وطن امروز
روزنامه سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی
صاحب‌امتیاز و مدیرمسؤول: محمد آخوندی
مدیرعامل: رضا شکیبایی
سردبیر: سید عابدین نورالدینی
نشانی: خیابان انقلاب اسلامی، بین حافظ و خیابان ولیعصر(عج)، کوچه سعید، پلاک ۹
روابط عمومی: ۶۶۴۱۳۷۹۲ تلفن: ۶۶۴۱۳۷۸۳ نمابر: ۶۶۴۱۴۱۳۷
پیامرسان: vatanemrooz@ پست الکترونیک: info@vatanemrooz.ir
چاپ: موسسه جام‌جم برتر برنا توزیع: نشر گستر امروز: ۶۱۹۳۳۰۰۰

حضرت امیر المومنین(ع):
خویشاوندانت را گرامی بدار، چون آنها بال تو هستند که توسط آنها پرواز می‌کنی و ریشه تو هستند که به آن برمی‌گردی و دست تو هستند که به‌واسطه او دفاع می‌کنی.

چهل و سومین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر

بهروز افخمی در گفت‌وگو با «وطن امروز»:

کلاس سینما بالاتر از تلویزیون نیست

گفت‌وگو
میلاد جلیل‌زاده

در جشنواره فجر امسال، از ۲ سریال تلویزیونی، نسخه‌هایی سینمایی به دبیرخانه ارسال شد که هر ۲ توسط هیات انتخاب پذیرفته شدند و در بخش مسابقه هستند. «اشک هور» به کارگردانی مهدی جعفری و «موسی کلیم‌الله» از ابراهیم حاتمی‌کیا. بحث درباره شباهت‌ها یا تفاوت‌های کار کارگردانی در ۲ مدیوم «سینما» و «تلویزیون» قدیمی‌تر از این حرف‌هاست اما حالا به بهانه این ۲ نسخه سینمایی از مجموعه‌های تلویزیونی، بویژه موسی کلیم‌الله، این بحث جدی‌تر هم شده است. پروژه موسی یک بحث عمده دیگر را هم به راه انداخته است؛ ورود تکنولوژی‌های جدید فیلمسازی به ایران. بعضی‌ها می‌گویند سیدداوود میرباقری هم اشتباه می‌کند که هنوز سراغ استفاده از این ابزارها نرفته و به سبک قدیم کار می‌کند و بعضی دیگر اقدام حاتمی‌کیا را در استفاده از ابزاری که قبلا توسط ایرانی‌ها آزموده نشده اشتباه می‌دانند. البته هستند کسانی که هر ۲ فیلمساز و موقعیت‌های‌شان را متناسب با روحیات و مهارت‌های خودشان می‌دانند. با بهروز افخمی در این‌باره گفت‌وگوی فنی نسبتا مبسوطی انجام دادیم.

***

■ آقای افخمی! بحثی قدیمی وجود دارد درباره اینکه کارگردانی سریال با کارگردانی سینما لاین‌های جداگانه‌ای دارند. گاهی تصور می‌شود سینما مدیومی بالاتر است، مثل رانندگی ماشین سنگین که درجه‌ای بالاتر از راندن ماشین‌های سواری است اما در مقابل گفته می‌شود کسی که توانایی رانندگی ماشین سنگین را دارد، لزوماً بهترین راننده ماشین سبک نیست. به همین ترتیب، کسی که فیلم سینمایی می‌سازد، لزوماً نمی‌تواند بهترین سریال را بسازد؛ قضاوت درست در این‌باره چیست؟

