تسنیم
خبرگزاری
Tasnim
News Agency

جشنواره بین‌المللی فیلم فجر
ویژه‌نامه سی و سومین

شماره هفتم / ۱۸ بهمن ماه ۱۳۹۳

یادداشت دانش اقباشاوی در تسنیم:

«آرمان» در سینمای اجتماعی

۲

یادداشت اختصاصی رخشان بنی اعتماد در تسنیم:

بازگشت به عقلانیت، تنها راه نجات سینمای اجتماعی ایران

ابوالقاسم طالبی در گفت و گو با تسنیم:

آقای طالبی با شیطان دست نمی‌دهد

یادداشت محمدرضا آزادی

«خشونت یه جور سرگرمی سینماییه»

۳

یادداشت علیرضا جباری دارستانی

«ماهی سیاه کوچولو» کاریکاتور ایدئولوژی

۴

یادداشت احسان زیورعالم

مرگ، رابطه و چند مساله دیگر

۴

گفت‌وگو وحید محرابیان

گفت‌وگوی تسنیم با معین کریم‌الدینی:

«آنلان»؛ پیروزی اسبی که نمی‌خواست قهرمان باشد

۴

یادداشت حمیدرضا بوالی

«چند می‌گیری گریه کنی؟» یا «نمایش ترومن»

یادداشت مهدی قادری

«من دیه‌گو مارادونا» واقعی هستم

سفیر جمهوری اسلامی ایران در آرژانتین در یک دیدار روز پنج شنبه با محمود احمدی نژاد، پیراهن شماره۱۰ تیم ملی آرژانتین را که‌امضای «مارادونا» روی آن درج شده بود، از طرف او به رییس دولت دهم هدیه کرد. وقتی مارادونا در سال ۱۳۸۷ پیراهنش را برای محمود احمدی نژاد هدیه فرستاد یا عده‌ای در آرژانتین روی پیراهن‌هایشان عکس احمدی نژاد را چاپ کردند، کسی به سراغ تحلیل اجتماعی این اقدام نرفت که فصل مشترک این روحیه‌ها با این فاصله جغرافیایی زیاد، چیست؟

• • •

«من دیه‌گو مارادونا هستم» جدیدترین ساخته بهرام توکلی علی‌رغم استقبال کم از «آسمان زرد کم عمق» و «بیگانه» در دو دوره گذشته جشنواره، امسال با یک استقبال خوب مواجه شده است. ۳دلیل برای این استقبال می‌تواند وجود داشته باشد:

• «آنیت اجتماعی» •

فیلمساز تنها با ورود به لایه‌های درونی اجتماع، آن هم درست درباره مسائل اجتماعی‌ای که هنوز به طور کامل پرونده‌اش بررسی و بایگانی نشده است، مساله «بحران» را دریافت کرده و با خلق یک قصه به گفت‌وگو و ارائه تحلیل برای بررسی یا احیاناً حل آن «بحران» می‌نشیند. چیزی که قبل از هر چیز به هوش و ذکاوت فیلمساز برمی گردد. مسأله‌ای که بدون گذر در احوالات و تاب خوردن در میان روحیات مردم و شناخت دقیق از آن‌ها امکان‌پذیر نخواهد بود و اگر در شناخت مسأله و بحران ضعف داشته باشد، قبل از اینکه حرفش را بزند قربانی می‌شود.

لایه‌های درونی عموم بحران‌ها در میان مردم دنیا عموماً رنگ اجتماعی دارد اما هیچ‌گاه تحلیل‌ها و نوع مواجهه‌ها رنگ اجتماعی جدی به خود نگرفته است. توکلی اجتماع و مسأله امروز آنان را حتی اگر در میان بوق رسانه‌ها هم باشد، خوب شناخته است، و وجوهی از بحران را به تصویر و تفسیر نشسته که در میان صفحات ژورنالیستی رسانه‌ها یا هیچ‌وقت دیده نشده یا با تصویرسازی‌های نابجای آن‌ها کمرنگ شده است. «آنیت» تحلیل بهرامی یک گام پیش‌تر از لحظه‌آمدی رسانه‌های تعلق گرا بود.

• «ناخودآگاهی که بیرون کشیده شد» •

مسائلی در درون زندگی مردمی که تجربه دست و پنجه نرم کردن با «بحران‌های اجتماعی خانوادگی یا ملی» در ایران جدید را یاد گرفته و تجربه کرده‌اند، گاهی اوقات ذهنیت‌هایی در ناخودآگاه آن‌ها ایجاد می‌کند که شاید در کوران زندگی پرهیاهوی این روزها فرصت بررسی آن وجود نداشته باشد یا حتی متوجه‌اش هم نباشند. توکلی در این اثر متدی در ساده‌سازی و بررسی از بیرون ماجرا یا به عبارت خودش «بحران» را به کار گرفته و با بکارگیری شخصیت‌ها ماجرا را به آنجا می‌رساند که در تحلیل هر پدیده اجتماعی قبل از درگیری و جانبدار شدن در متن بحران، شناخت زمین، وزن‌کشی، تحلیل عرصه و قضاوت را از بالای سر موضوع دنبال کند. چه بسا بخش اعظمی از این دعواها بدون طرفداری و جانبداری، «عامل بیرونی»تری داشته باشد که از درون قابل فهم نباشد و وقتی لحظه به لحظه درونی‌تر و خردنگرانه‌تر تفسیر شود، دیگر رنگ «خاله‌زنکی»، «گروکشی» و «انتقام شخصی» به خود بگیرد.

اما ناخودآگاهی که او به میان کشید دقیقاً همین عدم شنیدن و ورود دقیق به مسائل اجتماعی و از جنس اجتماعی بود که نیاز امروز جامعه ما می‌تواند باشد.

• «مماس با واقعیت» •

فیلم توکلی قضاوت و داروی خود درباره عاقبت مواجهه‌های جناحی در یک بحران اجتماعی را هم ارائه می‌کند. اما ارائه او قبل از اینکه نسخه‌ای دقیق تلقی شود، یک بیانیه و اعتراض علیه تحلیل‌ها و قضاوت‌های فانتزی‌ای است که عموماً از گوشه و کنار توصیه می‌شود. درست همانجایی که پایان تلخ یک بحران اجتماعی یا خانوادگی را مجبور است امیدوارانه تمام کنه و داستان‌سرایی هوشمندانه او و صدای قهقهه مخاطب را در فضای سالن منتشر می‌کند.او طرفدار قضاوت یا نمایش واقعی نتایج ماجراست درست همان‌طور که بحران را واقعی دنبال و روایت کرد.

تکیه بر واقعیت چه در مسیر روایت چه در نمایش عاقبت و نتیجه، نقطه قابل پذیرش فیلم توکلی است که با خلق قاعده و المان‌هایی در درون مخاطب خود، اسلوب و شیوه‌ای واقعی برای مواجهه را تبیین می‌کند. قصه هر چند ساختگی توکلی که می‌تواند از روی شخصیت‌های واقعی ساخته شده باشد، همه چیزش واقعی است و این بزرگترین ویژگی برای افزودگی کارکرد فیلم اوست.

• • •

توکلی، «افشای رازهای ۳۰ ساله» و «گمانه های تقلبی» را با هم به انتقاد گرفت. علی‌رغم قابلیت‌های کارکردی فیلم در تقویت توان تحلیل و نوع مواجهه با مسائل و بحران‌های اجتماعی که دامنه ملی هم در سال‌های گذشته به خود گرفته بود، هرگونه قضاوت تعمیم‌گرا، خارج از قاعده‌ی فیلم بوده و قطعاً دقیق نیست و نتیجه آن برای ایران بزرگ «چندشقگی» و «قبیلگی» است.

۱ چند سالی است که میان پرده های آیتمی کوتاهی از لحظات کمدی و مفرح اتفاقات دنیای واقعی در تلویزیون ایران هم زیاد پخش می شود، صحنه هایی که در آن آدم‌ها به در و دیوار می خورند، بچه ها روی کیک‌های پرخامه به خواب می روند، ناگهان از پله می‌افتند، به زمین می‌خورد و همه نمونه های مشابه دیگر...

تمام این صحنه ها معمولا از صدای واقعی زیر صحنه خالی است، به جای آن صدای قهقهه خنده‌های مخاطبینی خیالی پخش می شود، در حالی که همه مخاطبین واقعی این صحنه ها می دانند که این صدای خنده‌های قهقهه آمیز صدایی از قبل ضبط شده و غیرواقعی است. آدم‌هایی وجود ندارند که به این صحنه ها بخندند، تدوینگر، انتخاب کننده تصاویر و یا تهیه کننده این آیتم‌های کوتاه تشخیص می‌دهد که شما در کجای صحنه باید بخندید و آدم‌هایی خیالی به جای شما می‌خندند. شما بعد از طی ساعات کاری خسته کننده کننده‌تان به خانه آمده‌اید، روبروی تلویزیون می‌نشینند و آدم‌های دیگری به جای شما می‌خندند، معمولا شما همراه و به اندازه آنها نمی‌خندید،آنها به جای شما می خندند، اما شما احساس فرح و آرامش این خنده ها را به دست می‌آورید.

• • •

چند سال پیش فیلمی به نام «چند می گیری گریه کنی» ساخته شد. آدم‌هایی که پول می گرفتند تا به مراسم ختم و عزاداری بروند و آنجا را گرم کنند. ماجرا ظاهرا واقعی بود و آدم هایی در جامعه ما وجود دارند که شغلشان دقیقا همین است. به عزای عزیز ما می آیند و به جای ما به سر وصورت می زنند، گریه می‌کنند و احساس عذاب وجدان کم متاثر شدن ما را به این راحتی برطرف می کنند

• • •

همه فیلم‌بازها و خوره های سینمای دنیا، معمولا چنین احساسی را تجربه کرده‌اند؛ ولع جمع آوری و نگه داری فیلم. گشتن به دنبال نسخه باکیفیت تر و اصلی تر یک فیلم مشهور خارجی پیدا کردن احساس آرامش و لذت از پیدا کردن فیلم و افزودنش به گنجینه فیلم‌هایمان. فیلمی که شاید اصلا دیده نمی شود و همان لذت به دست آوردن و پیدا کردن آن برایمان بس است.

• • •

همه این مثال ها، نمونه های قابل‌توجهی از چیزی هستند که اسلاوی ژیژک فیلسوف مشهور اسلوونی آن را «انفعال متقابل» می‌نامد.

