

# این است سینمای ملی

شعله ور / حمید نعت الله / 1395 / اکران : 1397

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : مهر ماه 97

فرافکنی را یکی از ساز و کارهای پدافندی (دفاعی) آدمی در برابر نگرانی از داشتن امیال ناپسند دانسته اند. وقتی با احتمال ایرادها و کمبودهایی در وجودمان رو به رو می شویم، آنها را دور از خود و متعلق به دیگران می انگاریم و زیگموند فروید همین کار نوع بشر را فرافکنی نامید. به جامعه خود که می رسیم، فرافکنی در حد از بین بردن احتمال هر خطا و خطاکاری، در تک تک ما افراد این جامعه، تشدید و تکثیر شده است. به سینمای ایران که می رسیم، در برابر فیلم های انگشت شماری که جلوه ای از فرضیه نگارنده مبنی بر «آدمی اصیل تر است که بدی های قوم خودش را بهتر بشناسد» هستند، مخاطب در ابعاد «هیچ به خود نگرفتن»، دچار شکل افراطی همین فرافکنی می شود. انسان ایرانی این زمانه وقتی در **شعله ور** ببیند و بشنود که فرید (امین حیایی) در ذهن خود به مصطفی حیدری همکلاس سابق و غواص قهرمان شده کنونی (بهمن پرورش) می گوید «اشک تو در می آرم» اما با دیدن اشک او مردانه بغل اش می کند و می گوید «ای جانم! قهرمان!»، به خود خواهد گفت من که مثل فرید نیستم؛ اما در همان روزی که فیلم را دیده، از مناسبات کاری تا روابط فردی در دل خانواده، ممکن است چندین و چند بار چیزی در ذهن داشته و چیزی کاملاً متضاد آن را بر زبان آورده باشد. یا وقتی فرید در ذهن خود به کاوه (فرید قبادی) دستیار مصطفی می گوید «می دونستی اس ام اس منه؛ نباید بهم می گفتی عقده ای» اما با دیدن وضع وخیم او به زبان می گوید «بمیرم الهی، بمیرم الهی... بشکنه دستش. حتماً کار همون عقده ای بوده»، فرافکنی به مخاطب به اوج خود می رسد. فاصله بین حرف دلسوزانه، ذهنیت کینه ورزانه و عمل هیولاوار فرید که اینجا نیاوردم و هر کس فیلم را دیده از آن حیرت کرده، به قدری است که هر بیننده ای نزد خود هر شباهتی به این هیولای ریاکار و سیه کار را محال می داند؛ اما اگر با روح خود خلوت کنیم، کسی و کسانی را خواهیم یافت که شاید حق خود می دانیم همان بلایی را بر سرشان بیاوریم که فرید بر سر کاوه آورد؛ به فرض، اندکی ملایم تر و کم خشونت تر. حتی اگر به عمل درنیاید، در ذهن خود بارها به سبک فرید حق افرادی را که لازم می دانسته ایم، کف دست شان گذاشته ایم. در کمترین و همگانی ترین شباهت ممکن، دلسوزی ریاکارانه به زبان را بارها زندگی کرده ایم. هر چه ما به واسطه فرافکنی خواهیم از خودمان در برابر همانندی به آدم اصلی و راوی **شعله ور** مقاومت نشان دهیم، قدرت فیلم در ایجاد حس دوگانگی تأیید و نفی نسبت به این آدم، بیش از مقاومت ماست. ملاحظه بفرمایید:

### جانور قابل درک و غیر قابل تحمل

حضور گذرای گربه ای در آلونک فرید بر بالای آن سازه غریب، الگوی نمونه ای رفتار فرید و حس ما نسبت به اوست: بار اول گربه را می تاراند و از تخت می اندازد پایین. اما بعدتر می بینیم که به گربه آب و غذا هم می دهد و نوازش هم می