از هر سریالی به سریال دیگر، صورت مساله تغییر می‌کند؛ وقتی شما با سریال‌های معروفِ به سیتکام روبه‌رو هستید که هر قسمتش مثلاً بین ۲۰۰ تا ۵۰۰ هزار دلار خرج دارد، با «گیم آف ترونز» که هر قسمتش حدود ۵ میلیون دلار خرج می‌برد، تفاوت مشهود است. یعنی در آن مقیاس سریال‌سازی، چه‌بسا فیلمسازهایی که فیلم سینمایی خوب هم می‌سازند اما از پس این کار برنمی‌آیند و موفق نمی‌شوند. بنابراین حالا دیگر نمی‌شود حکم قطعی داد که فیلمسازی برای سینما مانند رانندگی برای کامیون سنگین است و خیلی کلاسش بالاتر است. در حال حاضر همه چیز قاطی شده است. در این نوع سریال‌سازی تالیف هم وجود دارد؛ نمی‌شود گفت چون فلان سریال مثلاً ۱۰ تا کارگردان دارد، به معنای آن است که کار خیلی صنعتی شده. در سریال‌سازی، باید یک کریتور داشته باشید؛ یک به‌وجود آورنده که حق داشته باشد در کار کارگردان دخالت کند. یعنی تهیه‌کننده خلاق و و زیردست او کارگردان‌هایی هستند که هر قسمت را کارگردانی می‌کنند. اصلاً نقش کارگردانان این پروژه‌ها با نقش کارگردان فیلم سینمایی فرق می‌کند؛ یعنی کم‌اهمیت‌تر می‌شود. این اما معنی‌اش این نیست که آن سریال یک اثر صرفاً صنعتی است. کلاس کار بالاتر رفته است؛ یعنی آخرش را ببینی، بر اساس یک فیلمنامه اصیل و خیلی تأثیرگذار، یک سریال ماندگار ساخته می‌شود.

■ اخیرا درباره بعضی سریال‌سازی‌ها می‌گویند این مدل کار دیگر دوره‌اش گذشته است و ما باید به سمت صنعتی شدن برویم. دوره دکورهای واقعی و پروژه‌های چند ساله سپری شده و دیگر تالیف به آن معنای امضای کار، دوره‌اش گذشته است.

ما چیزی جز داستان‌پردازی نداریم که این در دوران آدمیان نخستین هم اتفاق می‌افتاده؛ یعنی میمون - انسانی که هنوز زبانش تکمیل نشده بوده، پای آتش قبل از اینکه همراهانش به خواب بروند، داستان‌هایی از تجربیات خودش را با همان زبان قدیمی و الکن تعریف می‌کرده. حالا ادعا می‌شود که زبان خیلی پیچیده شده و پیشرفت کرده است. زبان تصویری داریم که بدون قصه یا ریزقصه‌ها می‌توانیم فیلم بسازیم. این حرف‌ها اما مبالغه‌آمیز است. اصل مطلب این است که ما باید قصه خوبی داشته باشیم؛ داستانی داشته باشیم که مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد و شنونده را سر ذوق بیاورد و باعث شود او احساس کند چیزی به تجربیات زندگی‌اش اضافه شده و یک سیری کرده و یک احوالی را طی کرده که می‌ارزید به اینکه وقت بگذارد یا پول بدهد. خب، اینها همه بنیان سرگرمی است؛ یعنی اولش شما مخاطب را سرگرم می‌کنید، ولی آخرش ممکن است متوجه شود که این سرگرمی خیلی چیز باارزشی هم بوده و شانس آورده که چنین چیزی را در زندگی دریافت کرده است.

مثلا در کار سریال‌سازی تلویزیون خودمان، میرباقری کارهایی را ساخته که اگر خود او نبود، کسی دیگر نمی‌توانست بسازد. این تالیف است. چه در نمایشنامه‌نویسی و چه در سریال‌سازی، قوت میرباقری در نوشته‌هایش است. بدون آن نوشته‌ها، پروژه‌ای که میلیاردها یا صدها میلیارد و هزاران میلیارد خرجش شود، چه به صورت هوش مصنوعی باشد و بدون دکور و چه با دکور چند صد میلیاردی، فرقی نمی‌کند.

