

دومین فیلم بلند سینمایی ابراهیم شیبانی با تکیه بر گونه سینمایی پلیسی - معمایی به این ژانر مهجور در سینمای ایران می پردازد. مهجور از آن رو که این گونه سینمایی همانند والگویی وطنی شاخصی نداشته و همان نمونه های موجود هم رویکرد مستقیم به فیلم های خارجی دارند. در این میان سهم فیلمنامه و نوع نزدیک شدن نویسنده و فیلمساز به مؤلفه های آشنای این ژانر و اپرایزه کردن آن از اهمیت بسزایی برخوردار است. مؤلفه های شاخص ژانر پلیسی معمایی و حتی سینمایی دلهره هیجکاک و آتارش در صدر نمونه های شاخص این فرار می گیرد. زوج پلیس، و مک گافین از شاخصه های آشنای این نوع سینما هستند که در فیلمنامه «صحنه جرم...» نوع حضور و کار کرد آنها می تواند اهمیت پیدا کند بویژه با توجه به این که کار نویسنده برای پرداخت ایرانی و طراحی همانند واقعی آنها سخت تر بوده است.

سابقه حضور زوج مأموران پلیس که در بیشتر کارآگاه های معروف مانند شرلوک هولمز و دکتر واتسون، پیارو و هستینگز، درک و هنرا و... وجود دارد، بیش از همانندسازی واقعی به نوعی کارکرد فیلمنامه ای بازمی گردد. حضور این نفر دوم نوعی است که در روند پیگیری پرونده ها، اطلاعات ارائه شده و... برای مخاطب برجسته شود و به نوعی توزیع اطلاعات در مقاطع مختلف با رد و بدل شدن دیالوگ میان کارآگاه و دستیارش صورت بگیرد. افزون بر این که معمولاً باورپذیری این حضور هم مورد توجه است. در سینمای ایران حضور دستیار کارآگاه پلیس از جهت نوع پرونده مورد پیگیری و... همانند پیدا می کند و نمونه شاخص و موفق آن هم در مجموعه پلیسی «سرخ» به کارگردانی کیومرث پوراحمد بوده است. باورپذیری رابطه این زوج تکیه ای است فراتر از کارکرد اطلاعاتی فیلمنامه ای و تکمیل می کند که خط فرعی قصه پلیس هم واجد خط داستانی برای پیگیری شود و همه چیز به گونه ای تخت همسو با خط اصلی ماجرا پیش نرود. سرگرد امین پارسا و رضایی زوجی هستند که این کارکرد فیلمنامه ای را پیدا کرده اند و در عین حال ترکیب جذابی از تضادها را شکل داده اند. نرگه زاده صغنی چون عصمت، پوراحمد بودن، رابطه شکست خورده با همسر از مواردی است که عموماً بار به عنوان یک مأمور پلیس با مسائل و نقاط ضعف انسانی مطرح می کند. حضور چند سکانس و در محیط خانه و کنار پسرش در حال آشپزی، بازیچه هایی که در مکان هایی نامتعارف مانند سالن ورزشی، دستشویی و... گاه در حضور پسرش انجام می دهد، وضع مالی نامناسب که در ماشین کهنه و قدیمی برجسته می شود و در سکانسی که با همسر سابقش در پارک حرف می زند، آن را می برند و... از یک جنبه مواردی هستند که پارسا را یک پلیس منظم و قانونمند نشان نمی دهد و همین نکته جذابش می کند.

افزون بر آن رابطه شکست خورده او با همسرش نوعی آسیب دیدگی در او طراحی می کند که در مقطعی تحت تأثیر پیدا کند. بدقت، قلم را بگیرد و از پیگیری روند منطقی پرونده های قبل فراموش کند. در مقابل حضورش و او روابط علت و معلولی که بر اساس قصد کشش آن را دارد، رضایی دستیارش جوانی است که با بازیگوشی است که به نظرش بیش از هر چیز اهمیت می دهد و کم هوشی او در ترکیب با پارسا و دهنه و بستناتی که هنگام رد و بدل شدن اطلاعات برحسب طریف و هنر خود در جیبش می دارد. دستشویی که در حال پیگیری روند غیر از خانه نزدیکش سرد می زند، از هر فرصتی برای از زیر کار در سانس استفاده می کند، همیشه دیر می رسد، در موقعیت های حساس قناری غیر جدی دارد. مانند وقتی که حرف هایش را تلفظی برای پارسا می زند یا بازی اجرا می کند و... هنگامی که خطای می کند از پیش



