

# پس از تاریکی

هجوم / شهرام مگری / ۱۳۹۵

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : نیمه بهمن ماه ۱۳۹۵

این مطلب در واقع نوعی «معرفی پیش-نمایش» فیلم «هجوم» است که با وجود قطعی شدن غیبت فیلم در برنامه های سی و پنجمین جشنواره فیلم فجر، ماهنامه فیلم آن را چاپ کرد. بخش آخر مطلب که درباره فیلم مهم دیگر حذف شده از این جشنواره به دلایل نظارتی و سانسوری یعنی «کاناپه» ساخته کیانوش عیاری است، بدون ربطی به فیلم «هجوم» تنها بابت همزمانی توقف و توقیف آن دو اینجا آمده است.

به دلیلی که گفته شد، این نوشته «نقد» فیلم به معنای اصلی اش نیست و ضمناً چیزی از داستان فیلم را لو نمی دهد. در عین حال، نمی شد آن را در بخش «مقالات» سایت آورد؛ چون به طور مشخص بر یک فیلم متمرکز است.

\*\*\*

شهرام مکرری و ارزش او نزد جرگه های هنری در ایران، اثبات بسیاری محال ها یا دست کم بعیدهاست و انکار برخی نق ها و توجیه ها. آنها که ادعا می کنند این فرهنگ و این مردم یا دست کم زد و بندهای این سینما تاب خلاقیتی نوظهور را ندارد و به استعدادهای جوان، میدان نمی دهد یا آنها که مشهور و مطرح شدن را به بازی های سینمای جریان اصلی محدود می دانند، همه ناچارند بپذیرند که با حضور او، حرف شان گاه نقض شدنی است. با جنون آمیزترین تجربه ها و بی هیچ ستاره بازی، نام او کاملاً تثبیت شده است: شخصاً کسی را نمی شناسم که نام او را با خطایی طبیعی، به فتح حرف میم بخواند؛ هرچند غلط خواندن اش هم چندان خطا نیست. بعد از دو فیلم بلند قبلی، این هجوم دیگر خوب نشان می دهد مکرهای او چه بزرگ و چه رندانه است.

۱ روایت

شیفتگان ماهی و گربه از جایی اصالت می یافتند که از ستایش ویژگی «یک نمای دوساعته» فراتر بروند و اهمیت آن فیلم را به شیوه روایت و رفت و برگشت های زمانی اش با وجود حفظ تداوم نما، ربط بدهند. هجوم از آن شیوه آزمایشی، یک الگوی ساختاری می سازد.

## ۱-۱ داستان

در وقت و در جایی نامعلوم، «ور»ی هست که در آن خورشید سه سال است برنمی آید. یکی که سامان باشد، کشته شده و دوستش که علی باشد، می گوید او را بابت خون زیادی که برای خوردن و زنده ماندن از او و دوستانش می خواسته، کشته. اما روشن نیست جنازه او چه طور به آن طرف «حصار» منتقل شده. دو پلیس و یک مربی می کوشند حادثه را به کمک دوستان سامان، بازسازی کنند و از نگار که خواهر دوقلوی سامان است، کمک می گیرند...

## ۲-۱ ساختار

بازآفرینی هر موقعیت به رخ دادن خود آن وصل می شود و هر اتفاق گذشته به تمرین و اجرای همان اتفاق، پیوند می خورد و این سیر، ادامه و گسترش می یابد. بسی سهل تر می بود اگر دوقلوها هم جنس باشند. اما سامان و نگار را یک نفر بازی می کند و همین ها نشان می دهد که این داستان، بستری آرمانی برای وهم ها و «این-همان»پنداری هایی است که مکرری قصد دارد در تماشاگرش پدید بیاورد. حالا دیگر باید با من هم رأی شده باشید که فتحه گذاری بر میم نام خانوادگی او، بی انصافی نیست.