چیزی که به اعتقاد او هنگام صحبت از رسانه های جدید به جای امکان تعاملی آنها باید از آن صحت کنیم.دیگر لازم نیست ما بخندیم، لازم نیست گریه کنیم و لازم نیست فیلم ببینیم تا لذت ببریم، جایگزینی‌ها به وجود آمده‌اند که به جای ما در یک رابطه متقابل با ما این کار را انجام می‌دهند. همه موارد ذکر شده با احساسات و حالت های درونی ما سروکار دارد بدون اینکه آنها را به صحنه بیاورد. رسانه‌ها، آدم‌ها و گروه های اجتماعی مختلف احساسات مختلف شما را تجربه می‌کنند، نیازی نیست شما تجربه کنید.

این تحلیل مناسبی برای بررسی یک مورد خاص در سینمای اجتماعی فعلی ایرانی نیست؟ جشنواره فیلم فجر امسال، تا اینجای کار پر بوده است از داستان‌هایی درباره خیانت، عشق های بی فرجام و روابط احساسی شکننده و بی سرانجام.

صرف نمایش این انحرافات احساسی، راه حلی برای حل مشکلات امروز اجتماعی ایران نیست؟ با این مکانیزم که آنها را از سطح کنش خارج می کند و در حد یک خیال ورزی، یک احساس میل درونی به شر که دیگران وظیفه انجام آن را به عهده گرفتند و او فقط باید تماشا کند و در آن شریک شود نگه می دارد و یا اینکه کاملا برعکس، همه فیلم هایی که درباره چیزی به نام خیانت ساخته می شوند، ماجرا را اتفاقا از دایره خیالات سرکوب شده به مرز امکان وقوع نمی کشانند؟ واقعا چه اتفاقی در حال رخ دادن است؟ این سوالی است که باید مفصلا درباره اش گفتگو کنیم.

۲ «نمایش ترومن» یک فیلم مشهور هالیوودی است که بارها و بارها از تلویزیون ایران هم پخش شده است. ترومن شخصیت اصلی فیلم مردی است که برای او یک دنیای مجازی ساخته شده است و زندگی اش بدون اطلاع وی به صورت ۲۴ ساعته از شبکه های تلویزیونی برای میلیون‌ها نفر در سراسر جهان در حال پخش است. ترومن به واقعیت زندگی خویش شک می‌کند و جهت رسیدن به حقیقت زندگی اش شروع به کاوش می‌کند و نهایتا در می یابد که هیچ گاه به شکل واقعی زندگی نکرده است.

تجربه تماشای ده روز فیلم های اجتماعی امسال سینمای ایران دقیقا در معرض احتمال مبتلا شدن به پارانویاست. امروز ما دقیقا در میانه نمایش ترومن قرار گرفته ایم به شیوه ای کاملا واژگون.ما می‌دانیم که زندگی واقعی آن چیزی نیست که سینمای اجتماعی این روزها در حال تصویر کردن است، اما تجربه تماشای مداوم روزی پنج فیلم اجتماعی با تاکید زیادی می‌خواهد خودش را بر واقعیت زندگی ما تحمیل کند. سینمای اجتماعی این روزها برای ما جامعه ای را تصور می‌کند که فقط بهره ای از واقعیت برده است. بیرون برج میلاد، دنیا رنگ و بوی دیگری دارد اگر سینما بگذارد.

۳ همه ما در فیلم های ایرانی بارها و بارها و بارها به این سکانس روایی مشهور برخورده ایم. ماجرایی در حال روایت است، کات می‌خورد و سکانس بعد ادامه ماجرا به شیوه ای غافلگیرکننده است. مثال می زنم، پسری قرار است به خواستگاری برود، قرار می گذارد و صحنه کات می خورد به میهمانی خواستگاری و بعد دعوای منجر به پرت شدن پسرک به بیرون از خانه. اما صحنه بعد صحنه بیدار شدن پسرک مشتاق دامادی داستان ما از خواب است. صحنه قبلی را خواب می‌دیده است. این نهایت تلاش سینمای ایران در شکستن مرزهای شکننده واقعیت و غیرواقعیت، خیال ، رویا و هر چیز مشابه دیگری است. مرز شکننده واقعیت در سینمای ایران، در تمام این سالها به مراتب سفت و سخت‌تر از واقعیت تصویر شده است. تعبیری سنگین، بدون امکان تغییر، راهی بسته به ورود هر نوع وهم، خیال و امکانات دیگر واقعیت... حالا دیگر برای همه مان واضح است که مرز هولناک واقعیت، آنچنان که تصور می‌شود قطعی و غیرقابل تغییر نیست. واضح است که واقعیت فقط یک امکان ساده از یک وضعیت گشوده است، اما سینمای ایران با بازیگوشی و بلاهت هیچ گاه این ماجرا را ندیده است. «من دیه گو مارادونا هستم» از این منظر یک تلاش کوچک برای شکست این مرز جعلی واقعیت بود.تلاشی با یک نتیجه بالاتر از حد متوسط.

یادداشت اختصاصی رخشان بنی اعتماد در تسنیم:

بازگشت به عقلانیت و خردورزی، تنها راه نجات سینمای اجتماعی ایران

عکس: محمدعلی مریزاد

سال گذشته بعد از چندین سال دوری از جشنواره فیلم فجر، دوباره با فیلم «قصه‌ها» به جشنواره آمدم. فضای جشنواره برای من به شدت شوک‌کننده بود. باورم نمی‌شد که چنین فضای دیکتاتوری غیرقابل‌نفوذی در سینما شکل گرفته است و همه فکر می‌کنند که هر آنچه مورد سلیقه آنها نیست به شنیع‌ترین شکل ممکن باید کوبیده شود. این اندازه بی حرمتی ، واقعا قابل درک نبود و فکر می‌کنم اتفاقی که افتاده است نزول آگاهی و عقلانیت از مفهوم نقد است . اتفاقی که مختص یک جناح و یک تفکر و یک گروه هم نیست و به نظرم ما با یک نزول کلی مواجه شده‌ایم. و نکته تاسف‌بار این است که این تفکر در حال تبدیل شدن به یک الگو در سینمای ایران است: انگار همه باید از یک زاویه به جامعه نگاه کنند، به یک شکل جامعه را تحلیل کنند و به یک شکل فیلم بسازند.

و ماجرای سینمای اجتماعی ایران در این سالها به نظرم از همین‌جا شروع می‌شود، واقعیت این است که سینمای اجتماعی ما از سمت زوایا و نگاه های مختلف سیاست زده تحت فشار است . سینماگر اجتماعی با طرح هر زاویه از یک موقعیت اجتماعی، به شدت تحت فشار قرار می‌گیرد و باید در مقام پاسخگویی برآید. انبوه اتهامات به سمت این سینمای اجتماعی نحیف روانه است و یکی از بزرگترین این اتهامات «سیاه‌نمایی» است. اتهام سیاهنمایی بارها به من هم خورده است. و من هم بارها گفته‌ام که این کار سیاه‌نمایی نیست، من تلخ نمایی نمیکنم، من تلخی ها را می‌بینم و استخوانم می‌سوزد از واقعیتی که تازه یک بخشی از آن را در فیلم نشان می دهم و شما می بینید.

به نظرم واضح است که نمایش تلخی واقعیت، تلخ بینی نیست، سیاه نمایی نیست. من خودم هم به شدت مخالف کپسوله کردن معضلات هستم. مخالف سرسخت اغراق در نمایش معضلات و تعمیم‌های ناروای این شکلی.به نظر من آن کسی این گونه فیلم را می سازد که اتفاقا معضلات جامعه را نمیشناسد.اما اگر این معضلات قرار نباشد که در سینما مطرح شود کجا باید طرح شود.

به محض اینکه یک موقعیت نامطلوب و تلخ در فیلمی مطرح می‌شود با یک زاویه دید سیاست‌زده، به جرم ناروای و غیرعاقلانه اینکه این فیلم تعمیم پذیر به کل جامعه است، یک مهر سیاه نمایی به آن میزنیم و سازنده اش را متهم می‌کنیم و یا به محض اینکه منافعمان آنجا تامین نشود و یا نخواهیم در مورد مسئولیت‌مان پاسخ گو باشیم از این اصطلاحات که دیگر ورد زبان همه شده است استفاده می‌کنیم.

ما عادت کرده‌ایم که راجع به مشکلات حرف نزنیم و فقط زمانی مجبور به حرف زدن می شویم که دیگر آسیب های اجتماعی تبدیل به بحران شده‌اند و کنترل آن از دستمان خارج شده است. این را قبول دارم که افراط و تفریطی در سینمای اجتماعی ایران وجود داشته است و عده ای هم بودند که سیاه نمایی کردند و اغراق. اما سوالم این است مگر در سینمای دفاع مقدس این مساله وجود ندارد. با اسم دفاع مقدس هم بسیار تجارت کردند، پس سینمای دفاع مقدس را هم باید تعطیل کرد؟ همان‌طور که نباید به خاطر این سیاه‌نمایی‌ها کل سینمای اجتماعی تلخ را به یک چوب راند.

من فکر می‌کنم بخشی از این مشکل به شناخت ناصحیح از اجتماع برمی‌گردد. اگر ما شناخت درست و دقیقی از جامعه امروزمان داشته باشیم، مرز بین سیاه نمایی و طرح یک موقعیت اجتماعی به سرعت قابل فهم است.اگر شما در اجتماع باشید،وقتی فیلم را میبینید، به راحتی می فهمید نگاهی که پس فیلم است، سیاه نمایی است یا اینکه طرح یک موقعیت اجتماعی است که یک فیلم ساز اجتماعی ریسک میکند و اتهامات احتمالی وارده را هم به دوش میکشد و آن را به تصویر می‌کشد.

باید باور کنیم که ما در یک شرایط طبیعی نیستیم. در یک شرایط طبیعی، سینمای ایران باید پاسخ می‌داد که چرا بخش‌های بدون مشکل و بدون درد از اجتماع را ندیده است. اما وضعیت فعلی ما اورژانسی است، آنقدر شرایط مشکل‌دار داریم که اولویت ما را همین‌ها شکل می‌دهد. وقتی یک پزشک وارد اورژانس میشود طبیعتا سراغ بدحالترین فرد میرود و این کار سینماست.

من به عنوان فیلمساز عمر و امکانات محدودی دارم بدون تعارف اگر من وقت داشته باشم هر ۲ سال یک فیلم بسازم طبیعتا به سراغ آن چیزهایی میروم که تشخیص می‌دهم درد است. من جامعه را از نزدیک میشناسم یعنی اطلاعات و شناختم در حد شنیده‌های گوشم و دیده‌های روزمره و حاصل در اتاق نشستنم نیست. با مردم زندگی میکنم و سراغ موقعیت های خاص هم نمیروم. می‌روم سراغ بطن اجتماع و اعتقاد من این است که سینما باید دردها را ببیند.