همراه با مؤلفه های پلیسی فیلمنامه

صحنه جرم ورود ممنوع

سینمای پلیسی وطنی

سحر نصر آزادگان

منجر به افشای حقیقت می شود. ایدآ از معدود زنان مخربی است که پس از بیاخ خوره و... در سینمای ایران حضور پیدا کرده و با تکیه بر همین الگوی آشنای افشای تدریجی حقیقت پیش می رود. حسنینامه این کاراکتر کارآگاهانه سینمایی است که در آن به نوعی کارآگاهانه سینمایی پردازی ایرانی بدبذیری و برنامیان هوسمانا داشته باشد. حضور زن مخرب (مق فال) از مواردی است که نمونه برجسته کلاسیک سینمایی آن در آثار هیجکاک به چشم می خورد هر چند ادبیات داستانی ما این کاراکتر زن را در شکل های مختلف داشته است. دوگانگی زن و مانور و کوشش نویسنده و مصومیت او می دهد و بخش عمده ای از زمان فیلم با این پیش فرض و باور پیش می رود از نمونه هایی است که همواره حضور زن مخرب با آن همراه بوده است. نوعی مصومیت و وجه قربانی بودن زن را برجسته می کند و در ادامه با کندهایی بطنی در گره می کشد.

هم جمع شدن کاراکترها و پرداختن به بخشی از ماهیت آنها که با این حضور برجسته می شود. مثلاً در «بدنام» نمونه شاخص مک گافین همان شیشه های اورانیوم هستند که در زیرزمین خانه مخفی شده و مأمور پلیس، زن و... را به آن بازی طراحی شده برای دسترسی به شیشه ها می دارد و منتلث عشقی را رقم می زند که خیات و وفاداری کاراکترها هر بار یکی از ضلع هایش را برجسته می کند. افزون بر این که پرداختن بهایی فیلم هم جایی برای پررنگ کردن ماهیت این شیشه ها و... باقی نمی گذارد. مهم این است که از سر به مهری در زیرزمین است که بهانه حضور کاری گرانت و اینگرید برگمن و بازی خطرناکی است که هر دو واردش می شوند و هیجکاک هم سعی نمی کند بیش از این کار کرد، او را نیوم و شیشه ها و... را برجسته کند.

«برج سرطان» را می توان مک گافین فیلم «صحنه جرم...» محسوب کرد. برجی که بهانه دور هم جمع شدن چند شریک می شود تا از پس این شراکت، جاه طلبی، طمع و بسیاری از زوایای پنهان و تاریک کاراکترها برجسته و افشا شود. برجی که سهم بردن از آن منجر به قتل های بیایی، در افتادن آدمها با هم و به نوعی سرکشیه کردن و دور زدن یکدیگر شده است. از همان قتل ساخگی اول که نادر به تره رفته تا قتل حامد در شبی که سهم خود در برج را به آیدآ داده تا قتل نگین که می خواهد سیمش از برج را به آیدآ فروشد و... در جای جای فیلم از برج به عنوان بهانه شکل گرفتن این جمع نام برده می شود و حتی در مواردی از آن به عنوان یک غده سرطانی یاد می شود که به جان شر کارا و دزد بند آنها افتاده تا یکدیگر را از سر بردارند و سهم بیشتری ببرند.

نویسنده سعی کرده این مک گافین را از سطح یک برج عبوری واقعی و افشای تدریجی شخصیت ها را شکل می دهد، ارتقا داده و بدل به مفهومی زیرساختی در شخصیت پردازی می کند. همان جایی که اشاره به خصوصیات آیدآ به عنوان یک زن مولود سرطان (ماه برج) است می شود و تکیه بر این وجه در سکانسی که او با سرگرد پارمسا گفت و گوی تلفظی دارد، وجوه دیگر شخصیت آیدآ را پررنگ می کند تا به این شیوه با خود از عشق و زندگی را با پارسا در میان بگذارد و برج سرطان بدل به مفهومی شخصیت پردازانه هم شود. زیرزمین، از سر به مهری که در پس زیرزمین مخفی شده و... هم از مؤلفه های آشنایی است که همه از نمونه ای کلاسیک آمده ولی با گذشتن از فیلتر داستانی «صحنه جرم...» بدل به مؤلفه های کارکردی فیلم شده اند. در واقع نویسنده کوشیده با تکیه بر الگوی داستانی سینمایی معمایی پلیسی و به نوعی دلهره، مؤلفه های کلاسیک این ژانر را دستمایه کار قرار دهد که گریزی از آن نیست زیرا این گونه سینمایی وطنی ندارد. اما تلاش او برای حرکت بر مسیر الگوهای آشنای ژانر و به نوعی اپرایزه کردن و ترکیب با مناسبات و وطنی تکمیل می کند تا این بار شاهد قصه ای پلیسی باشیم که کارآگاه و دستیارش با دور همان نمونه های اشاره شده خارجی نباشند و با ضمیمه کارکشناسنامه ای این جایی به پلیس، قاتل، زن مخرب و حتی مک گافین است که از مؤلفه های آشنایی ژانری هستند. تعارضی ایرانی از آنها که آیدآ دهد که تلاش خاصی در این سانس داشته است. مؤلفه ای که شاید هر کدام به تنهایی در چند فیلم فیلمنامه ایرانی وجود داشته اند ولی جمع شدن آنها در یک فیلم محسوساً از آن فراتر است. کاراکتر زن مخرب پردازی ویژه ای هم دارند، از کارهای برجسته و شاخص سینمایی «صحنه جرم...» تا زمانی است بر او می رود به مرصه هایی جدید که حالی از حواشی آذونی و خطا نیست ولی می تواند این آزمون و خطا را بدل به تجربه ای خاص کند که با یک بازیگری قابلت نمونه شدن در این تجربه را دارد.

