تغییر

ویژه نامه
سی وسومین جشنواره بین المللی فیلم فجر
شماره دوم ■ ۱۳ بهمن ماه ۱۳۹۳

دلاور دوستانیان در گفت و گو با تسنیم:

روایت فیلمم مشکل دارد، اما بجای ۷۵۰ میلیون با ۵ میلیون تولید شد

«زندگی پنهان» مستندی است در مورد حشراتی که در یکی از مناطق خوش آب وهوای ایران «ایلام» زندگی می‌کنند. زندگی‌ای پنهان که هیچ وقت دیده نمی‌شود مگر اینکه دوربین مستندسازی به دنبال آن برود. مهمترین نقطه قوت فیلم «زندگی پنهان» تصویربرداری آن است.

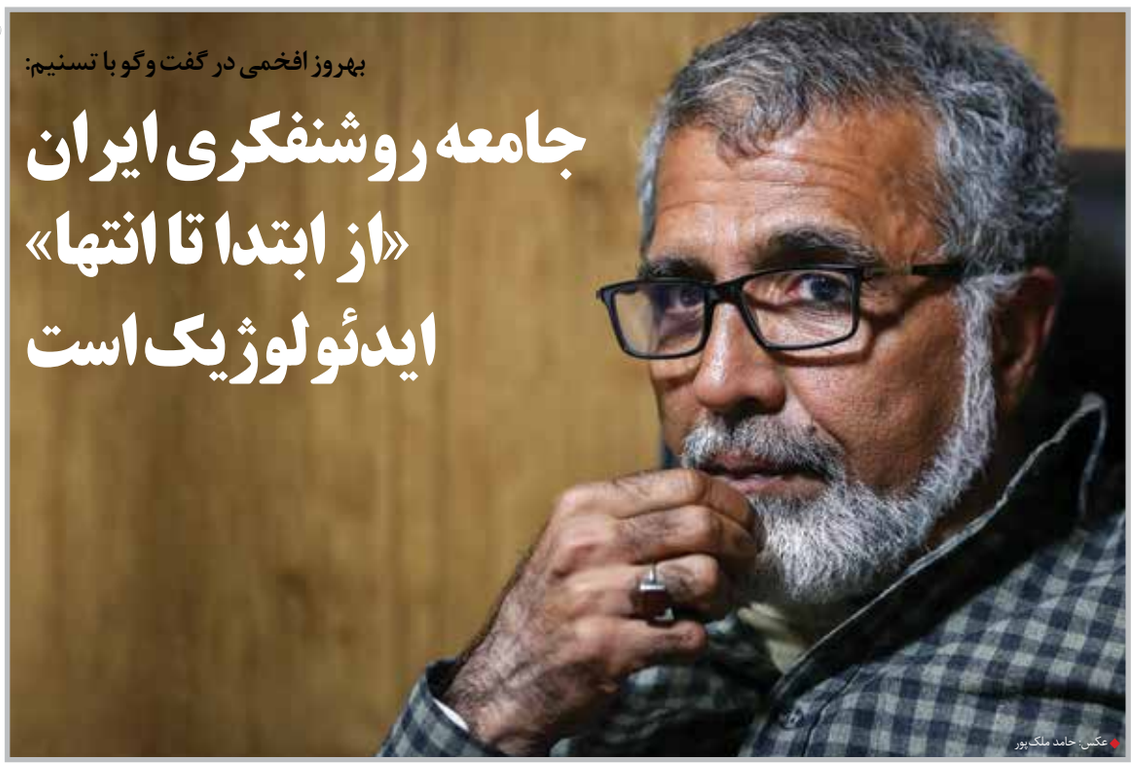
۴

گفت وگو با فرزاد موتمن:

«خداحافظی طولانی» نمایشی از مردم حذف شده در سینماست

سازنده یکی از مطرح ترین فیلم های سینمای ایران، «شب های روشن» حالا بر خلاف حال و هوای مشهورترین فیلمش دست به ساخت فیلمی زده است که در تعریف های سینمای روشنفکری جایی ندارد. موتمن می گوید سینما مردم را حذف کرده است و حالا وقت بازگشت مردم به سینماهاست.

۴



بهروز افخمی در گفت وگو با تسنیم:

جامعه روشنفکری ایران «از ابتدا تا انتها» ایدئولوژیک است

عکس: حامد ملک‌پور

درست یک سال پیش در چنین روزهایی گفت وگوی ما با بهروز افخمی با این جمله او پایان یافت: مهم‌ترین چیز درباره کسی که خود را داستان گو می‌داند و می‌خواهد به این وظیفه متعهد بماند، این است که مبهم بماند. اگر شما بدانید من یک حزب اللهی متعصب هستم، اصلا داستان بعدی من را گوش نمی‌کنید. و حالا درست یک سال بعد گفت وگوی ما با افخمی با این سوال شروع شد: فیلمی درباره ماجرای هسته ای ایران ساخته اید. حالا دیگر دستتان رو شده است؟ و افخمی متعجب بود که چه طور بیست سال است که دستش رو نشده است.

گفتگو با افخمی همواره پر از غافل گیری است و غافل گیری بزرگ او در این گفت وگو مبارزه تمام عیارش با چیزی به نام ایدئولوژی بود. او معتقد بود که همه دعواها اساساً از ساخت ایدئولوژی آغاز شده است.

افخمی معتقد بود که از دین چیزی به نام ایدئولوژی بیرون نمی آید. در عین حال که جبهه گیری سفت و سختش با روشنفکران را هنوز حفظ کرده بود و نظرات سینمایی خاص خودش را هم همچنان تکرار می کرد: «سینما مخصوص فرهیختگان نیست، آنها از موضع برج عاج نشین با مردم صحبت می کنند و سینما به این ترتیب از عرصه تفریحات مردم خارج شده است.»

ادامه در صفحه ۲

عکس: سیدمحمود حسینی

محمدمهدی عسگرپور در گفت وگو با تسنیم:

برای «تغییر» باید روشنفکر ایدئولوژیک ساخت

به مدت ۲ سال نام محمد مهدی عسگرپور، کارگردان سینمای ایران با چیزی به نام جنجال و هیاهو گره خورده بود. منازعه تاریخی خانه سینما، یکی از جنجالی ترین اتفاقات تاریخ سینمای ایران در دوران ریاست او بر خانه سینما رقم خورد و برای مدتی طولانی نام او و گفت وگوهای او را بر صدر اتفاقات ژورنالیستی سینمای ایران نشاند.

سرنوشت این دوران خاص عسگرپور، نمایش خوبی برای بررسی سرنوشت سینما در این سالهاست. عسگرپور در این سالها ناخودآگاه در متن جریانی قرار گرفت که چیزی جز حاشیه و جنجال برای او باقی نگذاشت، سوءتفاهم های فراوانی پیرامون او به وجود آورد و نام عسگرپور را عملا با حاشیه هایی گره زد که چیزی از سینمای او باقی نگذاشت. درست شبیه وضعیت خود سینمای ایران.

سوءتفاهم های شکل گرفته پیرامون عسگرپور، به تدریج در حال کاهش است، عسگرپور همچنان سنگر خانه سینما را رها نکرده است، اما مدیرعامل خانه سینما به شدت منتقد فردگرایی دنیای مدرن است، از تفاسیر ایدئولوژیک از دین دفاع می کند و معتقد است تا زمانی که حکومت، فضایی برای پرورش روشنفکران ایدئولوژیک فراهم نکند تغییری رخ نخواهد داد.

گفت وگو با او سندی دیگر است بر اینکه باید در ابر روایت های سینمایی تجدیدنظر کنیم.

ادامه در صفحه ۳

یادداشت | حمیدرضا بوالی

میراث شریعتی و پایان غائله ایدئولوژیک «پایان ایدئولوژی»

در دورانی که نبرد بین گزاره «پایان دوره ایدئولوژی ها» و « ایدئولوژیک بودن همین گزاره» همچنان ادامه دارد شماره دو ویژه نامه سینمای اجتماعی تسنیم مختص بحث و گفتگو درباره ایدئولوژی و نسبت آن با سینماست.

روزگاری علی شریعتی، بزرگترین ایرانی طرفدار ایدئولوژی در عصر ما نوشت که «دینی داریم به منزله ایدئولوژی و دینی هم به منزله منزله فرهنگ. و ایدئولوژی آن است که نزد ابوذر غفاری است و فرهنگ آن که نزد ابوعلی سینا بود.» یک شمشیر کشیدن آشکار علیه آنچه او دین خنثی صفوی می نامید.

حالا سالها از آن روزگار گذشته است. داریوش آشوری و عبدالکریم سروش، دو تن از بزرگترین دشمنان تاریخی شریعتی، او را بارها و بارها به ایدئولوژیزنه کردن دین متهم کردند و آنچه را او پروژه خود تعریف کرده بود به محملی برای اتهام زنی به او تبدیل کردند. اکنون در روزگاری که در تاریخ پر از فراز و نشیب ایرانی ها ایدئولوژی حداقل دو بار با واژگونی ارزشی «اتهام» و «ستایش» روبرو شده است و از عرش به فرش و دوباره به عرش رسیده است، سوال مشخص و واضحی درباره نسبت سینما با ایدئولوژی دوباره مطرح شده است.

• • •

ایدئولوژی تا سالهای سال با رقیب قدری مواجه بود که طرفدارانش از پیش هلهله شادی «پایان تاریخ» را سر داده بودند: دو قرن پیش لیبرال دموکراسی با شعار پایان دوران ایدئولوژی ها به میدان آمد و این تئوری و دوست دارانش فضای تفکر ایدئولوژیک را به شدت محاصره کردند و این اتفاقی بود که در فضای هنر ایرانی هم رخ داد.

تا سالهای سال قلعه متروک ایدئولوژیک ها در فضای هنر ایرانی با معدود آدم های معتقد به آرمان های جمعی سال ۵۷ ایران تنها مانده بود، ترس از متهم شدن به نگاه ایدئولوژیک به دنیا، اتهام کوچکی در فضای سینمای ایران نبود. اما حالا به نظر می رسد با زمینگیر شدن بزرگترین رقیب و دشمن قسم خورده ایدئولوژی و افزایش قدرت استدلالی منتقدان این مکتب تا مرز «ایدئولوژیک نامیدن خود لیبرالیسم»، روزگار در ایران هم در حال عوض شدن است. طرفداران ایدئولوژی حالا به موازات بیرون آمدن منتقدان لیبرالیسم از لاک دفاعی خارج شده اند و حالا دیگر ایدئولوژی اتهام ترسناکی حداقل در بدنه سینمای ایران نیست.

شاید اگر ماجرای خانه سینما رخ نداده بود و شاید اگر افخمی آن دو سفر معروف به کانادا و سوریه را نرفته بود، گزینه های گفتگو درباره ایدئولوژی در سینما برای ما متفاوت می شد. اما فعلا بهترین گزینه های برای گفتگو درباره « نسبت سینمای ایران و ایدئولوژی» دو سینماگری هستند که در یک ماجرا مشترکند: هنوز کسی بر سر قضاوت ایدئولوژیک درباره سینما و شخص آنها به نتیجه ای نرسیده است. ابهامی که البته هر دو، دوستش ندارند. اما وقتی از افخمی که فیلمی درباره ماجرای هسته ای ایران ساخته است پرسیدیم که «شما آدم ایدئولوژیک سینمای ایران هستید؟» به شدت پس زد و عسگرپور از نگاه ایدئولوژیک در سینما به شدت دفاع می کرد. شاید هر دو برخلاف تصورات قبلی ما...

• • •

روز اول جشنواره فیلم فجر امسال کسل کننده بود. فیلم ها همچنان با ترس از درگیر شدن با جامعه و ساختارهای اقتصادی، اجتماعی یا متوسل به روانشناسی می شوند -چیزی که معمولا باعث عدم شناخت منطق درونی رویدادهای اجتماعی و فردی می شود - یا اینکه با دور زدن و ندیدن عامدانه بسترها و ساختارهای اجتماعی به دنبال راهی عافیت طلبانه برای ساخت فیلم اجتماعی هستند، بدون اینکه درگیر اتهام تاریخ مصرف گذشته هنر نخبه گرایانه ایرانی شوند: «نگاه ایدئولوژیک به ماجرا»

• • •

شاید اگر شریعتی امروز زنده بود و می دید که فرهنگ چگونه از هنجارها و قواعد نیز تهی شده است و نهایتا به شکل یک شیوه زندگی، مجموعه ای از باورها و رویه ها درآمده است، راضی می شد که به همان فرهنگ به عنوان یک ایدئولوژی نگاه کنیم و غائله را ختم کنیم.

یادداشت | محمدحسین لطیفی

یک آسیب اجتماعی جدید: سیاه نمایی

۲

علیرضا جباری دارستانی

گاهی تصور می‌شود، ساختن فیلمی با محتوایی ساده و قابل فهم و کودکانه اما در عین حال جدی، یعنی ساختن اثری با ساده گرفتن فرم و بی هیچ پیچیدگی داستانی و روایی. گاهی هم تصور می‌شود ساختن اثری شاعرانه، یعنی ساختن فیلمی که نیازی به روایت شاعرانه و گره‌های نوستالژیک و تراژیک ندارد، اما پر است از دیالوگهای گاه و بی‌گاه شاعرانه یا گزارش‌های روایی شاعرمسلک در یک فیلم. هر دوی این تصورات نتیجه یکسانی دارند: رویاپردازی برای ایجاد احساسی در مخاطب که در فیلم نیست ولی در سازنده فیلم هست.

یکی از مشکلات اساسی سینمای امروز ما در سال‌های اخیر که به شیوه‌ای غم‌انگیز ساختار ماشینی‌ای را برای غلتیدن به نوعی از سبکسری سینمایی فراهم کرده، درست همین رویاپردازی است که بر مبنای آن سینماگر تصور می‌کند آنچه در ذهن دارد، توسط اثرش به مخاطب ارائه شده است. فارغ از اینکه فیلم «قول» طالبی را به هیچ وجه نمی‌توان «سبکسرانه» خواند اما رویاپردازی مذکور به خوبی در آن قابل مشاهده است.

این فیلم که چندان مشخص نیست درباره چیست، روایتی از قول پسری به پدرش است که قرار بوده بر مبنای آن دیگر کنار برکه یا رودخانه نرود. اما می‌رود و پشیمان می‌شود چون گویا بهترین دوستش به خاطر پیشنهاد او برای مسابقه شنا در رودخانه غرق می‌شود و... از پایان باز فیلم که تکلیف آن پشیمانی را مجهول می‌گذارد، کمتر مخاطبی می‌تواند درک هنری ویژه‌ای از مسئله «قول دادن» و مثلا وفاداری به قول و... را از این فیلم به دست آورد.