تنها راه نجات سینمای اجتماعی از این وضعیت بازگشت به عقلانیت و خردورزی است. اگر سعی کنیم عقل و سواد و شعور را حاکم کنیم خیلی چیزها فرق می‌کند و این تنها راه ماست.

یادداشت
دانش اقباشاوی:

آرمان در سینمای اجتماعی

سینما به عنوان رسانه‌ای فرهنگی، پرمخاطب، تاثیرگذار و تاریخ ساز حوزه‌ای‌ست مهم که می‌تواند با نگاهی واقع‌بینانه، در عین حالی که چشمان جادوئی‌اش ، بر واقعیت‌های موجود هستی باز باقی مانده، با نگاهی حقیقت جویانه، پدیده های اجتماعی و ما وقع جامعه را چنان واکاوی کند تا همانگونه که نگاهش مبتنی برواقع بینی‌ست به عکس در عمل واقع‌گرا نباشد و حقیقت‌گرا محسوب گردد.

واقع بینی یعنی «شناخت واقعیات و تلاش برای تغییر آن به سوی انطباق با حقیقت» که ضرورت زندگی است؛ اما « واقعگرایی» یعنی «واقعیت را حقیقت تغییرناپذیر دانستن» و پذیرفتن عدم امکان تغییر در واقعیت و پذیرفتن آن که ضد حقیقت‌گرایی و سمّ کشنده‌ای در زندگی فردی و اجتماعی است. پس آرمان‌خواهی با واقع بینی هیچ تضادی ندارد و با هم تلازم دارند و آرمانخواهی بدون «واقع بینی» است که به توهم کشیده می‌شود، نه آرمانگرایی بدون واقعگرایی! زیرا این دو از اساس با هم در تضادند.

در اینجا که بحث ما حول محور پر سوتفاهم سینمای اجتماعی و تاثیر نگاه آرمانی در آن است باید کوشید تا توانست تضاد بین نگاه آرمانی در یک فیلم اجتماعی با نگاه واقعگرایانه و همچنین تضاد بین نگرش واقع بینانه با نگرش توهمی و تخیلی را روشن کرد، زیرا بدیهی ست که درفضای پرسوتفاهم صنعت، هنر، رسانه ای چون سینما،خلط و یا التقاط مفاهیم فوق الذکر بر کیفیت آثار سینمایی که با زحمت بسیار و صرف منابع کثیر مالی و جانی تولید می گردند، تاثیر منفی گذاشته و علاوه بر آن موجبات بروز سوتفاهمات و درگیری‌های کشداری می‌شود که فرسایش نیروهای درگیر این مناقشات از کمترین هزینه‌های تحمیل شده محسوب می‌شود.

در مطلع بحث نیاز به یادآوری نیست که در عرصه‌ی زندگی واقعیت های بی شماری وجود دارند، که بدیهی‌ست همه‌ی آن واقعیت‌ها نمی‌توانند با حق یا حقیقت انطباق داشته باشند. مثلاً سو رفتار والدین با کودکان که بعضاً به شکل کودک آزاری در جامعه ما وجود دارد یک واقعیت انکار نشدنی‌ست؛ ولی برگرفته از حق و حقیقت نیست، و به همین منوال حقایقی هم وجود دارند که هنوز به واقعیت درنیامده‌اند مثلاً حقیقت این است که نظام جمهوری اسلامی ایران آمده تا استقلال، آزادی، عدالت ودریک کلام اسلامیت ما را برای دنیا و آخرت بسازد اما هنوز در واقعیت کاملاً تحقق پیدا نکرده است و کماکان در تلاش برای رسیدن به این معناست .

با عنایت به گفته‌های فوق چه بسا این سوال پیش آید که لزوم نگاه توامان واقع بینانه / آرمانگرایانه در سینمای اجتماعی چیست؟

چه بسیاری معتقد به این معنایند که سینمای اجتماعی جولانگاه نمایش لخت و عور واقعیت هائیست که پیرامون ما را فرا گرفته و وظیفه فیلمساز گزارش حداکثری این واقعیت‌ها، با فرمی بدیع و جزئی بین است.

و چه بسیاری که واقعیات جامعه را بدون توجه به ساختاری استاندارد دستاویزی جذاب و تاثیرگذار جهت جلب توجه هرچه بیشتر مخاطبان و به تبع آن حصول سود سرشار مادی تلقی می‌کنند.

گروهی دیگرکه از ابتدا قائل به نگاه خیال‌پردازانه به مقوله‌ی داستان در سینما هستند، با عاریه گرفتن عناصر موجود در زندگی عادی مردم، نگاهی رویا پردازانه به سینما دارند که هالیوود در اکثر آثارش و بالیوود در همه‌ی آثار از سردمداران این نوع نگاه به سینما هستند.

اما سینمایی که علی‌رغم واقع‌بینی داعیه‌ی آرمانگرائی در فرم و محتوی را نیز دارد با چه استدلال منطقی و روزآمدی باید بتواند لزوم راهپیمائی خود درمسیر پردست انداز و گران‌قیمت سینما را توجیه کند؟ نگارنده سعی دارد در طول این نوشتار دلایلی مستدل و متقن براثبات این پیشنهاد ارائه نماید.

۱ نسبت بین نگاه آرمانگرایانه در سینمای اجتماعی وامید

در این گفتار به هیچ عنوان غرض از ارزش گذاشتن بر مفهوم امید در سینمای اجتماعی، چشم بستن بر واقعیات موجود در نظام هستی و زندگی بشر و نیز کتمان وجود تلخ کامی‌ها و محرومیت‌ها نیست. بلکه برعکس مراد این است که سینمای اجتماعی آرمانگرایانه سینمایی‌ست هدفمند که به سوی آرمان خیر نظر دارد تا بتواند با واکاوی معضلات اجتماعی، پس از بررسی آن آسیب‌ها به علت‌ها به جای معلول‌ها پردازد ، ودر نتیجه برای کنترل و یا از بین بردن علتهای شر پیشنهاداتی را ارائه نماید .

در نگاه آرمانگرایانه، فیلمساز خود را موظف می داند که مسائل را از کل به جز بررسی کرده و بدیهی ست که حداقل حاصل این نگاه علمی ، کشف و افشای بخش یا همه ی علل یک معلول اجتماعی می باشد . این کشف ونمایش در نظر مخاطب به شدت امیدوارکننده وراهگشا می نماید.

اما در نگاهِ غیر آرمانی به سینما ، فیلمی که قرار است به بزه ای اجتماعی همچون اعتیاد یا سرقت بپردازد ، تنها معطوف به معلول اجتماعی باقی می ماند و لاجرم و به مرور زمان مخاطبین آن که چه بسا خود از بزهکاران و آسیب دیدگان اجتماعی باشند بازخوردی ازلی ، ابدی از برخورد با آن اثر گرفته ، اعتیاد ، سرقت و دیگر معضلات مطروحه را جبر، قسمت وسرنوشت محتوم خود دانسته ، امیدی به بهروزی خود و جامعه درآن اثر نمی یابند .

البته لازم به یادآوریست که ساخت آثار آرمانگرایانه بدون نگاه واقع بینانه نیزمی تواند مخاطب را دچار سرخوردگی گرداند . گو اینکه مولف فیلم بی توجه به بی شمار مصائب و مشکلات واقعی که فرد در اجتماع به شکل روزمره با آن درگیر است با نگاهی رویاپردازانه و ایده آلیستی در فضایی سراب گونه توصیه به خیر کرده و با ایجاد و الصاق پایانهای خوش تصنعی ، امیدبخشی ای کاذب را به خورد مخاطب سحر شده دهد.

ناگفته پیداست که پس از پایان فیلم ، مخاطب رها شده در جامعه ، که با واقعیات لخت مواجه گشته است ، دچار گیجی ، خرافات ، سرخوردگی و شاید خود تخریبی هایی گردد که فیلمساز رویاساز اگر بیش از مخاطب فریفته شده در ایجاد این بیماری مقصر نباشد، کمتراز اومقصر نیست. برای مثال شاهد این نوع آثار که در تاریخ سینمای ایران بیشمار یافت می شوند میتوان به آثار موسوم به فیلمفارسی درقبل و بعد از انقلاب اسلامی ایران اشاره کرد.

اما مولف سینمای اجتماعی آرمانگرایانه در صورت توان، با شناخت وتلاش بسیار ازپس افشای علل آسیب ها ، برآمده و سعی می کند تا با الگو قرار دادن آموزه های ایدئولوژیک و یا فطری انسانی به شکلی ناخودآگاه پیشنهادات و یا حداقل مفری برای حل و یا گریز از ناهنجاریهای انسانی ،اجتماعی به مخاطب ارائه دهد، و بدیهی ست که در صورت توفیق این رویکرد ، اثر سینمائی می تواند باعث امید بخشی و چه بسا رفع مشکلاتی از مخاطبین آن اثر گردد.

نتیجتاً و با عنایت به بررسی تطبیقی فوق الذکر نگاه آرمانگرایانه در سینمای اجتماعی می تواند حامل دومفهوم واقع بینی و امید بخشی به شکل توامان باشد که این خود هنری مضاعف است.