کند. اگر رفتار اولیه اش را نشانی از بی مهری او می دیدیم، رفتار بعدی اش ما را در قضاوت مان به شک می اندازد. مبادا گمان کنید دارم از آن پیشنهاد فیلمنامه نویسی مثلاً نوین با شعار «شخصیت ها باید خاکستری باشند» حرف می زنم. توصیه ای دمه که با همنشینی چند تاش سفید و چند رگه سیاه، می خواست به خاکستری برسد و حتی از این بنیان روانشناسی دور مانده بود که آدم ها در ماهیت خود و به شکل محلولی تفکیک ناپذیر، خاکستری اند؛ نه با ترکیب سیاهی ها و سفیدی ها به شیوه خامدستانه «یکی به نعل و یکی به میخ». اگر از تغییرات قضاوت مان درباره فرید شعله ور می گویم، دو نکته مهیب در آن می توان دید: یکی این که فرید در دل هر رفتار به ظاهر انسانی هم مقادیری انگیزه های ناروا یا دست کم ناخالص دارد (و برعکس). به خواست خود مثل یک راننده در اختیار به مصطفی خدمت می کند و این کار را وظیفه شناسانه انجام می دهد؛ اما کنار کار، نیت پلیدی چون دیدن شکست احتمالی مصطفی را هم در سر دارد و بعد حتی برای تحقق این شکست، وارد عمل می شود. یا برعکس؛ همزمان با بدگویی اش به مصطفی درباره همراه نبردن کاوه در مراسم تقدیر و تشکر که البته باز فقط در ذهن او و بخشی از نریشن فیلم است، عملاً دارد برای دستگیری که در حاشیه مانده، خیرخواهانه دل می سوزاند. یعنی شخصیت پردازی او همان خصلت محلولی را دارد و پلیدی و نیک اندیشی در او از هم جداکردنی نیست. دوم این که هر قضاوت یکسویه یا شتابزده فرید نسبت به پدیده یا آدمی، قضاوت عجولانه ما نسبت به کار یا حرف او را در پی دارد و شبیه ترین ویژگی میان ما و او، تکیه صرف بر «اولین چیزی که به ذهن می رسد» است. احساس های ما در روند تماشای فیلم، با تمام بی ثباتی شان، بیش از بسیاری فیلم ها که فقط به قصد ایجاد «قضاوت نهایی» پیش می روند، اهمیت دارد. ممکن است بعد از رویارویی با گذشته فرید به عنوان یک معتاد به مواد مخدر، در این که بخواهد شهروند آرام متمدنی باشد و زندگی و پیشرفت خود را دنبال کند، شک کنیم. اما جلوتر که در محفل هم مدرسه ای های قدیمی، یکی دیگر را به عنوان معتاد سابق می بیند و نگاهی شفقت آمیز به او دارد، شاید برخی از ما حس یا فکر کنیم به او بدبین بوده ایم و می شود به این ترک اعتیاد در زمان حال و آن رنج اعتیاد در گذشته، مهربانانه نگریم. و باز هم اما خیلی زود که روشن می شود آن هم مدرسه ای سابق، هیچ اعتیادی نداشته و به جایش ارث سنگینی به او رسیده، «دلک»ی که فرید در ذهن اش به او می گوید، در نظرمان به جاست. می توان این گونه برداشت کرد که فرید حتی ادعای اعتیاد و حالا «پاک شدن» او را تمسخر اعتیاد می بیند. این جنس از تمسخر در مباحث روانشناختی، در فرافکنی ریشه دارد: فرد چنان حتی احتمال اعتیاد خود را دست می اندازد که می پندارد هرگز ممکن نبود خود نیز در گیر همین وضع و حال شود. هر نوع همانندی قابل تصور میان خود و یک معتاد را از خود دور می کند و فرید، بابت نیازی که به وجود فردی همتای خود در جمع هم مدرسه ای ها دارد تا خود را تنها مغبون آن جماعت نداند، حتی مسخرگی او را جدی می انگارد. اینجا ما از یک همدلی بابت این که فرید برای خود مشابهی پیدا کرد، به همدلی دیگری بابت این که همچنان تک مانده و کسی سرگذشت ناخوش او را نداشته، می رسیم. او قدم به قدم زود قضاوت کرد و **داوری** ما نیز. بی آن که الزاماً قضاوت مان با او یکسان باشد، در ویژگی عجولانه، مثل او بود.

این دو خصوصیت را پیشتر «مهیب» خواندم. بر این باورم که در سیر کلی روایت فیلم و حتی بدون مکث بر تک تک موقعیت های دراماتیک، فیلم از خود همین خصوصیات بهره اساسی برده است. این که حرف فرید درباره ذوق زدگی فامیل نسبت به هر تا همسر فرنگی یکی از اعضای فامیل، یا عصبانیت اش نسبت به پارتی بازی آن مسئول خط پرواز هواپیمای کنترل از راه دور به نظرمان به جا می آید، به تنهایی مسئله نیست. بلکه در چشم اندازی کلی تر، این که فرید با همان ذهنیات اولیه و پیش از مکث کافی، درباره هر آدمی به نتیجه قطعی می رسد، درگیرکننده است. اما درگیرکنندگی برای فیلمی از حمید نعمت الله دستاورد تازه عجیبی نیست. ولی مشاهده متوالی این که خود ما هم با همان ذهنیات اولیه و سپس از مکث کافی، موضع مان را در قبال فرید روشن می کنیم، می تواند دستاوردی مهیب تعبیر شود. حتی با فرافکنی هم بیشتر در احتمال شباهت به فرید، فرو رفته ایم.