آنچه بیشتر مخاطب درگیر آن می‌شود روایت داستانی است که تلاش می‌کند شاعرانه باشد، ولی نیست. اگر چه صدای راوی فیلم که همان شخصیت اول فیلم (پوریا) است، سعی وافری برای انتقال حس شاعرانه به مخاطب دارد، ولی از آنجا که داستان شاعرانه روایت نمی‌شود و اوج تلاش روایی فیلم برای شاعرانگی، اتکای بیش از حد به تصاویر زیبای طبیعت شمال است -که حتی گاهی هنر دوره باروک در غرب را یادآور می‌شود،- «قول» از عهده کاری که از آغاز به دنبال آن است برنمی‌آید، کاری که در ذهن مخاطب اهمیت ویژه‌ای دارد.

از سوی دیگر ساختن فیلمی درباره موضوعی ساده مانند «قول» که برای مخاطب کودک یا نوجوان جذاب باشد، نباید خودش را به دام سادگی مفرط ساختار گرفتار کند. سادگی مفرط ساختار در اینجا صرفا با مثال روشن می‌شود: تاکید ساده، مکرر و بی مناسبت اینکه آیا شخص غرق شده به بهشت می‌رود یا نه، یکی از نمونه‌های این سادگی است، در حالی که این دغدغه که در فیلم خوش ننشسته و منطق درونی‌ای ندارد می‌توانست از طرق دیگری که غیرمستقیم تر بودند انتقال داده شود، آن هم برای یکبار!

خود تلاش راوی برای تزریق شعریت به اثر که باز مکرر و باورناپذیر شده و همچنین دیالوگ مصنوعی‌ای از پدر پوریا که صورت دیگری از شاعرانه جلوه دادن بی‌منطق اثر است و اتفاقا قرار است پاسخی باشد به دغدغه بهشتی شدن پسرک غرق شده، یا این عبارات که «زندگی خیلی بزرگتر از این حرف‌ها است که در یک رودخانه تمام شود» باز نشانی از ساده گرفتن مفرط ساختار در سینما است. حس هنری حتی برای کودکان و نوجوانان باید با بیان هنری و اشارات روایی «نشان» داده شود نه با جملاتی نصیحت‌گونه و مستقیم که بویژه در زمانه ما بسیار بی‌رمق و ناتوان شده‌اند. حتی نوجوانان و کودکان ما هم جملات مستقیم را بر نمی‌تابند و از این نظر تفاوتی میان آنها و مخاطبان بزرگسال نیست.

ساده‌گرفتن مفرط ساختار سینمایی حتی برای ساختن فیلمی برای کودکان در «قول» نمونه‌های دیگری هم دارد، ریتم کند کار، ابتنای بیش از حد فیلم به فضاسازی تصویری با نماهای باز و حتی به حاشیه رانده شدن موسیقی در «قول» بیانگر نوعی ساده‌انگاری فرم در آثار مربوط به سینمای کودک و نوجوان است که تلاش می‌کند فیلم کودک و نوجوان را به اثر بزرگسال نزدیک کند. این ساده‌انگاری به احتمال خیلی ضعیف ممکن است به رشد آثار و سلیقه سینمایی نوجوانان منجر شود، اما به احتمال بسیار قوی‌تر ممکن است به قربانی شدن سینمای اصیل و معنادار و در عین حال ساده کودک و نوجوان بیانجامد. بدین‌ترتیب درست است که سینمای ایران نیازمند آثار ساده و قصه‌گو است، اما گرفتار شدن در مغاک سادگیِ سبکسرانه نمی‌تواند نیاز ما به این مهم را توجیه کند.

«قول» و افراط در ساده‌انگاری و سبکسرانه دیدن سینمای نوجوان

یادداشت | مهدی فلاح

بی‌مصرف‌های جهان متحد شوید

۳

یادداشت | وحید محرابیان

«مستند بحران»؛ نقصان «حقیقت» فجر سی‌وسوم

بالاخره اولین فیلم مستند در سالن اصلی جشنواره فیلم فجر به نمایش درآمد. مستندی که می‌تواند نظر منتقدان و اهالی رسانه را در مورد سینمای مستند ایران عوض کند. با وجود همه نقدهایی که می‌تواند به «من می‌خوام شاه بشم» وارد باشد اما حداقل این فیلم حوصله مخاطب را سر نمی‌برد و تا لحظه آخر مخاطبانش را در سینما نگه می‌دارد تا با رضایت از سالن خارج شوند.

در این فیلم نه از فیلمنامه ضعیف خبری بود و نه از سکانس‌های اضافه‌ای که مخاطب را زجر دهد. اولین مستند سی و سومین جشنواره فیلم فجر این نوید را به همه داد که می‌توانند شاهد فیلم‌های خوبی در سانس ساعت ۱۳ برج میلاد باشند.

هرچند برآیند روز اول جشنواره نشان داد که سانس ساعت ۱۳ که همزمان با زمان سرو کردن ناهار در برج میلاد است دارای کمترین مخاطبان است اما همین را هم باید برای سینمای مستند غنیمت دانست. حضور هیچکدام از فیلم‌های مستند در برنامه «یک فیلم یک سلام» حتی آنهایی که همراه با چند فیلم داستانی در گروه هنر و تجربه قرار دارند، منحصر بودن جوایز بخش مستند جشنواره فجر به ۳ سیمرغ، نداشتن نشست خبری، معرفی نشدن مستندسازان به اهالی رسانه و حضور بی سر و صدای آنها در سالن در هنگام اکران فیلم‌ها و... مشکلاتی است که می‌توان امید داشت در دوره‌های آینده جشنواره فیلم فجر اصلاح و برطرف شود. فقط کافی است اهالی رسانه کمی بیشتر به بخش مستند سی و سومین جشنواره فیلم فجر توجه کنند. مستندهایی که در «سینماحقیقت» مورد توجه بسیاری از فیلمسازان قرار گرفتند در این جشنواره هم حضور دارند. اکنون شاهد موج نویی از فیلم‌های مستندی هستیم که مستندسازان جوان با کمترین امکانات و بودجه آنها را ساخته‌اند. فیلمهای مستندی که میانگین بودجه تولید آنها ۵۰ میلیون تومان است و بیشتر بر خلاقیت سازندگان خود استوار هستند.

شاید باورش سخت باشد اما فیلم هایی که با تنها ۵ تا ۱۰ درصد از بودجه فیلم‌های داستانی جشنواره فجر ساخته شده‌اند چه از لحاظ جذابیت سوژه و فیلمنامه و چه از لحاظ فنی و نکات تصویربرداری، صدابرداری و تدوین می‌توانند با فیلم‌های داستانی رقابت کنند.

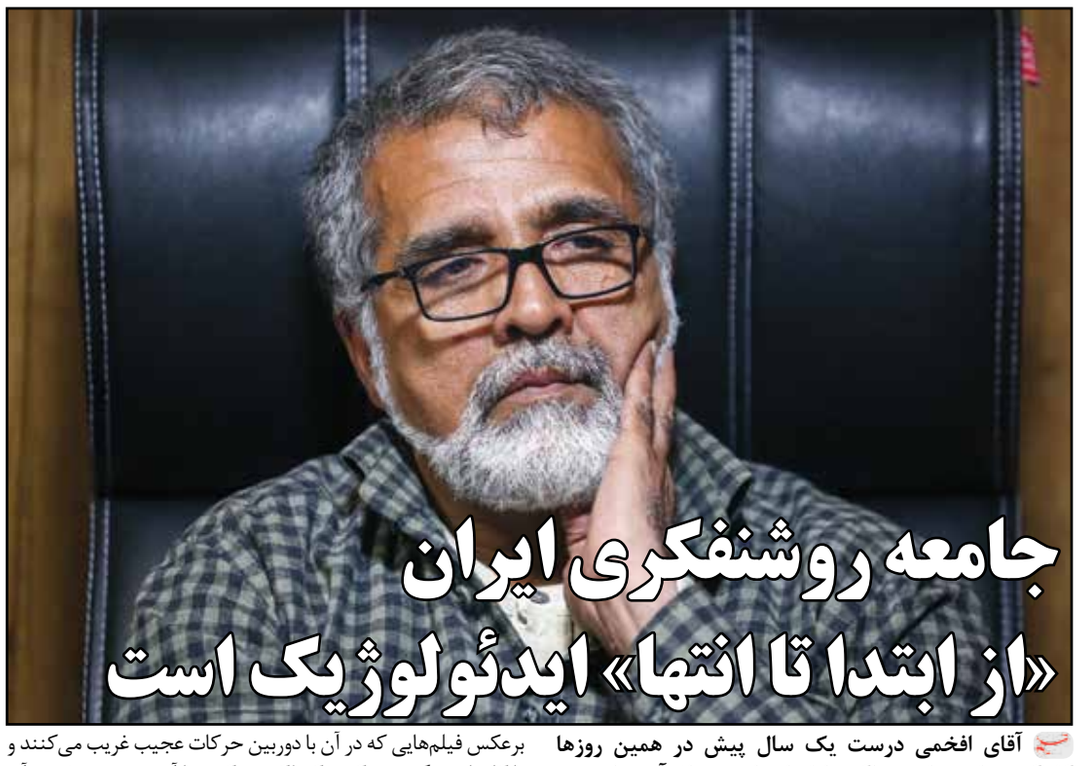
فیلم‌های مستند این دوره جشنواره فجر از لحاظ تنوع هم، مجموعه تقریبا کاملی هستند که فقط جای خالی مستند بحران در بین آنها خودنمایی می‌کند.

اگر می‌شد با وجود موج پرقدرت مستندسازان بحران که در اکثر حوادث منطقه حضور دارند و به ثبت حقایق تاریخی می‌پردازند، یک فیلم از این حوزه در بین فیلم‌های منتخب جشنواره فیلم فجر حضور داشته باشد، دیگر جشنواره فجر از لحاظ تنوع موضوعی فیلم های مستند چیزی کم نداشت.

مطمئنا اگر سهمیه فیلم‌های مستند این دوره از جشنواره فجر بیشتر از ۱۱ فیلمی بود که در حال حاضر در این جشنواره حضور دارند ما شاهد مستندهای خوب دیگری مانند «پهلوان و خرقه» یا مستندهای بحرانی مانند «بدون مرز، عشق۲» هم بودیم.

باید دید داوران سی و سومین جشنواره بین المللی فیلم فجر چگونه می‌خواهند با این تعداد کم سیمرغ‌های بخش مستند در مورد فیلم‌هایی قضاوت کنند که هرکدام دارای ویژگی منحصربفردی در داستان، تصویربرداری، جلوه‌های ویژه و ... هستند. داوران امسال بخش مستند مطمئنا کار سختی را بر عهده دارند.

جشنواره فجر بهار سینمای ایران است که با تلاش مسئولان حوزه مستند می‌تواند نوید سال خوبی را برای فیلم‌های مستند ایران دهد. سالی که فیلم‌های مستند بتوانند به جای اکران‌های کم تبلیغ گروه هنر و تجربه به صورت مستقل و با تبلیغات مناسب در سینماها اکران شوند، سالی که تلویزیون ساعات مناسبی را برای پخش فیلم‌های مستند در نظر می‌گیرد و در پایان سالی که مستندسازان بحران دیگر برای گرفتن کارت از وزارت ارشاد مشکلی نخواهند داشت و مسئولان در خارج از مرزهای ایران به جای مانع تراشی به آنها کمک خواهند کرد.



جامعه روشنفکری ایران «از ابتدا تا انتها» ایدئولوژیک است

آقای افخمی درست یک سال پیش در همین روزها گفتگویی با هم داشتیم.اگر خاطرتان باشد سوال آخرم این بود که شما همچنان برای جامعه سینمایی و رسانه‌ای ایران مبهمید و شما گفتید که اتفاقا وظیفه داستان‌گو مبهم بودن است. چند روز پیش دیدم که شما مصاحبه‌ای با ماهنامه« نقد سینما» داشتید و گفتید که حالا احساس می‌کنید دستتان رو شده است. فکر می‌کنم با ساخت «روباه» فیلمی درباره ماجرای هسته ای ایران دیگر حسابی دستتان رو خواهد شد.

من ۲۰ سال پیش فیلم سینمایی «روز شیطان» را به عنوان اولین فیلم عرصه پلیسی و جاسوسی ساختم. اینکه تا همین الان دستم رو نشده بود برای خودم جای تعجب داشت و با خود فکر می کردم تا کی قرار است دیدگاه شخصی من بد فهمیده شود و امیدوار باشند که من شخص دیگری غیر از آن که هستم باشم. حالا دوباره همان شایعاتی که در زمان ساخت روز شیطان گفته می شد تکرار می شود و برای من جالب است چون فکر می کنم آن موقع بعد از مدتی فراموش شد و دوباره از من انتظار داشتند شخصی غیر از خودم باشم، حالا هم احتمالا اگر بعد از مدتی فیلمی خوب دربیاید فراموش می کنند و انتظار دارند من یک فیلم های دیگری بسازم.

آقای افخمی شما دو سفر مهم به کانادا و سوریه داشتید که فکر می کنم در زندگیتان به شدت تاثیرگذار بوده است،دوست دارم کمی در مورد سفر سوریه و نسبت آن با سینمایتان بگویید.

سفر سوریه همان چیزی را به من نشان داد که از قبل آن را حدس زده بودم. البته بعد از اینکه رفتم یاد انقلاب و زمان جنگ خودمان افتادم و به این فکر کردم که وقتی مردم یک شهر شجاع باشند چقدر اتفاقات و وضعیت عجیب و جذابی به وجود می‌آید، یعنی آدم آنجا که می رود متوجه می شود که اینجا چه قدر بد شده است.

علاوه بر اینکه شش ماه قبل از اینکه به سوریه بروم تقریبا مطمئن بودم فیلم هایی را که بی بی سی و رادیوامریکا می سازند و در برنامه های خبری خود پخش می کنند، ساختگی است، زیرا خودم فیلمبردار خبر بودم و معنای فیلم ساختگی را می فهمم. احساس می کردم که آنها سناریو نویسی می کنند و می خواهند جنگی را پیش ببرند و تمامش هم بکنند. و سفر سوریه درستی این ادعاها را به من اثبات کرد.

خب نمی‌توانیم به این هم اشاره نکنیم که خیلی‌ها معتقدند «آذر، شهدخت، ...» ثمره سفر شما به کاناداست و «روباه» ثمره سفر به سوریه.

خیر من ۲۰ سال پیش «روز شیطان» را ساختم که تقریبا در همین سبک «روباه» است با این تفاوت که اکشن روباه بیشتر و عامه‌پسندتر است. اشکال اصلی فیلم های جاسوسی این است که در آن زن نیست و فقط ماموران مردی هستند که بایکدیگر جنگ پنهان می کنند به همین دلیل معمولا تماشاگران خانم به دیدن فیلم های جاسوسی علاقمند نمی شوند؛ اما فیلم هایی که درباره آدم های عادی باشند که در یک ماجرای جاسوسی گیر کرده اند به نظرم احتمال عامه پسند شدن و جذابیتش بیشتر باشد.فکر هم می کنم که این فیلم نسبت به فیلم روز شیطان پرفروش تر باشد.

