یا ناآگاهانه از آن بهره گرفته است.  **تجربه نامتعارف**  یکی از مشکلات من با فیلم میرکریمی در قلمرو فرم آن است که وقتی فیلم او را در زمینه تدریجی اش مورد توجه قرار می دهیم، می بینیم که فیلم مهارت های فیلم دیدن ما را به چالش فرا نمی خواند و تجربه ای معمولی و معیارهای ادراکی تجربه شده ای را پیش پا می نهد. یا هیچ جا با انحرافی از تجربه های معمولی که ما را به تأمل وا دارد و لذت مکاشفه یک فرایند فرمال نو را تدارک ببیند، روبرو نمی شویم و هیچ جا تجربه ای همچون تجربه ای با تعارف و هنجارزدا که در تضاد با تماشای قابل پیش بینی قرار گیرد، ظهور نمی یابد.  البته من گاه یک فیلم عامه پسند را که دارای ظرفیت جدی گرفتن است، جدی می گیریم و شگردها و سنجیدگی های جذاب آن را تحسین می کنم، اما هرگز این مهارت را هم ردیف خلاقیت و ژرفا در آثار هنرمندانه مبتکر و نوآور نمی دانم. چیزی خیلی دور خیلی نزدیک، کم دارد، همین نوآوری در فرم و در نگاه است.  **معنا تلویحی**  فرمی که میر کریمی پی می گیرد، جز در موارد که فاقد معناپردازی تلویحی است، مهم ترین این معانی ضمنی در فضاسازی بسیار موفق بازگشت از معالجه پسرک در چاه افتاده و مکالمه تلفنی نسرین با سامان در شب کویر و تماشای سحابی جبّار و تطبیق خیلی دور خیلی نزدیک آن سحابی که زایشگاه و زیباترین قبرستان با مفهوم حقیقت ناب وجود مشکل می گیرد و تقریباً دیگر به این زیبایی تکرار نمی شود و بقیه هرچه هست، نظامی متشکل از سر نخ های صریح، برای پیشرفت روایت و معنایی است که فیلمساز در پی آن است. فیلمبرداری بسیار زیبا و وجوه مثبتی این چنین، ربطی به نکته اصلی تسلیم به قرارداد که بر فیلم حاکم است ندارد.  البته در فیلم، حرکت دوربین، در بسیاری مواقع به مثابه یک شگرد و ساختاری کاملاً بدیع نقش ایفا می کند که قبلاً سابقه نداشته است. به ویژه کارکرد آن در کویر تأثیر گذاشت. اما اشیا، روایت، رویدادها، لباس و... فاقد هر قدرت بدیع اند یا بسیار رو و نخ نما هستند؛ مثل شگرد فروختن اتفاقی دعای یا محول الحول و الاحوال...، به وسیله پسرک دوره گرد و کارکرد آن در رویه زمانی و مفهومی فیلم. در واقع این شگرد پیش از آنکه نشان یک رویداد نو و ابتکار فیلمساز باشد، نشانگر خود کاوی و کاربرد کلیشه ای آن و تکرار این الگو است و قابلیت آشنازدایی ندارد؛ نه کاهلی در صدد جلب توجه ما به اراده پنهان فیلم است. |