"پرستار شب"
کارگردان: محمدعلی نجفی
فیلمبردار: رضا شریفی

ماجرای باورنکردنی «پرستار شب» و شوهرسنگ‌دلش!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نازنین مفخم

نجفی پس از "گزارش یک قتل"، ماجرای عشق عجیب و باور نکردنی "ماری" ساده‌دل بر مجروح جنگی و فرار از شوهرسنگ دلش را به‌نمایش می‌گذارد. باورنکردنی‌چون در عصری زندگی می‌کنیم که عشق در نگاه اول دیگر باور نکردنی است و عجیب فقط برای تماشاگر، زیرا افراد بازی از پیش‌انتظار عاشق شدن ماری، پرستار شب، بر مجروح جنگی را می‌کشند. پرستار همکار ماری فی‌البداهه‌از احساس او نسبت به‌مجروح مطلع است و در میانه‌ٔ صحبت بی‌آنکه نامی‌ازاو ببرد از سن و سالش می‌پرسد. دوست پدر ماری بدون اینکه از این عشق خبرداشته باشد حال مجروح جنگی را از ماری می‌پرسد. نقش اطرافیان، تنها نظاره این رابطه نیست. آنها ماری ساده‌دل را تشویق‌می‌کنند، به‌او دلگرمی می‌دهند، و هرگاه نگران احوال مجروح می‌شود تسلایش می‌دهند. شوهرسنگ‌دلش که تصمیم دارد ماری را از محل زندگی و مردمی که به‌او احتیاج دارند دور کند وبه خارج ببرد یک روز صبح مثل همیشه جلوی بیمارستان منتظر است تا زنش را به‌خانه‌ببرد اما ماری ساده‌دل که همان‌روز با مجروح جنگی آشنا شده، از نظر شوهرش پنهان می‌شود، تاکسی تلفنی می‌گیرد و شوهررا در خیابان قال می‌گذارد.

واژه‌ٔ ملودرام در سینمای ما دشنامی بیش نبوده است، بدون توجه به اینکه این پدیده در جای خود دارای ارزشهای غیرقابل‌انکاری است و بسیاری از آثار بزرگ سینما ملودرام بوده‌اند. اما "پرستار شب" حتی "کشف دوباره‌ٔ یخ" و اضافه کردن یک ملودرام‌دیگر به‌تاریخ سینمای ایران نیست. ملودرام نیز با خصوصیات و ویژگیهای خود نیازمند عناصری است که باید در کنارهم گذاشته شوند تا اثر مورد نظر خلق شود.

فیلمنامه‌ٔ "پرستار شب" از نظر تحول داستان ابتدا، انتها و فراز ونشیبی ندارد. حتی "تحول شخصیت" که در سال گذشته به مثابه پاسپورت برای تصویب سناریوها بود، در این فیلم دیده نمی‌شود. ماری قبل از دیدن مجروح جنگی مخالف مهاجرت است و این نکته درابتدای فیلم در گفتگویی که شوهرش با او دارد مشخص می‌شود. باقی داستان هم تنهابازگوی شدت عشق ماری است و خالی از هر تحول، اتفاق، برخورد یا دگرگونی. هیچ سکانسی نیست‌که با حذفش‌تماشاگر نتواندباقی فیلم را بفهمد یا اساسا "متوجه شود که چیزی کم شده است. شخصیتهای فیلم هم همین وضع رادارند جز دو شخصیت اصلی، بقیه را اگر حذف‌بکنیم باز در فیلم تغییری پیدا نمی‌شود. معمولا" شخصیتها هرکدام برای نقشی خلق می‌شوند که در بافت داستان مفهوم یا موقعیت خاصی را برسانند. در پرستار شب شخصیتها گاه برای بیان دیالوگ و گاه برای فضاسازی‌پیدا می‌شوند. از جمله آقای عارفی دوست خانواده ارمنی که برای بیان دیالوگ خلق شده است در حالی که هرگز زبان محاوره‌ای امروز را نیاموخته است. او معمولا منظورش را با دکلمه کردن اشعار قرنهای گذشته ادا می‌کند و وقتی می‌خواهد با بچه‌ها صحبت کندتخفیف می‌دهد و شعر نو می‌گوید. آقای غلامی هم یکی از بیماران بیمارستان است‌که با پرستاران رابطه‌ٔ بسیارنزدیک و دوستانه‌ای دارد، گویی مدت زیادی است ـ ـ به‌شیوه‌ٔ بیماران روانی با سالمندانی که در آسایش‌گاهها می‌مانند ـ در بیمارستان رحل اقامت افکنده است. رودربایستی که ندارد هیچ برای جلب توجهو محبت آنها دست‌بحرکات بچگانه‌ای نیز می‌زند و البته موفق می‌شود فضای فیلم "پرواز بر فراز آشیانه‌ٔ فاخته" را برای کارگردان ایجاد کند، بدون توجه‌به اینکه قرار بوده اینجا یک بیمارستان باشد، نه یک آسایشگاه روانی. اوج ضعف دیالوگ نویسی برای "پرستار شب" درهمین‌شخصیت

