شاهین شجری‌کهن
منتقد سینما:

نمایش کامل جهان پیچیده شخصیت‌ها و مناسبات اجتماعی

به نظر شما چرا در این فیلم شخصیت‌ها به‌طور مداوم نامعقول و واکنش‌هایشان لحظه‌ای به نظر می‌رسد؟

شخصیت‌های فیلم عمدتاً با رفتار نامعقول و تصمیم‌های لحظه‌ای طراحی شده‌اند؛ علیار نوجوان، مادر خانواده، مهناز و حتی حمید همگی در مواجهه با بحران‌ها و رویدادهای پیرامون، بر اساس غریزه و احساس واکنش نشان می‌دهند. تصمیمات نامعقول شخصیت‌ها به خودی خود ایراد فیلم نیست، چرا که اگر به درستی بازنمایی شود، اتفاقا می‌توانند دراماتیک و معنادار باشد. اما این امر مشروط به توانایی کارگردان در ارائه جزئیات کافی و بازنمایی دقیق است تا تماشاگر درک کند که شخصیت‌ها چرا چنین رفتار می‌کنند. به عبارت دیگر، ضعف یا قوت فیلم نه در نامعقول بودن تصمیم‌ها بلکه در توانایی فیلمساز در انتقال روند و انگیزه‌های پشت این تصمیم‌هاست. همان‌طور که هیچکاک در «بیگانگان در قطار» نشان می‌دهد، درام می‌تواند از تصمیمات غیرمنطقی شخصیت‌ها شکل بگیرد، به شرط آن‌که زنجیره رویدادها و واکنش‌ها به خوبی بازنمایی شوند و قدرت روایت حفظ شود.

نقش مهناز با بازی ایزدیار، چگونه نشان‌دهنده ارتباطات او با جهان بیرون و مرد سالار است و قرار است چه نگاهی را دنبال کند؟

مهناز در جهانی پرتناقض و مردسالار عمل می‌کند، جایی که زنان حتی با استقلال و تلاش شخصی، کنترل چندانی بر رویدادها ندارند. اقدامات او (از تلاش برای تسکین عذاب وجدان خود و دیگران گرفته تا انتقام مستقیم از گناهکاران) بر اساس منطق درونی شخصیت او و واکنش به شرایط محیطی شکل می‌گیرد، نه بر اساس استانداردهای بیرونی یا انتظارات معمول مخاطب. فاجعه‌ای مانند مرگ علیار باعث می‌شود که مهناز به جای انفعال مطلق، با استفاده از امکانات محدود خود وارد عمل شود، هرچند نتیجه آن گاهی زنجیره‌ای از رویدادهای نامطلوب را ایجاد می‌کند. این شخصیت‌پردازی نشان می‌دهد که در جامعه‌ای که ساختار حقوقی و عرفی از زنان حمایت نمی‌کند، منطق تصمیم‌گیری زنان بیشتر کنترل آسیب و مقابله با موقعیت‌های فوری است و نه یک منطق خطی یا ایده‌آل. در این جا ضعف، درماندگی و انفعال زنان در جامعه‌ای بی‌رحم و پرتناقض، که به طرز نامعقول و غیرمنصفانه‌ای بر اساس الزام‌های عرفی و قراردادهای اجتماعی اداره می‌شود، بیش از پیش نمایان می‌شود. نه قانون و نه ساختار حقوقی و عرفی خانواده، مدرسه یا محیط کار، حمایت واقعی از احساسات و خواسته‌های زن ارائه نمی‌دهند؛ وکیل کراوات‌زده در دفتر شیک و خوش‌منظره‌اش به مهناز می‌گوید احساسش را درک می‌کند، اما قانون به او حق نمی‌دهد؛ دادستان نیز در برخورد کوتاه مشابهی توصیه می‌کند از پیگیری قضایی علیه پدرشوهرش دست بکشد، چرا که نتیجه‌ای نخواهد داشت. تنها کاری که از دست مهناز برمی‌آید، جمع‌آوری امضا در محیط کار برای برکناری حمید و ثبت شکایتی بی‌نتیجه علیه پدرشوهر است؛ اما همین اقدامات اندک وقتی با تصمیم و اراده مردانی مواجه می‌شوند که می‌خواهند این مادر دردسرساز را سر جایش بنشانند، به سادگی ناکام می‌مانند. چند امضا و همراهی سه چهار شخصیت نه چندان موجه کافی است تا مهناز به شدت در معرض خطر قرار گیرد و تا آستانه از دست دادن دومین فرزندش پیش برود. با این حال، ناظم مدرسه در آخرین لحظه و در یکی دیگر از نماهای گل‌درشت مورد علاقه کارگردان، با مشاهده وضعیت آشفته دختر کوچک خانواده، وجدانش تکان می‌خورد و امضایش را پس می‌گیرد؛ پرونده علیه مهناز از اعتبار می‌افتد و قضیهٔ تغییر سرپرستی ندا به نوعی کأن‌لم‌یکن می‌شود.