■ تجربه‌های ورود تکنولوژی به ایران بعضی وقت‌ها موفق نبوده. یا حداقل بعضی‌ها ارزیابی‌شان این بوده که موفق نبوده‌اند. برای همین خیلی‌ها هر وقت قرار است چیزی از این تکنولوژی‌ها وارد شود، نگران هستند. شما خودتان نورپردازی با بالون را نخستین بار به ایران آوردید؛ از نتیجه‌اش راضی بودید؟

آن زمان دوربین‌های دیجیتال گسترش پیدا نکرده بودند که نور خیلی کمی نیاز دارند و به نظر می‌آمد بالونی که مثلاً بتواند حدود ۵۰۰ متر از زمین فاصله بگیرد و بتواند یک منطقه وسیعی را با نور زیاد بپوشاند، تنها راه است. البته همان موقع هم که ما داشتیم می‌آوردیم، معلوم بود که بعد از مثلاً یک ۷، ۸، ۱۰ سال دیگر، این وسیله از مد می‌افتد چون خرجش بالاست.

شما باید هر دفعه برای اینکه امنیت داشته باشد، بالون را با هلیم پر کنید و بفرستید بالا تا از بالا برای محوطه وسیع نورپردازی کنید. امروز اما دوربین‌هایی داریم که با خود نور مهتاب هم می‌توانند عکاسی کنند. موضوع تکنولوژی همین است؛ یعنی هر چیزی که شما وارد می‌کنید، یاد می‌گیرید و خرج می‌کنید و نیرو تربیت می‌کنید، ممکن است ۵ سال دیگر از مد افتاده و از دور خارج شده باشد. بستگی دارد به خود تکنولوژی؛ یعنی دانه به دانه را باید از آدم اهل فن بپرسید. مثلا درباره ویدئووال‌ها، مطمئناً ۵ سال دیگر در سینما دیگر آن اهمیتی را نخواهند داشت که حالا دارند اما عیبی ندارد که ویدئووال وارد و نصب کنیم. اگر چه اهمیتش را در سینما و در فیلمسازی استودیویی ممکن است تا حدودی از دست بدهد اما به نظر من اهمیتش در تئاتر بیشتر می‌شود. یعنی صحنه‌هایی در تئاتر خواهیم داشت که با ویدئووال‌های بزرگ ترکیب می‌شوند. بنابراین چنین چیزی یک محصول صنعتی استودیویی است که به وارد کردنش می‌ارزد. هرچند بعضی چیزهای دیگر را ممکن است هم هوش مصنوعی بتواند جایش را بگیرد و هم نرم‌افزارهای خیلی پیچیده و سنگینی که آرشیوهای بزرگ دکور مجازی دارند و شما به راحتی صحنه را سفارش می‌دهید و برای‌تان بدون واسطه ویدئو را بازسازی می‌کنند؛ طوری که خود بازیگر بتواند روی مانیتور اجزای صحنه را ببیند، در حالی که در صحنه واقعی چیزی وجود نداشته باشد. بنابراین در آن صورت ویدئووال‌ها به خاطر گرانی‌شان ممکن است تا حدودی از دور خارج شوند. البته اینکه من می‌گویم یک حدس است، چون خود ویدئووال به دلیل تولید زیادش دارد ارزان می‌شود. همان‌طور که تولید انبوه درباره تلویزیون باعث شده قیمت تلویزیون‌ها پایین بیاید، طوری که مثلاً ما ۱۰ سال پیش یا ۲۰ سال پیش نمی‌توانستیم تصور کنیم خانواده‌ها تلویزیون‌هایی به این بزرگی در خانه داشته باشند.

■ در این شرایطی که ترسیم می‌کنید، معیارهای زیبایی‌شناسی هم فرق می‌کند؟

فکر می‌کنم فیلمسازی استودیویی به طور کلی با فیلمسازی در لوکیشن از لحاظ زیبایی‌شناسی فرق می‌کند. از اول تاریخ سینما تاکنون هم این ۲ سبک فیلمسازی در کنار هم بوده‌اند. یعنی ایده‌آل بعضی فیلمسازهای سینمایی این بوده که صبح از خواب بلند شوند، کت و شلوار بپوشند، کراوات بزنند و بروند در استودیو بنشینند روی صندلی‌شان و کارگردانی کنند. بعضی‌ها نه، اصلاً از این سبک فیلمسازی خوش‌شان نمی‌آمد و دوست داشتند بروند در لوکیشن و لوکیشن هم مثلاً باغ پشت استودیو نباشد، بلکه بروند آن‌طرف آمریکا و با سرخ‌پوست‌های واقعی و با آدم‌های محلی فیلم بسازند.