### روند، گره ها و ساختار روایی

تأسف بار است اما در واکنش های منجر به نقد نیز می شود به «اولین چیزی که به ذهن می رسد»، دل خوش کرد. فراوان هم می شود. یک مثال اش در طول تماشای همین **شعله ور** این است که با دیدن گربه بگویم نعمت الله دارد ایده نمایش نیازمندی و بی مأوایی مینا (لیلا حاتمی) به واسطه یک گربه در **رگ خواب** را تکرار می کند؛ در حالی که اینجا از آن رویکرد خبری نیست و تأثیر دیگر حضور گربه را در بند قبلی مطلب، عرض کردم. یا با تعویض سیم کارت گوشی و فرستادن اس ام اس های ظاهراً همدلانه و در اصل، تفرقه انداز فرید به کاوه، به طور طبیعی به یاد کار شخصیت هومن جودکی (حبیب رضایی) در **آرایش غلیظ** بیفتیم. اما به طور غیرطبیعی و دم دستی، این ایده مشابه را نشانی از خودشیفتگی فیلمساز و ارجاع او به فیلم دیگری از خودش بگیریم. این در حالی است که اینجا همین ایده، کارکرد کاملاً تثبیت شده خود را در درام فیلم **شعله ور** دارد و به هیچ وجه، عنصری تحمیلی به نظر نمی رسد. کاوه در مناسبات کاری خود، یک «وردست»، یک آدم رده دو به شمار می رود و فرید که عمری در همین جایگاه و شاید پایین تر از آن بوده، می خواهد خیرخواهی کند و کاوه را از این بازندگی نجات دهد. از آن طرف، چنان که گفتیم، درست همزمان با شروع اس ام اس های او و در همان فرآیند تماشای، به این فکر می کنیم که هدف فرید چیز دیگری است و در آن به گونه ای دسیسه می چیند تا بالاخره در هم شکستن مصطفی را ببیند. با انداختن وسایل دو جوان غرق شده در آب و رساندن آن به دست خانواده آنها، تا این حد که شاهد سیلی خوردن مصطفی هم باشد، خواسته اش را محقق می کند. ولی یک حس دیگر ما در طول تماشای فیلم، حسی شاید اندکی دیرپاب و دور از «اولین چیزی که به ذهن می رسد»، از این قرار است: متعجب شدن از این که موقع اولین ورود فرید به دکه در زاهدان، آمدن آن دو جوان را اتفاقی گذری و کم یا بی اهمیت تصور کردیم و حالا،

ماندن همان وسایل آنها در دکه، توانسته برای فرید امکان این دسیسه را فراهم کند. این کاشتن و رها کردن یک اله مان تا نقطه دور و دیگری از روایت که وقت درو کردن آن می شود، از رندی های نعمت الله و یار فیلمنامه نویسی او هادی مقدم دوست در ساختار روایی **شعله ور** است. طوری که حتی دوباره سر برآوردن آن از زیر غبار رخدادهای اصلی و نقش داشتن در بخش مهمی از این رخدادها، غافلگیری مخاطب را نیز در پی دارد.

آیا این غافلگیری، تنها یک شگرد محدود به تکنیک درام پردازی است؟ از آن نوع مصرفیِ شگردهای تکنیکی که فقط به قصد ضرب شست نشان دادن به منتقد و تماشاگر به کار رفته اند، به خنده می افتم. شبیه درک خنده آوری است که با تماشای باران از پنجره خانه در سال های پیش از دبستان داشتم: وقتی در هوا نمی شد تشخیص داد که باز دارد باران می بارد یا خیر، به چاله های آبگیر کوچک توی کوچه نگاه می انداختم تا اگر باران ادامه دارد، از برخورد قطره های آن با سطح آب، معلوم شود. نزد خود می پنداشتم بهترین کاربرد باران همین است که آبی در این چاله ها جمع می شود و می شود دانست که باز دارد باران می آید یا بند آمده! بعدها بارها همین پندار خام خود را به عنوان اولین نمونه برخورد شخصی با مفهوم «تسلل» مثال زده ام. ولی حالا و این جا، قصدم این است که تفاخر به استفاده هوشمندانه از عنصری در دل روایت، اگر اثر ویژه ای در دنیای فیلم نداشته باشد، بی برو برگرد به تسلل راه می برد: از ابزار و مهارت های سینما برمی گیری تا در دل سینما مصرف کنی بی آن که در زیست و حیات درام و مخاطب، نکته ای در بر داشته باشد! در حالی که مدت هاست ذهن نگارنده معطوف به این امر بوده، فیلم اخیر حمید نعمت الله بستری بس مناسب برای طرح آن به نظرم رسید. سیر روایی فیلم سرشار از این کاشتن ها و جای دیگری برداشتن محصول است؛ اما هر بار در زندگی آدم های داستان، نقشی ضربه زننده و بامعنا دارد و هرگز در ابعاد حقیر تفاخری که از آن در برخی فیلم ها یاد کردم، منحصر نمی ماند. این که فیلمنامه نویسان فرید را «معتاد سابق» گرفته اند و نه «معتاد»، از همان جایی که از زاهدان تا زابل برای گرفتن قرص متادون می کوبد و می رود، به کار روایت داستان او می آید و تفاوتی خلق می کند میان کسی که به قصد حفظ خود به دنبال مرهم رفته با کسی که به قصد تهیه مواد مخدر می رفت (در صورت اعتیاد کنونی و فرضی فرید در فیلم). شاید ماهیت این میزان وابستگی به قرص با اعتیاد تفاوتی نداشته باشد؛ اما جا انداختن این که فرید بسیار شکسته و در این دوره از زندگی اش که در فیلم می بینیم، دارد دست و پا می زند که خودش را ننگه دارد، دستاورد مهمی است که از طریق همین تمهید حاصل می شود.