آیا پرگویی و حجم روایت فیلم باعث ضعف انسجام می‌شود؟

فیلم با ارائه شبکه‌ای پیچیده از روابط و خرده قصه‌ها، سیر تکوینی شخصیت‌ها و انگیزه‌های عاطفی را با جزئیات بسیار بازنمایی می‌کند. این حجم روایت، گرچه گاهی ممکن است باعث پراکندگی یا تشتت شود، اما در عین حال امکان نمایش کامل جهان پیچیده شخصیت‌ها و مناسبات اجتماعی را فراهم می‌کند. تنها بخشی که ضعف ایجاد می‌شود مربوط به جاهایی است که برخی پیوندهای مهم میان شخصیت‌ها یا زمینه‌های عاطفی کافی برای تصمیماتشان پرداخت نشده است، مانند سیر پذیرش حمید توسط مادربزرگ یا شکل‌گیری رابطه میان حمید و مهری. با این حال، در مجموع توانایی فیلم در ارائه درام اجتماعی غنی، بازنمایی تراژدی انسانی و نمایش تضادهای عاطفی باعث می‌شود انسجام روایی آن حفظ شود و مخاطب تجربه‌ای درگیرکننده و کامل از جهان فیلم دریافت کند.

خود را به شکل تاثیرگذاری به نمایش بگذارد.

در نیمه دوم فیلم، از لحظه‌ای که پسر نوجوان فوت می‌کند، روایت کارکرد تصاعدی خود را از دست می‌دهد. دیگر شاهد حرکت روایی و تحول شخصیت‌ها نیستیم و به نظر می‌رسد فیلم درگیر بازگویی مکرر همان رخدادهایی است که پیش‌تر در نیمه اول مطرح شده‌اند و روایت در نیمه دوم به جای پیشرفت، در همان نقطه اولیه خود درجا می‌زند.