فریدون جیرانی از معدود فیلمسازان سینمای ایران است که در کارنامه کارگردانی اش، رد ای قابل توجهی از تمرکز بر مسائل روانی و بیماریان مبتلا به آن پیدا می شود، به نحوی که از میان ده فیلمی که تا کنون ساخته است، هفت از به نوعی در ارتباط با پریشانی های روانی شخصیت های اصلی یا فرعی داستان هستند. اگرچه از فیلم های صعود، صورتی و ستاره می شود صرف نظر کنیم، در فیلم های فرمز، شام آخر، آتش، سالاد فصل، ستاره بود، ستاره است و پارک وی این رویکرد به چشم می آید. از این جهت، آثار جیرانی، مجموعه نسبتاً قابل توجهی برای بررسی های مورد نیاز باره این نوع مصطلحات محسوب می شوند که فارغ از ضعف یا قوت خود آثار، نقطه عزیمت جدی است برای تحلیل مطالعات روانی در سینمای ایران. در این یادداشت، نگاهی گذرا به این بحث خواهیم داشت. روان شناسان در تعریف روان رجوری به رفتاری اشاره داشته اند که به صورت کلی شکل ناسازگار از حد، تعارض ناپذیر دارد و با مواردی از قبیل اضطراب بیش از حد، تعارض های هیجانی، ترس های غیر منطقی و... همراه است. بدین ترتیب شخص مبتلا به آن دچار اختلال روانی می شود که مشخصه آن تکرار آشفته، التهاب هیجانی و رفتار ناسازگارانه است. این بحث دامنه اش به مواردی مانند اختلال روانی غشوی، شخصیت هراسی و... می رسد. در فیلم های جیرانی از این دست اختلال ها فراوان است و تأثیر آن در مناسبات دراماتیکی و شخصیتی کاراکترها شکلی بنیادین دارد.

در فیلم فرمز، شخصیت اصلی فیلم مبتلا به پاراوانیا است. پاراوانیا نوعی ابله فقر می کند. نیکدیگران شدید دارند آنها را از هدف بلندبازند و مجازات می کنند. سوطن قلبش در پیروزی است محضردر شوق نقشش از او ایفا می کند به همسر خود تا حد مراقبت و نگرانی از شغل پرستاری او گسترش پیدا کرده است. همین مسأله موجب جدایی او از یکدیگر و نهایتاً آسیب سانی در به خانواده اش می شود. جیرانی در رشته ای وضع ناهنجار مرد، به عقبه شخصیتی او می تگرز و رفتار غلط پدر در خانواده را عامل از دست رفتن اعتماد بنفس شخصیت اصلی فیلم و از زندگی می کند به شدت دوست دارد و در عین حال او را در اختیار دیگران قرار می دهد. تعارض این عشق دیوانه وار با این خیات پیشگی غیرستولانه، شخصیتی عجیب و هولناک از این آدم می آفریند، تا آن جا که در نهایت اسباب مرگ دختر را رقم می زند. البته الهامی در آدم های داستان فیلم با خود تا رونی سن نمایان می برد و تا پایان نیز خلیش شخصی نمی شود واقعبیت از چه فر است. در واقع روانی بودن این مرد، بیشتر بستری برای نقب زدن به مشکلات بازگویی در ایران است تا یک جور موقعیت سازی برای مطالعه روان شناسانه. همین شرایط درمورد فیلم دوم نیز وجود دارد. در ستاره است، پای بازگرم معرفی به منزلی مشکوک بازی می شود که در آن زنی



