

نگاهی به فیلم تابستان داغ

کپی ناموفق از روی دست فرهادی

پاشیدگی روابط انسانها به دلیل رخ دادن حادثه‌ای این چنین دردناک چطور؟ صحنه‌ای که سیمین در ماشین در حال گریه کردن است که راضیه را اتفاقی در خیابان می‌بیند و سوار می‌کند دقیقاً در تابستان داغ تکرار نمی‌شود؟ اگر نگوییم تابستان داغ یک کپی برداری از چندین فیلم موفق و غیر موفق دیگر است بدون شک می‌توان گفت حرف تازه‌ای نسبت به فیلمهای پیشین نمی‌زند و اگر می‌زند، باورپذیر نیست.

اگر بخواهیم مقایسه با جدایی نادر از سیمین را ادامه دهیم لحظه‌ای که نسرين حقیقت را برای دکتر بر ملا می‌کند معادل با زمانی است که راضیه به سیمین ماجرای تصادف و شک خود را می‌گوید. از این نقطه به شکلی کاملاً باورپذیر پرده سوم با نقش آفرینی سیمین شروع می‌شود. او تصمیم می‌گیرد علیرغم اعتراف راضیه پول دبه بچه را بدهد و امنیت فرزندش را تأمین کند. در این میان با واسطه‌گری خانواده‌ها نادر هم به این اتفاق رضایت می‌دهد اما در لحظه نهایی تصمیم‌گیری، نادر دست به اقدامی تعیین‌کننده می‌زند و از راضیه می‌خواهد تا دست روی قرآن بگذارد.

راضیه امتناع می‌کند و حجت سرش را به دیوار می‌کوبد، از خانه خارج می‌شود و شیشه ماشین نادر را می‌شکند. راستی شکسته شدن شیشه ماشین آشنا به نظر نمی‌رسد؟ خلاقیت نویسنده دقیقاً کجا رفته است؟ این همه اتفاق در پرده سوم فیلم هم مضمون را شکل می‌دهد هم شخصیتها را کامل تر می‌کند و هم تصمیم‌گیری‌های آنها را باورپذیر. تمام این حوادث در تابستان داغ برای فرار از تشابه با فیلمی که همه آن را دیده‌اند اکتفا کردن به یک شکایت نصفه و نیمه دگر و بیرون انداختن بر گه‌ای است که زن دگر به دختر نسرین داده است. پلیس در این مواقع کمی پیگیر تر عمل نمی‌کند؟ آن بر گه سند جرم به حساب نمی‌آید و نباید بایگانی شود؟... اتفاق دردناکی در سینمای ایران در حال رخ دادن است و آن شبیه شدن فیلمها به یکدیگر و فاصله گرفتنشان از واقعیت جامعه است. به راحتی می‌توان گفت فلان قسمت از فلان فیلم شبیه فیلم دیگری بود یا فلان شخصیت در فلان فیلم چقدر شبیه فلانی بود. انگار که نویسنده‌ها به جای آنکه جامعه واقعی را رصد کنند سینما را رصد می‌کنند. اینجا دقیقاً نقطه‌ای است که تفاوت فیلمساز واقع‌گرای همچون فرهادی که فاصله مشخص خود را از آثار پیشین‌اش حفظ می‌کند و به جامعه خود نظر دارد با دیگر فیلمسازان که به بهانه موفق بودن برخی فیلمها از آنها گرت‌ه برداری می‌کنند، مشخص می‌شود.

لحظه رسیدن مینا ساداتی با روشن بودن لامپ و باز بودن آب حمام مصادف می‌شود. در اینجا یک تصمیم اجباری برای شخصیت گرفته می‌شود تا درام به شکل مورد نظر نویسنده بر اساس احتمالات و اتفاقات جلو رود. مینا ساداتی تصمیم می‌گیرد بدون آنکه منتظر دیدن نسرین شود بچه‌اش را بگذارد و برود. در ادامه خیلی اتفاقی دختر نسرین به پشت بام می‌رود و بی‌حواسی‌اش باعث مرگ پسر دگر می‌شود. این همه حادثه و اتفاق پشت به پشت هم و بدون منطق دراماتیک برای خلق و تعریف یک داستان کلیشه‌ای و تکراری که بارها و بارها در درباره‌الی، جدایی نادر از سیمین، ملبورن، شکاف و... نمونه مشابه‌اش را دیده‌ایم چه لزومی دارد؟