۲ نسبت بین نگاه آرمانگرایانه در سینمای اجتماعی و مسئولین‌مملکتی

تاثیر آثار سینمائی واقع گرا بر مسئولین مملکتی چه می تواند باشد ؟

تاثیر آثار سینمائی شبه واقع گرا و تصنعی بر مسئولین مملکتی چه می تواند باشد ؟

تاثیر آثار سینمائی تخیلی و رویاپردازانه بر مسئولین مملکتی چه می تواند باشد ؟

تاثیر آثار سینمائی واقع بینانه وآرمانگرایانه بر مسئولین مملکتی چه می تواند باشد ؟

یافتن پاسخهایی درخور به سوالهای فوق شاید بتواند راهگشای حل بسیاری از سوتفاهمات همیشگی مابین اهالی سینمای اجتماعی و کارگزاران حکومتی باشد. برای یافتن صحیح ترین پاسخ ابتدا باید دانست که مسئول مملکتی چه کسی ست ؟

در همه جای جهان مسئولین مملکتی از جمله افرادی هستند که به اعتبار مسئولیتشان ، روزانه درمعرض حجم زیادی از اطلاعات کشوری، منطقه ای و جهانی قرار دارند . اطلاعاتی که بعضاً طبقه بندی شده هستند و طبیعتاً در اختیار عموم و از آن جمله سینماگران قرار نمی گیرند . حال فرض را بر این بگیریم که یک فیلمساز واقع گرا ، سعی در نمایش واقعیتی محض از مشکلات جامعه اش در فیلمی دارد. با توجه به طولانی بودن زمان ساخت اثر سینمائی و با عنایت به سرعت سرسام آور تبادل اطلاعات در عصر کنونی و دسترسی مسئولین مملکتی به انواع بولتن های محرمانه ، نیمه محرمانه و غیر محرمانه ، تماشای فیلمی ، صرفاً واقع گرا چه تاثیری برفرد مسئول می تواند داشته باشد ؟

تاثیراولیه می تواند این باشد : تکرار مکررات . ودر شرایط دیگری شاید : بسیار بیشتر از اطلاعاتی که قراراست فیلم به مسئول بدهد را مسئول خود داشته باشد. ویا اینکه تا زمانی که فیلم به معرض نمایش دربیاید مساله اساساً حل شده باشد . و در شرایطی دیگرشاید باعث ایجاد سوتفاهمی مبنی بر شیطنت فیلمسازی شود که قصد خیر داشته وهرگز قرارش بر شیطنت نبوده است . بهرحال فیلمساز صرفاً واقع گرا برای اینکه تاثیری گذارد که منجر به ایجاد حس تغییر واقعیت نزد مسئول شود ، کاربسیار دشواری در پیش رو خواهد داشت.

مسئول مملکتی مانند هر فرد مطلع دیگری در مواجهه با آثارسینمائی شبه واقع گرا و تصنعی هم ، این آثار را مقایر با واقعیات مبتلا به اجتماع وقلب واقعیت دانسته و نه تنها تاثیری بر او نخواهد گذاشت بلکه درصورت نظر خواهی با عنایت به شناختش از مسائل مملکتی و با توجه به اطلاعات ذاتی مسئولیتش می تواند به تخطئه اثر و سازنده اش بپردازد که می پردازند و این اواخرمثال شاهدش بسیار یافت می شود.

آثار سینمائی تخیلی و رویاپردازانه اصولاً خرافات پردازی می کنند تا توده های ناآگاه را ساعاتی در خلسه فرو برند و هزینه ای بابت این تخدیر موقت از آنان بستانند و دراثنای همین خلسه مصنوعی ،محصولی و یا سبکی از زندگی را هم تبلیغ کنند . مسئول وغیر مسئول هم نمی شناسند هرآنکس ناآگاه است مشتری آثار آنان است . قرار بر فراموشی ست نه تغییر واقعیت .نه حقیقتی در کار است و نه حتی واقعیتی ، هرچه هست تخیل است و دیگرهیچ.

آثار سینمائی واقع بینانه وآرمانگرایانه دارویی شفا بخش تر همه ی بولتن ها و اطلاعات ریز ودرشتی ست که روزانه به دست مسئولین می رسند ، در این آثار قرار برگزارش صرف مسائل اجتماعی نیست ، بلکه فیلمساز تلاش دارد تا در رویکردی تحلیلی ، واقع بینانه و کلی نگرانه علاوه برموشکافی معظلات جامعه به مخاطب وبه تبع آن به مسئولین کشور نهیب زده و آرمانهای مورد تائید جامعه را یادآوری کند و مدام این مهم را تذکر دهد که جامعه سالم و پویا ، واقعیت ها را می شناسد ، می بیند و لمس می کند ولی همه ی هم و غمش تغییر واقعیت های موجود به نفع آرمان وحقیقتی ست که سعادت انسان وجامعه اش را تضمین می کند . سینمای اجتماعی آرمانگرایانه مانند نقشه راه عمل می کند ، به مردم و مسئولین ندا می دهد که : اگر واقعیت چیز دیگری را نشان می دهد ، آرمان جامعه فراموش نشود ، راه این است ، آرمان این است ، حقیقت این است ، مایوس نشوید ، راه را گم نکنید ، قرار ما این بود . بر راه نور می افکند ، نه برسنگلاخ های طبیعی و مصنوعی پیش آمده در مسیر . این گونه سینما گفتمانش ایجابی ست و نه سلبی ، پس بدیهی ست که جاذبه ایجاد می کند و نه دافعه . بعید است فرد مسئولی در مواجه با این نوع سینما دافعه پیدا کند اگرآن فرد دافعه ای پیدا کرد احتمالاً فرد مسئولی نیست ، یا آرمانش را فراموش کرده یا قسم ش را از یاد برده است ، و یا هر دورا.

این نوع سینما قرارش بر ربودن خواب از چشمان مردم و مسئولین یک جامعه است ، غفلت زداست ، ماموریت این سینما یادآوری قسم های یاد شده در پیشگاه مجالس قانون گذاری ست ، ماموریتش تذکار رشادتهای مردم و مسئولانی ست که برای آرمانی مبتنی برحق جانبازی ها کرده اند، ماموریت سینمای واقع بینانه ی آرمانگرا دمیدن مجدد روح تعهد وبه خود آوردن آحاد ملت ،اعم از مسئول وغیر مسئول است. وظیفه اش ایجاد حس خودباوری وفخر نزد جامعه و مسئولین است واگر کارش را خوب انجام دهد که در اکثر مواقع خوب انجام می دهد ، تاثیری می گذارد انسان ساز و به دنبال آن تاریخ ساز.

۳ نسبت بین نگاه آرمانگرایانه در سینمای اجتماعی واخلاق

در گونه های مختلف سینمایی که مولف نگاهش را بر سرگرمی، تبلیغ، روایت یا گزارش صرف واقعیت و یا تخیل قرار داده است، نه خود داعیه تبلیغ امر اخلاقی را دارد و نه حتی اگر این داعیه راداشته باشد تاثیرگذاری عمیق بر ترویج اخلاق در مخاطب خواهد داشت، زیرا ناگفته پیداست که موعظه کردن به اخلاق ، بی توجه به واقعیات و بدون شناخت و بازشناسی کاستی ها نه تنها مخاطبین موعظه را مجاب به پذیرش توصیه های فرد موعظه گر نمی گرداند بلکه ممکن است قضاوت مخاطبین نسبت به موعظه گر را دچار تردید کرده و فرد موعظه گر را اگر نه شیاد و ریاکار، ولی حداقل ناآگاه و عامی معرفی خواهد کرد.

لازم به یادآوری نیست که از مهمترین کارکردهای هنر، صنعت ، رسانه ای همچون سینما ، بیان مفاهیم متعالی در قالبی باورپذیر و تاثیرگذار ست . مخاطب سینما که در عصر حاضر از سواد، هوش و قدرت تشخیص نسبتاً بالائی برخوردار است برای اینکه مساله ی طرح شده در اثر سینمائی را باور کرده واز زوایای مختلف مساله به شناخت رسیده و در نتیجه به تحلیل ، قضاوت و پیشنهادات مطروحه ی فیلمساز اعتماد کند ، نیازمند است تا با هوشمندی ، واقع بینی و خیرخواهی صاحب اثر روبرو گردد . در واقع مخاطب سینما در مواجه با فیلمی که واقع بینانه به مسائل پیرامون جامعه می پردازد طبیعتاً به حرفهایی که برگرفته از تحقیق و صداقت در روایت باشد اعتماد کرده و درنتیجه ، به مولف اجازه می دهد که پیشنهاد های آرمانگرایانه و حقیقت طلبانه اش ارائه کرده و او را به سوی خیر و اخلاق توصیه کند . اما واقع بینی و روایت صحیح و استاندارد در سینما برای ترویج اخلاق شرط کافی نیست ، تماشاگر پس از مواجهه با اثری که باورپذیر ، صادق و عمیق است به دنبال عناصر دیگری می گردد تا با کمک آن عناصر، داشته های فرهنگی و علمی خود را ارتقا بخشد این عناصر راهگشا را می توان هدف ، چشم انداز، دستاورد و یا مسیری نامید که قرار است مخاطب را در سفری ذهنی / عینی به سرمنزل مقصودی خیر توصیه و هدایت گرداند که طبق تعریف کلاسیک آن ، رویکردی ست به نام نگاه آرمانگرایانه که همانگونه که تعریف شده به معنی ستایش یا دنبال کردن اصول یا اهداف متعالی یا حقیقی است ، این مفهوم معمولاً در برابر همان واقع گرائی قرار می‌گیرد که به معنی تسلیم شدن در برابر واقعیت‌هاست . و بنا بر تجربه تاریخی سینما در یکصدسال گذشته ، می توان مدعی شد که گونه سینمای اجتماعی آرمانگرایانه تاثیرگذارترین گونه سینمائی در ترویج اخلاق در سطح جامعه بوده ، هست و احتمالاً خواهد بود.

ابوالقاسم طالبی در گفت وگو با تسنیم:

آقای طالبی با شیطان دست نمی‌دهد

آقای طالبی، این روزها بحث و گفتگو درباره موجودیت مبهم و نامتعینی به نام «سینمای اجتماعی ایران» به شدت بالا گرفته است. سوءتفاهمات و در عین حال ابهامات مختلفی هم پی در پی به سینمای ایران وارد می‌شود. یکی از مهمترین محورهایی که در صحبت درباره «سینمای اجتماعی» این سالهای ایران به شدت مطرح است بحثی است به نام «آرمان». خیلی ها معتقدند که سینمای اجتماعی متاخر ایرانی با خالی شدن از محور بلندبالایی به نام «آرمان» عملا تبدیل به یک سینمای اجتماعی خنثی و بی‌کارکرد شده است. شما چه فکر می‌کنید؟