اگر موافق باشید بحثمان را با محوریت «جذابیت» آغاز کنیم، برای سینمایی که برای خود نقشی راهبردی در تغییر جهان و جامعه تعریف کرده است، طبیعتا لفظ «جذابیت» محل سوءتفاهم بزرگی است. بحث‌های زیادی در تمام این سال‌ها در مورد مفهوم «جذابیت» و «پیام» در سینمای ایران مطرح بوده است. فکر می‌کنم به جای اینکه درگیر بحث‌های نظری کسل‌کننده درباره مفهوم کلی و بسیطی به نام «هنر» شویم از خود سینما شروع کنیم و پایه‌ای ترین اصل آن: «روایت» ما با الگویی مواجهیم به نام روایت داستانی کلاسیک. که این سال‌ها مخالفینی هم پیدا کرده است و عده‌ای از نظریه‌پردازان و سینماگران معتقد شده‌اند که شیوه داستانگویی ساده و کلاسیک در سینما دیگر تاریخ مصرفش به سر آمده است.

خیر، من قبول ندارم. سینمای داستان‌گو هیچ وقت کهنه نمی‌شود، بلکه برعکس فیلم‌هایی که در آن با دوربین حرکات عجیب غریب می‌کنند و یا کارهای دیگری می‌کنند که فکر می کنند با آن مدرن می شوند، آن فیلم ها هستند که کهنه می‌شوند. فیلم هایی که سعی کرده‌اند چیزی غیر از داستان گویی را دنبال کنند چند سال بعد از ساخته شدن با هرنوع جنجالی که در موردش به وجود آمده باشد، کهنه می‌شوند. تاریخ مصرف دارند و دیگر کسی نگاهشان نمی‌کند.

اما این نکته را مدنظر داشته باشید که به طور کلی من هیچ وظیفه ای برای فیلمساز غیر از اینکه اثرش جذاب باشد، قائل نیستم. اما مساله اینجاست که فیلمساز هیچ وظیفه ای ندارد و نمی توان برای او تکلیف تعیین کرد. با بررسی وضعیت فعلی سینمای ایران می توان گفت که مردم خیلی دوست ندارند فیلم های ایرانی را تماشا کنند و سینما از عرصه تفریحات متداول و مورد نظر مردم خارج شده است و احتمالا علتش هم این است که از عرصه داستان گویی خارج شده و داستان خوب برای تعریف کردن ندارند. فقط همین، دیگر نمی توان برای فیلمساز تکلیف کرد که فلان مسیر را جلو برو یا نرو. هر فیلمسازی داستانی که خودش دوست دارد را تعریف می کند، و تنها شرطش این است که قاعدتا باید جذاب باشد و تماشاگر را حفظ کند. حتی اگر بخواهند قصه های درونی و شخصی را که هیچ ربطی به دنیای امروز یا زندگی امروز در ایران ندارد، تعریف کنند باز هم صاحب اختیار هستند اما باید جذاب باشد و تماشاگر را حفظ کنند.

خب اگر قبول کنیم نمی توانیم فرمول از پیش تعیین شده‌ای برای سینما مشخص کرد، طبیعتا می‌توانیم معتقد شویم که برچسب و لفظ فیلم روشنفکرانه، فرهیخته و عوام پسند هم اشتباه است و این طبقه‌بندی با غلظت زیادی در جامعه فیلمسازان وجود دارد.

ما فقط به یک گروه می توانیم ایراد بگیریم و بگوییم شما نسخه پیچیده و فیلمسازان را محدود کردید و آن هم مدیران دولتی هستند. به فیلمسازان نمی توان ایرادی گرفت چون هرکدام نسخه خاصی دارند و فیلم خود را می‌سازند.

حالا که بحث به اینجا رسید آن طرف قضیه را هم ببینیم. در کنار برچسب عامه‌پسندی برچسب دیگری به نام «مبتذل‌سازی» هم در این سال‌ها به وجود آمده است.

این ها الفاظ بی معنایی است. لفظ مبتذل به معنای پیش پا افتاده و عوام پسند می تواند به نحو غیر تحقیر آمیز به کار برود. به این معنا که فیلم، فیلمی است که مورد پسند بچه ها قرار می گیرد و یا کلیشه ای است که همیشه مطمئنیم کودکان و نوجوانان آن را تماشا می کنند. اگر لفظ مبتذل به معنای تحقیرآمیزش به کار برود معلوم می شود فیلمساز یا شخصی که این لفظ را به کار می گیرد از موضع برج عاج و ژست روشنفکرانه صحبت می کند و احتمالا خودش می خواهد برای افراد بالای ۴۰سال و کسانی که باید سینما را ترک کرده و به کتاب خواندن می پردازند، فیلم بسازد. در حالی که نمی داند سینمای واقعی برای بچه ها ونوجوانان است.

اسلام به دلیل لایه لایه بودن و ذوبطون بودنش نمی‌تواند ایدئولوژی باشد و هیچ ایدئولوژی رادیکالی هم از آن در نمی آید. اسلام یک سری باید و نبایدهای شرعی دارد که کسی نمی تواند منکر آن باشد. اما برخی‌ها یک بایدها و نبایدهای دیگری را از خود در می آورند

طبیعتا این ابتذال در سینما تفسیرهای گوناگونی دارد، من می‌خواهم به یک جنبه ماجرا نگاه کنم. فرض کنید ما فیلمی می‌سازیم که روابط آدم‌ها در این فیلم‌ها کاملا جعلی است. آن جا هم نمی‌توانیم مقابل فیلم بایستیم؟

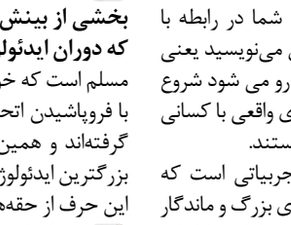
نه این نوع از فیلم ها نیز مشتری خاص خودش را دارد. سینما مخصوص آدم های پیچیده، فرهیخته و یا آدم های شکم سیری که خودشان فکر می کنند، فرهیخته هستند، نیست. سینما برای مردم و عوام است و با ادبیات تفاوت دارد، یعنی کاری که با ادبیات می‌شود کرد با سینما نمی شود انجام داد. البته فیلمسازان نابغه ای هستند که در سینما به نقطه‌ای می رسند که می شود به آن هنر گفت اما سینما غالبا هنر نیست. در نظریه های هنر هم بر این پافشاری می کنند که سینما نمی تواند هنر باشد البته اشتباه می کنند چون فیلمسازان بزرگی هستند که سینما را با تمام موانعی که وجود دارد و با تمام مقاومتی که در مقابل به وجود آمدن اثر هنری می کند توانسته اند آن را تبدیل به هنر بکنند. اما این ادعا که سینما که غالباً هنر نیست، قابل دفاع است.

آقای افخمی تا اینجای گفتگو درباره وضعیت عام و کلیت سینما صحبت کردیم. نظرات شما قابل‌توجه بود، اما تئوری‌های مناسبی برای تحلیل چیزی به نام «سینمای بهروز افخمی» نبود. فیلم‌های شما چیزیهای دیگری در مورد نگاه شما به سینما مطرح می‌کنند.

از من چه انتظاری دارید، من که نمی توانم نسخه مورد علاقه خودم را به همه توصیه بکنم.

نه، نمی‌خواهم فرمول یا نسخه‌ای پیچیده شود، می‌خواهم به صورت مشخص بپرسم که شما برای چه فیلم می‌سازید؟ برای چه سراغ این داستان‌های خاص می‌روید و داستان‌های دیگری را برای قصه‌گویی انتخاب نمی‌کنید؟ واقعا فقط می‌خواهید سرگرم کنید، نمی‌خواهید حرفی بزنید؟

درست است، من هر داستانی که به دستم برسد را نمی سازم. من داستانی را می سازم که خودم را متاثر کرده باشد. تا به حال هم فیلمی نساخته ام که خودم را متاثر نکرده باشد و صرفا برای پول درآوردن آن را تولید کرده باشم. البته جز مورد «سن‌پترزبورگ» که اصلا کمدی بود و من همیشه دوست داشتم یکی از فیلمنامه های پیمان قاسم خانی را بسازم چون فکر می کردم کمدی ها را آنطور که باید نمی سازند و در واقع آن ها را سرهم بندی می کنند و می شود از فیلمنامه های او کمدی خوش فرم و زیبایی را ساخت. ولی غیر از آن داستان هایی را انتخاب کردم که خودم را متاثر کرده باشد، یک چیز به یاد ماندنی داشته باشد و باعث شده باشد که آن داستان در ذهن من مانده باشد. همین الان هم اگر کسی بخواهد من فیلم خاصی بسازم بسته به زمینه ای که پیشنهاد می کنند به یکی از داستان هایی که قبلا خواندم و مرا متاثر کرده است، فکر می‌کنم.



تمام جامعه روشنفکری ما از ابتدا تا انتها ایدئولوژیک است. هیچ کس در جامعه روشنفکر ما نیست که ایدئولوژیک نباشد.اما برخی آنقدر بی سواد هستند که نمی دانند هر ایسمی به معنای ایدئولوژیک است و برخی دیگر می‌دانند و پنهان می کنند

این ادبیات و کلماتی که من به کار می‌برم با ادبیات شما فرق دارد یعنی همچنان در حیطه داستان گویی هستم، اما شما از اندیشه و حرفی برای گفتن داشتن حرف می زنید و این دو طرز تلقی متفاوت است، چون من عقیده دارم داستان های خوب حرفی برای گفتن و پیامی برای منتقد کردن ندارند، بلکه داستان های خوب شکل پیچیده تری از اندیشیدن هستند که شاید بتوان نام آن را اندیشیدن غیر خطی گذاشت. یعنی اندیشیدن در رابطه با چیزهایی که به صورت خطی اندیشه پذیر نیست، شما در رابطه با مسائلی که نمی توانید قضاوت منطقی بکنید داستان می‌نویسید یعنی وقتی انسان با موقعیت های متناقض و معمایی روبه رو می شود شروع به داستان نوشتن می کند بنابراین داستان نویس های واقعی با کسانی که «ایدوئولوژیک» فکر می کنند، دو طیف مختلف هستند.

من هم هر داستانی را نمی پسندم. اما داستان، تجربیاتی است که نمی‌شود در رابطه با آن پیام مشخصی داد، داستان های بزرگ و ماندگار اینگونه هستند. تنها شرط داستان سرگرم کنندگی است، اما شرط اینکه بزرگ شود این است که ماندگار باشد، یک داستان هم، زمانی ماندگار می‌شود که درباره تجربه آموزنده و تکان دهنده‌ای ساخته شده باشد. اما دوباره دقت کنید که اینکه داستان یک تجربه را بیان کند با اینکه حرفی برای گفتن داشته باشد متفاوت است.

بنابراین دو نوع طرز فکر وجود دارد یک طرز فکر این است که داستان ها در شکل های مختلف خود اشکال واقعی اندیشیدن هستند برای ا ینکه به هیچ نتیجه مشخص نمی رسند و موقعیت های پیچیده ای که نمی شود در موردشان تصمیم مشخصی گرفت را طرح می کنند و ادم را وادار به تجربه کردن می‌کنند.

طرز فکر دیگری هم وجود دارد که می گوید دنیا ساده است، باید ها و نباید و تکلیف همه مسائل روشن است و باید ببینیم که فلان فیلمساز حرف ما را می‌زند یا خیر.

بحث‌مان از جذابیت منحرف می‌شود ولی برایم عجیب است که شما چرا این‌قدر به واژه ایدئولوژی سیاه نگاه می‌کنید. با تعریف معمول ما از ایدئولوژی، شما آدم ایدئولوژیکی هستید و فیلم‌های شما هم ایدئولوژیک است.

در مورد ایدئولوژی یک سوء تفاهم بزرگ در ایران وجود دارد. ایدئولوژی در واقع باید و نبایدهایی است که در ظاهر به شکلی کاملا منطقی از داخل یک جهان‌بینی بیرون می‌آید. اما مساله به این سادگی نیست. مثلا به این دقت کنید که خود ایدئولوژی مارکسیسم در دوران مارکس به جایی رسید که مارکس گفت من مارکس هستم، اما مارکسیست نیستم. یعنی آنقدر باید و نباید از فلسفه خودش درآمد که او این حرف را زد. این تصور درباره اسلام هم وجود دارد که این دین یک ایدئولوژی است. در حالی که اسلام به دلیل لایه لایه بودن و ذوبطون بودنش نمی‌تواند ایدئولوژی باشد و هیچ ایدئولوژی رادیکالی هم از آن در نمی‌آید. اسلام یک سری باید و نبایدهای شرعی دارد که کسی نمی تواند منکر آن باشد و یک رفتار ثبت شده است که بخشی از آن در قران هم آمده و بخشی دیگر هم در سیره و روایات آمده است. اما برخی‌ها یک بایدها و نبایدهای دیگری را از خود در می آورند و وانمود می کنند این به دلایل منطقی از مقدمات قرانی و جهان‌بینی الهی در می‌آید و دعوا از همین جا آغاز می‌شود.

آقای افخمی این دعوا برسر این است که بایدها و نبایدهای مختلفی در می آید و کدام یک از آنها مشروع است نه اینکه اساسا باید و نبایدهایی در نمی آید و نباید دربیاید.