## ۲ تصویر

آیا آن چه در اجرای چنین ایده ای نقش ستون شکل گیری فیلم را دارد، فقط یک عامل تکنیکی و مهارت در آن است؟ یعنی باید بعد از دیدار چنین موجود غریبی، به سادگی گفت «عجب فیلمبرداری خوبی داشت!»؟ یا باید در این تصور خام، بازنگری کرد و دانست که آن چه بنیان ساختار اثر است، تنها به چیره دستی تکنیکی منحصر نمی شود؟

## ۱-۲ دوربین

نمای بلند ۹۰ و چند دقیقه ای اول و نمای کوتاه پایانی فیلم را علیرضا برازنده گرفته. فیلمبرداری که اتفاقاً در کار با دوربین روی سه پایه یا شاریو و کادربندی های استاندارد و اصولی مانند پله آخر و آرایش غلیظ مهارت نشان

داده بود (و جشنواره فجر با کج بینی مثال زدنی، برای دوربین روی دست سردرگم فیلم نامنسجم نوبت عاشقی به او جایزه داد!). اما دوربین روی دست گاه ابژکتیو و گاه سوژکتیو هجوم به همان سیاق دوربین محمود کلاری در ماهی و گربه، این ساختار را ورای پالودگی تکنیکی، درک و اجرا و جهان آخرزمانی اثر را تصویرپردازی کرده است.

## ۲-۲ فضا سازی

با آن که حجم زیادی از فیلم در فضاهای داخلی می گذرد، به تمامی فضای عجیب دنیایی که به تاریکی فرو افتاده را برای بیننده می سازد. نورهای رنگی که جا به جا به هم بدل می شوند، فیزیک استخوانی و کش آمدن های نامعمول و خطوط صورت و رنگ و رخ انبوه بازیگران، در کنار علائمی که بر دیوارها یا تتوی روی پوست آدم ها می بینیم، در سینمای ما سابقه نداشته و مهم تر این که با دنیای پیچ در پیچ روایت، کارایی دارد.

## ۳ صدا

### ۱-۳ گفتار متن

راوی فیلم، علی است که عبد آبت بازی اش می کند. اما گمان نکنید این یکی شدن راوی به جای آن همه شخصیت که واگویه های درونی شان را روی تصاویر ماهی و گربه می شنیدید، ساختار سهل الهضم تری به هجوم می بخشد. بلکه درست برعکس، شخصیت های چندگانه ای به طور بالقوه می توانند جایگزین علی توی تصویر باشند و کارهای او را در میزانشن فیلم تکرار کنند تا صدایش در گفتار با ما حرف بزند. کشف این «کی به کی»ها در فیلم، مانند به هم رسیدن پاره های روایی گوناگون اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر که نباید نبوغ آسایی اش در سایه این دو فیلم «برداشت بلند» مگری بماند، لذتبخش است و البته زمینه های فلسفی دارد.

### ۲-۳ موسیقی و ترانه

این علاقه موسیقی دوستانه مگری به این که ترانه ای مرتبط با جهان هر فیلمش را به شاخص پایان بخش آن بدل کند، این جا هم برای سومین بار رخ داده و ترانه ای برای فیلم ساخته و با صداهای احمد شکوری و غزل شاکری اجرا شده که می توان آن را نسخه ریمیکس شده یک قطعه آوازی تصور کرد. فضا سازی مالیخولیایی فیلم به موسیقی آن که کار میلاد موحدی است، بسیار وابستگی دارد. او را پیشتر با فضای هم دلنشین و هم رمز آمیزی که برای آلبوم شعرخوانی احمد رضا احمدی عزیز و بزرگ با نام «میهمانی طولانی غمناک» ساخته بود، به جا می آوریم. قطعات او برای هجوم کمتر از موسیقی کریستف رضاعی برای ماهی و گربه هراس آور است؛ ولی بیش از آن وهم می سازد.