پلیس به خانه نسرین می‌آید و تنها شاهد این حادثه یعنی دختر نسرین حقیقت را پنهان می‌کند. جالب است که نویسنده گاهی فراموش می‌کند که با مرگ یک کودک سر و کار دارد و در این موارد معمولاً پلیس با دقت بیشتری خانه را می‌گردد مخصوصاً آنکه حادثه شکسته شدن دندان دختر نسرین، روی پشت بام اتفاق افتاده است. اما از آنجایی که درام مورد نظر نویسنده حکم می‌کند که قصه جور دیگری ادامه پیدا کند پلیس یادش می‌رود که نگاهی به خرابه کنار خانه بیاندازد. نویسنده (پیام کرمی) ادعا کرده که فیلمنامه‌اش را پیش از ملبورن و شکاف در سال ۸۹ نوشته است اما این همه سال طول کشیده تا ساخته شود و همچنین تمام تلاشش را کرده تا از فیلمهای مشابه فاصله بگیرد. راستی فیلمنامه واقعاً بعد از جدایی نادر از سیمین نوشته شده؟ تقابل یک زن و شوهر از طبقه متوسط با زن و شوهری از طبقه فرودست بر سر مرگ کودک یکی از دو خانواده کمی آشنا به نظر نمی‌رسد؟ زن همسایه بالایی چطور؟ آن هم شاهد ماجرا در جدایی نادر از سیمین نبود؟ عنصر اتفاق چطور؟ در هر دو فیلم نقش بسزایی نداشتند؟ دروغ و پنهان کاری شخصیتها و از هم

برای خلق شخصیت‌های یک فیلمنامه دو راه وجود دارد؛ راه اول نوشتن از بیرون به درون است که معمولاً منجر به خلق شخصیت‌های غیر قابل باور می‌شود و راه دوم نوشتن از درون به بیرون.

در حقیقت در روش اول نویسنده با توجه به ساختار و سلسله اتفاقاتی که در مسیر داستان چیده است عملکرد شخصیتها را به شکلی طراحی می‌کند که حاصل عملکردشان داستان مورد نظر را شکل دهد. مشکل بزرگ این شکل نوشتن آن است که روح و جان شخصیتها از آنها گرفته می‌شود و دیگر ملموس و قابل همذات‌پنداری نیستند. بالعکس در روش دوم بیشترین اهمیت به شخصیتها داده می‌شود. نویسنده خود را به جای هر شخصیت می‌گذارد و از طرف خود شخصیت تصمیم‌گیری می‌کند و درام را پیش می‌برد. خطر این شکل نوشتن آن است که بسته به رفتار شخصیتها ممکن است مسیر داستان تغییر کند. اگر نوشتن طرح داستانی فیلمنامه با صبر و حوصله انجام پذیرد و مسیر خلق شخصیت از درون و کامل شدن سلسله اتفاقات فیلمنامه (پیرنگ) به طور موازی جلو رود، این دو خطر قابل ترمیم هستند. در نقد فیلم تابستان داغ بر دو موضوع شخصیت و عنصر اتفاق در پیشبرد داستان فیلمنامه تأکید خواهیم کرد.

نسرین از دست شوهرش فرهاد فرار و به خانه‌ای کوچک نقل مکان می‌کند که نزدیک فرودگاه است. (راستی این نزدیکی چه کار کرد دراماتیکی دارد؟) اما فرهاد جای او را پیدا می‌کند و هر روز، در خانه و محل کارش می‌آید تا با او آشتی کند. خیلی اتفاقی سر نوشت نسرین بازن و شوهر پزشکی گره می‌خورد. ۴۰ دقیقه ابتدایی فیلم هیچ چیزی بیش از این ندارد. نه حادثه‌ای وجود دارد نه آنچنان شخصیت‌پردازی بخصوصی شکل می‌گیرد. در تمام این مقدمه بسیار طولانی وضعیت زندگی این دو خانواده شرح داده می‌شود. حال خیلی اتفاقی زن پزشک (مینا ساداتی) نسرین را در خیابان می‌بیند و بدون آنکه شناختی از او داشته باشد تصمیم می‌گیرد که بچه‌اش را به او بسپرد. این اندازه بی‌فکری و عدم مسئولیت‌پذیری از کجا می‌آید؟ جز آن است که نویسنده به هر قیمتی تلاش می‌کند تا این دو خانواده را به هم وصل کند؟

مینا ساداتی بچه‌اش را به خانه نسرین می‌آورد. خیلی اتفاقی همان شب برادر نسرین با موتور تصادف می‌کند و بیمارستان است. خیلی اتفاقی تر دختر نسرین که در خانه تنها مانده و خواهر نسرین بایی خیالی به او سر نمی‌زند، آش از دستش می‌ریزد و روفرشی را کثیف می‌کند و باز هم خیلی اتفاقی