■ با این وصف اگر یک فیلمساز جنگی که همیشه بیرون از استودیو بوده، حالا داخل آن بیاید تا سریالی تاریخی بسازد، اتفاق عجیبی افتاده؟

هم جان فورد که فیلمساز لوکیشن بود و هم هیچکاک که استودیویی بود، خلاف عقیده خودشان هم فیلم‌هایی ساختند. مثلاً فیلم «مرد عوضی» را با دکور واقعی، یعنی در خیابان‌های واقعی ساخته‌اند و هیچکاک اول فیلم می‌آید در استودیو با یک شوخ‌طبعی می‌گوید «همیشه من متهم هستم به اینکه فیلمساز استودیویی و غیرواقعی هستم. حالا می‌خواهم یک داستان واقعی که اتفاق افتاده را برای‌تان تعریف کنم». از آن طرف فورد هم فیلم‌هایی ساخته که تقریباً تمامش در استودیو فیلمبرداری شده است.

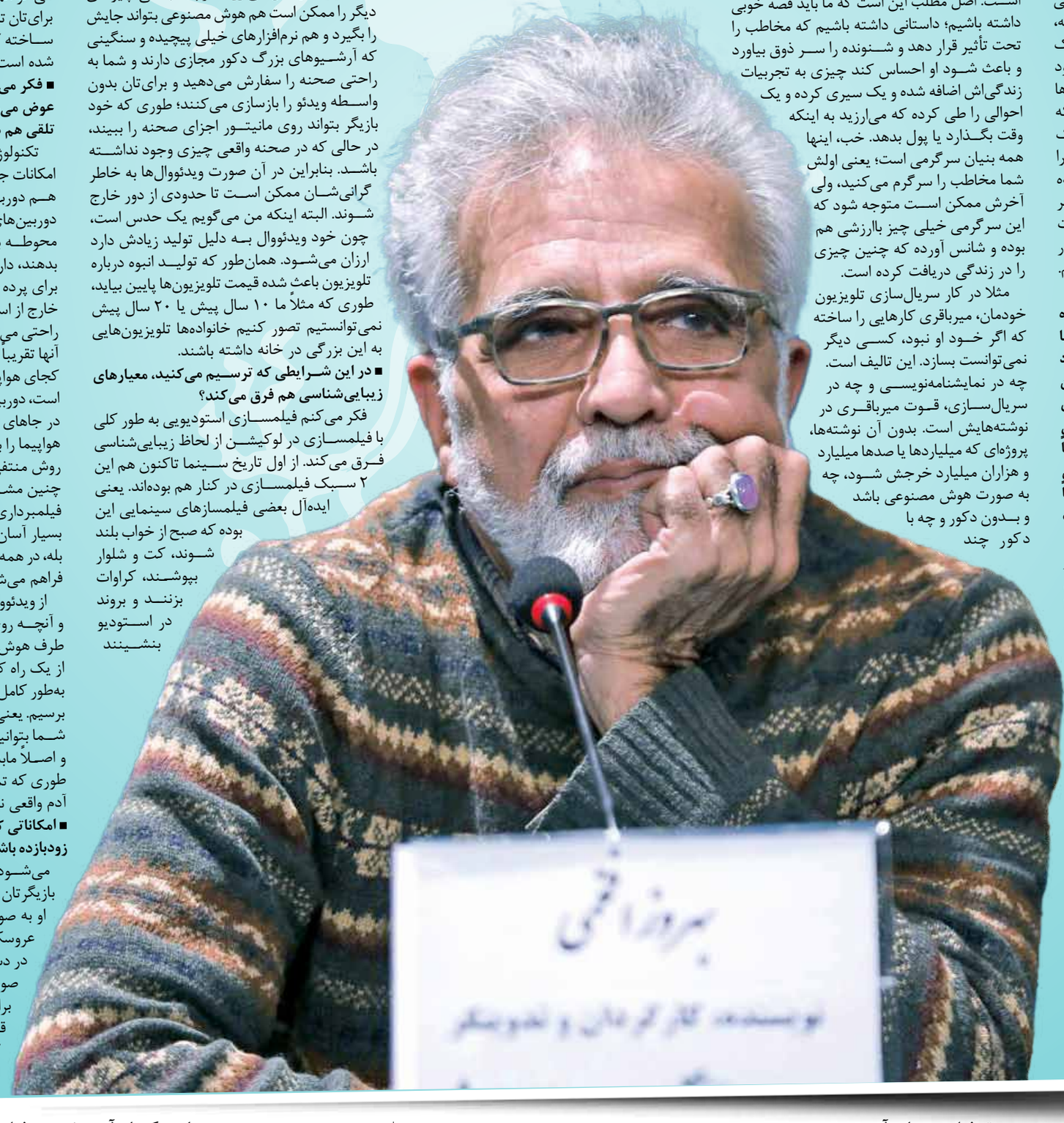
■ فکر می‌کنید چیزی که متغیر است و مرتب دارد عوض می‌شود، فیلمسازی استودیویی است یا این تلقی هم درست نیست؟