دیده می‌شود. آقای غلامی در حالی‌که مثل بقیهٔ آدمهای داستان به‌مجروح جنگی علاقمند است و در او یک قهرمان را می‌بیند، وقتی می‌خواهد دل پرستار را به‌رحم بیاورد تا به مجروح آب بدهند می‌گوید "به‌این زبان‌بسته آب بدهید" غافل از اینکه در فرهنگ مازیان بسته به‌حیوانات اطلاق می‌شود و حتی عوام چنین‌جمله‌ای را اهانت و توهین می‌دانند. تنها ضعف دیالوگ‌نویسی این فیلم عدم شناخت فرهنگ عامه نیست. نویسنده محاورات گاه در دام زبان پوسیدهٔ مجلات مبتذل دوران گذشته گرفتار می‌شود، و تلاش او برای نوشتن یک دیالوگ قهرمانانه ـ مثلا" بین پرستار و مریضی که می‌خواهد به مجروح از روی نادانی آب بدهد ـ تماشاگر را در شبنما می‌خنداند.

بگذریم از دیالوگهای به‌زبان ارمنی که در حد نمایشنامه‌های ابتدایی اجرا شده در مدارس هم جان ندارد. مخصوصا" دیالوگ ماری که گویی آنها را از روی کتاب می‌خواند یا دکلمه می‌کند تفاوت قابل توجه زبان محاوره‌ای و کتابی در اینجا هم خودنمایی می‌کند. ارامنه نیز در فیلم پرستار شب از دیالوگهای خشک وبی‌روح رنج می‌برند: حرفهایی که مادر کارمن به‌دختر کوچکش می‌گوید بیشتر سخن‌رانیهای یک معلم اخلاق است.

فیلم، بی‌دلیل برای آموری ساده تماشاگر را دچار سر درگمی می‌کند. ماری زن جوانی است که شوهر دارد ولی با مادر و پدرشوزندگی می‌کند. در حالی‌که تماشاگر از سابقهٔ اختلاف آنها چیزی نمی‌داند و شوهر هم او را به‌محل کاوش می‌برد. حتی روابط میان افراد براساس عدم شناخت صحیح از فرهنگ و محیط زندگی آنها مطرح می‌شود: یک خانوادهٔ ارمنی (لابد صرفا" به‌خاطر آنکه ارمنی است) به ملاقات بیماری می‌روند که نمی‌شناسند و دخترشان (ماری) به او علاقه‌مند شده‌است، در حالی که شوهر دارد. اگر از ارتباط‌چنین صحنه‌ای با بقیهٔ داستان بگذریم ظاهرا" داستان‌گو همهٔ مسیحی‌ها را فرنگی می‌داند.