دقیقا به همین دلیل که بایدها و نبایدهای مختلفی در می‌آید، نمی توانیم یک ایدئولوژی را تحمیل کنیم. ذات ایدئولوژی انحصار حقیقت است. ببینید نکته این بحث این است که یک بنده از خدا اطاعت می کند بدون اینکه در پی این باشد که حقانیت عقلی آنچه به او دستور داده شده است را حتما اثبات کند. تفاوت او با آدم ایدئولوژیک هم در این است که آدم ایدئولوژیک فکر می کند حقانیت عقلی بحث قابل اثبات است در نتیجه به جایی می‌رسد که می‌گوید هرکس که غیر از این می‌گوید در مسیر اشتباهی قرار گرفته است. وضعیتی که الان امثال گروه داعش دارند، هم همین است. درست است که ریشه‌شان از سمت اسرائیل و انگلیس است اما جوان‌هایی که از هر جای دنیا به آنها می‌پیوندند، فکر می‌کنند حقیقت را پیدا کرده‌اند و به بایدها و نبایدهای مشخص و معینی از جهان‌بینی اسلامی رسیده‌اند که هرکس از آن ها تبعیت نکند در مسیر گمراهی قرار گرفته است و باید کشته شود. تفاوت این سیستم با نظام واقعی شیعه را با یک مثال می گویم. پیرمردی در اصفهان پینه دوزی می‌کرد،کسی هم حدس نمی‌زد که آدم خاصی باشد و مثلا صاحب کرامات باشد؛ یک روز بچه ای از عالی قاپو افتاد. آن پیرمرد هم آن‌جا بود و صحنه را می‌دید. فقط یک کلمه گفت: بایست و بچه در اسمان ایستاد، مردم به سمتش هجوم بردند که این کی بود و چه کار کرده است و ... که پیرمرد فقط یک جمله گفت. گفت: یک عمر او گفت و ما عمل کردیم یک بار هم ما گفتیم و او عمل کرد. این طرز فکر با امروز غریبه است چون ما مسلمان به معنای واقعی کلمه نیستیم، ما ایدئولوژی زده ایم،در نتیجه اصلا نمی توانیم فکر کنیم که حرفی که آن پیرمرد زده است چه معنایی دارد. این ایمان است و ایمان اگر قرار باشد با استدلال منطقی باشد، ارزشی ندارد. می‌دانید که چه قدر بحث وجود دارد که دین اسلام کاملا علمی است و همه حرف‌هایش روی حساب و کتاب علمی است و می‌نشینند با برهان ثابت می‌کنند که آیه‌های قرآن با قوانین فیزیکی و شیمیایی منطبق است و... . اشکال این بحث‌ها چیست؟ نه اینکه اینطور نباشد. اما ما جوری می گوییم که اگر مثلا فلان حکم قرآن، فلسفه علمی نداشته باشد انگار دین چیزی کم می آورد. فکر می کنیم این مسائل را باید وارد دین بکنیم تا حقانیت دین مشخص بشود و این اشتباه بزرگی است.

بحث طولانی می‌شود ولی به نظرم نباید ناکامل بماند، بخشی از بینش مدرنیسم و لیبرالیسم با این ادعا به وجود آمد که دوران ایدئولوژی‌ها پایان یافته است .

مسلم است که خود این بینش مدرنیسم یک ایدئولوژی است. لیبرال‌ها با فروپاشیدن اتحاد شوروی ادعا کردند که در طرف درست تاریخ قرار گرفته‌اند و همین لفظ در طرف درست یا غلط تاریخ بودن، خودش بزرگترین ایدئولوژی است. چون فکر می کند حقیقت با او است و لاغیر. این حرف از حقه‌های بزرگ تاریخی است.

در ایران هم طبیعتا این بحث ایدئولوژی به خصوص در سالهای ابتدایی انقلاب زیاد مطرح بود و خیلی‌ها به خصوص جامعه روشنفکری به مذهبیون اتهام ایدئولوژیک بودن و دگم بودن می‌زدند.

بگذارید خیالتان را راحت کنم. تمام جامعه روشنفکری ما از ابتدا تا انتها ایدئولوژیک است. هیچ کس در جامعه روشنفکر ما نیست که ایدئولوژیک نباشد.اما برخی آنقدر بی سواد هستند که نمی دانند هر ایسمی به معنای ایدئولوژیک است و برخی دیگر می‌دانند و پنهان می‌کنند.

حالا فکر می‌کنید وقتی این ایدئولوژی با این تعریف وارد سینما می شود ماهیتا امکان زیست دارد؟ اصلا ماهیت سینما می تواند ایدئولوژیک باشد؟

اگر بخواهم از حرف هایی که خودم زدم نتیجه بگیرم باید بگویم خیر. اما وقتی صحبت از هنر می شود هیچ نتیجه گیری منطقی درست نیست. یکی از بهترین فیلمسازانی که من می شناسم دامیانو دامیانی است که یک فیلمساز کمونیست ایتالیایی است که به علت شرور بودنش همه از او بدشان می آمد، فیلم های او الان پیدا نمی شود. چون مورد خشم اهالی سینما بود؛ اما فیلم هایش درخشان، پرشور، ناراضی، عصیانی و به یادماندنی است و برخی از سناریوهای او را گویی کسی که ۱۰ سال زندان بوده است، نوشته است. یعنی اصیل است؛ در عین حال ایدئولوژیک است و حداقل خودش فکر می کند که داستان هایش برمبانی ایدئولوژی کمونیست منطبق است اما فیلم های خوب و تکان دهنده‌ای است. بنابراین نمی توانم قاعده قطعی بدهم بلکه بالاتر هم گفتم در این کار قاعده قطعی وجود ندارد. هنرمندان حتی اگر بگویند ما ایدئولوژیک هستیم ممکن است ایدئولوژیک نباشند و وقتی اصرار دارند ایدئولوژیک نیستند، حتما ایدئولوژیک هستند.

جالب بود برای من که این کمونیست‌ها یا به تعبیر خودمان توده‌ای ها دوباره در سال ۱۳۹۳ از فیلم «آذر، شهدخت...» شما سر برآوردند.

من با خیلی از توده‌ای ها دوست هستیم.اما منظورم از توده‌ای‌ها، همان توده‌ای‌ها مصطلح نیست. کسی است که از زمانه خودش عقب مانده است و موضع گیری‌ها و طرز تلقی‌هایش ثابت مانده است. الان توده‌ای بودن برای جوان ها هیچ جذابیتی ندارد، اما خودشان درست همان رفتار پدران توده ای را تکرار می‌کنند.

مشروح این گفت وگو در www.tasnimnews.com

محمدحسین لطیفی

یک آسیب اجتماعی جدید: سیاه نمایی

ایراد بزرگ سینمای اجتماعی ما این است که ما در سال‌های اخیر کمتر به سمت امیدبخشی حرکت کردیم. اکثر فیلم‌های اجتماعی ما رنگ و بوی سیاهی داشته است و این در شرایط خاص اجتماع امروز ایران یعنی یک آسیب اجتماعی دیگر.سینما باید بر شرایط اجتماعی موثر باشد اما ظاهرا در این سال‌ها به شدت تاثیرپذیر شده است. این عقب‌نشینی از سمت خود ماست. شرایط اقتصادی خودش را بر سینمای ما به شدت تحمیل کرده است و ما وا داده‌ایم.

اکثرا کارهای اجتماعی ما تک لوکیشنه شده است، همه هم دغدغه بازگرداندن سرمایه دارند و این به شدت جای تاسف دارد که چرا سینمای اجتماعی ما به این وضع افتاده است.

در عین حال سینمای اجتماعی به شدت هم دچار سوءتفاهم است. من خیلی اوقات خیال می‌کنم که سینمای اجتماعی در ایران که قرار بود بخشی از منازعات اجتماعی را حل کند، خودش تبدیل به یک منازعه جدید شده است.

من فکر می‌کنم راه حل کنار گذاشته شدن این منازعات، تفکیکی است که ما باید بین سینما و فیلم قائل شویم و معمولا این کار را نمی‌کنیم. سینما یعنی یک رسانه عمومی و قابل دسترس برای همه. مردم می‌آیند و بلیط می‌خرند و می‌نشینند داخل سینما و انتخاب می‌کنند. اما فیلم منحصر در سینما نیست.

فیلم می‌تواند تبدیل به یک رسانه با مخاطبان خاص شود.می‌تواند در تلویزیون پخش شود، در جشنواره مطرح شود، در شبکه خانگی بیاید و یا اینکه برای مخاطبان خاصی ساخته و پخش شود. مثلا فیلمی ساخته شود فقط برای نمایندگان مجلس....

ما در این تفکیک دچار مشکل شده‌ایم و جای سینما را با فیلم اشتباه می‌گیریم. سینمای ما پر شده است از فیلم‌هایی سیاه‌نما. فیلم‌هایی که برای مخاطب عمومی پخش می‌شود و فقط سیاهی و کثیفی را نمایش می‌دهد.

خب... من به عنوان یک مخاطب قرار است بیایم و در سینما یک فیلم سیاه ببینیم.چه فایده‌ای برایم دارد. سیاهی‌ها را که هر روز در جامعه دارم می‌بینیم. چه فایده دیگری دارد؟ حالا شما در نظر بگیرید که معمولا هم این فیلم‌ها در نهایت پایانی به دشت تلخ و ناامیدکننده دارند. یعنی یک ناامیدی و رنج افزون بر آنچه در جامعه وجود دارد هم من به مخاطب تزریق می‌کنم.

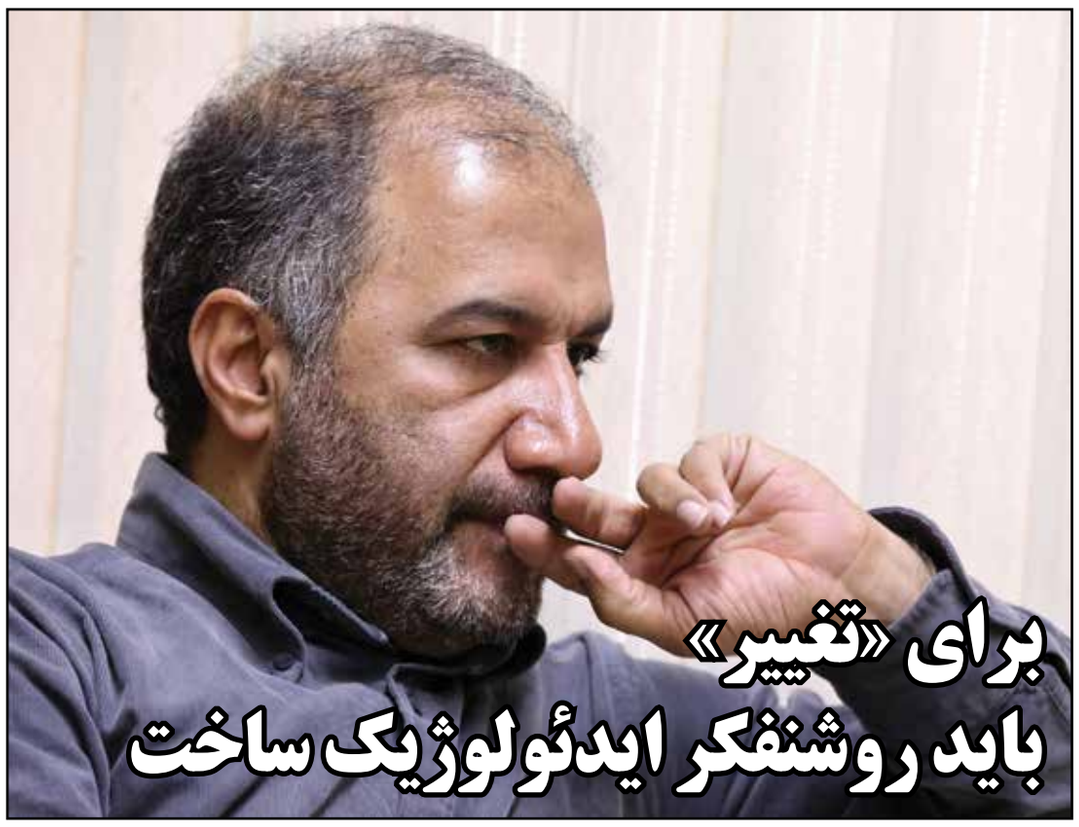
خب پس جای این سیاهی‌ها، این کثیفی‌ها و این معضلات کجاست؟ در فیلم.در فیلمی که مخاطبانش مشخص شده باشند. اینجاست که دیگر دست فیلمساز باید باز گذاشته شود. فیلمی بسازد کاملا سیاه برای مسئولان مرتبط نمایش داده شود تا چاره‌جویی کنند.

این تفکیک در سینمای ما وجود ندارد.من فیلمساز می‌توانم فیلمی بسازم که هم مخاطب را جلب کنم ،هم آن درد و معضل اجتماعی را مطرح کنم و هم راهکارهایی را به این ماجرا اضافه کنم و مردم را سرگردان نکنم، اما وقتی فیلمی می‌سازم که دوباره همانی که مردم می‌دانند را به آنها یادآوری می‌کنم، راهکاری هم ندارم، آخرش هم تلخی مضاعفی به مخاطب می‌دهم پس مردم برای چه بیایند به سینما؟ قطعا فیلمی که راهکار بدهد ببیننده خودش را خواهد داشت.

من مطمئنم که مردم، خیلی بهتر از ما این دردها را می‌دانند و درک می‌کنند، اگر قرار باشد که سینمای اجتماعی ما هم نهایتا منتهی شود به اعلام و طرح و نمایش این دردها، عملا کارکردی ندارد و کاری نکرده است.

من دوستان فیلمسازم را نقد نمی‌کنم به خودم نقد می‌کنم در همین فیلم آخرم من دائما مواظبم که این حس ایجاد نشود. دارم مشکلی را طرح می‌کنم که به شدت سخت و لاینحل است اما دائما مراقبم که این فیلم به این دام نیفتد که بن‌بستی بسازد.

از طرف دیگر به اعتقاد من، فیلمساز حق ندارد طرح موضوع کند و بعد کاملا ناجوانمردانه بخواهد موضوع را به صورتی کاملا باسمه‌ای و ساده‌لوحانه حل کند و الکی امید واهی بدهد. یعنی کار سینمای اجتماعی حرکت روی لبه تیغ است ، دقیقا مثل بندبازی است که با کوچکترین لغزشی، می‌تواند یک آسیب مضاعف برای جامعه کند.



برای «تغییر» باید روشنفکر ایدئولوژیک ساخت

آقای عسگرپور ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که خیلی ها به صراحت عنوان دوران پساایدئولوژیک را روی آن می‌گذارند دورانی که می گویند فرصت ایدئولوژی ها به پایان رسیده است و دیگر به جای صحبت از «تغییر دنیا» باید از «تغییر خود» حرف بزنیم.حوزه خصوصی انسان‌ها به شدت وسعت یافته و آرمان های جمعی جایشان را به گزاره های عامی درباره خوشبختی داده اند. به موازات این تغییرات در دنیا، به نظر می رسد ردپای چنین تغییر عظیمی را در ایران هم می توانیم شناسایی کنیم و به همین ترتیب در بحث مربوط خودمان یعنی سینمای ایرانی. فیلم هایی که در اوایل انقلاب و دهه ۶۰ ساخته می شود پر بود از آرمان های بزرگ ایدئولوژیک حالا تبدیل شده اند به فیلم هایی به شدت شخصی و در آرمانگرایانه ترین شکل توصیه هایی به یکسری از گزاره های اخلاقی عام.

من به شخصه معتقدم که این یک تغییر روند ایدئولوژیک است. یعنی ما از پایان دوره ایدئولوژی صحبت نمی کنیم از تغییر شکل ایدئولوژی صحبت می کنیم. این دوران پایان ایدئولوژی و این اصرار خاص بر حوزه خصوصی خودش یک ایدئولوژی بزرگ است که در جای خودش درباره آن صحبت می کنیم. اما برای شروع بحث دوست دارم نظر شما درباره این تغییر ایدئولوژی در سینمای ایران بدانیم.