نگاهی به فیلم پارک وی ساخته فریدون جیرانی

روان شناسی فانتزی

مهرداد دانش

مسائل عاطفی آمیخته شده است. افتادن دخترتری در دام یک نقشه عجیب، مخاطب را با یکی از شخصیت های طراح آن نقشه آشنا می کند که نیمی استار است و نامش در حال درخشش قرص های آرام بخش است. و آغاز او فراتر است خود را در نقش آدمی به شدت روانی جا بیندازد و ترس خود را چون را و موجب شود. او به موازات این شریفت روایت، متوجه می شویم او واقعاً یک بیمار است و نیازی به نقش بازی ندارد. زنده و زنده است. ستاره است، واجد شخصیت های روانی هستند. در فیلم اول، شخصیت اصلی فیلم یک یک دختر بزرگتر است و در مسیر تحقیقات خود درمورد مرگ یک بیمار که با همسرش در یک اتاق می شود که مدعی است عاشق آن بزرگتر بوده است نامشکار را با خود تا رونی سن نمایان می برد و تا پایان نیز خلیش شخصی نمی شود واقعبیت از چه فر است. در واقع روانی بودن این مرد، متعدد را با خود به منزل می آورد است و پس شاهد تمام این ماجرا خواهد بود است که تا سانس ۱۸ سالگی جوانی روان رجور می شود که در بیمارستان بستری می شود. بنابراین علت بیماری او شامل در نظر گرفته می شود: شخصیت محیطی بند

با بار خوانده دوم بحث ژنتیک (درجایی مستخدم خانه توضیح می دهد که زمانی درون منزل مشغول به کار شده که تازه مادر را از بیمارستان روانی به خانه بر گردانده بودند).

اما این عوامل ارتباط چندانی با نمودهای بیماری پسر (تعمیل به زندگی در محیط سرد، میل به شکر فراوان در قهوه، اشتیاق به برخوردی همسرش، عادت مخرب تماشای یک فیلم تکراری - داستان عشق و استیگسی شدید به حضور همسر، ترس از غریبه ها حتی دوستان هم جنس همسرش، کشتن بی دلیل آدم ها، استادن وسط خیابان و...) پیدا نمی کنند و توضیحی نیز براره این رفتارهای افراطی داده نمی شود. اما همه اینها عجیب تر رفتار دیگران در قبال این آدم به شدت غیر طبیعی است. مثلاً زمانی که به مادرش می گوید پدرش را با تیر کشته است، مادر از او می پرسد چرا این کار را کرده است، و طوری این سؤال را می کند که گویی از یک آدم سالم می پرسد. از همه اینها غیر منطقی تر، رویکرد نامادری رها است که خود یک دکتر روان پزشک است.

جدا از این که محور این دکتر متوجه دیوانگی کوهبار و مادرش از همان صحنه های نخست نمی شود و تنها در حد یک درد دل با همسرش به مقداری از شک هایش اشاره می کند و محسوس خود را متوجه این قضیه از رفتار غیر طبیعی مادر در جلوس خواستگاری و نیز اسرارهای عجیب و غریب پسر در خوردن کباب و عجله به ازدواج و... نمی شود (۱)

روان شناسی فیلم غیر منطقی است که اصلاً چرا او با او در دانش روانی شناسی و نیز ایمان و اعتقاد مذهبی، حاضر به ازدواج با یک مرد فراموش کرد الیایی یک دختر بزرگ است. اما در یک مورد این مرد تئیل لاری که حاضر به تحقیق جدی در باره نوروشنخت خود خوش هم نیست چه جایانه ای است که نظر خانم روان شناس را جلب کرده است؟ و به نظر می رسد گانه جیرانی به این جور مسائل بر مبنای روان شناسی استدلال نادرانه بوده است که ربطی به روان شناسی علمی و استاندارد ندارد. همان طور که گفته شد، بیشتر افرازی است که روان شناسی گریزی می کشد از توضیحی های که در ژانر وحشت از آن بهره گرفته می شود. می دانیم که موقعیت های روان پریشانه یکی از دسترهای جدی در به هراس انداختن مخاطبان این نوع فیلم هاست. که از دل آن هم در تعلق استخراج می شود و هم پایه های خنوت بندی که موز آن را به معنی فیلم های سلاخی (Shasher movies) نزدیک می کند. تلاش جیرانی، چگونگی روان شناسی این پایه های روانی برای کارگردار و البته امری جداگانه است که تحلیلی متمایز می طلبد، اما به نظر می رسد با وجود استفاده نسبتاً فانتزی جیرانی از بحث روان شناسی در این فیلم، نگاهش چندان جدی است و مقوله داشت با یک هم حضور متراکم این مفاهیم در آثار، او قابلیت تأمل های بیشتر را دارد.