در همین امتداد، غافلگیری مخاطب از این که دو جوان بومی مغروق همان هایی بوده اند که وسایل ماهیگیری شان را در دکه و نزد فرید گذاشتند، صرفاً امضایی بر برگه ادعای هوش نعمت الله نیست. غافلگیری معنادارتر این است که می بینیم فرید چگونه از آن لحظه تصادفی و آن بقایای ماهیگیران بخت برگشته، به چنین تصمیم مخربی رسیده تا مصطفی حیدری را نزد قوم و قبیله آنها بدهکار و سرافکنده کند. در وصف شخصیت مسعود ترابی (حامد بهداد) در **آرایش غلیظ** معتقد و

نوشته بودم که بس محتمل است والدین جامعه معاصر ما با داشتن آدمی چون او در بین آشنایان، به فرزند خود این سرکوفت را بزنند که «از او یاد بگیر، ببین چه بچه زرنگی است. ببین چه راه هایی برای به دست آوردن موفقیت به ذهن اش می رسد تا حق اش را بگیرد. حق، گرفتی است؛ نه دادنی بچه جان!». همین بچه زبر و زرنگ در روند آن فیلم، هیولای سودجویی از آب در آمد. ولی همین که اولاً آدم دون پایه و «بازنده» صفتی چون هومن آن فیلم، اینجا به شخصیت اصلی بدل شده و آن اس ام اس ها را با سیم کارت دیگر می زند و ثانیاً برای تخریب طرف مقابل - که طفلک اصلاً هم «مقابل» او نیستاده - این استفاده از بقایای آن دو جوان به ذهن اش می رسد، به شدت غافلگیرکننده است. غافلگیری از این که چگونه آدم معمولی ساده ای چون فرید می تواند به چنین کارهایی دست بزند و بی شک بابت دور از ذهن بودن آن احساس زرنگی مضاعف کند، البته که واجد ارزشی فراتر از غافلگیری های صرفاً سینمایی منتقدپسند و باب دندان مخاطب مدعی خاص بودن است.

از مهم ترین «حذف و اضافه» های فیلم در نسخه اکران عمومی که خوشبختانه این بار بدون اصلاحیه های نظارتی و بنا به صلاحدید خود کارگردان با تدوین دوباره اثر، اعمال شده، این است که فرید در نسخه اولیه فیلم هرگز به روی مصطفی نمی آورد که همکلاس بوده اند. اینجا نعمت الله وسوسه شده اشاره ای البته ضمنی از جانب فرید را در جایگاه یکی از گره گشایی های مهم فیلم، در دل آن بگنجانند. ولی کاش چنین نمی کرد. در شکل فعلی هم میزانشن این سکانس، جای آمدن آن، نوع نورپردازی، نوع گرفتن صورت او در دستان فرید و تعجب و سکوت مصطفی، همه می توانند حسی از این به ما بدهند که این کابوسی بیش نیست؛ و همین نشان دهنده تردید نعمت الله در جای گذاری این گره در فیلم است. همچنان نتوانسته با قطعیت به این برسد که باید این افشای راز توسط فرید صورت پذیرد. در حالی که تا انتها نگفتن این پسزمینه توسط فرید، آن حس واخوردگی او را عمیق تر می ساخت. تمام دلزدگی های فرید از حضور مصطفی و اهمیتی که در نظر مردم دارد، می توانست با ابراز آشنایی از جانب مصطفی که دبیرستان خوارزمی را به یاد می آورد، برطرف یا کمرنگ شود. اما این که همین به جا نیاوردن یا حتی احساس آشنایی نکردن، زمینه باقی دلزدگی ها را پدید می آورد، با نگفتن آن به مصطفی، شخصیت بازنده روایت ما را به مناعت طبعی که از او انتظار نمی رود، می آراست. یعنی بار دیگر و این بار در مسیر معکوس آن سیه کاری ها، رفتاری از او سر می زد که غافلگیر می شدیم. غافلگیری از این که این همه آزار می بیند اما دم بر نمی آورد و به مصطفی بروز نمی دهد که نوعی دلگیری شاید کودکانه از این که او را به جا نیاورده، یکسره همراه اش بوده است. آن «به جا آوردین؟» که یک بار و اوایل حضور مصطفی از او می پرسد، بی درنگ با جمله «من بابای نویدم» از این احتمال که می خواسته دوره دبیرستان را بگوید، دور می شود و در این یک مورد، خودداری فرید را نشان می دهد. ظرفیت نعمت الله ستودنی است که بر اساس بازخوردهای زمان جشنواره سی و ششم فجر، به روتوش سکانس ها و نریشن در این نسخه فیلم دست زده. بهتر شدن ضرباهنگ آن که به ویژه موخره ها را حذف یا کم کرده (مثلاً بعد از تصادفی که

فرید باعث آن می شود و پسرش را زخمی و خونین تحویل خانواده همسر سابق اش می دهد) مهم ترین نتیجه این تدوین دوباره است. اما در این یک مورد، رو کردن و برملا ساختن زمینه اصلی عقده گشایی فرید، «حیف» از نهاد آدم برمی آورد.