اگر بخواهیم وارد این بحث شویم، پیش از هر چیز باید منظورمان را از آرمان مشخص کنیم. مثلاً آرمان برای من رسیدن به تعالی است. این تنها آرمان مورد قبول حقیر است و اگر کارهایم تعالی دهنده مردم باشد این کار را آرمان‌خواهانه در سینمای ایران می‌دانم. حالا برای اینکه این اتفاق در اجتماع بیفتد، می‌گویند که مقدمات و بسترهایی لازم است. مثلا اینکه یک رفاه نسبی در جامعه وجود داشته باشد، یک صنعتی ابزارساز در جامعه وجود داشته باشد که جامعه اسلامی در مقابل کفار و شیطان‌صفتان دریوزه نشوند، آدم‌های جامعه مُسکنی مناسب داشته باشند که در آن به آرامش و آسایش بپردازند و در مقابل حوادث طبیعی دچار اضمحلال روحی و جسمی نشود، این‌ها نمونه‌هایی از بسترهای لازم برای رسیدن به آن تعالی است، اما هیچ کدام از آن‌ها آرمان نیست. با این‌ها انسان بهتر می‌تواند به تعالی برسد، اما این ابزارها آرمان نیست، تعالی نیست و این اشتباهی است که ما معمولا دچارش می‌شویم. آرمان این نیست که ما بشویم سوئیس، که اگر این بود پیامبران امر به این می‌کردند که جامعه ای مانند آن کشور درست شود به هر قیمتی مثل ربا و قمار و... . سوئیس چهار میلیون جمعیت دارد و اکثر پول های ربوی دنیا آنجاست، اکثر مافیاها، سلاطینی که ملت‌هایشان را می چاپند، حیاط خلوت اکثرشان آنجاست. در تمام جنگ ها هم بی طرف هستند و تمام قدرت های جهان آنجا را به عنوان یک مامن، جایی که مورد تهاجم قرار نمی‌گیرد، لحاظ می‌کنند. اگر آرمان سوئیس بودن است، آنچنان که برخی هم در ایران کعبه آمالشان آنجاست، دیگر دیوانگی است که انسان جانش را برای آن به خطر بیندازد که دیگران سوئیس داشته باشند. آدم‌ها فدا شوند که ایران هم جایی شود که اکثر مافیاهای جهان و اغلب پولدارها و دزدها و سارقان کلان که میلیارد میلیارد دلار می‌دزدند و سرمایه های مردم را به غارت می برند یک جای امنی داشته باشند که بروند در آن کشور و در کوه‌هایش اسکی کنند. اگر این آرمان است؟ یا رفاه محض، آرمان است؟ یا اینکه آرمان خدایی شدن انسان است، تعالی انسان است. آنچه که پیامبر اسلام فرموده است؛ جانشینش حضرت مولا علی (ع) فرمودند و علمای در خط ائمه که عامل هم بودند امروز در عصر ما فریاد می‌زنند. این است که آرمان تعالی انسان به سمت خداست که مظهر همه خوبی ها است و همه آنچه ما را به این آرمان نزدیک می کند ابزار است؛ نه آرمان. از جمله رفاه و آسایشی که در سایه اش آرامش داشته باشیم!

آقای طالبی این آرمانی که می‌گویید برای عملیاتی شدن در سینما کمی مبهم است. از طرف دیگر ممکن است که منجر به یک برداشت کلیشه‌ای هم شود. اینکه سینما باید تماما به مسائل معنوی و دینی بپردازد. دوست دارم این آرمان را به مساله سینمای اجتماعی بکشانیم و ببینیم که یک سینمای اجتماعی آرمانی چگونه است.

سینمای اجتماعی دقیقا همین است. ببینید چنانچه عرض شد منظورم از آرمان در حالت کلی این است که انسان باید به خدا برسد اما رسیدن به خدا یعنی چه؟ یعنی این‌که آدم زندگی باصفایی داشته باشد، با بقیه خلق خدا صمیمیت داشته باشد، خودش را وقف دیگران کند، زندگی‌اش را به اضمحلال نکشاند، ظلن نکند، عمله ظلم نشود و با خودسازی و تاثیر در جامعه اش اجتماع انسان های مستعد را تعالی بخشد. این آن آرمان کلی ماست. واضح است که اگر به این آرمان به این صورت نگاه شود آن‌گاه اثر و عمل ما پر می‌شود از مفاهیم اجتماعی، تا جایی که فرد جانش را هم برای تعالی جامعه‌اش می‌دهد. امر اجتماعی بالاتر از این؟ شخصیتی مثل حضرت رسول (ص) که اشرف مخلوقات است فدای امت می شود ،تمام پیامبران فدای این تعالی اجتماعی می شوند حضرت حسین (ع) حضرت علی (ع)، همه ائمه اطهار همه فدای آرمان تعالی بخشیدن به اجتماع انسانی در همه تاریخ می شوند بنابراین فهم حقیر این است که سینمایی که اسلام ترسیم کرده و اندیشه های الهی انقلاب اسلامی ترسیم کرده و آنچه را که شهدا برایش روی مین رفتند رقم زده است، می‌تواند یک سینمای اجتماعی باشد. شهدایی که نه فلسفه ملاصدرا خوانده بودند نه امام الشکاکین غزالی ورد زبانشان بود، نه متکلم بودند و نه فقیه. البته در بینشان فقیه هم بود، دانشمند هم بود اما اکثر آنها برای تعالی اجتماع خود به نحوی که ولایت و رهبری برایشان ترسیم کردند که اگر می خواهید به آرمان تان برسید باید با مال و جان و آبروی خود، با زر و زور و تزویر مبارزه کنید تا اجتماع سالمی باقی بماند.

یک جمع بندی کوتاه داشته باشم. شما معتقدید که بزرگترین آرمان برای سینمای ما رسیدن به تعالی است و اولین پایگاه اصلی سینمای اجتماعی ما تعالی بخش بودن آن است. در عین حال این تعالی بخش بودن مستقیما با امور اجتماعی روزمره ما هم در ارتباط است. فکر می‌کنم بحث ما ازاین‌جا به بعد دقیقا با مباحث امروز سینمای اجتماعی ایران گره می‌خورد. یک مساله خیلی مهم امروز سینمای اجتماعی ایران مساله «سیاه‌نمایی» است و فکر می‌کنم با این پیش‌فرض‌های شما می‌توانیم در باره این مساله هم صحبت کنیم. در سینمای اجتماعی‌ای که قرار است تعالی‌بخش باشد آسیب‌ها، بدی‌ها و معضلات اجتماعی کجای این سینماست؟

تضادی با هم ندارند. این آرمان تعالی‌بخشی ممکن است متسلزم این باشد که بدی را هم نشان دهیم. اصلا در برخی از موارد باید الزاما بدی را تصویر کنیم تا به آن تعالی برسیم. صرف نمایش دادن خوبی یا بدی اهمیتی ندارد. مهم این است که همه این‌ها نهایتا منجر به تعالی‌بخشی شود. و نهایتا مخاطبان فیلم، پس از دیدن آن احساس کنند که باید قدمی به سمت نیکی بردارند، و یک قدم از آن سیاهی و بدی دور شوند.مثالی می‌زنم. فرض کنید دختر خانم معلمی در جامعه ایرانی زندگی می‌کند، درس می‌خواند، امتحان می‌دهد و همه مراحل را طی می‌کند تا معلم شود. معلم می شود و سی سال از صبح تا شب می دود، سر کلاس می‌رود، گچ می خورد، بدو بدو می‌کند به فرزندان مردم سواد می آموزد و نهایتا برای خودش هم یک زندگی جمع و جوری تشکیل دهد. حالا این دختر خانم می‌بیند که کل دسترنج او را همسایه بغلی‌اش یک ماهه با وطن‌فروشی به دست می‌آورد. این را باید نشان داد، اما اگر نمایش این دو قصه برای من بیننده منجر شود به این که آدم موفق یعنی همان وطن‌فروش و آن معلم بیچاره نادانی کرده است و این راه زندگی نیست اینجاست که خیانت کردیم و همان اندیشه های کاپیتالیستی و شیطانی یعنی همان اندیشه های که می گوید هر که پولدار تر و داراتر است شریف تر است و هر که قدرتمندتر شریف تر، همان را تکرار کرده‌ایم و این سینمای اجتماعی تعالی‌بخش نیست. اما اگر پایان این فیلم آن باشد که نهایتا دختری که به فرزندان مردم سواد آموخته است قهرمان است با آنکه سیاهی وطن فروشی را هم نشان داده، سیاهی و سختی زندگی شرافتمندانه را هم نشان داده، اما اجتماعی که ترسیم می کند نورانی است. به عبارت دیگر در سینمای اجتماعی قهرمان اگر سیاه باشد فیلم هم سیاه نمایی است، اگر نورانی باشد فیلم اجتماعی راهگشا و امیدبخش است. فارغ از اینکه گاهی باید فقط سیاهی را نشان داد تا جامعه نسبت به آن عکس العمل درست و به جا انجام دهد یا مسئولان اجتماع انسانی به فکر راه حل بیافتند.

اگر در سینمای دنیا و از جمله سینمای ایران فیلمی ساخته شود که حتی یک لحظه‌اش دروغ را محکوم کند، دزدی را محکوم کند چاپیدن مردم را تقبیح کند، تعرض به ناموس دیگران را زشت بداند و از آن طرف برای نجابت احترام قائل شود، حلال خوری را محترم بشمارد و تلاش و نیکی به مردم را تحسین کند، این یک سینمای اجتماعی تعالی‌بخش است و اگر فیلمی در جمهوری اسلامی ایران ساخته شود و قصد داشته باشد که انسان را به سمت خوبی و نیکی هدایت کند اما در عین حال در فیلمش صد تا زشتی و ننگ داشته باشد که خروجی‌اش منجر به تاثیری مثبت نشود آن فیلم آرمانی که عرض کردم نیست. فرض کنید طرف می‌خواهد فاحشه‌گی را تقبیح کند. هزار صحنه مفسده‌انگیز در فیلمش بگذارد که بگوید فاحشگی بد است معلوم است که تأثیرش را نمی گذارد. باید ببنیم که فیلم چقدر تأثیر مثبت گذاشته اگر واقعا آن نقطه سیاه نشان دادن لازمه فیلم است خب باید باشد. اما اگر لازمه اثر نیست بلکه دکانی است برای اینکه مورد توجه مخاطب عام قرار بگیرد آنجا دیگر جای کار نیست. خیلی از جریانات شبه روشنفکری امروز شدند رقاصه پولدارها و قشر سرمایه داری، با اینکه خودشان می گویند ما روشنفکر هستیم و قاعدتا روشنفکران باید به فکر کل جامعه باشند، اما می‌بینیم که رقاصه قشر خاصی شده‌اند و تشویقشان از طرف آنهاست پولشان از طرف آنهاست بالا و پایینشان از طرف آنهاست. طبیعی است که وقتی به سراغ جنوب شهر می‌روند هم تمام بدی های عالم را جمع می‌کنند در آنجا. این یک نوع سوءاستفاده است که شما یک باغ گل را که می خواهید نشان دهید،تمام خارها و کرم ها و کودهای باغ را نشان بدهید و چیزی از گل‌ها نشان ندهید. نهایتا یک گل را هم نشان دهید. برای خالی نبودن عریضه بالاخره وزنه اثر باید به سمت نیکی و عشق و محبت و صفا و صمیمیت و دوری از تنبلی و رشوه خواری و زالوصفتی و ... باشد. رقاصه ها و فاحشه ها و معتادین و دزدها زندگی سیاهی دارند و در سینمای قبل از انقلاب بار سنگین سینمای اجتماعی آنها بودند. خروجی این فیلمهای اجتماعی چه بود؟ الآن هم بهتر از آن نخواهد بود. به آنها فیلم فارسی می گفتند به این ها بگویند روشنفکری، با لفظ بی بی سی و تلویزیون آمریکا و شبکه های ضدانقلاب ماهیت یک فیلم عوض نمی شود.