تکنولوژی در هر ۲ شیوه فیلمسازی دارد مرتب امکانات جدیدی فراهم می‌کند. در خارج از استودیو هم دوربین‌هایی که خیلی کوچک شده‌اند یا دوربین‌های روی پهپاد که می‌توانند دور تا دور یک محوطه بچرخند و حرکات خیلی پیچیده را انجام بدهند، دارند به‌سرعت به کیفیت‌هایی می‌رسند که برای پرده بزرگ قابل قبول باشد و ساختن فیلم خارج از استودیو را دارند تسهیل می‌کنند. حالا به راحتی می‌توانیم صحنه‌هایی بگیریم که قبلاً گرفتن آنها تقریباً غیرممکن بود. قبل از این اصلاً دوربین را کجای هواپیما می‌شد گذاشت؟ هواپیما که کوچک است، دوربین که یک وزنی دارد. اگر دوربین‌های‌مان در جاهای مختلفی که ممکن است اصلاً گرانیگاه هواپیما را به هم بزند باشد و باعث خطر شود، این روش منتفی است اما با پیشرفت تکنولوژی‌ها دیگر چنین مشکلاتی وجود ندارد. صحنه‌هایی که قبلاً فیلمبرداری‌شان در حالت واقعی سخت بود، حالا بسیار آسان‌تر شده و به‌سرعت هم آسان‌تر می‌شود. بله، در همه زمینه‌ها برای کار کردن امکانات جدیدی فراهم می‌شود و این همین‌طور ادامه دارد.

از ویدئووال و به اصطلاح رابطه تعاملی بین صحنه و آنچه روی ویدئووال دارد اتفاق می‌افتد، داریم به طرف هوش مصنوعی می‌رویم و اینکه احتمال دارد از یک راه کاملاً متفاوت، یعنی راه هوش مصنوعی، به‌طور کامل به ساختن صحنه‌های اصطلاحا مجازی برسیم. یعنی جایی برسد که بازیگر لازم نباشد. یعنی شما بتوانید بازیگرانی را که کاملاً خیالی هستند و اصلاً مابه‌ازای بیرونی ندارند، به وجود بیاورید، طوری که تماشاچی نتواند تشخیص بدهد که این آدم واقعی نیست.

■ امکاناتی که برای فیلمسازی در ایران به‌صرفه و زودبازده باشد کدام یک از این ۲ سبک کار هستند؟

می‌شود یک کار بینابینی هم کرد؛ یعنی شما بازیگرتان یک بازیگر واقعی باشد، منتها میمیک او به صورت یک عروسک منتقل شود که آن عروسک واقعی نیست و کاملاً خیالی است. در دستگاه، یک بازیگر مشهور را هم به صورتش منتقل کرده‌اید. یعنی بازیگر برای شما بازی کرده ولی بعداً آن بازیگر قابل تشخیص نیست. شما آن چیزی که روی پرده می‌بینید، یک آدم دیگر است.