### نریشن، دیالوگ و امین حیایی

حتی اگر این بازنمایی ممتاز مفهوم «تلاش برای موفقیت» در جامعه روز ما در فیلم هم نبود ولی همین باند دیالوگ و همین گفتار متن راوی را داشت، می توانست به همین میزان فیلم ماندگاری شود. اما هر چه ظرافت در کلام جاری در فیلم به کار رفته، به همین تصویری که از شدت زیر و روکشی در مناسبات اجتماعی و ارتباطی معاصر ارائه می دهد، ربط دارد. فکرش را بکنید؛ مردی میانسال و مطلقه (تصور نکنیم این صفت فقط متعلق به خانم هاست) برای این که بتواند نگهداری از پسر تین ایجر خود نوید (دارا حیایی) را به دوش مادر خود (زری خوشکام) بیاندازد، صفتی ساخته که هیچ جای زبان مکتوب با محاوره ای ما سابقه ای ندارد: به او می گوید چرا «وظایف مادر بزرگی» را درست انجام نمی دهی! بعدتر و با تمسخر لم دادن خود در دکه وحیده (مژگان صابری) و پدرش، در بخشی از نریشن فیلم می گوید: «به عکس از این موقعیت شاهانه بفرستم برای مادرم، خودش می گه نپودو نگه می دارم». تقریباً هر تماشگری موقع شنیدن این جمله، می خندد. این، از خصوصیات به شدت معاصر فرید و فیلم است: ما در دل توده رو به رشد مشکلات اقتصادی و جاری زندگی اینجا و امروز، مدام حال و روز خودمان را دست می اندازیم و وقتی برای این کار، کلماتی به طعنه آمیزی این حرف/فکر فرید به کار می بریم، حسابی ironic می شویم.

در عبارتی که تازه نوشتیم، مکث کنیم: در دل بحث از ساختار سینمایی، ما با «نریشن» فرید رو به روییم که از نظر واگویه حس های «در لحظه»، نریشن بسیار به خصوصی است و با دو نریشن دست پرورده همین دو فیلمنامه نویس یعنی رگ خواب و سر به مهر تفاوت بنیانی دارد. اما حواس مان باشد که اگر از منظر زندگی آدمی به نام فرید به آن بنگریم، حرف/فکرهای توی ذهن اوست. حرف هایی که به زبان نمی آید ولی بسیار بیشتر از گفته های زبانی او حرف دل اش است؛ و فکری که دارد با خودش بالا و پایین می کند تا تصمیم های بعدی را بگیرد و اجرا کند. وقتی تصور و توصیف می کند که مصطفی می گذارد درست لحظه ای که کسی می خواهد از سر قدرشناسی دست او را ببوسد دستش را پس می کشد، دارد با خود به ریاکاری مصطفی فکر می کند تا بعد جلوی همین قدرشناسی های مردم از او را بگیرد. همین جاست که در همان قالب «حرف/فکر در لحظه» و برخلاف نریشن هایی که کلیت را می گویند (مانند هامون یا اینجا بدون من) می گوید «عقده ای سیاه کار»؛ و بعد با نگاه به مصطفی ادامه می دهد: «قیافه رو»! سینمای ایران، تا به حال چنین نریشنی به خود نشنیده است. خصوصی ترین واکنش های آنی شخصیت در ذهن خود را به گوش مان می رساند که نزد هیچ کس

حاضر به بیان آنها نیست و گاه حتی همین تبدیل نشدن حرف/فکرهای ناگفته به گفته های زبانی را در همین نریشن، وصف می کند: «کار از خودش درآورده. غواص کشف جنازه. حرف هم بزنی، می گن بخپله. تو اگه معرفت داشتی، کاوه بدبختو هم می آوردی سری تو سرها دربیاره». یکی از دستاوردهای فرامدرن این نریشن و خلوت رازورزانه ای که بین مخاطب و راوی جور می کند، همین است که هر چه بخواهیم به فرید نسبت بدهیم، خودش پیشتر گفته. می داند او را «بی مسئولیت» یا حتی «علاف» می دانند. حتی در باند دیالوگ، در نوع حق دادن به خود چندان اصراری به استدلال ندارد و چه در بیمارستان و رو به روی برادرش (فرهاد شریفی) چه در فرودگاه که از ادا و اطوار مدیر کم سن و سال و میانمایه شرکت از کوره در می رود، نوع و شدت واکنش هایش می تواند برابر با پذیرش همان صفات منفی باشد که سایرین به او منسوب می کنند. در عین این که اگر مثلاً احساس حقارت در برابر اختلاف طبقاتی را صفتی منفی فرض کنیم، اقرارهای او در دل و ذهن خویش گاه بر خلاف این پوسته ظاهری، مثبت و پذیرفتنی به نظر می آید: آن جا که به خانه پدر همسر سابق اش در لواسان می رود و روی تصویر خانه ها می گوید «یه دونه از این ویلاها داشتیم، هیچ وقت دلش نمی اومد ازم طلاق بگیره. قشنگ می چسبید بهم!»