بیمار یک مجروح جنگی، یک‌جوان‌مذهبی و مسلمان است. ماری از یک خانواده‌ارمنی و بسیار پایبند به‌قوم و مذهب خویش‌به‌طوری که دائم به کلیسا پناهنده می‌شود و تصاویر ذهنی‌اش که دستمایهٔ تصویری‌فیلم هستند همه ناشی از وابستگی شدید او به‌قوم‌ومذهب خویش است‌که ابتدا به‌ساکن در او پدید نیامده و معمولا" چنین‌وابستگی‌هایی در میان اقلیتها در فضای خانواده‌ها پیدا می‌شود. با دقت در عادات و تعصبات خاص اقلیت‌ارمنی کشورمان می‌توان به‌سرعت دریافت که آنها ضمن پایبندی به سنتهای خود برخلاف‌تصور فیلمساز رفتارشان با مسیحیان مغرب‌زمین تفاوت زیادی دارد و تا زمانی که دخترشان شوهر دارد به‌شکل معمول نمی‌توانند رابطهٔ دیگری را در او تشویق کنند. رابطهٔ میان ماری ومجروح جنگی با مقدمه‌چینی‌های فیلم‌ساز برای هیچ قشری دُر فرهنگ ما به‌چیزی جز یک رابطهٔ شخصی قابل تعبیر نیست. پرستار حرفه‌ای یک بیمارستان پس از سالها جنگ در کشورش باید بنا بر حرفه‌ای که انتخاب کرده از یک مجروح جنگی مراقبت کند. پس دگرگون شدن رفتارش در اولین برخورد با این بیمار حتما" حیرت او از دیدن‌یک مجروح جنگی نیست. یا احوال‌پرسی از بیمار به‌محض رسیدن به‌خانه به وسیلهٔ تلفن‌کاری نیست که معمولا" پرستارهای مهربان و وظیفه‌شناس برای همهٔ بیماران انجام می‌دهند. حتما" منظور فیلمساز این نیست که ماری و شخصیتهای دیگر فیلم (به‌عنوان نماد گروههای مختلف مردم) همه عارف هستند. همان مردمی‌که کارگردان چنان توحشی را در آنها سراغ کرده که اسیر مجروحی را از تخت بیرون می‌کشند و در میان اهروهای بیمارستان به‌باد کتک می‌گیرند.

اگر برگردیم به‌آنچه "پرستار شب" کم دارد تا ملودرام شود علت کتک‌خوردن اسیر زخمی را پیدا می‌کنیم. فیلمنامه در زمینهٔ مقابلهٔ خیر وشر با کمبود روبرو می‌شود و چون ظاهرا" یکی از هدفهای ارمنی بودن ماری اعلام نوعی آشتی ملی است پس احبارا" نیروی شر را از میان دشمنان خارجی انتخاب می‌کند.

اما فیلمساز نمی‌بایست به‌این سرعت نفس راحت می‌کشید و فکر می‌کرد که "بالاخره تضاد را هم پیدا کردم دیگر چیزی نمانده همه مواد لازم را داریم!" این تضاد لنگ بود، حتی اگر خلبان عراقی را به‌قتل هم می‌رساندند ملودرام به‌دست نمی‌آمد آنهم به علت نادیده گرفتن یک نکتهٔ کوچک. نیروی شر مقابله‌کننده با نیروی خیر باید به‌همان اندازه برای بیننده آشنا باشد و به‌همان اندازه که بیننده در طول فیلم توانسته به نیروهای نیک علاقه‌مند شود از نیروی‌مقابل متنفر شده باشد تا بداند در هنگام مقابله طرفدار کدام شود. گفتن اینکه این یکی رزمندهٔ اسلام است و آن یکی اسیر جنگی علاقه یا نفرت بیننده را فقط به شکل سطحی بر می‌انگیزد و چنین استفاده‌ای از برچسبها هر مفهومی را از عمق خالی می‌کند.