اولین نکته ای که باید به آن اشاره کنم این است گاهی اوقات قرینه‌های آن را در سینمای جهان مشخصا در سینمای امریکا و بخش‌هایی از اروپا جست‌وجو می‌کنیم. آنگاه ممکن است به بخشی از نظریه‌ها دست پیدا کرده و آن را در ذهن خود دسته بندی کنیم. اما من سخت می‌توانم آن قاعده کلی اتفاقی که در دنیا می‌افتد را با اتفاقاتی که در ایران می‌افتد، پیوند بدهم.

ببینید ما وقتی در مورد سینمای ایران صحبت می کنیم اساسا با امور قطعی از این دست اصلا مواجه نیستیم یعنی آنقدر با متغیرهایی متفاوت مواجهیم که می‌تواند تمام معادلات از پیش تعیین شده ما را تغییر دهد و ما را طور دیگری تعریف بکند که اصلا نتوانیم از آن تئوری استخراج کنیم. اگر سینمای ما با یک جریان مشخص اقتصادی تعریف می‌شد که آنوقت می‌توانست دسته بندی خود را هم داشته باشد، شاید آنوقت می‌توانستیم به آن چیزی که شما گفتید نزدیک بشویم.

و البته همه این‌ها هم در شرایطی است که ما این مسیر طی شده غرب را تا حدی طی کرده باشیم که به نظرم جامعه ما آن مسیر را تا حدی طی نکرده است.

ما در برخی از زمینه‌ها داریم مرتکب تجاربی می‌شویم که چیزی نزدیک به ۶۰ سال پیش در جاهای دیگر دنیا آن مسیر طی شده است و البته در برخی از زمینه‌های دیگر تجربه‌های دیگری را کسب می‌کنیم که خیلی از جاهای دیگر دنیا آن را کسب نکرده‌اند و به همین علت ممکن است گاهی فریب بخوریم؛ یعنی توجه به این تجارب منحصر به فرد که فقط برای ما است به ما این حس را منتقل می‌کند که ما با همه دنیا متفاوت هستیم یا خیلی جلوتر هستیم درصورتی که در بخش قابل توجهی از زیست شهری و طبیعی ما مسیری است که آن‌ها ۶۰ سال پیش رفته‌اند و آن را پشت سرگذاشته و به دوره جدیدی رسیده‌اند. ولی ما این مسیر را طی نکرده‌ایم و چون طی نکرده‌ایم سینمای ما هم این وضعیت را پیدا نکرده است.

به نظرم اگر بحث را جزئی تر کنیم موفق تر خواهیم بود.

من فکر می‌کنم اگر بین ایدئولوژی و آرمان تفاوتی قائل شویم بتوانیم مشخص تر بحث کنیم، به این ترتیب که ایدئولوژی در واقع راهنمای باید و نبایدهای رسیدن به یک آرمان است، ایدئولوژی تنها یک هدف کلی نیست یک دستورالعمل برای سعادت است. علاوه بر اینکه عموما با وجهی جمعی سروکار دارد. اگر از این منظر تفاوتی بین سینمای دهه ۶۰ و ۹۰ ایرانی قائل شویم بدون اینکه قصد ارزشیابی داشته باشیم، تفاوت عمده ای را مشاهده می کنیم. سینمای دهه ۶۰ هم آرمان دارد، اما شخصی است و ایدئولوژیک نیست.

وقتی شما از یک منظر کلی به جوامع مختلف اشاره می‌کنید، هرجا که قابلیت تفسیر جریان ایدئولوژیک وسیع بوده، دایره آسیب پذیری آن هم افزایش پیدا کرده است. در واقع گستره‌ای که یک ایدئولوژی را تفسیر می‌کند می‌تواند پاشنه آشیل آن باشد. هرچه قدر آن ایدئولوژی تفسیرپذیرتر باشد آدم‌هایی که در این دایره قرار دارند را بیشتر از رمق می‌اندازد. همان طور که حافظ می‌گوید که «عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها...» یعنی در مرحله اول ایدئولوژی آسان به نظر می‌آید، ما محفوظات خود را روی میز می‌گذاریم و به نظر هم می‌آید که این محفوظات اشتراکات زیادی هم دارند، اما به محض اینکه مسیر حرکت معین می‌شود و قرار می‌شود با مسیر درگیر بشویم، هر چقدر قابلیت تفسیرپذیری بیشتری وجود داشته باشد، آدم‌ها خیلی زودتر از هم خسته می‌شوند و کم کم این اشتراکات کاهش می یابد. این در جامعه ایرانی اتفاق افتاده است. به همین دلیل است که در ابتدای انقلاب اسلامی دایره بزرگی داریم که خیلی‌ها در آن، جا می‌شوند اما به تدریج این دایره شکل‌های دیگری به خود می‌گیرد. البته ما می‌توانیم نام این حرکت را ریزش و رویش بگذاریم. اما واقعیت این است که در مسیر حرکت ما هرچه قدر این تفسیرها زیادتر بشود، باعث می‌شود که محفوظات مشترکمان کم شود. این اتفاق در سینمای ما هم می‌افتد. یعنی در دهه ۶۰ نه تنها محفوظات سینماگران بلکه سایر اقشار جامعه هم به نظر می‌رسید که بالا است و همه هم راجع به چند جمله مشخص با هم اتفاق نظر داشتند اما در دهه‌های بعدی تعداد این محفوظات مشترک کم شد. اینکه چرا کم شد بحث گسترده‌ای دارد اما اینکه چه باید کرد تا حدودی می‌شود به آن اشاره کرد.

ما همانطور که گفتم آمادگی ورود به عرصه‌های جدید را نداشتیم، علاوه بر اینکه نظریه‌پردازی ایدئولوژیک هم در جامعه انجام نشد. ما به خاطر سابقه فرهنگی که جامعه ایران دارد خودمان را فرهیخته، شاعر، اهل علم و فضل می‌دانیم اما واقعیت این است که با کمی گردش در جهان می‌بینیم که در حوزه نظریه‌پردازی کمبود داریم. نظریه پردازهای ایرانی وقتی به جامعه غرب می‌روند تقریبا دیگر دیده نمی‌شوند و در جامعه غربی بیشتر ایرانی‌هایی دیده می‌شوند که فکر اقتصادی دارند و حتی فیلمسازان ما هم موفق نیستند، مگر اینکه به آنجا بروند و بازگردند اما اگر بخواهند در آنجا فیلمساز باشند باید در انتهای صف قرار بگیرند.

فکر می‌کنم بدلیل ضعف در حوزه نظریه پردازی در سه دهه گذشته ماآمادگی ورود به عرصه‌های جدید را نداشتیم و با هر عرصه جدید که مواجه شدیم به جای جمع شدن، دچار ریزش و افتراق شده‌ایم که این دقیقا برعکس اتفاقی است که در غرب می‌افتد.

خیلی از فیلمسازان امروزشان با دهه ۶۰ به شدت متفاوت است. ما برخی وقت‌ها ساده سازی می‌کنیم و اسمش را چپ کردن آدم‌ها می‌گذاریم مثلا می‌گوییم چند سفر خارجی رفته و برگشته، اینگونه شده است ولی واقعیت این است که این نیست. من علت پرسش شما را این تفسیرپذیری می‌دانم.

به موازات این اتفاقات مسیر موازی دیگری هم در مسیر هنر و سینمای ایران می افتد. این پایان دوران ایدئولوژی منجر به توهم دیگری هم می شود، اینکه تصور می شود که دیگر هیچ چیزی مطلقا هیچ چیزی، اعم از ایدئولوژی یا آرمان شایستگی و ارزش درافتادن با «زندگی» را ندارد. یک رویکرد بقاگرا که در منتهی الیه نگاه ایدئولوژیک قرار داد و نهایتا به تقدیس روزمرگی ختم می شود. غافل از اینکه اینجا در واقع خود زندگی به دلیل نداشتن هیچ مازادی بی ارزش می‌شود و تبدیل به یک مراقبت کسل کننده دائمی می شود.

ما از جایی که خودمان اثرگذار بودیم تبدیل به جامعه‌ای تأثیرپذیر شدیم. جریان روشنفکری ما نیز همینطوری است یعنی در حوزه ادبیات و در سینما هم ما را شاهد کاریکاتور آن اتفاقی است که در جاهای دیگر در دنیا اتفاق افتاده است

این مسیری است که جوامع غربی چند دهه قبل رفته‌اند و ما هر چند با اختلاف سلیقه و عقیده اما همان را پیش می‌رویم. در بخش عمده‌ای از جنگ‌هایی که شکل گرفت یا استقلال‌های پی در پی برخی از کشورها یا کشف قاره امریکا یک نگاه ایدئولوژیک واضح است، در رنسانس همین اتفاق می‌افتد و چرخشی که در آن مقطع تاریخی دنیا را _من جمله برخی از روشنفکران ما در قبل از انقلاب را_ تحت تأثیر قرار داده است،به راحتی می‌تواند فرار از ایدئولوژی و فرار از دین لقب بگیرد.

در کشور ما این اتفاق و همین طور جهانی شدن سینما در مساله ای که اشاره می کنید، به شدت موثر بود. البته یعنی جهانی شدن سینما ممکن بود که منجر به محاسن زیادی برای کشور ما شود اما در هر صورت فیلمسازان ما در این مسیری که می گویید قرار گرفتند و البته مسیر ناگزیری هم هست. این مسیر البته عین فیلم‌های آمریکایی و اروپایی نیست اما یک نقطه مشترک می‌تواند داشته باشد و آن این نکته است که ایدئولوژی به هیچ وجه پاسخ گوی نیاز بشر امروز نیست، بلکه آنچیزی که امروز نیاز ما تلقی می‌شود پرداختن به فردیت انسان‌ها است. البته این در دین ما یک شکل خاص خودش را دارد کما اینکه در آموزه‌های دینی ما همیشه می‌گویند که از خودتان شروع کنید. از این لحاظ دین ما در این موضوع پیشگام است اما در جنبه‌های اجتماعی و سیاسی آن در دنیا تعبیر به اومانیزم می‌شود که برای خودش یک تفکر است.

من فکر می‌کنم که اتفاقا آموزه‌های دینی دقیقا برعکس این را می گویند، یعنی در دین وقتی حرف از نفس می شود حد نهایی آرمانی اش کشتن نفس است نه توجه صرف و خلاصه کردن همه چیز در آن. اما در ایدئولوژی لیبرالیستی وقتی به نفس می‌رسیم می‌گوید باید همان را تقویت کنیم چون آن اصل است.

درست است. منظور من هم از گزاره «از خود شروع کردن» این است که طبق آموزه های دینی اگر می‌خواهیم خانواده و جامعه خوبی داشته باشیم باید از خود شروع کنید نه اینکه مسیر را تا خود ببندیم. این یک مفهوم دوست داشتنی و عام است و دین ما هم در این موضوع پیشگام است اما اینکه در حلقه‌های سیاسی و اجتماعی تبدیل به چه چیزی خواهد شد معلوم نیست. در غرب که امتحان خودش را پس داده و تبدیل به مکتب اومانیزم شده که اصالت را اساسا به انسان می‌دهد.

آن چیزی که در مراتب دینی دریافت می‌کنیم این است که یک شروع و یک عرصه پایانی در این دنیا وجود دارد. شروع آن از فرد است یعنی خداوند من را لایق این دانسته که به دنیا بیایم. درواقع اگر به لحاظ دینی بخواهیم بگوییم از روز الست ورود ما به این دنیا سوال شده است که تو مایلی به این دنیا بیایی؟ و ما هم پذیرفته‌ایم، یک عرصه نهایی هم وجود دارد که یدالله مع الجماعت است، بنابراین من تمام تلاشم را باید بکنم تا به آن جماعت بپیوندم یعنی به یک حرکت جمعی ملحق شوم؛ اما در غرب در واقع یک انقطاع به وجود می‌آید یعنی چیزی به نام جماعت و یک چیزی هم به نام فردیت داریم که لزوما در یک مسیر قرار نمی‌گیرند، بلکه عرصه جداگانه‌ای هستند که ما می‌توانیم هر کدام از آن‌ها را انتخاب کنیم البته می‌توانیم در هر دو آن‌ها باشیم اما به هرحال این دو طی یک مسیر به همدیگر وصل نمی‌شوند. اما آنچه در مبانی دینی ما وجود دارد این است که یک مسیر وجود دارد یعنی هرکدام از ما باید از یک خودسازی شروع کنیم تا به عرصه نهایی خود برسیم که این با آنچه شما گفتید متفاوت است.

از بحث منحرف نشویم، می گفتید که این مسیر تقدیس زندگی در سینمای ایران به دلیل جهانی شدن سینما و تاثیر ایدئولوژی زدایی که از عنصر رنسانس به وجود آمده بود.

بله،همان طور که گفتم بخشی از مسئله به ارتباط بین المللی سینمای ایران بر می گشت و بخشی هم به این بر می‌گشت که ما در معرض سینمای جهان قرار گرفتیم یعنی انواع و اقسام فیلم‌های غربی مثل سیل به سمت ما ورانه شد که البته این هم گریز ناپذیر بود. اما یک نقطه مفقوده در اینجا باقی می‌ماند و آن هم اینکه ما چقدر آمادگی ورود به این مجموعه را داشتیم و چه قدر پای ایدئولوژی مان ایستادیم. من معتقدم ما چندان در این زمینه کار نکرده‌ایم و مباحث ایدئولوژیک ما در کمترین شکلش معرفی شد و گاهی اوقات متاسفانه به شکل‌های نامطلوب هم معرفی شد. چند شب پیش کانال‌های تلویزیون را می‌گشتم تا ببینم که چه چیزی پخش می‌کند، دیدم که واقعا هیچ برنامه‌ای که برای بیننده جذاب باشد پخش نمی‌کرد. بنابراین ما خود به خود بخش مهمی از امکانات خودمان را از دست داده‌ایم، چون ما زمینه آمادگی ورود به این عرصه‌ها را در حوزه‌های مختلف نداشتیم.

آن چیزی که معمولا شانه به شانه گزاره «پایان دوران ایدئولوژی» حرکت می‌کند، چیزی است به نام تکثرگرایی. چیزی که در جامعه روشنفکری ایرانی هم به شدت روی آن تاکید می شود. به همان ترتیب که پایان ایدئولوژی چیزی بیش از یک فریب نیست، مرز این تکثرگرایی و تساهل هم به نظرم فقط تا زمانی است که ما با یک «دیگری» واقعی طرف نباشیم. اکثر سینماگران ایرانی متعلق به طبقه اقتصادی و اجتماعی خاصی هستند و فکر می کنم اکثر مردم ایران برای جامعه سینمایی «دیگری» هستند و این همان نتیجه ای است که امروز در سینما می بینیم: مردم در سینما نیستند.