اما آیا اینها بدان معناست که همچون اغلب «بازنده»های تاریخ سینما، او به بازندگی خود به عنوان یک خصلت فردی، واقف است؟ از جک لمون در فیلمی که بابت آن اسکار گرفته ولی در ایران همچنان بسیار مهجور است یعنی **ببر را نجات بده** (جان جی. آویلندسون، 1973) تا نیکلاس کیچ در **هواشناس/مجری اخبار هواشناسی** (گور وربینسکی، 2005) و از قهرمان **بازنده** های نمونه ای برادران کوئن در **بارتون فینک** (1991) و **لبوفسکی بزرگ** (1996) و **درون لوئین دیویس** (2013) تا شون پن در **ترور ریچارد نیکسون** (نیلز مولر، 2004)، تلاش های بازنده ها نه برای اثبات بازنده نبودن شان، بلکه به قصد در اختیار گرفتن تقدیری است که خود رقم زده اند و به باخت شان در مسیر زندگی انجامیده. حتی پل نیومن مشهور **بیلیاردباز** (رابرت راسن، 1961) هم می خواهد شکست روی میز بازی و در روابط و جریان زندگی را از بدشانسی بداند و اختیار این شانس را به دست بگیرد. نه این که ادعا کند هرگز بازنده نبوده. در واقع بحث و چالش تک تک آنها تنها بر سر عواملی است که بازندگی را بر سرشان هوار کرده؛ نه متکی بر داعیه بازنده نبودن. در عوض، نسخه ایرانی که همین فرید ما باشد، اصلاً خود را «خوش فکر و با استعداد و خوش سلیقه» می داند و بر این باور است که چنین افرادی کارشان در محیط سیستم، می گیرد. این نوع اعتماد به نفس کاذب که با آن اقرار به بدبباری ها در تضادی آشکار قرار دارد، نیاز به بازی بسیار موشکافانه ای از سوی بازیگر و نگاه موشکافانه ای از چشم تماشاگر دارد. اولی را امین حیایی با استحکامی گاه شگفت انگیز به سرانجام رسانده و به قصد دومی، به چند لحظه از کار او دل می دهیم:

وقتی فرید در دل همان حرف/فکرها در فرودگاه به خود نهیب می زند که «آروم باش؛ هیچی نگو» ولی درست برعکس؛ تمام بیزاری اش از این تازه به دوران رسیدگی و خود مهم نمایی مدیرک را در ساختن کمانی افقی با لب های آکنده از



نفرت بیرون می ریزد و فریاد می زند «چی می گی تو؟»، حیایی با ویرانی صورت ظاهر دارد فروپاشی درونی نقش را ترسیم می کند. حیایی خوب حواس اش هست که حجم عمده بینندگان فیلم با موقعیت هایی اینچنین در دل مناسبات کاری و اداری یا حتی در کوچه و خیابان رو به رو بوده اند و برون ریزی حرص فروخورده اش، به نمایندگی از تمام این مردم زخم خورده از همین اطوار مدیرک ها شکل می گیرد و به محق دانستن فرید منتهی می شود. وقتی کاوه در توصیف کسی که به او اس ام اس می زند، می گوید «طرف قشنگ آژگله»، سکانس با لحن عجیبی اجرا می شود که هم احتمال بدهیم او دارد به فرید طعنه می زند و هم مطمئن نشویم که می داند کار اوست. اجرای این تردید در چهره و چشمان حیایی، قامت تمام عیار بازیگری را برمی افرازد که می تواند «زیرمتن» را بازی کند و در سینمای اغلب فاقد زیرمتن ما، این کمیاب است.

### هنر فضا سازی و هنر انتخاب

باز اگر **شعله ور** یکی از آن فیلم های رندی نبود که قصه یک آدم خیلی عجیب و خاص خود را می گویند اما به تصویری از تاریخ یا جامعه یا تاریخ اجتماعی سرزمین خود و آدم هایش می رسند، آن چه در خلق «فضا»ی وقوع این قصه تصویر می کند، می توانست برای تعظیم بنده کفایت کند. خوب که به یاد آوریم، هر فیلمی با آن خصلت «قصه فرد و بازنمایی کلیت»، به این مهارت در فضا سازی مزین بوده است. از سه فیلم پیشگوی توقیفی اولین جشنواره فیلم فجر یعنی **مرگ یزدگرد** (بهرام بیضایی، 1361)، **حاجی و اشنگتن** (علی حاتمی، 1361) و **خط قرمز** (مسعود کیمیایی، 1361) که همچنان جزو الگوهای سینمای ملی ما قلمداد می شوند تا **ناخدا خورشید** (ناصر تقوایی، 1365) و **اجاره نشین ها** (داریوش مهرجویی، 1365)، هر فیلم نمایش دهنده دنیایی خاص که بعدتر طنینی همگانی پیدا کند، حتماً فضا سازی از یاد رفتنی داشته است. نقش برجسته فضا سازی این گونه فیلم ها قاعده قطعی ندارد. امکان دارد ترسیم جزئیات بومی و عینی برای ایجاد حس حضور در آن فضا و دوران، اصل باشد (مانند **ناخدا خورشید** و **اجاره نشین ها**) یا رفتن به سمت فضایی استیلیزه و کاملاً متمرکز بر مفروضات بصری و ساختار عمداً نمایشی (مانند **مرگ یزدگرد** و **حاجی و اشنگتن**). اولی بر واقع نمایی جغرافیایی متکی است و در نتیجه، ظواهر رخدادها و محل وقوع شان را متعلق به دوران و محلی مشخص نمایش می دهد اما ذهن بیننده را به سمت تجسم شباهت های بین آن شرایط و شرایط زمان تماشای فیلم سوق می دهد و دومی، فضایی دور از واقعیت پردازی و چه بسا رویاگونه می سازد که می تواند در ذهن بیننده به مقاطع تاریخی دیگر یا مناطق جغرافیایی دیگر، تبدیل شود. شگفت است که **شعله ور** و فضایی که می آفریند، از هر دو شیوه، تحفه هایی برداشته است. هم با آن تصویر رویاگون/کابوس وار **شعله ور** شدنِ سازه محل اقامت فرید، گریزی به سوررئالیسم می زند و هم می کوشد طرح صحنه و انتخاب لباس ها و لوکیشن ها و حتی گریم و لهجه هر آدم را منطبق بر واقعیات قابل انتظار از طبقه و شخصیت او برگزیند و به اجرا درآورد.