نقدفیلم‌سینمایی آبستن

دوربین بی‌تعین؛ کارگردان بی‌قرار

مهرداد احمدی: بارها شنیده‌ایم - به درستی - که هنر ساحت خلق است و هنرمند نظریه‌پرداز نیست. هنرمند نظریه‌پرداز نیست چون نظریه دادن مستلزم آن است که نظریه‌پرداز بی‌حس و حال، همه تن چشم شود و خیره به جهان. نظریه دادن نه‌تنها هیچ حسی را برنمی‌انگیزد، بلکه خود هم بی‌حال است؛ گویی روحی بی‌اندام و جانی بی‌جسم که از هیچ چیز منفعل نمی‌شود، به کار تحلیل و تدقیق امور مشغول شده است. ولی آیا این حد افراطی از سر و کار داشتن با نظریه مانع آن می‌شود که هنرمند هیچ کاری با نظر نداشته و خود را یکسره بی‌نیاز از دانستن بداند؟ چرا اینها را می‌گویم؟ چون به گمانم کارگردان فیلم «آبستن» تلاشی قبلی و تا حدی نظری برای ساخت فیلم خود کرده است اما احتمالا این تلاش یا کم‌رمق بوده یا ناقص. فیلمساز ما تحت تاثیر دیگرانی، بخت خود برای ساخت فیلم برداشت بلند و بی‌کات را آزموده و احتمالا ممارست زیادی هم برای یاد گرفتن اسلوب‌های آن به خرج داده است. من با اینکه کسی برای فیلمسازی در پی تجربه‌های شخصی خود برود یا از تجارب دیگران برای خلق تجربه جدید یا دست‌کم ساختن نسخه‌ای دیگر از آن استفاده کند نه تنها مشکلی ندارم، بلکه در سینمای امروز ایران آن را ستایش هم می‌کنم. مشکل من با ندانستن است و با نتوانستن. مساله این است که تمام اجزای پیچیده سینما در نهایت در یک فرم یا ریخت نهایی به وحدت می‌رسند و هر آنچه در سینما دخالت دارد، در نهایت به‌مثابه ابزار در خدمتِ تکنیک برای همان فرم قرار دارد. وقتی می‌گویم ندانستن عیب است و به نتوانستن می‌رسد، این است که فیلمساز ما نداند تکنیک، فرم نیست. او چون با همین تمایز ساده ممتنع غریبه است، لاجرم نمی‌تواند به نزدیکی فرم یعنی تولید احساس متعین و زنده برسد. از این نظر فیلم آبستن به یک دکمه زیبا می‌ماند که برایش کتی و بلکه شلواری دوخته‌اند اما متاسفانه حتی همین آیرونی هم درباره این فیلم زیاد است؛ چون اصلا رنگ دکمه و کت به هم نمی‌خوانند. کارگردان محترم می‌تواند به این سوال پاسخ دهد که اگر فیلم کات می‌خورد چه چیزی از آن به هم می‌خورد؟ اگر جوابی برای این سوال نداشته باشد که ندارد، پس باید بداند سینما با تکنیک کار می‌کند که فرم بسازد، نه اینکه تکنیک را شأن دهد. تماشای آبستن با دوربین عجول، لرزان و بی‌هویتش، با صداگذاری ضعیفش و بازی‌های الکنش تجربه سرگیجه‌آوری بود. البته این سرگیجه بعدا هم با شما می‌ماند چون باید مدام به این فکر کنید که داستان فیلم چه بود؟ یعنی حتی اگر بتوانید از الکنی چگونگی بگذرید، چه‌ای را هیچ جوره نمی‌توان هضم کرد. گویی فیلمنامه یا پس از ایده تکنیکی نوشته شده یا حین فیلمبرداری! گذشته از اینکه روابط میان آدم‌ها جز یک زن و شوهر را ابدا تا آخر فیلم نمی‌فهمیم، این را هم متوجه نمی‌شویم که چرا چند جوان به پول نیاز دارند و برای تامین آن حاضرند با بلعیدن مواد مخدر به دست یک آدم‌پران به آن‌سوی مرز بروند. یکی می‌گوید از پدرش ۵۰۰ میلیارد دزدیده و دیگری می‌خواهد پدرش را درمان کند تا نمیرد. چرا باید کسی که ۵۰۰ میلیارد دزدیده با کسی که لنگ پول عمل پدرش است، دست به چنین ریسکی بزند؟ یا آن زنی که می‌خواهد این کار را بکند تا پول آزادی شوهرش را که به خاطر گردن گرفتن قتلی که خود زن مرتکب شده فراهم کند، با این آدم‌پران که معشوق سابقش است، تیک و تاک دارد؟ از این بدتر آنکه معشوق سابق که همسرش ناگهان پیدا شده و دنبال او آمده، حامله است و همین را دلیلی قرار داده تا بگوید نمی‌تواند بقیه را در فرار همراهی کند. شوربختانه نه ما می‌دانیم و نه همسرش و آدم‌پران که این بچه در راه بچه کیست؟ آیا اصلا بچه‌ای وجود دارد یا تنها یک دروغ است؟ اگر دروغ است چه کارکردی دارد؟ هیچ! پیدا کردن داستان سرراست در این فیلم کار سیزیف واری است. همانقدر عبث! همه اینها در کنار بازی‌های بسیار نحیف و در مواقع زیادی اغراق‌آمیز، این اطمینان را به شما می‌دهد که کارگردان حتی از بازیگر هم برای خودنمایی استفاده کرد و به عوامل انسانی هم رحم نکرده است.