وآخرین دلیل این‌که‌چرا "پرستار شب" ملودرام‌نشدنشناختن شرایطی است که‌در‌آن زندگی می‌کند و اینکه ساختن نسخه بدل صدها فیلم امریکایی که ماجرای عشق میان سرباز زخمی و پرستار مهربان را باز می‌گوید با محدودیت‌های فیلمسازی در کشور ما فعلا" عملی نخواهد بود.

این شناخت ناقص از سوی کارگردان نه تنها در زمینهٔ فرهنگ مردم ما بلکه در برخورد با سوژهٔ خاصی که انتخاب کرده نیز وجود دارد چنانکه در بسیاری از تصاویر مذهبی‌که باید به فرهنگ ارمنی وابسته باشند می‌بینیم که میان باورها و تصاویر کاتولیکها و ارامنهٔ ما که اغلب گریگورین یا ارتدوکس هستند فرقی گذاشته نمی‌شود و در این‌زمینه وقایعی هم که بر مسیح می‌رود بیشتر به روایات کاتولیکها شباهت دارد تا به‌باورهای اقلیت ارمنی در کشور ما.

آخرین سنت نگران کننده در تولید سینمایی سال ۶۶ فیلمهای ایرانی‌ساختن فیلم بر اساس فیلمنامه‌های آشفته است. به اعتبار مهارت و شهامت فیلمبرداران می‌گوییم شهامت زیرا نتیجهٔ کار فیلمبردار به‌وظیفه‌شناسی لابراتواربستگی دارد و هم‌اکنون سپردن فیلم به هر یک از چهار لابراتوار موجود در ایران شبیه به سپردن آن به جعبهٔ جادویی است که جواب نهایی بدست آمده از آن کمترین ارتباطی با موادی که به‌آن خورانده‌ایم نخواهدداشت "پرستار شب" بارزترین نمونه از فیلمهای تولید شده سال ۶۶ است که تنها درایت کارگردان آن انتخاب یک فیلمبردار خوب و حداکثر استفاده‌از این برگ برنده بوده است: تقلید انواع نورپردازیهایی که در تابلوهای کلاسیک اروپایی دیده می‌شود بدون توجه‌به مربوط یا نا مربوط بودن آن به‌موضوع، انواع فضاهای کم نور و رنگارنگ، چراغهایی که‌در میان‌نما خاموش یا روشن می‌شوند و انواع آزمایشهایی که فیلمبردار از آن سربلندبیرون آمده و کارگردان از آن بهره جسته است.

متاءسفانه فیلم نتیجهٔ کار گروهی ودر هم‌بافته‌ای از عوامل مختلف است که نقص کار هر یک از عوامل یا افراد می‌تواند کار جمعی را به‌باد بدهد. مثلا" در همین فیلم می‌بینیم که فیلمبردار کارش را به‌خوبی‌انجام داده‌اما تدوین بد فیلم به فیلمبرداری‌لطمه‌های غیرقابل جبران می‌زند. نماهای‌کوتاه نشده و انتخاب نقطهٔ اتصالهای نامناسب بیننده را از توجه به‌کادرهای بعدی باز می‌دارد: دستی یک پارچ را به‌دست دیگری‌می‌دهد موضوع از کادر خارج می‌شود اما تماشاگر باید پس زمینهٔ مبهم را نگاه کند. صلیبی‌به زمین می‌افتد دستی آن‌را بر می‌دارد ازکادر

خارج می‌شود اما تماشاگر باید کف‌پوش‌های بیمارستان را تماشا کند. تدوین فیلم چنان آشفته است که حتی به فیلمنامه هم ضربه می‌زند. رویای یک عروسی سنتی ارمنی به حای اینکه از خاطر دختر بگذرد در تصاویر ذهنی رزمنده‌ٔ اسلام‌نقش می‌بندد و گاه از تدوین برای پنهان‌کردن دودلی های‌کارگردان استفاده می‌شود و یک رویا یا یک فلاش‌بک در میان دونمای نزدیک از چهره‌ٔ دو نفر قرار می‌گیرد تا تماشاگر چنان گیج شود که قادر نباشد به شک و تردید فیلمساز پی ببرد. در زمینه‌ٔ صداگذاری نیز اگر آن را ادامه‌ٔ کار تدوین بدانیم باید گفت در مرحله‌ٔ سنکرون صداها کار کمی صورت گرفته‌است.