من با بیشتر سینماگران آشنا هستم و به همین دلیل فکر می‌کنم این بحث شامل تعداد کمی از فیلمسازان می‌شود. اصلا هم لازم نیست که این تعریف‌ها در مورد آنچه اتفاق می‌افتد، صادق باشد چون واقعا آن اتفاق عادی‌تر از این حرف‌ها رخ می‌دهد. این چیزی که شما می گویید به سابقه روشنفکری در کشور برمی گردد.

در این ۳۰۰ سال گذشته از جریان روشنفکری آنقدر به بدی یاد شده که بار منفی پیدا کرده است درصورتی که به نظرم باید تحلیل درستی از آن شود. جریان روشنفکری شاخه‌های مختلفی دارد اما بخش قابل توجهی از آن تقریبا کاریکاتوری بود که در جاهای دیگر دنیا چه در غرب و چه در شرق در حال تجربه بود. ما در نقطه خاصی از دنیا هم از جهات مختلف جغرافیایی و فرهنگی قرار گرفتیم که از جهاتی شباهتمان مثلا از جهت نوع جهان بینی دینی‌مان به غرب بیشتر از شرق بود، و از جهت دیگر از جهت شرایط به شرقی‌ها نزدیک‌تر هستیم بنابراین خود این ماجرا، قرار گرفتن در نوعی «بشویم و نشویم» است. ما از جایی که خودمان اثرگذار بودیم تبدیل به جامعه‌ای تأثیرپذیر شدیم. جریان روشنفکری ما نیز همینطوری است یعنی در حوزه ادبیات و در سینما هم ما را شاهد کاریکاتور آن اتفاقی است که در جاهای دیگر در دنیا اتفاق افتاده است.

تا اینجای کار مساله ای نیست، مساله ما در واقع اینجاست که حکومتی که برمبنای ایدئولوژی اسلامی شکل گرفته است تا مسائل خود را پیدا کند باید بتواند فضایی را ایجاد کند که افراد روشنفکر خاص خود را پرورش دهد تا بتوانند به درستی در بستر مشخصی فعالیت کنند. تا وقتی این اتفاق نمی افتد طبیعتا تغییری هم در این وضع جامعه روشنفکری و این وضع سینما رخ نمی دهد. آنها که هستند و فعالیت می کنند و تا وقتی میدان خالی است از روشنفکران ایدئولوژیک، فقط آنها دیده می شوند.

این بحث ایدئولوژیک بودن یا نبودن در مورد خود شما هم مطرح است. فکر می کنم قضاوت در مورد خود شما دقیقا با وضعیت امروز سینمای ما مرتبط شوند. بخشی از جامعه روشنفکری شما را ایدئولوژیک می دانند و داخل خودشان راهتان نمی دهند و در مقابل بخشی از جامعه به شدت ایدئولوژیک ایرانی هم شما را ایدئولوژی زده می دانند و در دایره خودی ها حسابتان نمی کنند.

این تعاریف بعضی وقت‌ها واقعا گیجم می کند؛ گاهی اوقات آنقدر گیج می‌شوم که فکر می‌کنم باید تعاریف را برای خودم ساده‌تر کنم و ساده ترش می شود این: من در کشور ایران به دنیا آمده‌ام و خدا خواسته است که مسلمان بشوم، بنابراین فکر می‌کنم باید از خودم شروع کنم و آدمی باشم مقید که اول در خودم و خانواده‌ام تاثیرم را بگذارم و بعد در اجتماع بزرگ‌تر آن را پیاده کنم.

حکومتی که برمبنای ایدئولوژی اسلامی شکل گرفته تا مسائل خود را پیدا کند باید بتواند فضایی را ایجاد کند که افراد روشنفکر خاص خود را پرورش دهد تا بتوانند به درستی در بستر مشخصی فعالیت کنند. تا وقتی این اتفاق نمی افتد طبیعتا تغییری هم در وضع جامعه روشنفکری و سینما رخ نمی دهد

زندگی مرحله‌ای برای رسیدن به جایگاه ابدی ماست و این فلسفه حرکتی من است. خیلی دوست دارم که مطالبی را در رابطه با ایدئولوژی یا نگاه در رابطه با عصر جدید بخوانم اما اینکه خودم را در کجای آن پیدا کنم برایم بعضی وقت‌ها سخت است، ما نسلی در سینما هستیم که ما را می‌شناسند یعنی مدل نگاه، حرف زدن و نوع زیست ما را می‌شناسند و واقعیت این است که اگر بخواهم ساده‌ترش کنم باید بگویم اگر این جهان‌بینی را از خودم بگیرم دیگر معنایی برای وجودم متصور نیستم. خدا را هم شکر می کنم که ما دینی داریم که مباحث سیاسی، فرهنگی، جهادی و... را به وضوح روشن کرده است و هیچ چیز در آن مبهم نیست.

مشروح این گفت وگو در www.tasnimnews.com

مهدی فلاح

یک تلاش بدیهی برای شناخت خشونت در سینما _ بخش دوم

بی مصرف های جهان متحد شوید

آیا خشونت بد است؟ سوالی که به نظر می رسد پاسخ روشنی دارد. حال اگر این خشونت از جانب یک قهرمان اعمال شود چطور؟ اگر مخاطب در جریان داستانی قرار بگیرد که به نحوی در آن قهرمانی زاده شود و آن قهرمان حق داشته باشد که اعمال خشونت کند چطور؟ فیلم های اکشن دقیقا همین وظیفه نقل داستان هایی را برعهده دارند که در آن، قهرمان حق اعمال خشونت داشته باشد.

مادامی که در حال دیدن فیلم های اکشن هستیم هیچ کس از خودش راجع به بدی و خوبی خشونت نمی پرسد، روال داستان طوری پیش می رود که انگار قهرمان داستان حق به جانب است: یا به او ظلم شده و باید انتقام بگیرد و یا وظیفه ای به او از جانب کسی یا نهادی محوّل شده که برای انجام آن باید اندکی چاشنی خشونت ضمیمه شود. به محض اینکه این صحنه را از درون کل روایت داستان و متن اصلی خارج کنیم قضاوت کاملاً متفاوت خواهد بود؛ مثل قضاوتی که مثلاً والدین در مورد دیدن این گونه فیلم ها برای فرزندان خود دارند: یعنی بدآموزی.

اینطور به نظر می رسد که خوبی یا بدی خشونت در مورد فیلم های اکشن همواره وابسته به قهرمان داستان است. اگر کس دیگری در جای دیگری این خشونت را انجام دهد او را محکوم می کنیم ولی قهرمان داستان حق دارد که اعمال خشونت کند و تنها اوست که می تواند تا این میزان خشن باشد. دوره‌های مختلف فیلم اکشن نیز در حقیقت نشان دهنده داستان‌های مختلفی است که قهرمان آن ها تابع تغییر تمایلات مخاطبان خود، تغییر می‌کنند تا اینکه هنوز بتوانند حق اعمال خشونت داشته باشند والا در همه آنان یک محور و درون مایه مرکزی وجود دارد که به هیچ وجه از آن جدا نمی شود و آن اعمال خشونت است؛ خشونت در این داستان ها عامل جذابیت است و مردم فقط برای دیدن آن به صحنه سینما می روند. تنها کاری که فیلم نامه نویس باید بکند این است که بتواند به مخاطبش القاء کند که قهرمان این داستان نیز، هنوز حق اعمال خشونت را دارد.

از این منظر، نگاه دوباره به تاریخ فیلم های اکشن بسیار تأمل برانگیز خواهد بود. به نظر می رسد بتوان این تاریخ را به طور کلی ذیل سه دوره دسته بندی کرد: دوره اول مربوط به دهه ۷۰ و ۸۰ میلادی است که در آنان، قهرمان داستان برای دفاع از آرمان خود که حالا می توانست کشور، زندگی و یا عشقش باشد دست به اعمال خشونت می زند. از جمله این فیلم ها می توان به Rocky , Rambo و برخی فیلم های بروسلی اشاره کرد. دوره دوم فیلم های مربوط به دهه ۹۰ و آغاز قرن جدید می شود که در آنان، قهرمان داستان غالباً بالتبع وظیفه خویش باید اعمال خشونت کند؛ وظیفه‌ای که معمولاً از جانب نهاد یا شخصی مشروع به او داده شده است که می بایستی برای انجام آن دست به خشونت بزند. از جمله این فیلم ها می توان به سری مأموریت غیرممکن، leon Professional, Hitman و با اندکی تأخیر زمانی، جیمز باند اشاره کرد. در این گونه فیلم ها هنوز هرچند خشونت برای دفاع از آرمان ها اعمال می شود ولی دیگر این آرمان ها توسط خود شخص قهرمان وضع نشده اند. گویی به نحوی قهرمان عامل اصلی آنان نیست و بنا به شرایط و اقتضائاتی مجبور به انجام آنان شده است. بسیاری از داستان های قهرمان محور را می توان ذیل همین دسته قرار داد، حتی قهرمان داستان های فانتزی تری مثل Batman و Spiderman نیز هرچند گماشته شخص یا نهادی نیستند ولی به نحوی گویی یک الزام اجتماعی آنان را به این اعمال واداشته است و برای همین است که در سری های بعدی این مجموعه ها، همیشه تمایلی برای بازنشستگی در این قهرمانان دیده می شود؛ بازنشستگی ای که هیچگاه موفق نیست و الزام های اجتماعی آنان را مجددا به اعمال خشونت باز می گرداند.

و در نهایت دوره سوم که به نظر می رسد چیزی جز نتیجه تبعی دو مرحله گذشته نیست، نه خود قهرمان تمایلی به اعمال خشونت دارد و نه نهادی او را به این عمل واداشته است بلکه صرفاً اعمال خشونت کرده است که اعمال خشونت کرده باشد! در اینجا خشونت صرفاً تفنّن می شود و می توان به آن تنها به منزله ابزاری برای جذابیت نگریست؛ یعنی به نظر می رسد آنچه به نحو ضمنی در کل جریان فیلم های اکشن محوریت داشته است به علنی ترین شکل ظاهر می شود. از جمله اینان می توان به سری فیلم های expendables نظر داشت که در آن حتی عنوان فیلم هم به روشنی دلالت بر به سر آمدن دوران این قهرمانان دارد. یا می توان به نسخه جدید مرد عنکبوتی با عنوان The Amazing Spiderman اشاره کرد که قهرمان در اوایل داستان به هیچ وجه آگاه به هیچ الزام اجتماعی ای نیست. هرچند بتوان ادعا کرد که هیچ دسته بندی اینچنین سفت و سختی بر تاریخ سینما قابل ارجاع نیست ولی به هر حال با قدری تساهل و نادیده گرفتن بازه های زمانی می توان یک چنین حال و هوایی را برای آن متصور شد.

از سویی دیگر هم بسته‌ای را می توان در فیلم های اکشن یافت که گویی جزو جدایی ناپذیر آنان اند و آن روابط اروتیک این قبیل داستان هاست؛ به نحوی که گویی هم مخاطب از لحظه اول انتظار آن را می‌کشد و هم سازندگان. طبیعت ذاتی این فیلم‌ها، خود را موظف می‌داند به شکلی این روابط را در ساختمان کل فیلم به صورت قابل فهمی درج کنند. هرچند برخی فکر می‌کنند اینگونه روابط قصد تلطیف فضای خشن فیلم‌های اکشن را دارد ولی، از آنجایی که غالباً شکلی رمانتیک به خود نمی گیرند، می توان ادعا کرد که روابط اروتیک موجود در فیلم های اکشن را نیز می توان نمودی از خشونت این فیلم ها در نظر گرفت؛ بدین معنی که قهرمان داستان عملاً نسبت به سوژه معشوقه خویش اعمال خشونتی (فیزیکی یا غیرفیزیکی) می کند و به نحوی او را نیز به مانند هدف و آرمان اولیه اش از آن خود می کند.

می توان در اینجا پرسید که اساساً چرا خشونت اینقدر جذاب است؟ و چرا اینقدر نمودهای متنوعی به خود می گیرد؟ این سوالی است که جواب حاضر و آماده ای برای آن وجود ندارد و باید تلاش کنیم بعد از سری مقالات این ستون به آن نزدیک شویم.

فرزاد موتمن در گفتگو با تسنیم:

«خداحافظی طولانی» نمایشی از مردم حذف شده در سینماست

آقای موتمن شما را بیشتر به عنوان یک سینماگر انتزاعی‌ساز می‌شناسند که علاقه ویژه‌ای به ساخت فیلم‌های «نوآر» یا سینمای سیاه دارد. شما امسال با فیلم «خداحافظی طولانی» در جشنواره هستید.این فیلم چه تناسبی با این فضا دارد؟

ببنیید سینمای ما همیشه از یک چیز رنج می برده است ما مردم را از فیلم‌های خود حذف کرده‌ایم، بعد می‌گوییم چرا مردم به سینما نمی‌روند! دلیلش این است که مردم خودشان را در سینما نمی‌بینند.

من همیشه علاقه داشتم که حداقل یک فیلم در موقعیت طبقه کارگران بسازم که تا امسال این فرصت هرگز برایم پیش نیامد. و اتفاقا یکی از دلایل اصلی که فیلمنامه اصغر عبدالهی، «خداحافظی طولانی» را برداشتم، همین بود. یعنی بیش از اینکه فیلمنامه را دوست داشته باشم این مسئله برایم مطرح بود که فیلم در کارخانه اتفاق می‌افتد، تا دیدم که فیلم در کارخانه است و کاراکتر اصلی آن یک کارگر است و البته تهیه‌کننده هم دارد، تصمیم گرفتم که فیلم را بسازم.

«خداحافظی طولانی» یک درام عشقی است که در یک فضای کارگری و صنعتی اتفاق می‌افتد. داستان مربوط به مردی است که به جرم قتل در زندان بوده و پرونده‌اش مسکوت مانده و محکوم نشده از زندان بیرون آمده است. این کارگر کارخانه می‌خواهد به کار خود بازگردد که طبعا جامعه اطرافش با او مقابله دارند و در این بین پای زنی به زندگی او کشیده می‌شود و او باید در طول فیلم مسائلش را حل کند.

من وقتی فیلمنامه را خواندم، دیدم که فیلم تم وسترن و تقابل فرد و اجتماع دارد. لوکیشن‌هایی مثل ایستگاه قطار، خط‌آهن، جاده‌های کم رفت و آمد، محیط‌های کارگری، قبرستانی که روی تپه بالا رفته است و... طوری بود که احساس کردم استاتیک وسترن دارد. در نتیجه فیلم را از همان ابتدا کلاسیک و وسترن دیدم و فیلمی بود که من از ساختنش لذت بردم.

در این فیلم چیزی که بخواهد ما را اذیت کند وجود نداشت، در حالی که سرمایه‌گذار آن آقای علی حضرتی بودند و تهیه کننده خودم بودم. البته ایشان تهیه کننده اصلی بود اما به دلیل اینکه اولین کارش بود نمی‌توانست پروانه بگیرد، بنابراین به اسم من پروانه را گرفتند.