آقای جعفر پناهی در سن ۵۷ سالگی به این نتیجه رسیده که جمهوری اسلامی به دردش نمی خورد جای دیگر به دردش می خورد دارد کار خودش را می کند آقای طالبی هم به این نتیجه رسیده که با شیطان دست ندهد

مصادیقتان از سینمای اجتماعی ایران با این معیارها را نام ببرید؟

جایگاه من این نیست که مصداقی بگویم که کدام فیلم این طور است و این طور نیست. من در مقام تئوری‌پردازی صحبت می‌کنم. حتی در مورد خودم هم ادعا نمی‌کنم که به این تئوری صد در صد پایبند بوده‌ام. اما تئوری انقلاب اسلامی این است که عوض شود حالا اگر در فیلم هایمان این مصادیق هست. پس ما آدم های هستیم که حرف می زنیم و عمل هم می کنیم و اگر در حرف های ما این نیست، باید اصلاح شویم. بیشتر هم البته مقام عمل مهم است. اگر من آمدم و ریشی هم داشتم و ردای هم بر تن کردم و انگشتری داشتم و نمازی داشتم و روزه ای هم گرفتم و شعاری هم دادم. گفتند که این چه آدم مقدسی است اما در آثارم خبری از ادعاهایم نبود، من سینماگر آرمانخواه نیستم و برعکس، اگر آدمی بودم که در ظاهر زیاد مقید و معتقد نبودم هر چند من آن را تایید نمی‌کنم- اما آثارم آدم‌ها را به سمت تعالی برد، سینماگر متعهدی و آرمانخواهی هستم. در سینمای اجتماعی هم همین طور. هر چیزی که اجتماع را به تعالی برساند حتی اگر سیاه نشان بدهد. سیاه نمایی واقعا گاهی لازم است برای بردن به سمت تعالی بعضی وقت‌ها باید سیاه نمایی شود اما برای رسیدن به آرمان باید نهایتا امید و نور حضور داشته باشد اینکه می گویند امید بدهید یعنی آدم‌ها را به سمت روشنایی یعنی به سمت نور یعنی به سمت خدا و به سمت خوبی ها رهنمون کنند.

بحث مهم دیگری که در مورد «آرمان» مطرح است تقاطعی است که آرمان‌ها و واقعیت‌ها در جامعه امروز ایران به هم برخورد می‌کنند. خیلی ها در سینمای اجتماعی ایران معتقدند که خالی شدن سینمای ایران از آرمان‌ها به دلیل برخورد دردناکی است که این آرمان‌ها با واقعیت امروز جامعه ایرانی داشتند.

اگر بین واقعیت و حقیقت تفاوت قائل شویم، آرمان‌ها هیچ‌گاه با حقیقت در تعارض قرار نمی‌گیرند. ما باید واقعیت را بگوییم اما به حقیقت ایمان داشته باشیم. ما نمی توانیم حقیقت را به بهای واقعیت فروگذار شویم. ممکن است که در ظاهر واقعیت را جوری برای ما ترسیم کنند که آرمان‌های ما جایی در این واقعیت نداشته باشند امروز حرفه ای های رسانه می دانند که به راحتی می توانند واقعیت را دگرگون کنند. اما اگر قطب‌نمای ما را حقیقت شکل دهد دیگر این مشکل برای‌مان رخ نمی‌دهد. آرمان هیچ‌گاه متفاوت با حقیقت نیست، من حتی معتقدم که آرمان هیچ‌گاه با واقعیت هم در نمی‌افتد. به شرطی که واقعیت قلب نشده باشد و ساختگی نباشد. توهم و خیال نباشد. آرمان ها همه به واقعیت می پیوندند اگر به واقعیت نپیوندند خیال‌اند، پس از اول اصلا آرمان نبوده اند.

علاوه بر اینکه ما معمولا تمام واقعیت را نمی‌بینیم. یکی از ابزار رسیدن به آرمان من این نیست که جامعه ام فقیر نباشد، اما الان در جامعه فقیر وجود دارد؟ حقیقت ماجرا چیست؟ من باید دست از آرمانم بردارم یا باید ببینیم که چرا این اتفاق افتاده است؟ آیا واقعا مقصر وزیر است؟ رئیس جمهور است؟ انقلاب اسلامی یا نظام است و اگر کمی تزویر رسانه ها را کنار بزنم شاید نظام سلطه باعث شده که این اتفاق بیفتد؟ چه کسی نگذاشته که این جامعه رشد کند؟ ما نصف واقعیت را می‌بینیم. وقتی تمام واقعیت را بینیم عموما به حقیقت می‌رسیم.

خط‌کشی‌های سفت و سختی امروز میان جامعه سینمایی ما به وجود آمده است. بخشی از این خط‌کشی متعلق به آدم‌هایی با آرمان‌های شما هستند. مرز دایره‌ای که شما تعریف می‌کنید برای خط‌کشی آدم‌هایی که به قول شما در سینمای تعالی‌بخش ما هستند از کجا تا کجاست؟

وحدت ما حول اسلام ناب محمدی (ص) است که رهبرش حضرت سیدعلی‌آقا است. کس دیگری را کار ندارم. هیچ کس نمی تواند برای ما خط و نشان بکشد. خط را رهبری نشان می هد اسمش هم راهبر است. حالا ممکن است سلایق ما با سینماگران دیگر متفاوت باشد. اشکالی ندارد، احترام همدیگر را داریم، هر کس کار خودش را می کند و هر کس خودش و خدایش می داند که و وظایفش را انجام می دهد یا نه؟ ما وظایف خودمان را انجام می دهیم ما اصلا نباید خیلی به این سمت برویم که همه آدم ها شبیه به هم شوند. اگر خداوند این طور می خواست خب همه را شبیه هم می آفرید. حضرت رهبری به خوبی فضای فرهنگی کشور را با وجود همه تفاوت‌ها و تعارض‌ها مدیریت می‌کنند. خب انسان یکجاهایی اشتباه هم می کند، یک جایی در یک موضع گیری اشتباه می کند یک جایی جو گیر می شود، یک جایی ... اینها طبیعی است برای هر کسی. ما هم خیلی اشتباه کردیم. اصل موضوع این است که ما همه در کشوری زندگی کنیم به خون کسانی که بدون هیچ خواسته ای و فقط برای خدا رفتند و به شهادت رسیدند تا این زندگی شرافت‌مندانه باشد احترام

البته که ما هم مقصریم.خیلی اوقات ما خودمان غفلت می کنیم یا نوع پرداختمان جناحی می شود طوری می شود که هنرمند ما احساس می کند که دیگر اینجا به او توجه نمی‌شود و آن وقت راضی می‌شود که به یک نشانی که برای یک آدم اسب سواری است که گردن مسلمانان را می زده دل خوش می‌کند و نمی‌بیند که آن کسی که دارد این را تشویق می کند در حقیقت نظام سلطه است و البته که کسی هم پیدا می‌شود مثل استاد حسین علیزاده که می گوید من به حسین بودن و علیزاده بودنم افتخار می کنم و نمی روم آن نشان را بگیریم. ماجرای ما امروز این است دیگر....

یکی از سوءتفاهم و به اعتقاد ما انحرافات اساسی این سالها در حوزه‌ای رخ می‌دهد به نام نقد. به خصوص در سالهای اخیر ما با نقدهایی مواجه شده‌ایم که اصطلاحا دیگر از دایره نقد خود اثر خارج شده‌اند و بر مبنای شناخت شخصیت صاحب اثر، موضع‌گیری‌های مثلا سیاسی او، اثر او را هم نقد کرده‌اند.

ببیند اصل کلی این است که نقدمان باید منصفانه باشد. بنده من قبول ندارم که در نقد سینمایی، شخصیت آدم ها را نقد کنند. انسان ها با آثارشان متفاوت‌اند. مثال می‌زنم واقعا می‌توان معتقد بود که «می خواهم زنده بمانم» آقای قادری فیلم خوبی است اما یکسری می گویند چون ایرج قادری آن را ساخته است اصلا نباید نگاهش کرد. باید اثر هنرمند را دید و طبق همان درباره‌اش موضع‌گیری کرد. یک مقدار هم باید از شلوغ‌کردن جلوگیری کرد، شلوغ کردن از هر طرفی که باشد. بگذارید یک مثال دیگر بزنم. آقای جعفر پناهی در سن ۵۷ سالگی به این نتیجه رسیده که جمهوری اسلامی به دردش نمی خورد جای دیگر به دردش می خورد دارد کار خودش را می کند آقای طالبی هم به این نتیجه رسیده که با شیطان دست ندهد آنها شیاطین آدم‌کش طول تاریخ هستند و من با آدم کش ها در یک جبهه قرار نمی‌گیرم. آقای پناهی می گوید که خیلی هم خوب هستند و نایس و متمدن. خیلی هم به انسان حال می دهند دمشان هم گرم که از خارج یک نفر می فرستند بیاید اینجا به عنوان ملاقات با رئیس جمهور در فلان سفارت با من شام بخورد جایزه و هدیه بدهد مرا صدر اخبار کند خب آن هم دارد محبت آنها را دارد جبران می کند.

آقای طالبی، مردم ایران خودشان را در سینماها نمی‌بینند. اکثریت مردم ایران روی پرده سینماها غایبند.

خیلی از سینمای ایران توقع دارید. فیلمهای ما یا آینه اجتماعند یا وضع و حال نویسنده و کارگردان در اجتماع امروز

همین یکی از دلایل نابودی سینمای ایران نیست؟

چه کسی گفته است سینمای ایران نابود شده، سینمای ایران سرپا است. فیلم و فیلمساز خوب دارد و همچنین فیلم و فیلمساز بد هم دارد مثل سینمای دنیا.

کسی سینما نمی‌رود آقای طالبی.

رقبای سینما زیاد شده‌اند و رقبای پرقدرتی هم هستند، اما این طور نیست که سینما نابود باشد. سینما برپاست، خیلی هم سینمای خوبی در ایران داریم و سینماگران ما هم خوب هستند. شما هم خوب هستید، اگر بگذارید به کارم برسم، دارید مرا از فیلم ساختن باز می‌دارید. اصلا کی حال دارد این همه مطلب را از آدم کوچکی مثل من بخواند.