وقتی فرید در پسزمینه تصویر در شلوغی بازار دارد از مادرش پای تلفن می شنود که زن سابق اش در آستانه ازدواج دوباره است، پیشزمینه نما که از توی مکانی مسقف گرفته شده، چه را نشان می دهد؟ اگر با روش بی تأکید فیلم که هیچ این ویژگی های بصری و فضا سازی را به رخ نمی کشد، به یاد نمی آورید، بنده وظیفه دارم کمک تان کنم: در سایه ای که باعث می شود پیشزمینه را سیلوئت ببینیم، دارند مرغ ها را به روشی عجیب که آنجا و همه جا در خیلی کشتارگاه ها و مرغداری ها رایج است، ذبح می کنند. تطبیق روانی و حسی میان جلوی تصویر و عمق آن، نیاز به توضیح ندارد؛ اما انتخاب این جا و قاب دوربین، به اندازه پرهیز از تأکید بر آن، تأثیر موقعیت را دو یا چند چندان می کند. این که مصطفی نوعی لهجه بومی و حتی روستایی دارد و دستیارش کاوه به فارسی سلیس و حتی نزدیک به گویش «تهرونی» حرف می زند، باز از همان انتخاب هاست که ما را در حق دادن به فرید بابت تمسخر سر و ریخت مصطفی هم مثل کار یا قهرمانی او، مودپانه همراهی می کند. اگر گرافیک مواد تبلیغی را هم در ادامه همین وجوه بصری و انتخاب های فیلم، برخلاف همیشه که مورد غفلت نقد است، جدی بگیریم، لوگوی نام فیلم نیز درست بر همین رندی تکیه دارد: هم با آن تزئینات و اعراب، انگار از دل متنی کهن به زبان پشتو و حوالی دیار لوکیشن فیلم آمده و آدرس واقعی می دهد، هم انگار فرم بصری تایپوگرافی را از شباهت لانگ شات کلمه «شعله ور» به شعله ای رو به گسترش برگرفته است. حتی در انتخاب لوکیشن هایی جزئی تر از انتخاب کلی ولایت و قایع، مثلاً انتخاب آن ساحل بسیار خاص برای نخستین همنشینی پسر فرید با قهرمان و دستیارش، تداوم همین رندی مشهود است: فرید از خواب برمی خیزد و می بیند پسری که باید قهرمان خود را در هیأت پدر بجوید و بیابد، از صبح علی الطلوع به ساحل رفته تا ناظر قهرمانی جناب همکلاس سابق باشد. این را می دانیم که از دید فرید، او آدم فرصت طلبی است و کارش هم با یافتن جسدهای غرق شدگان و نه نجات جان آنان، کاری عبث. اما فرید در حین نزدیک شدن به منظره سرسپردگی پسرش در قبال این آقا، از ساحلی می گذرد که صخره های بزرگ و خشنی سراسرش را پوشانده و راه رفتن او را متزلزل و حتی مضحک جلوه می دهد. همین میزانشن، تلخی این منظره در نظر فرید را با کوچک تر شدن اش در جایگاه یک مرد بازنده، تشدید می کند. این که ساحلی را به عنوان لوکیشن برگزینیم که برخلاف برخی سواحل شمالی ایران از سنگریزه شکل نگرفته و حتی مثل ساحل دیگری که در فیلم می بینیم، ماسه ای نیست و بنابراین فرید را به آن وضع معلق الاکلنگ وار می اندازد، جز رندی چه نام دیگری می تواند داشته باشد؟

### سینمای ملی و داستان پدر، پسر و مادر پدر: با امید، بی اعتماد

آیا تصویری که **شعله ور** از نسل بعدی عرضه می دارد، از آن جلوه هایی است که نادانی و ندانم کاری را ریشه تمام بی ریشه گی هاشان تلقی کند؟ فیلم های زیادی که شاید قصد و شاید ادعای همدلی با جوانان و تین ایجرهای جامعه معاصر خود را داشته اند، عملاً این بی هدفی و بی شناختی را به آنان نسبت داده اند و به جای همدلی، در نهایت به تخطئه نسل