در سرتاسر فیلم با پناه بردن به‌آشفتگی در داستان و امورفنی نوعی فرار از رئالیسم حریان دارد. اما انتخاب شیوه‌هایی جزسبک واقع‌گرایانه اگر علتش ناتوانی از درک‌واقعیت باشد جز لوث کردن موضوع حاصلی ندارد. احباری نیست که همه‌ٔ واقعیت را عینا "همان طور که هست به‌نمایش بگذاریم. می‌توان "آنطوری که دوست داریم باشد" را تعریف کنیم اما لازمه‌ٔ کار در هر صورت شناختن و درک صحیح از همه‌ٔ واقعیت است.

حالا اگر بپذیریم که همه‌ٔ عوامل فنی، سناریو و آدمها گرد هم آمده‌اند که نکته‌ٔ خاصی را که در دل کارگردان بوده بازگوکنند و بخواهیم خوشبینانه همه‌ٔ کاستیها رابه حساب کم‌تجربگی بگذاریم و سعی کنیم پیام فیلمساز را در یابیم چه خواهیم یافت. آن کلام مقدس که می‌خواست بگوید و موفق نشد چه بود؟ ظاهرا" محمد علی نجفی‌تزجدیدی ارائه می‌کند که در آن مصائب مسیح را به تشنگی امام حسین (ع) پیوند می‌زند. هر چند درتعزیه‌ٔ حضرت سلیمان دیده‌ایم که سفری به‌آینده رخ می‌دهد و حضرت سلیمان ناگهان خود را در سرزمین کربلا می‌یابد، اما هرگز در فرهنگ ما چنین ارتباطی بین مسیح و امام حسین (ع) نبوده است. درست است که همه قدیسین عذابهایی کشیده‌اند اما فیلمساز با نگاه فلسفی و به‌نوعی اسطوره‌ای می‌خواهد این ارتباط‌را به ما ثابت کند. حالا کارگردان "پرستار شب" این صلاحیت را دارد یا نه، معلوم نیست.

در مجموع محمدعلی نجفی با فیلم "پرستار شب" برای دومین بار ثابت کرد که نه تنها می‌توان بدون هیچ نوع شناخت دقیق و وقوف به‌موضوع درباره‌ٔ آن فیلم‌ساخت بلکه می‌توان این‌کار را بارها و بارها با سرمایه‌ٔ دولتی یا شرکت دادن سرمایه‌ٔ دولتی انجام داد. ●

نگاهی به سریال "سالهای دور از خانه"

سالهای خاکساری والتماس

سریال تلویزیونی "سال‌های دور از خانه" که در بین عامه به نام شخصیت "اوشین" اشتهار یافته از چنان شهرتی برخوردار شده که بینندگان زیادی را از پیر و جوان، خرد و سالخورده پای گیرنده‌های تلویزیون کشانیده است. همین شهرت فزاینده لزوم نقد این فیلم را از لحاظ "داستان پردازی" ایجاب می‌کند.

"سال‌های دور از خانه" صرفنظر از ارائه شکلی مناسب، گیرائی ظاهری داستان و بازی خوب نقش‌پردازان، حاوی پیامی است که باید نقد شود.

داستان فیلم از آنجا آغاز می‌شود که در افتتاح یکی دیگر از فروشگاههای زنجیره‌ای خانواده، کوبی "آوای‌وحش" به‌سراغ "اوشین" این سالخورده "سپید دندان" می‌آید و او را به‌ناگاه به‌طرف زادگاهش می‌خواند به‌طرف "جنگل‌های دور دست" و خانه‌ای که در آن زندگی می‌کرد ...