بزرگان سینما بارها تأکید کرده‌اند که شخصیت و پیرنگ دو بازوی اصلی شکل‌گیری روایت هستند؛ شخصیت پیرنگ را می‌سازد و پیرنگ موجب تکامل شخصیت می‌شود. این اصول بنیادی سینماست و تاریخ سینما پر است از مثال‌هایی که هر کس به زبان خود به این موضوع پرداخته است. در فیلم «زن و بچه»، پرده‌های ابتدایی به گونه‌ای شکل گرفته‌اند که مقدمه‌چینی مؤثر و جذاب ارائه می‌شود: زن و مرد، ماجرای خواستگاری و پسر بچه‌ای که محور اصلی داستان است، همه چیز صعودی و آماده ورود به روایت اصلی به نظر می‌رسد. در این مرحله، فیلم توانسته مخاطب را با جهان خود همراه کند و هسته داستانی قدرتمند به نظر می‌رسد اما پس از وقوع سانحه اصلی، فیلم دیگر نمی‌داند روایت خود را از کدام سمت ادامه دهد. به جای تمرکز بر شخصیت پسر بچه و بازنمایی فاجعه با محوریت او، فیلم می‌خواهد همه چیز را بیان کند و شروع به چنگ انداختن به خرده روایت‌ها و مضمون‌های متکثر می‌کند و همین باعث پراکندگی روایت، پرگویی و حجیم‌گویی شده است. فیلم برای پر کردن خلاءها به مولفه‌های بیرونی و رفتاری متوسل می‌شود و همین باعث تکرار موقعیت‌ها و رفتارهای شخصیتی می‌شود. در نبود شخصیت‌پردازی دقیق، رفتارها تبدیل به پوسته‌ای تکراری می‌شوند و چرایی تصمیمات شخصیت‌ها مشخص نیست. برای مثال، نمی‌دانیم چرا مرد قید مهناز را می‌زند و با خواهر او ارتباط برقرار می‌کند. این فقدان شخصیت‌پردازی در پیشروی پیرنگ منجر می‌شود تا نمای پایانی یعنی صحنه بازگشت زن و در آغوش گرفتن نوزاد متولد شده، تبدیل به صحنه‌ای مصنوعی، باسمه‌ای و شبیه سریال‌های تلویزیونی شود؛ صحنه‌ای که نه تأثیر روانی دارد و نه بنیان منطقی و دراماتیک مستحکمی در روایت دارد و بیش از آنکه گره‌گشایی و یا به آرامش رسیدن شخصیت اصلی را نشان دهد، ناراحت کننده است. در واقع همانطور که اشاره کردید، نقطه‌ای که فیلمنامه‌نویس هدف ابتدایی خود را گم می‌کند، پس از وقوع تراژدی است؛ این مسئله باعث می‌شود که فیلم پس از مرگ پسر نوجوان به نوعی به خلاصه‌ای از یک سریال بدل شود، جایی که مخاطب نمی‌داند چرا باید همه این اتفاقات را دنبال کند. در این بخش، مخاطب به شکل غریزی و نه دقیق، ممکن است برداشت کند که فیلم در پی تقلید از سبک اصغر فرهادی است، اما این تحلیل قابل اتکا نیست. با این حال، مفهوم پشت این برداشت قابل توجه است: اصغر فرهادی در مواجهه با چنین موقعیت‌هایی توانایی حفظ مسیر شخصیت و کاوش در لایه‌های درونی او برای شکل‌گیری پیرنگ و روایت را دارد، در حالی که سعید روستایی تنها پوسته بیرونی و ظاهر شکلی فرهادی را عرضه می‌کند. نتیجه این رویکرد، تکرار مداوم موقعیت‌ها و رفتارهاست و مخاطب نمی‌داند روایت در کدام جهت پیش می‌رود یا چه پیام و نقطه محوری‌ای در داستان وجود دارد و در نهایت مخاطب نمی‌داند که در «کجای این شب تیره بیاویزد قبای ژنده» خود را!

این اثر در رویکرد شباهت‌هایی به فیلم‌های اصغر فرهادی دارد؛ با این بستر که اتفاقی رخ داده و حالا قرار است هر کس سهم خود را از اتفاق مشخص کند... اما چرا موفق نیست؟

دلیل این ضعف روشن است: شخصیت‌پردازی‌ها به شدت متفاوت و ناکامل هستند. در آثار فرهادی، موقعیت‌های ساده به واسطه طراحی دقیق و شخصیت‌پردازی غنی، امکان خلق موقعیت‌های دراماتیک پیچیده و معنادار را فراهم می‌آورد. این قدرت، محصول بذری است که پیش از آغاز روایت کاشته شده و فیلمساز می‌داند چگونه آن را برداشت کند. در مقابل، در این فیلم، این فرآیند اتفاق نمی‌افتد و شخصیت‌ها و موقعیت‌ها آن انسجام و توانایی لازم برای تبدیل شدن به روایت دراماتیک و منسجم را ندارند.

پایان فیلم تلاش می‌کند تصویری امیدوارکننده ارائه دهد، اما در عمل این تلاش به شکلی مضحک جلوه می‌کند...