یادداشت — محمدرضا آزادی

یک تلاش بدیهی برای شناخت خشونت در سینما _ بخش هفتم

« خشونت یه جور سرگرمی سینماییه »

خشونت مضحک / خشونت دلچسب

حس بیننده فیلمهای تارانتینو بی شباهت به صحنه های ابتدایی فیلم قصه های عامه پسند نیست. جایی که دو آدمکش برای ادب کردن چند جوان می روند و کشتنشان را با بحث های مسخره ای مثل مزه کدام همبرگر خوشمزه تره به تاخیر می اندازند. بیراه نیست اگر بگوییم نسبت بیننده ها با کارگردان شبیه به این صحنه است. انگار تارانتینو همان آدمکش خونسرد و حرفه ای است و بیننده ها ، جوان بخت برگشته و از همه جا بی خبر که با حیرت و ترس به قاتل نگاه میکنند و منتظر واکنش اوست. بیننده ها در صندلی میخکوب شده اند و نگرانند بعد از این چه خواهد شد.

آن چه بیندگان او را حتی کسانی که از خونریزی وحشت داشتند آشکارا سرگرم می کرد این بود که اوباش فیلمهای تارانتینو یک جورهایی مثل خودشان بودند. دعوا می کردند و داد و بیداد راه می انداختند ، فحشهای رکیک می دادند و می کشتند اما هنوز شوخ طبع بودند وحتی مانند سکانس افتتاحیه پالپ فیکشن به همدیگر لقب هانی بانی (خرگوش عزیز) می دادند و وقتی موقعیت شان ناامید کننده می شد، متلک های زیرکانه می انداختند.

فیلمها و بهتر بگوییم شخصیتهای تارانتینو از این جهت مورد قبول بخش عمده ای از جامعه میشود که هم متشکل از آدم بدهاست و به طرزی غریب از شرارت واقعی که در قلب پر هیجان همه مان کمین کرده می ترسیم و هم از آدمهایش خوشمان می آید و با آنها همدلی می کنیم .در اوایل فیلم پالپ فیکشن دو آدم کش حرفه ای (جان تراولتا و ساموئل ال جکسن) را می‌بینیم که به شدت عامیانه و مبتذل و با آب و تاب از اندازه همبرگر در اروپا گرفته تا ماساژ پای تازه عروس رییسشان صحبت می کنند . صحنه بعد سراغ سه جوان بخت برگشته می روند ، به راحتی همبرگر گاز می زنند نوشابه را هورت میکشند و لحظه ای بعد با خطابه ای تاثیرگذار از انجیل، آنها را می کشند. چند لحظه صبر کنید : ما از این دو آدمکش بدمان می آید؟

خشونت در عموم فیلم ها به منظور ترساندن و وحشت و میخکوب کردن ما به کار می رود .اما این بار با نمونه ای از آن روبروییم که کمی عجیبتر است. خشونت اتفاق می افتد تا ما کیف کنیم . خشونت اتفاق می افتد ، خون جاری می شود و مغز فرد متلاشی می شود اما عکس العمل ما خندیدن است . تا قبل از تارانتینو ، خشونت در سینما تعاریف معلومی داشت و تکلیف بیننده با خشونت در فیلمها معلوم بود . اما تارانتینو کارکرد این خشونت را مورد هدف قرار داده و قاعده را عوض کرده.

قصه های عامه پسند او را تغییر دهنده قواعد بازی میدانند. در اثرگذاری فیلمهای او و راه افتادن موجی میان فیلمسازان مختلف سراسر دنیا برای نزدیک شدن به کارهایش همین بس که حتی جشنواره ای هرساله در اسپانیا محل گردهمایی فیلمهای « تارانتینویی » است و فقط فیلمهایی در آن به نمایش در می آیند که متاثر از سینمای تارانتینو باشند و جالب این که به شدت هم مورد استقبال قرار می گیرد .

ژان لوک گدار حرفهای رکیکی نسبت به تارانتینو دارد و او را « آدم بنجل و مبتذل » می نامد (البته تارانتینو هم این حرف استاد را بی جواب نمی گذارد و به شیوه خودش از خجالت گدار در یک مصاحبه در می آید و می گوید نقدهای پالین کیل به فیلمهای گدار را بیشتر از خود فیلمها دوست دارد) . حرفهای هانکه بر ضد تارانتینو را هم در مطلب روز گذشته همین ستون خواندیم . بزرگترین انتقاد به تارانتینو عادی سازی خشونت است . آنها معتقدند او خشونت را از ارزش معنایی خشونت خالی کرده و دیگر کارکرد سابق را ندارد (صحنه ناگهانی متلاشی شدن مغز پسر جوان سیاه پوست در ماشین دو آدمکش حرفه ای را به یاد بیاورید و احساسی که بیننده در نهایت نسبت به این اتفاق دارد) تارانتینو بارها و بارها به این انتقادات جواب داده و همانطور که خودش هم بارها گفته بدون علاقه به بیان دیدگاهش در مورد خشونت و ارتباط آن با زندگی واقعی پرداخته .جملات زیر از مهمترین نظرات او در مورد دیدگاهش نسبت به خشونت فیلمهایش است.

(در جلسه ای که به مناسبت بیستمین سالگرد ساخت پالپ فیکشن در کن ۲۰۱۴ با منتقدین): « نمی دانم چرا این کار را می کنم ، خیلی ناخودآگاه است . یه جورایی انگار با شیطان احساس همدلی می کنم . از ارائه ی کاراکترها به مخاطب و نشان دادن بدترین و خشن ترین و اسفناک ترین جنبه های انها لذت می برم و سعی می کنم دوست داشتنی باشند و تمام»

«در دهه ۸۰ و قبل از اولین فیلمم صنعت سینمای هالیوود را فیلمهایی پیش می بردند که در همه ی آنها شخصیت اصلی باید دوست داشتنی می بودند. این مهمترین نکته بود و اگر تماشاگر از شخصیت خوشش نمی امد فیلم شکست خورده بود . اگر کاراکتری ادم مزخرف و شروری بود حتما باید متحول می شد . گاهی در ۱۰ دقیقه آخر باید از شرارت رهایی پیدا می کرد و درسش را یاد می گرفت و من به شدت از این وضعیت متنفر بودم . اما در مقابل این ، رمانهای جنایی شخصیتهایی شرور و بد بودند اما مخاطب جذب آنها می شد . اینجا لازم نبود دوست داشتنی باشد بلکه ممکن بود کاملا هم عوضی باشد اما در عین حال کاراکتر جذابی باشد که ادم بخواهد قصه اش را دنبال کند. فیلمهای من به نوعی پاسخی به این سرکوب دهه ۸۰ سینما هم بود»

« باید بگم من با خشونت توی فیلما حال می کنم و می تونم از خشونت توی فیلما لذت ببرم ولی در عین حال توی زندگی واقعی ازش متنفر باشم . کاملا حس میکنم توی این حرف حق با منه و مشکلی باهاش ندارم . فکر نمی کنم تضادی با اون یکی داشته باشه . خشونت توی زندگی واقعی ، خشونت توی زندگی واقعیه . فیلمها هم که فیلمند »

(درباره صحنه شکنجه فیلم سگ های انباری که شکنجه یک پلیس و بریدن گوش اوست) :

« عاشق این صحنه ام علشق کاری که از نظر سینمایی، احساسی رو اجرایی کنه . برای من سینمایی ترین صحنه توی کل فیلمه »

«اگر کار کردن با موضوع خشونت را برای هنرمندان ذره ای راحتتر کرده باشم ، چه عالی ! کار بزرگی کرده ام »

« هنگام دیدن فیلمهای من تکلیفتون روشنه . معلومه که فیلمهای من فیلمهای خشنی هستند . بالاخره یه فیلم از تارانتینوئه دیگه . آدم که نمی ره کنسرت متالیکا و توقع داشته باشه صدا رو کم کنن »

«خشونت یه جور سرگرمی سینماییه»

تسنیم خبرگزاری Tasnim News Agency
سی و سومین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر
International Film Festival 33rd Fajr
۳ ۱۸ بهمن ماه ۹۳

یادداشت ❖ احسان زبورعالم

مرگ، رابطه و چند مساله دیگر

«مرگ ماهی» گسست ظریف روح‌الله حجازی از دو فیلم سابقش است، دو فیلمی که به شدت بر روابط زناشویی و در یک فضای محصور و کاملاً قاب‌بندی شده بود. ویژگی مهم دو اثر سابق حجازی بخصوص تعداد اندک شخصیت در راستای برجسته شدن رابطه میان این افراد بود؛ اما «مرگ ماهی» حکایت دیگری است. تنها پنج فرزند یک مادر متوفی بخشی از این فیلم پرشخصیت است.

تکثیر شخصیت در فیلم باعث شده است فیلمساز به هیچ عنوان به خواسته نخست خود دست یابد: شخصیت بودن. قرار است در فیلم تک تک افراد شخصیت به معنای دراماتیک باشند. از همین رو حجازی ویژگی‌های منحصربه‌فردی برای تک‌تک آنان لحاظ کرده است که نمونه گل‌درشت آن شکل قدم زدن بهرام با بازی علی مصفا است. حجازی برای خلق این شخصیت‌های خاص دست به دامان سیستم نشانه‌شناسی نخ‌نمایی می‌رود که برای هر صحنه‌ای، هر کنشی و یا هر رویدادی در پی خلق یک سیستم دال و مدلولی است.

حجازی و فیلمش با آنکه مملو از قاب‌های زیباست، با آنکه از یک تصحیح رنگ فوق‌العاده بهره می‌برد، با آنکه گرم بودن رنگ‌ها هراس مرگ را از مخاطب دور می‌کند؛ ولی در حجم وسیع نشانگانش غرق می‌شود. برای مثال به دستگاه نشانه‌ای تسبیح رضا با بازی بهرنگ علوی و کلمه «یسر» دقت کنید که در کلیت اثر تبدیل به یک معما می‌شود و معلوم نیست که چرا باید چنین مشخصه‌ای در فیلمنامه وجود داشته باشد. اصلاً تسبیح نشانه چیست و یسر به چه اشاره دارد؟ حجازی پاسخی برای این سوال ندارد و شاید در پی آن است که مخاطب به تاویل شخصی خود برسد. برای مثال ذهن نگارنده به آیه شریفه إن مع العسرِ یسراً معطوف شد؛ ولی واقعیت این است که چنین ذهنیتی واقعیت ندارد.