تصویری که فیلم از اولین اربابان اوشین به‌دست می‌دهد آنها را افرادی مهربان، منطقی و تا حدی دوست‌داشتنی می‌نمایاند و در عوض "کارگر زنی" که برای آنها کار می‌کرد، موجودی خشن، به دور از صفات معمولی انسانی و تا حد زیادی نفرت‌انگیز.

تنفر بیننده از این "کارگر" آنچنان به اوج می‌رسد که او طی یک توطئه کثیف "اوشین" را به دزدی متهم می‌کند و علیرغم "مخالفت‌های انسانی و ناباوری‌های دلسوزانه" "زن ارباب" ادعای خود را به کرسی می‌نشاند و "اوشین" را راهی دشت و بیابان می‌کند.

بهترین خاطرات زندگی اوشین ــ که در عین حال بهترین قسمتهای فیلم نیز هست ــ در کوههای برف گرفته تکوین می‌یابد. اوشین با انقلابی فراری به‌نام شانساکو آشنا می‌شود و از او مردم‌داری را می‌آموزد. هر چند که فیلم به چرایی انقلابی بودن او نمی‌پردازد و عمدا" هیچ تنفری از نظام اشرافیت ژاپن را القاء نمی‌کند ... و در نهایت یگانه چیزهایی که از این انقلابی در "اوشین" استمرار می‌یابند ساز ذهنی بوده و یک قطعه شعر لادریگرایانه و خالی از محتوی و نه وقوف به عمق تضادهای جامعه اشرافیت و میل به مبارزه و پیکار با این "اربابان اشراف"...

"اوشین" به منزل که می‌رسد با رفتار ددمنشانه "پدرش" که حتی سخت‌تر از رفتار غیرانسانی کارگر خانه ارباب بود مواجه می‌شود. فیلمساز چنان صحنه‌ای می‌آفریند که بیننده بی‌آنکه فقر پدر اوشین را لمس کند از رفتار به غایت غیر انسانی او منزجر و متنفر می‌شود.

به‌زودی برای "اوشین" کاری پیدا می‌شود. در منزل جدید ارباب بزرگ، این زن چاق و مهربان، چنان با اوشین مهربانی می‌کند و چنان در حق وی بزرگواری نشان می‌دهد که حتی حسادت نوه خودش را نیز برمی‌انگیزد و درجریان اتهام "اوشین" مبنی بر دزدی‌کتاب، حتی از معیارهای‌ذاتی اشرافیت عدول کرده بدون واهمه از اینکه دهقانزاده‌ای که‌کتاب بخواند وآگاهی کسب کند فردا برای آنها و اشرافیت جامعه ژاپن خطرناک خواهد بود به تبرئه "اوشین" می‌پردازد. "اوشین" پس از آنکه جان کایو را از مرگ حتمی نجات می‌دهد، با محبت هر چه بیشتر سایر اربابان از جمله پدر و مادرکایو و غیره مواجه می‌شود وآنها با محبت‌های بی‌دریغ خودنه "اوشین" که همه‌ٔ دهقانزاده‌های فقیر را شرمنده می‌سازند. چنان به اوشین می‌رسند که طفلک هوس‌خوردن "برنج‌تربچه‌ای" می‌کند. زندگی به خوبی و خوشی سپری می‌شود تا اینکه "اوشین" در پی خواستگاری یک خانواده اشراف تاجر ــ که‌گویا ایشان نیز از هویت اشرافی خود عدول کرده بودند ــ ناچار از جدایی می‌شود. و چه جدایی تلخ وحزن‌انگیزی؟

سومین محل کار "اوشین" آرایشگری خانم ... واقع در توکیو است. دراینجا نیز ارباب مهربان و منطقی و دوست داشتنی