نقش شخصیت اصلی این فیلم را «سعید آقاخانی» بازی می‌کند که خیلی انتخاب عجیبی برای این نقش بود. چون شخصیت نخست فیلم یک کاراکتر تلخ است و اصولا این فیلم یک اثر غمگین است. با این‌حال آقای آقاخانی که بیشتر طنز بازی کرده‌اند خیلی اتفاقی انتخاب شدند. یعنی انتخاب ایشان واقعا پیش آمد. واقعیت این است که برای این نقش بازیگر نداشتیم. میترا حجار و ساره بیان نقش دو زن فیلم را بازی کردند که با هر دو راحت بودم و خیلی خوب هم بازی کردند.

داستان انتخاب آقای آقاخانی چگونه پیش آمد؟

ببینید ما واقعا بازیگر ۴۵ ساله‌ای که بتواند نقش یک کارگر صنعتی را بازی کند نداریم. یک روز با میثم کاهد، آقای حضرتی و تعدادی از دستیارانم نشسته بودیم که آقای کاهد که مدیر تولید هستند، گفتند من یک اسم می‌گویم ممکن است بخندید و به آن فکر کنید؛ بعد گفت: من «سعید آقاخانی» را پیشنهاد می‌کنم! به محض اینکه این اسم آمد، سکوتی ایجاد شد و من گفتم به او بگویید بیاید تا صحبت کنیم و اینگونه او برای این نقش انتخاب شد. او عالی است و اگر فیلم را در جشنواره نمایش بدهند از حالا می‌گویم که سعید آقاخانی کاندید می‌شود و اصلا نباید به این مسئله شک کرد.

آقای موتمن شما را در سینمای ایران با «سایه روشن» می شناسند، چقدر فضای «خداحافظی طولانی» به فضای «سایه روشن» نزدیک است؟

این فیلم کمی با فیلم‌های دیگرم تفاوت دارد. یعنی خیلی روشنفکرانه مثل «سایه روشن» نیست. تماشاگرانی که سال گذشته «سایه روشن» را دیدند یک عده دوستش داشتند و یک عده هم آن را دوست نداشتند، به خاطر اینکه فیلم مبهم و سختی بود و رسما به تماشاچی خود می‌گفت قرار نیست من را بفهمید و ما هم که خودمان آن را ساختیم، نمی‌دانیم قصه‌اش چیست! چون در آن فیلم قصه اهمیتی نداشت و اتفاقا حرفش دقیقا این بود که قصه اهمیتی ندارد بلکه رمز و راز مهم است. «سایه روشن» فیلمی است که مبهم شروع می‌شود، مبهم ادامه پیدا می‌کند و مبهم تمام می‌شود. یعنی وقتی فیلم تمام می‌شود تماشاگر با خود می‌گوید چه بود و چه شد؟

حالا هر وقت اکران شد، قصه یک خطی آن را برایتان تعریف می‌کنم و آن وقت شاید فکر کنید که «سایه روشن» فیلمی شبیه به یکی از کارهای «ایرج قادری» است؛ اما به نظر من «سایه روشن» یک «دیوید لینچ» ایرانی است. من خیلی دوست داشتم که این فیلم را بسازم برای اینکه یک زورآزمایی واقعی بود؛ فیلمی که مهم‌ترین ویژگی آن ابهام است و هیچ چیز آن دقیق نیست، مثلا کاراکتری را می‌بینیم که در یک صحنه کشته شده و در صحنه بعد می‌بینیم که زنده است و با خودمان می‌گوییم مگر کشته نشد؟

«سایه روشن» فیلمی بود که برای خوره‌های فیلم ساخته شده، نه برای عموم مردم و من چون خودم این فضاها را دوست دارم آن را ساختم. تهیه کننده آن فیلم جمال ساداتیان بود و فیلم کم هزینه هم شد.

برخلاف «سایه روشن»، «خداحافظی طولانی» یک فیلم عام‌تر، نرم‌تر، خطی و کلاسیک است که من از ساخت آن لذت بردم و امیدوارم تماشاگران هم از آن لذت ببرند.

تسنیم
خبرگزاری Tasnim News Agency
ویژه‌نامه سینمایی تسنیم
سی و سومین جشنواره بین المللی فیلم فجر

■ **مدیر مسئول:** مجید قلی زاده
■ **مدیرکل فرهنگی:** مهدی طوسی
Mehditoosi64@gmail.com
■ **دبیر سینما:** حمیدرضا بوالی
Hrbavali@gmail.com
■ **هیئت تحریریه:** معین احمدیان، محمدرضا آزادی، مهدی آقاموسی‌طهرانی، علیرضا جباری دارستانی، رامین سفری، وحید محراببیان
■ **گرافیک و طراحی:** محراب محمّدزاده
■ **چاپ:** چاپخانه روزنامه جوان
■ **نشانی: تهران، خیابان میرزای شیرازی خیابان دوازدهم، پلاک ۲ ■ تلفن: ۴۲۱۳۹۰۰۰**

خبرگزاری تسنیم
www.tasnimnews.com

دلاور دوستانیان در گفت وگو با تسنیم:

روایت فیلمم مشکل دارد، اما بجای ۷۵۰ میلیون با ۵ میلیون تولید شد

«زندگی پنهان» مستندی است در مورد حشراتی که در یکی از مناطق خوش آب وهوای ایران، «ایلام» زندگی می‌کنند. زندگی‌ای پنهان که هیچ وقت دیده نمی‌شود مگر اینکه دوربین مستندسازی به دنبال آن برود. شاید تنها مهمترین نقطه قوت فیلم «زندگی پنهان» تصویربرداری آن است. تصویربرداری‌ای که انسان را مجذوب زیبایی‌های آفرینش خدا می‌کند. در ادامه گفت‌وگوی خبرنگار تسنیم با دلاور دوستانیان، کارگردان این فیلم را می‌خوانید.

• • •

به نظرم مهمترین مشکل در مستندهایی که شما تولید می‌کنید ابزار فیلمبرداری باشد. چگونه توانستید این مشکل را برطرف کنید؟

شغل اصلی من فیلمبرداری است. من فیلمبردار تله فیلم‌های ۹۰ دقیقه‌ای هستم. من کارم را ۳۰ سال پیش با عکاسی طبیعت آغاز کردم. از ۴ سال پیش هم مستندسازی را آغاز کردم. من احساس کردم در ایران فیلم‌هایی مانند «زندگی پنهان» ساخته نمی‌شود. تاکنون فیلم‌هایی در مورد شیر، پلنگ، گرگ، پرندگان و این نوع حیوانات در ایران ساخته شده است اما من اولین نفری هستم که در مورد حشرات فیلم می‌سازم. این کار نیاز به ابزارهای خیلی پیشرفته و دوربین‌های فریم بالا دارد که من در اختیار نداشتم زیرا خیلی گران قیمت هستند. لنزهای سوپر ماکرو این نوع دوربین‌ها حداقل ۱۰۰ میلیون تومان قیمت دارند. اگر می‌خواستیم از این دوربین‌ها استفاده کنیم باید سفارش می‌دادیم تا برایمان بیاورند.

من بعد از ۲ ماه آزمایش با لنزهای قدیمی آنالوگ با ترکیب کردن عدسی‌ها توانستم حدود ۵ لنز بسازم که برای این کار از آنها استفاده کنم. هم لوازم حرکتی و هم لنزهایی که در ساخت این فیلم مورد استفاده قرار گرفته است را خودم ساختم‌ام. البته کار با این لنزها بسیار سخت بود مخصوصا برای فوکوس کردن باید حتما خودم این کار را انجام دهم.

سبک فیلمسازی من با دیگران فرق می‌کند. من حوصله کلنجار رفتن با تهیه‌کنندگان را ندارم و برای همین هم با حداقل هزینه فیلم‌هایم را می‌سازم. این فیلم با بودجه‌ای کمتر از ۵ میلیون تومان ساخته شده است اما فیلمبرداری آن ۲ ماه طول کشید و در فروردین و اردیبهشت انجام شد. این نوع مستند جزو سخت‌ترین انواع فیلم‌های مستند محسوب می‌شود چون سوژه‌های ما به سرعت برق از جلوی لنز گم می‌شوند و گرفتن یک تصویر ساده هم ممکن نیست.

شما در فیلم «زندگی پنهان» مانند فیلم های زیست محیطی از این دست از نریشن استفاده نکردید و تنها از موسیقی کمک گرفتید، دلیل انتخاب این سبک چه بود؟

این پنجمین فیلم مستند بلند من است. من از دیدی علمی به سراغ سوژه‌هایم نرفتم. من با نریشن مشکل ندارم اما شخصا معتقدم چه فیلم داستانی و چه فیلم مستند باید بتواند از طریق تصویر حرفش را بزند پس به سراغ نریشن نرفتم. نریشن کمبود روایت را در فیلم جبران می‌کند. فیلم من خوب است ولی شاهکار نیست و این به دلیل هزینه و زمان کمی است که من برای آن گذاشتم.

من دوست ندارم که در فیلم‌هایم از موسیقی خارجی استفاده کنم اما یکی از بدی‌های کار نکردن با تهیه‌کننده این است که با کمبود بودجه مواجه می‌شوم و باید قید ساخت موسیقی را زد. هرچند این موسیقی که برای فیلم انتخاب شده است خیلی به آن نشسته است اما اگر برای فیلم موسیقی می‌ساختیم خیلی بهتر بود.

پیش از آغاز مصاحبه گفتید که شبکه مستند قصد خرید مستند شما را دارد اما قیمتی که آنها پیشنهاد دادند خیلی کم است.

در جشنواره فجر ۲ فیلم زیست محیطی وجود دارد. یکی «سفر به آمادای» است که به تهیه‌کنندگی صدا و سیمای همدان با بودجه‌ای زیاد ساخته شده است و دیگری فیلم من که با بودجه کم ساخته شده است. با این وجود هر دو فیلم در یک سطح هستند. اگر کسی پیشنهاد ساخت این مستند را به من داده بود حداقل باید ۸۰ میلیون تومان هزینه می‌کرد. ۲ ماه تصویربرداری، ۳ ماه ساخت صدا و ۳ ماه تدوین این فیلم طول کشیده است که زمان زیادی است. من راش زیادی برای فیلم نگرفتم. حداکثر راشی که گرفتم ۵ ساعت بوده است که از آنها یک فیلم ۶۵ دقیقه‌ای ساخته‌ام.

مهمترین نقطه ضعفی که در این فیلم می‌توان دید روایت آن است و بزرگترین نقطه قوت فیلم تصویربرداری است، درباره این دو مورد توضیح می‌دهید.

برای این نوع موجودات برای اینکه روایت بهتر از کار دربیاید باید وقت بیشتری گذاشت. در فیلم‌های خارجی حدود یک تا ۲ سال برای فیلمبرداری وقت می‌گذارند و یک گروه عظیم با تجهیزات حرفه‌ای مشغول به کار می‌شوند. من در این کار از دوربین‌های نیمه حرفه‌ای استفاده کردم که ۲۵ فریم بر ثانیه فیلم می‌گرفت. دوربین‌هایی که در مستندهای خارجی استفاده می‌شود بسیار پیشرفته هستند و ۱۰۰۰ فریم بر ثانیه به بالا تصویر می‌گیرند و به همین دلیل تصاویر باشکوه‌تر است. دوربین های خارجی که برای این کار استفاده می‌شود حدود ۶۵۰ میلیون تومان قیمت دارد. با احتساب قیمت لنز سوپر ماکرو که ۱۰۰ میلیون تومان است ما برای ساخت این فیلم به دوربینی ۷۵۰ میلیون تومانی نیاز داشتیم. من این فیلم را تک نفره ساختم و تنها یک کوله پشتی داشتم که در آن وسایلم را قرار می‌دادم و از ۶ صبح تا ۸ شب تصویربرداری می‌کردم.

غیر از تصاویری که با کرین گرفتم همه تصاویر با دوربین روی دست فیلمبرداری شده است. در قسمتی از این مستند فیلم‌هایی گرفته شده است که همه فکر می‌کنند با بالن گرفته شده است اما من یک کرین ساختم که طولش از یک تا ۱۰ متر تغییر می‌کند و با سوار شدن مانیتور روی آن می‌توانم سوژه را ببینم و دنبال کنم.

گرفتن تصاویر در آب هم برای ما خیلی سخت بود. ما باید در دریاچه‌ای با ابعاد وسیع به دنبال بچه قورباغه‌ای که اندازه یک ناخن دست بود می‌رفتیم.

من جزو اولین افرادی هستم که این سبک فیلمسازی را در ایران شروع کردم. این نوع فیلمسازی بی‌نهایت زمان و صبر می‌خواهد. به نظرم کسانی که به سراغ این نوع فیلمسازی نمی‌آیند به دلیل همین سختی‌ها است. این نوع فیلمسازی ممکن است به افراد آسیب جسمی هم وارد کند چون ساعت‌ها باید بی‌حرکت در موقعیت‌های بدی قرار بگیریم. برخی از حشرات نمی‌گذارند به آنها نزدیک شویم. زمانی که من از مورچه‌ها تصویر می‌گرفتم از نوک پا تا بالای گردنم نزدیک ۱۰۰۰ مورچه راه می‌رفتند و من را گاز می‌گرفتند.

این فیلم ۳ اپیزود دارد که داستان را پیش می‌برد. اپیزود اول در مورد سه سنجاقک سبز، مشکی و زرد است که به طور موازی برای آنها اتفاقاتی رخ می‌دهد. اپیزود دوم هم در مورد قورباغه‌ها است. در اپیزود سومی هم می‌خواستم زندگی چند حشره را نشان دهم. من می‌خواستم دید جدیدی به آفرینش داشته باشم و چرخه حیات را نشان دهم. می‌خواستم بگویم که در این پهنه از جهان این همه اتفاق می‌تواند رخ دهد بدون اینکه ما از آنها خبر داشته باشیم.

من یک گله از فیلمسازان قدیمی دارم. نسل جوان ما بی نهایت فیلم های خوبی می‌سازند. پیشکسوتان باید با دید بازتری این فیلم‌ها را ببینند و فقط به آنها سرکوفت نزنند. من خودم می‌دانم فیلم من در روایت مشکل دارد ولی تصویربرداری این فیلم خوب بود. در حال حاضر داوران بیشتر مستندهای اجتماعی را می‌پسندند. در جشنواره سینما حقیقت منتقدان، مخاطبان و فیلمسازان توجه ویژه ای به این فیلم داشتند.