با این‌حال بی‌رحمی کارگردان و نویسنده فقط به عوامل محدود نشده، بلکه گمانم با ما و انسان هم با اشد مجازات رفتار کرده است. اگر از جهان پلشت و آکنده از دروغ فیلم بگذریم. اگر از این بگذریم که انسان‌ها گویی واپسین حلقه‌های اتصال به یکدیگر را هم با وقاحت بریده و دور انداخته‌اند؛ از اینکه یک مرد غریبه در روی همسر یک زن به او بگوید زنت باردار است نمی‌توان گذشت. چنان رذالت اخلاقی و شناعتی در این دیالوگ و با آن بازی اغراق‌آمیز نهفته است که کلام از شرحش قاصر می‌ماند. سوالی که ذهن را درگیر خود می‌کند این است: چرا کارگردان برای نشان دادن شناعت، خود به امر شنیع دست می‌زند؟ مثل اینکه برای نشان دادن قتل، قتل کنیم. این همان‌جایی است که کات، تغییر نما و اندازه قاب می‌توانست به دوربین هیبتی انسانی دهد؛ انسانی که برخی جاها نمی‌رود، بعضی حرف‌ها را نمی‌شنود و گاه خود را به ندانستن می‌زند. دوربین فیلم «آبستن» هرزه و پرده‌دری است؛ همه جا می‌رود، هر جا سرک می‌کشد و جایی برای ایستادن پیدا نمی‌کند. فکر می‌کنم وصف حال کارگردان است؛ کسی که در جهانی که دروغ از سر و کول آن بالا می‌رود، مسکنی ندارد.

درباره «رگ‌های آبی» نخستین فیلم سانس ویژه جشنواره فجر

لالایی فروغ!

بنیا ابراهیم‌نژاد: فیلم «رگ‌های آبی» در سانس ویژه روز اول جشنواره ۴۳ فجر، به عنوان آخرین فیلم در سالن اصلی مرکز همایش‌های برج میلاد به نمایش درآمد؛ سانسی که قرار بود حسن ختام روز اول جشنواره باشد اما نتیجه‌اش چیزی جز یک تجربه کسل‌کننده و بی‌سرانجام نبود.