### ۳-۳ پرسپکتیو

تازه ترین ایده فیلم، کاری غافلگیرکننده با پرسپکتیو صداست: دوربین گاه جلوی صفی از آدم هاست که راه می روند و ما حرف های دو نفر در ردیف سوم یا چهارم را به وضوح می شنویم، در حالی که نفرات ردیف های جلوتر هم خاموش نیستند و دارند حرف می زنند! بار دیگر ممکن است ابتدا تصور کنیم با یک ویژگی تکنیکی صرف رو به روییم؛ ولی وقتی سامان در زمانی که گاه اکنون و گاه گذشته است، به علی یادآوری می کند که شنیدن صداها از دور را خودش به او یاد داده، می فهمیم باند صدای فیلم داشته ما را در تجربه گوش علی شریک می کرده. این از آن لذات ناب در «فرآیند تماشای فیلم» است که در سینمای دنیا بس دوست می داریم و اینجا کمتر تجربه می کنیم: لذتی که با درگیر شدن قوه درک و هوش مان به دست می آید.

### ۴ سینما

اگر لطف کنید و آن چه در یادداشت ۱-۱ آمد - و تنها زمینه شکل گیری داستان بود و به واقع خلاصه داستان فیلم نبود- را باز بخوانید، بعد هم نگاهی به یادداشت ۲-۱ بیاندازید، خواهید پذیرفت که هجوم به معنایی نامتعارف، یک «فیلم در فیلم» است. حتی صدای راوی یک بار با این عبارت که «هزار بار هم از اول بسازند»، به ما تلنگر می زند که تمام این بازآفرینی حادثه قتل سامان می تواند همچون فیلمی باشد.

## ۴-۱ ژانرها

بار دیگر مگری در مقام فیلمسازی پست مدرن، با همان خودبازتابی همیشگی این سینما، به ژانرها و زیرژانرهای بسیاری حرمت می نهد و همزمان، تنه می زند. آن طور که او با ژانر وحشت، فیلم های موسوم به **disaster**، قالب «فاجعه» یا آپوکالیپس، سینمای پلیسی و جاسوسی و زیرژانر «زندان»، ور می رود، خود دامنه وسیعی از کنجکاوی منجر به کشفیات برای بیننده می آفریند که از تعبیر بازیگوشانه میثائیل هانکه در باب شاهکار پست مدرن اش پنهان را برای وصف آن وام می گیرم: چشمکی به تماشاگر ژانرشناس.

## ۴-۲ ارجاع ها

اما بازی های خوشایند فیلم بازها در روند تماشای هجوم به ادغام ژانرها ختم نمی شود و مگری ساخته اش را به اشاره های شیطنت آمیز به فیلم های بی ربط یا مرتبط با این تَه دنیا و این فضای دیوانه وار هم آراسته است: از آوازهایی از طبقه دوم (روی آندرشنون، ۲۰۰۰) و آدم درستو راه بده (توماس آلفردسون، ۲۰۰۸) تا پرویز مجید برزگر و خودمان که با دیالوگ مشابه آخرین جمله پرویز بر زبان نقش لوون هفتوان در هجوم روی می دهد: «خودت می خوای بهش بگی یا من بگم؟».

## ۵ کاناپه

این، مهم پنداشتن اغراق آمیز آن چه نظارت نگذاشته مخاطب ایرانی مشتاق، نظاره اش کند، نیست. خود فیلم ها از قامت بلند این توصیف و این ثبت، بهره مندند: کاناپه کیانوش عیاری در ثبت بخش بسیار ملموس و همگانی مشکلات و آبروداری زندگی خانوادگی طبقه متوسط تحت فشار که هر نفرمان در جامعه هزاران بار دیده ایم و در سینما هرگز، فیلمی است که راهی تازه در این سینما و این فرهنگ می گشاید؛ و هجوم با خلق جهان مرموز آخر زمانی که همیشه می پنداشتیم ظرافت ها و خط و ربط آن، متعلق به غربی هاست و زبان فارسی بر آن نمی نشیند، چیزی بایسته و آزانگیز به باور این سینما در خصوص توانایی هایش افزوده است. هر دو خرق عادت کرده اند تا یادمان بیاندازند چه عادات ناروایی داشتیم. نگاه رسمی اما گویا عادی ماندن و در عادات درجا زدن

را خوش می دارد. می تواند در کار خود چنین باشد و بماند؛ اما دوستداران سینمای ایران نه مجبور به این رکود و سکون اند؛ نه می شود مجبورشان کرد.