جوان پرداخته اند: اگر راه حل جوان این جامعه برای به دست آوردن دختر مورد علاقه این است که پدر او را بابت مخالفت با ازدواج آنها از سر راه بردارد یا دختر را در همان مقطع عقد پنهانی، به در دسر بارداری بیاندازد یا سطح شعور و توقع اش از امکانات پیرامونی این است که وام بانکی هنگفت را بی ضامن به او بدهند، بدیهی است که فیلم های نشان دهنده این جوانان یعنی به ترتیب **عصبانی نیستم** (رضا درمیشیان، 1392/اکران: 1397)، **چهارشنبه 19 اردیبهشت** (وحید جلیوند، 1393) و **مالاریا** (پرویز شهبازی، 1394)، انگار دارند به جای سمپاتی، برای این نسل تمسخر خریداری می کنند. اما در **شعله ور** هر چه مادر فرید از او که دیگر جا و فرصتی برای به درآمدن از بازندگی ندارد، ناامید شده، فرید به پسرش نوید امیدوار است. ما که تضاد بین نامردی های فرید و انسان مداری نوید را می بینیم، بیش از خود او به پسرش و نسل او امیدواریم. فرید البته به پسرش و انتخاب های او، اعتمادی ندارد. می بیند و می داند که ممکن است پدر را قهرمان خود برنگزیند و از این بابت، آزرده خاطر می شود. اما نوید به این که مصطفی نامرد نیست، تا آن حد بها می دهد و همین، حدشناسی و انسانیت دوستی این نسل را امیدبخش تر از هر فیلم ایرانی دیگر این سال ها در رویارویی با نسل جوان، به تصویر می کشد. فرید حتی احتمال نزدیک به یقین می دهد که منش و مردانگی نوید بعد از آن که دیده مادرش دارد با مرد دیگری ازدواج می کند، نگذاشته که دیگر در آن خانه بماند. پسر، در یکی دیگر از خودداری های تحسین برانگیز انتخاب های اساسی فیلم، هیچ گاه این را بر زبان نمی آورد. بار اول با دیدن عکس وحیده به پدر می گوید «این یکبو بدبخت نکنی»؛ اما بار بعدی با طفره رفتن از پاسخ به پدر درباره مراسم عروسی فرضی او در سیستان با رقص محلی و غیره، حتی می توان حس کرد که نمی خواهد بی کفایتی پدر برای همین ازدواج دوم قناعت گرانه و بدون بلندپروازی را هم توی صورت او بکوبد.

می خواهیم از محدوده متن به در آیم و به فرامتن هم نظری کوتاه بیافکنیم. عرض کنم که فیلمساز به جهان زیستی عینی شخص خود نیز نظر داشته و در پیوند با آن، فیلمی چنین انسانی ساخته است. اشاره حامد بهداد در شرح کشفی که از فیلم **آرایش غلیظ** در گفت و گو با نگارنده ارائه داد، اینجا برایم حکم سند را دارد: او معتقد بود که بخشی از سرخوشی دیوانه وار دنیای آن فیلم به حسی برمی گشت که نعمت الله می خواست به پسر نوجوان اش بامداد هدیه دهد: تیتراژ آن گفتو گو یعنی «به خاطر بامداد، بلکه بخندد» تعبیر ادبی بهداد برای توصیف این انگیزه شخصی فیلمساز بود که به قدر کفایت، از سطح کار شخصی فراتر می رفت و به بازتاب هایی مهم از منظر روانشناسی اجتماعی دست می یافت. حالا و در تداوم همان مسیر، دارد به نسل بامداد تصویری می بخشد از امیدی که به مرام شناسی آنان دارد. حضور پسر تین ایجر امین حیایی در نقش نماینده این نسل، بسیار بامعناست: ریسک جسورانه امین که دارد نقش پدری مردد بر سر نگه داشتن پسرش از ازدواج قبلی را بازی می کند و برخی همانندی های آن با زندگی خصوصی خودش، یک ور ماجراست و ور دیگر، آن جان به لب شدن و تقاص پس دادن پدر در انتهای مسیر غفلت از فرزندش در انتهای فیلم. تصور کوتاه فکرانه ای است

که آن عجز و لابه حین دویدن فرید را معادل تطهیر او و پاک شدن خطاهایش از دید کارگردان بگیریم. بلکه برعکس؛ در فرآیند تماشای این نفس زدن ها و دیر رسیدن به پسر تحت مداوا بعد از شیطنت نوجوانانه غواصی، حس تماشاگر این است که فرید دارد تاوان می دهد. شاید حتی مخاطب در دل خود یا زیر لب خطاب به فرید بگوید: «آها! حالا بکش! حفته به این روز بیفتی». گوشه ای از شعر مولانا که نصرت فاتح علی خان و همایون شجریان جداگانه و در سال هایی دور از هم خوانده اند اما در چیدمان و تنظیم و میکس خلاقانه سهراب پورناظری، انگار گاه ته تحریر یکی همچون چوب دوی امدادی به آوای دیگری پیوند می خورد و انگار کنار هم نشسته و خوانده باشند، چنین فریاد برمی آورد: «خدایا رحم کن بر من، پریشان وار می گردم/ خطاکارم، گنه کارم، به حال زار می گردم». پس تطهیر و توجیهی در میان نیست. از نسل فرید، گذشته. نه بهبود و نه رستگاری، از آن آنها نیست. به نسل بعد اما می توان امید بست. آرمانی از این ملی ترسراغ دارید؟ و واقع بینی تلخی که به فرجام نسل فرید دارد، درست ترین جوهره ممکن برای آن که از **شعله ور** فیلمی در جلوه سینمای ملی بسازد، نیست؟ آن ناامیدی مادر، این امید به نسل پسر و این تلخی و تمام شدگی سرنوشت پدر، فشرده احوال نسل های این سرزمین است. سینمای ملی درست باید چنین قواره هایی داشته باشد.