«ارغوان»: سینمای اجتماعی «جعلی» هنوز نفس می‌کشد

حمیدرضا بوالی

- سالهاست که فیلم ایرانی نمی بینم - چیز زیادی از دست نداده ای «دیالوگی از فیلم ارغوان»

«ارغوان» یک نشانه است برای ابطال گزاره خوشبینانه ای که دوران فیلم های اجتماعی «جعلی» در سینمای ایران را تمام شده، می دانست. ناامیدی بزرگ جشنواره فیلم فجر در روز اول، نمایشی بی‌رمق از ناکامی بخش مهمی از موج پرقدرت سینمای اجتماعی جدید ایرانی در سالهای اخیر بود.

«ارغوان» کاملا بی هیجان، حوصله سر بر و مستلزم تلاشی طاقت فرسا برای تماشا بود. اما چرا این اتفاق رخ داد؟

۱. «ارغوان» سرشار از فلسفه پردازی ها و نظریه دهی های به اصطلاح فرهیخته مآبانه درمورد روابط انسانی بود. در جای جای فیلم شخصیت های مختلف به محض به دست آوردن یک تریبون مفت و مجانی شروع به طرح تئوری های خاص درباره روابط انسانی می کردند. فضای نصیحت پردازانه سرتاسر فیلم هم دقیقا دامن زدن گل و گشادی به این تمرکز بر روی روابط انسانی بود، اما در کمال حیرت فیلم از تعریف حتی یک رابطه انسانی ساده هم عاجز بود.

بزرگترین نقطه ضعف فیلم دقیقا همین بود. ریشه یابی اینکه چرا آدم ها و شخصیت های آقایان بنکدار و علی محمدی این قدر جعلی از آب درآمده بودند، نیاز به بحث مفصل تری دارد اما گمان می کنم این توهم معمول سینمای ایران دامن آنها را هم گرفته بود: اینکه مولفان «ارغوان» خیال کرده بود که هرچه قدر، زمان به عقب تر برمی گردد ضریب هوشی، احساسات، شناخت ها و روابط آدم ها هم بدوی تر می شود و آدم ها در مثلا ۵۰ سال قبل، آدم های عقب افتاده تری از آدم های امروزی بوده اند و اگر می خواهند تفاوتی میان روابط آدم های آن دوره با دوره معاصر بیرون بکشند به راحتی می توانند روی ابتدایی بودن روابط انسانی آن دوره سرمایه گذاری کنند. خب مسلم است که از دوران هوموساپینس ها تاکید بر اصطلاح ترجمه نشده به جهت همدلی با فضایی است که مولفان فیلم دوست داشته اند به وجود بیاورند- روابط انسانی آدم ها، حتی با معیار هوش انسانی امروز از استاندارد عقل سلیمی برخوردار بوده است که متاسفانه آدم های این فیلم از آن برخوردار نیستند

بنابراین اولین مساله ما در برخورد با «ارغوان» بسیار ساده تر و بدیهی تر از نقدهای پیچیده این روزگار است: چرا آدم های «ارغوان» مثل بقیه آدم ها نیستند. و اگر این در کنار حجم وسیع فلسفه پردازی های «ارغوانی ها» درباره انسان ها و روابط انسانی قرار گیرد آن گاه می توانیم کمی بیشتر از پیش فیلم را شایسته ملامت بدانیم. این حجم وسیع از روابط جعلی در یک فیلم کمتر از دو ساعت، کمی عجیب بود.

۲. «ارغوان» پر از اداهای تاریخ مصرف گذشته برای ژست «متفاوت بودن» است. از این منظر فیلم حداقل ده سالی دیر متولد شده است. این ادعایی است که در همین روز اول جشنواره، بدون دیدن سایر فیلم های جشنواره فجر امسال قابل تشخیص است. زمینه به شدت برای نوع مواجهه نامهربانانه مخاطبان با فیلم هایی از این دست که سال ها قبل، مکررا در جشنواره و در مواجهه با چنین پزهایی، اتفاق افتاده بود، فراهم بود اما این بار کسی در میانه نمایش فیلم این اعتراض را به رخ سازندگان نکشید. این متفاوت بودن ظاهرا منجر به بی ارزش شدن سایر ویژگی های یک فیلم اجتماعی معقول شده است. مثلا واضح است که تعبیر سوءتفاهم از یک ارتباط پنهانی یک مرد متاهل با معلم موسیقی فیلمش مضحک است، اما فیلم برای اینکه نشان دهد که گرفتار دام نگاه ایدئولوژیک نشده است تاکید زیادی روی آن می کند. یا اینکه مثلا واضح است که در هر شرایطی تکرار چندباره مواجهه زنان و مردان متاهل با معشوقه های زیبا و آرایش کرده، برگ برنده معنایی خاصی برای فیلم نیست، اما بنکدار و علی محمدی خیال می کنند که فیلمشان را نجات می دهد. چون آنها را از فضای راکد و خنثی سینمای اجتماعی فعلی نجات می دهد اما واضح است که اینگونه نیست. یعنی علاوه بر اینکه استفاده از این درونمایه ها دیگر حتی برای ژست «متفاوت بودن» هم کارکرد ندارد، اصولا فیلم را قربانی کرده است و آن را تبدیل به کسل کننده ای ملال آور کرده است.

۳. فیلم قابل تحمل بود اگر در همین حد توقف می کرد. اما به مشابه مدهای سینمای اجتماعی دهه ۷۰ «ارغوان» خیالات دیگری هم می کند؛ مثلا اینکه فکر می کند اگر داخل فیلمش چند کنایه سیاسی به مبتذلترین شکل ممکن- فقط نگاه کنید به صحنه ایست بازرسی که هنوز بعد از حداقل ۲۰ سال بسیجی ها همدیگر را سید و حاجی صدا می کنند- بگنجاند، فیلم را معاصر و به روز کرده است. خب این ها همه خیال خامی است و از دو فیلمساز مذکورمان بعید بود که برای ایجاد توهم معاصر بودن متوسل به کلیشه هایی در حد ممنوعیت خارج کردن ساز شوند؛ اما این اتفاق افتاده است.

علیرضا جباری دارستانی

ناهید؛ روایتی چندپاره از «سوژه مستأصل» اجتماعی

در دهه‌های اخیر سینماگری در ایران شاهد موجی هستیم که از کوران مجادله‌های نظری و عملی میان «سنت» و «مدرنیته» حاصل شده است. این موج اگر چه در جاهایی به شدت به عدم جدیت و ابتذال متهم است و از این نظر به کلیشه‌هایی بی‌عمق و بی‌کارکرد تبدیل شده و هرگاه کسی الفاظ «سنت» یا «مدرنیته» و مشتقات آنها را می‌شود از خود احساسی نشان می‌دهد که گویی با مباحثی دمُده روبرو است که بیشتر برای اظهار فضل‌های روشنفکرانه ارائه می‌شوند، اما با وجود همه این احساسات باز هم باید تصدیق کرد که در لابه‌لای آثار سینمای اجتماعی ایران این سال‌ها هنوز هم آثار قوی و مورد پسند مخاطبان، آنهایی هستند که به شیوه‌ای غیرمستقیم و هنری، صادق و واقع‌گرایانه نیم‌نگاهی به آن مجادله سهمگین اما کهنه دارند.

موقعیت فیلم «ناهید» ساخته آیدا پناهنده از این منظر قابل توجه است. این ویژگی از جایی ناشی می‌شود که کمتر به تقابل سنت و مدرنیته در جامعه ایرانی پرداخته، گویی نویسندگان و کارگردان اثر هم از ملال‌آور بودن بحث در خصوص آن تقابل رنج می‌برند. آنها از این تقابل کهنه گذشته‌اند و حضور مدرنیته جامعه ایرانی را به رسمیت شناخته‌اند. از این نظر «ناهید» را می‌توان دارای روایتی چندپاره دانست که - جدای از نمایانگری چندپاره بودن معضلات اجتماعی امروز - نشانگر ده‌ها موضوع، بحران و معضل است؛ از فقر و طلاق و بیکاری و بزهکاری اجتماعی و... گرفته تا اعتیاد و فرزندان طلاق و بحران تربیتی کودکان و نوجوانان و حتی مسائلی مانند «ازدواج موقت» و عدم پذیرش اجتماعی آن.

این فیلم در نیمه نخست خود بحران انتخاب و موقعیت هستی‌شناسانه تردید میان بودن با فرزند و تقید به ثمره زندگی گذشته یا بودن با همسر جدید، زندگی نو و گذر از گذشته را هم طرح می‌کند که البته چندان جدی مورد پرداخت قرار نمی‌گیرد. این‌ها همه را می‌توان به عنوان نشانه‌هایی از عوارض مرکزیت یافتن زندگی مدرن در جامعه ایرانی قلمداد کرد که به نظر می‌رسد فیلم با بنای پرداخت بیشتر به آن را نداشت یا توانش را نداشت.

موقعیت ویژه ناهید همچنین از آنجا ناشی می‌شود که دغدغه ذهنی «ناهید» و جدال‌های زندگی‌اش ارتباطی به سنت‌گرایی او - ولو به اندازه‌ای اندک - ندارد. او کاملا از آن تقابل کهنه رد شده و خود را در جایگاهی می‌بیند که مولفه‌های ذهنی فرد، به طور کاملا خودبنیاد اصالت دارند و در اصطلاح «خودش برای خودش تصمیم می‌گیرد». از این نظر فیلم ناهید نسبت به فیلم‌های اجتماعی از جنس خود دوران جدیدی را اعلام می‌کند که در آن «سوژه»ی شناسای اجتماعی به عینیت رسیده و به طور خودآگاه فارغ از قضاوت‌های بیرونی عمل می‌کند. اما این همه‌ی شخصیت «ناهید» نیست؛

خودآگاهی «ناهید» صرفا از این جهت است که خودبنیادی خود را باور کرده و تردیدی در سوژه‌گی‌اش ندارد. ولی خودآگاهی سوژه را نباید در اینجا انشقاقی از سوژه خودآگاه تاریخی یا اجتماعی دانست؛ او اساسا نمی‌داند در کجای تاریخ قرار گرفته و قرار هم نیست، بداند. او از خود و موقعیت‌اش «آگاه» نیست، بلکه شق دیگری جز شیوه‌ای که در آن، او، خودبنیادانه رفتار می‌کند، نمی‌شناسد. او همین سوژه‌ای است که هست، می‌بیند، احساس و فکر دارد، دوست می‌دارد و عمل می‌کند، بدون اینکه بخواهد به جای خاصی برسد، آرمانی داشته باشد یا دغدغه انسانی ویژه‌ای را دنبال کند.

بنابراین باید هوشیار بود که او یک سوژه عقلانی نیست که بتوانیم او را با سوژه دکارتی که بنیان جهان مدرن غرب را رقم زده، همسان بپنداریم. «ناهید» سوژه بی‌عنصر و بی‌بنیادی است که در روزمرگی توام با فقر و طلاق و اباحه‌گری و... ساخته و پرداخته شده است و از او انتظاری جز این نمی‌توان داشت که بتواند به کسی کمک کند یا کسی به او کمکی نماید. او به شدت امکانات انسانی را برای رسیدن به جایگاهی روشن‌تر از آنچه امروز هست، می‌بندد و لذا تنها عنوانی که می‌توان به چنین سوژه اجتماعی داد، شاید «سوژه مستاصل» باشد که حتی راه‌های کمک به خودش را هم با رویکردهای بعضاً احساس‌گرایانه‌اش می‌بندد. در دل درماندگی پذیرفته‌شده‌ای به راحتی دروغ می‌گوید، حتی در مواردی که لزومی به دروغ‌گویی نیست. به راحتی به زندگی موقتی که خودش می‌گوید «بدون عشق سر گرفته»، تن می‌دهد. با دختر همسرش به دلیلی سطحی‌ای لجبازی می‌کند، به شدت ناتوان از کنترل فرزندش و حتی کنترل خود در برابر فرزندش است و... .حتی شاید درد و زخم دست «ناهید» در فیلم که امری مکرر است، نمادی از این استیصال باشد؛ کاری از دست ناهید برنمی‌آید.

بدین‌ترتیب ما در «ناهید» با سوژه‌ای مواجه‌ایم که صرفا می‌خواهد کارش را پیش ببرد و در این پیش‌بردن کارها و امور، انتخاب دیگری جز منفعت‌طلبی سوژه‌گرایانه (در اینجا درست در معنای غربی سوژه) ندارد. اگر چه عقلانیت در این سوژه در نازل‌ترین سطوح خود روایت می‌شود و مثلا احساس جایگاه بالاتر و اصیلتری در او دارد، ولی منفعت‌طلبی او همان است که در عقلانی‌ترین صورت سوژه‌ها هم می‌توان یافت. در اینجا هم هدف سوژه نوعی از استیلا بر پدیده‌ها، اشیاء و اشخاص است که به هر شکل ممکن باید اعمال شود، حتی تن دادن به صورت موقت یک ازدواج که عشق موجود در آن می تواند بهترین توجیه برای دائمی بودنش باشد، اما این علاقه که تشکیل یک زندگی واقعی‌تر را می‌تواند به دنبال داشته باشد، باید به دلیل پاره‌ای مسائل به کناری گذاشته شود و حتی با دروغ‌گویی ساختارش لطمه ببیند.

اتفاقا دل‌دادن به زندگی مشترک و پذیرش دیگران در زندگی خویش هم در «ناهید» کاملا سوژه‌گرایانه و مبتنی بر پارادایم استیلا صورت می‌گیرد و روایت می‌شود؛ تا جایی که می‌توان گفت «ناهید» از این نظر چندان هم عاطفی نیست. ناهید حتی از مرگ مادرش هم چندان منفعل نمی‌شود و حتی وقتی همسایگان برای عرض تسلیت و فاتحه‌خواندن می‌آیند، نمی‌تواند جلوی خنده‌اش را بگیرد و برای خندیدن به پستو می‌رود؛ کاری که برادر سنتی‌ترش را متعجب و تا حدودی از او ناامید می‌کند.

ناهید بیشتر سوژه خودبنیاد و منفعت‌گرایی است که تحت تاثیر زمانه نو و مشکلات اجتماعی جدید شئون اساسی شخصیتی، روحی و اجتماعی‌اش را در بحرانی لاینحل قرار می‌دهد، بدون اینکه بداند چرا؟ به همین دلیل است که او وقتی دلتنگ می‌شود به عکس مردی نگاه می‌کند که او را دوست دارد. گریه می‌کند ولی نمی‌تواند با او زندگی کند. در موقعیت هستی‌شناسانه‌ای که ناهید در آن قرار دارد، فقط می‌توان از دلتنگی برای همسر گریه کرد، نمی‌توان با او صادق بود و یا با او روراست بود و همراه شد. به همین دلایل است که «ناهید» به شدت مستاصل و مردد است و به این ترتیب در سکانس پایانی که شعاری‌ترین سکانس فیلم هم هست اعلام می‌کند که وکیل دادگستری کارش را پی بگیرد تا شاید بفهمد خودش شایسته‌تر است یا «احمد»؛ همسر معتاد و بزهکارش.