از همان ابتدا یک تناقض آشکار در انتخاب بازیگر نقش فروغ فرخزاد به چشم می‌آمد. صورت استخوانی فروغ با حالت چهره باران کوثری هیچ سنخیتی نداشت و حتی گریم هم نتوانسته بود این عدم تطابق را اصلاح کند. اما مشکل فقط در ظاهر نبود؛ بازی کوثری بیش از حد اغراق‌آمیز، تصنعی و برای بیننده ناملموس بود و این انتخاب نادرست، تصمیمی بود که جهانگیر کوثری، پدر او و کارگردان فیلم گرفته بود.

و این تنها اشتباه کوثری نبود. حقیقت این است که جهانگیر کوثری فیلمساز نیست. قاب‌بندی را نمی‌شناسد، تدوینش شلخته است و فیلمنامه‌اش از اصول خاصی تبعیت نمی‌کند. فیلم در تلاش است ۲ داستان موازی از فروغ فرخزاد و شخصیتی به نام فروغ آرامش را روایت کند اما هر ۲ روایت گنگ، ناقص و بی‌هدف است. فیلم نه شروع مشخصی دارد، نه قصه‌ای که مخاطب را درگیر کند و نه پایانی که بتوان آن را منطقی دانست.

برای جبران ریتم کند فیلم، تلاش شده با موسیقی‌های مداوم، انرژی به صحنه‌ها تزریق شود اما این کار نه‌تنها موثر نیست، بلکه نتیجه‌اش چیزی جز یک آلودگی صوتی آزاردهنده نمی‌شود. در فیلمی که قرار است بیوگرافی باشد، انتظار می‌رود یک روایت مشخص به تصویر کشیده شود اما «رگ‌های آبی» فاقد هرگونه فرم روایی است.

نمایش تهران قدیم نیز به طرز حیرت‌انگیزی غیرواقعی است. آکسسوارها آنقدر تمیز و مرتب هستند که انگار برای یک تئاتر تاریخی آماده شده‌اند، نه یک شهر زنده و پر از جزئیات. خیابان‌ها خالی‌اند، انگار که در آن دوران هیچ‌کس در خیابان‌ها رفت‌وآمدی نداشته است. تعداد اندک سیاهی لشکرها نیز بیش از هر چیز، نشانه‌ای از راحت‌طلبی و اهمال‌کاری کارگردان است.

یکی از آزاردهنده‌ترین بخش‌های فیلم، استفاده نامناسب از شعرهای فروغ است. بارها در بدترین لحظات ممکن، بدون ارتباط با روند داستان، اشعار فروغ خوانده می‌شود، آن هم به شکلی که باران کوثری با تغییر صدا و اغراق در ادای کلمات، بیشتر سوهان روح مخاطب است تا اینکه حال و هوای شاعرانه و اتمسفری عاشقانه خلق کند.

بازی‌ها به طور کلی خارج از عرفند. انگار که همه بازیگران در یک دنیای متفاوت از یکدیگر قرار دارند. از قضا در همان سانس نمایش فیلم که انتظار می‌رفت توجه اهالی رسانه و سینما را به خود جلب کند، نه‌تنها بسیاری از خبرنگاران خسته و خواب‌آلود بودند، بلکه حتی برخی بازیگران حاضر در سالن هم در میانه فیلم چرتی زدند. یکی از چهره‌های آشنا که همیشه در چنین رویدادهایی حضور دارد، با لالایی شعر فروغ و لحن اگزجره باران کوثری با خیال راحت خوابید. گویی فیلم حتی ارزش تلاش برای بیدار ماندن را هم نداشت.

در نهایت، باید گفت فیلمسازی نیاز به دانش و مهارت دارد؛ چیزی که جهانگیر کوثری به‌رغم تجربه‌اش در سینما، از آن بی‌بهره است. او تهیه‌کننده محترمی است و حضورش در سینما ارزشمند، اما فیلمسازی مقوله‌ای است که بهتر است به آن ورود نکند.