در این بخش، روایت بیشتر شبیه نگاه ژورنالیستی می‌شود؛ فیلم می‌خواهد همه مسائل اجتماعی جامعه ایرانی را پوشش دهد؛ مردسالاری، فقر، مسائل تربیتی مدرسه با حضور ناظم و سایر عناصر. این حجم از موضوعات باعث می‌شود فیلم نتواند تمرکز خود را حفظ کند و انسجام روایی از بین برود. در نهایت، هنگامی که به ایستگاه پایانی فیلم می‌رسد، به نظر می‌رسد فیلمساز برای خلق یک پایان نمادین و قابل قبول، مجبور به طراحی پایانی سبک و زورکی شده است. این پایان نه با مسیر روایی پیشین هماهنگی دارد و نه از نظر ساختار دراماتیک با داستان مرتبط است، بلکه صرفاً ابزاری برای خاتمه دادن به اثر به شمار می‌رود. به عبارتی، پس از تراژدی، فیلم بیشتر شبیه یک سریال پخش و پلا است که شاخه‌های مختلفی از مسائل اجتماعی را دنبال می‌کند و در هر نقطه‌ای از آن می‌توانست مخاطب را قانع کند که این پایان اثر است، زیرا روایت اصلی و انسجام آن دیگر حفظ نمی‌شود. چنین رویکردی با کارکرد سینما به عنوان تجربه‌ای یکپارچه و منسجم تضاد دارد و نشان می‌دهد که فیلم در نیمه دوم خود نتوانسته هدف روایی مشخص و قدرتمند خود را دنبال کند.

یکی از پرسش‌های مهم در تحلیل فیلم، مسئله واقع‌گرایی است؛ اینکه یک اثر سینمایی تا چه حد مبتنی بر رفتار و واکنش‌های واقعی انسان‌ها در شرایط مشابه است. برخی منتقدان فیلم‌ها را صرفاً بر اساس این معیار می‌سنجند که مثلا رفتار شخصیت در جهان واقعی تا چه اندازه منطقی و یا امکان‌پذیر است! به نظر چنین تحلیل‌هایی که صرفاً بر مبنای واقعیت شخصی است، نوعی تحلیل سطحی و ناکارآمد است، نظر شما چیست؟

در آثار درام، به ویژه «زن و بچه»، معیار سنجش واقعیات باید تحول شخصیت، معنا و کنش و واکنش میان شخصیت‌ها باشد. تعداد آدم‌های واقعی در جهان و تنوع موقعیت‌ها می‌تواند گسترده باشد، اما اگر بذر شخصیت‌ها در ابتدا به درستی کاشته شده و کنش‌ها مبتنی بر قواعد آن شخصیت‌ها طراحی شده باشد، واکنش‌های آنان هرگز عجیب به نظر نمی‌رسد. اما اگر کنش‌ها بر اساس شخصیت‌ها شکل نگرفته باشد (مثلاً تغییر سریع تمرکز مرد از یک خواهر به دیگری) مشکل نه در واقعیت بیرونی، بلکه در شخصیت‌پردازی است. این نگاه ناظر به منطق درونی جهان اثر است؛ منطقی که فیلم بر اساس قواعد خودش تعریف می‌کند، نه ذهن و تجربیات بیرونی ما. بنابراین، نقدهایی که صرفاً با معیار «واقعیت بیرونی» انجام می‌شوند، نمی‌توانند معتبر باشند. این مسئله به ویژه در تحلیل فیلم‌های اجتماعی رایج است؛ بسیاری از فیلم‌هایی که به موضوعات اجتماعی می‌پردازند، بدون درک ژانر، شیوه روایت و منطق درونی جهان اثر، مورد نقد قرار می‌گیرند و برچسب «غیرواقعی» یا «نامنطقی» به آن‌ها زده می‌شود. در سینمای اجتماعی، چه در ایران و چه در جهان، هر اثر باید ابتدا بتواند قواعد ذهنی جهانش و منطق درونی شخصیت‌ها را به درستی ترسیم کند و بر اساس آن فونداسیون، کنش و واکنش‌ها و موقعیت‌ها را شکل دهد و تا پایان اثر به آن وفادار بماند. تنها در این صورت است که مخاطب جهان اثر را می‌پذیرد و نقد بر اساس واقعیت بیرونی معنا پیدا نمی‌کند. اگر فونداسیون شخصیت‌ها و جهان اثر درست ترسیم نشود، روایت دچار لکنت می‌شود و هرگونه تحلیل بیرونی یا ذهنی فاقد اعتبار خواهد بود.