حجازی در پی آن است که در فضای سرد روابط میان پنج خواهر و برادر و مرگ مادرشان، داستانی معمایی تعریف کند بدون آنکه ماده لازم برای نقل چنین داستانی داشته باشد. او مدام در اثرش گره می‌اندازد و برای هر گره یک نشانه قائل می‌شود؛ ولی در نهایت برخی از گره‌ها در چند قاب متوالی حل می‌شود؛ همانند گره گم شدن عکس‌های دسته‌جمعی و الباقی نیز احتمالاً می‌ماند برای بعد که مخاطب حجازی را در جایی ملاقات کند. مثل فرار کردن لیلا از خانه‌ای که متعلق به خودش است.

باید باور کرد نمی‌توان هر ایده‌ای را به یک فیلمنامه بلند بدل کرد و نمی‌توان روی هوا با دال و مدلول‌ها بازی کرد؛ وگرنه نتیجه چیزی نیست جزء مرگ خود اثر.

گفت‌وگوی تسنیم با معین کریم‌الدینی:

«آتلان»؛ پیروزی اسبی که نمی‌خواست قهرمان باشد

اگرچه «ایلحان» دیگر نمی‌خواست مسابقه دهد و قهرمان مردانی باشد که زندگیشان را روی او شرط می‌بستند اما «آتلان» که روایت این شهرت گریزی بود توانست یک تنه جوایز جشنواره «سینماحقیقت» را درو کند و به جوایز بهترین تدوین، بهترین تصویربرداری، بهترین کارگردانی و بهترین فیلم مستند بلند بخش بین‌الملل دست یابد. باید دید «آتلان» می‌تواند در این دوره جشنواره فجر در رقابت با مستندهای قدرتمندی که هر روز شاهد آنها هستیم سیمرغی را به نام خود کند یا نه؟

• • •

مستند «آتلان» در جشنواره «سینماحقیقت» توانست جوایز زیادی را کسب کند. چگونه این فیلم به این میزان از خوش ساختی رسید که هم توانست نظر مخاطبان و هم داوران جشنواره را به خود جلب کند.

امسال «سینما حقیقت» جشنواره بسیار معتبری شد. تعداد فیلم‌های مستند بلند که ساختار درستی داشتند و تعریف فیلم خوب را می‌توان برای آنها به کار برد، بسیار بالا بود. در «سینما حقیقت» نزدیک به ۸ فیلم خوب داشتیم. حال این که آیا این تعداد فیلم خوب در یک جشنواره نتیجه برنامه‌ریزی صحیح و سیاست گذاری درست مدیران و سیاست گذاران سینمای مستند است یا یک اتفاق است را نمی‌توان قضاوت کرد و باید اندکی صبر کرد.

در پاسخ به این سوال که چرا «آتلان» در «سینما حقیقت» توانست جوایز زیادی را کسب کند، باید بگویم به نظرم «آتلان» دو شاخصه داشت که توجه مخاطب خاص و مخاطب عام را به خود جلب کرد و تبدیل به فیلمی شد که مخاطب را روی صندلی سینما نگه می‌دارد. اول اینکه داستانش را به خوبی تعریف می‌کند و اصول داستان گویی در آن رعایت می‌شود. دوم اینکه استانداردهای یک فیلم سینمایی را چه در قالب فرم و چه در قالب محتوا، تصویر، تدوین، روایت، موسیقی و صدا را داراست. سعی شد تا تمام این استانداردها به جا و درست در ساخت فیلم استفاده شود تا فیلم دچار هیجان نشود و از طرفی فیلم فقیر و شکننده جلوه نکند.

من سالها کار تدوین انجام می‌دادم و بعد وارد عرصه فیلم سازی شدم. یکی از بزرگترین مشکلاتی که در زمان تدوین در مواجهه با سینمای مستند داشتم این بود که درصد زیادی از فیلم‌ها روی میز مونتاژ بسته می‌شود. به هر حال وابستگی سینمای مستند به میز مونتاژ خیلی بیشتر از وابستگی سینمای داستانی به آن است، چرا که ممکن است قسمتی از روایت روی میز مونتاژ شکل بگیرد. اما این که در سینمای ما استانداردها به شکل درست استفاده نشود و همه چیز به میز مونتاژ واگذار شود درست نیست.

خودتان گفتید که بخش زیادی از فیلم مستند بر روی میز تدوین شکل می‌گیرد. «آتلان» چگونه بود؟ آیا از همان ابتدا می‌دانستید که می‌خواهید فیلمی بسازید یا خوش شانسی هم آوردید؟

«آتلان» فیلمی است که من درباره آن ادعا می‌کنم که از روی کاغذ وارد دوربین شده است نه این که از توی دوربین بیاید روی کاغذ بعد برود روی میز مونتاژ.

اصولا فیلم‌هایی که در سینمای مستند دراماتیک هستند، مثل فیلم‌هایی از جنس «آتلان» که داستان‌گو هستند، پژوهششان به چشم نمی‌آید. من بارها این نکته را تکرار کردم. پژوهش فیلمی مانند «میدان بی‌حصار» یا «برای گونگادین بهشت نیست» به چشم می‌آید چون این‌ها از جنس فیلم‌های پژوهش محور هستند. اما این برای فیلمی که مبتنی بر داستان و روایت است هیچ وقت اتفاق نمی‌افتد چرا که پژوهش این فیلم ها هیچ وقت به چشم نمی‌آید. پژوهش فیلم‌های داستان محورعمدتا میدانی و بسیار سخت است و این به دلیل آن است که داستان در مرحله پژوهش به وجود می‌آید.

مطمئنا فیلمی که در آن ساختار روایت سه پرده‌ای وجود دارد و داستان را با اصول نقاط عطف، ایجاد گره و گره گشایی پیش‌می‌برد نمی‌تواند فقط با برداشتن دوربین و رفتن سراغ سوژه به وجود بیاید. باید پژوهش درست و حسابی پشت این فیلم باشد تا همه چیز در بیاید. کارگردان باید با این آدمها زندگی کرده باشد و زندگی این آدم‌ها را ببیند. کارگردان باید داستان‌های فرعی را در کنار روایت اصلی کشف کند و سپس آنها را سر صحنه فیلمبرداری به موقع بگیرد. کارگردان باید این صحنه‌ها را به گونه‌ای استفاده کند که بازسازی انجام ندهد یا بازسازی در حداقل امکان اتفاق بیافتد.

«آتلان» فیلمی بود که داستانش در پژوهش به وجود آمد اما آن اتفاقی که در سکانس اول می‌بینیم که برای اسب می‌افتد و کل فیلم متاثر از آن می‌شود، تمام فیلم را به سمت خودش می کشد. داستان ما درباره یک مربی اسب جوان به نام علی به همراه یک اسب قهرمان که ۵ بار قهرمان شده است، بود. ما می‌خواستیم رابطه عاطفی این اسب و مربی و حواشی که برای این دو در دنیای مسابقه و کورس اتفاق می‌افتد را به تصویر بکشیم. این طرح کلی فیلم بود اما موقعی که فیلم شروع شد اتفاقی رخ داد و قاعدتا فیلم به سمت این اتفاق سوق داده شد.

در هنگام تماشای فیلم شما این احساس به وجود می‌آید که شما برای دراماتیزه کردن بخش‌هایی از فیلم از باسازی استفاده کردید؟ این احساس درست است یا نه؟

یک بحث فسیل شده و بسیار کلاسیکی در مورد «سینماحقیقت» وجود دارد که می‌پرسد چقدر یک فیلم مستند واقعیت را بی واسطه نشان داده است؟ احساس من این است که به هر حال حتی مستندهایی که بسیار شمایل حقیقت گونه به خود می‌گیرند و می‌گویند ما مستندهای واقعی هستیم باز هم از بازسازی استفاده می‌کنند. بازسازی امری نسبی است.

درآتلان بازسازی به خصوص در روایت و محتوا بسیار اندک اتفاق افتاده است. دلیل بسیار واضحی برای حرفم دارم و آن این که من با این پرسوناژها اصلا همزبان نیستم. من زبان آنها را نمی‌دانستم چرا که من ترکمن نیستم. اتفاقاتی که در این فیلم می‌افتند همگی واقعی هستند و هیچ کدام زاییده تخیل من نیستند. به نظر من این خط تمایز فیلم مستند و غیر مستند است.

من پلان‌هایی دارم که حرکتی هستند. مطمئنا به پرسوناژ در این پلان می‌گویم که از آن نقطه تا آن نقطه با این سرعت حرکت کن چون مشخص است که این پلان یک پلان برنامه‌ریزی شده است. اما زمانی که اسب پرسوناژ من را بدون اطلاع او می‌برند یا زمانی که او با تلفن حرف می زند و پرخاش می کند و یا زمانی که او پیش دعاخوان می‌رود و ... اینها اتفاقات واقعی هستند.

در این دوره از جشنواره ما شاهد فیلم‌های خیلی خوبی در جشنواره «سینما حقیقت» بودیم که تعدادشان به نسبت سال‌های گذشته خیلی بیشتر بود. پیشنهاد شما به مسئولان در مواجهه با این فیلم‌ها چیست؟

من معتقدم که هر چیزی را باید تخصصی دنبال کرد. من فیلم ساز هستم و نهایتا تئوری‌های شخصی خودم را دارم که ممکن است خیلی معتبر نباشند. من فکر می‌کنم بخشی از مشکلات جامعه سینمای ما به این بخش برمی‌گردد که هرکس باید کار خودش را انجام دهد و الان اینگونه نیست. من فیلم سازم و باید فیلم بسازم. عده‌ای هم هستند که باید این فیلم را پخش کنند و پخش کننده باشند یا مثلا پشت‌سر فیلم‌ها بیایند و آنها را به دنیا ارائه کنند.

امسال ما حدود ۸ فیلم داشتیم که از استاندارد یک مرحله هم بالاتر هستند. این یعنی سینمای مستند ما قدرت دارد و بی‌بضاعت نیست. من این حرف را پارسال و سال قبل از آن نمی‌زدم چرا که دوره‌هایی بود که خودم عضو هیئت داوران وانتخاب بودم و سطح فیلم‌ها را می دیدم و می‌دانستم چه فاجعه‌ای در حال رخ دادن برای سینمای ما است. درسال‌های گذشته اگر هیئت داوران رویشان می‌شد جایزه بهترین فیلم را نمی‌دادند اما این کار را به دلیل احترام به سینمای مستند نکردند.

حالا اگر چنین اتفاقی می‌افتد باید بنشینند و برنامه ریزی کنند و بگویند ما چنین پتانسیل و ظرفیتی داریم. این فرصت طلایی که سال‌ها سینمای مستند به دنبال آن است، پیش آمده است. حالا سینمای مستند را باید وارد چرخه اقتصادی کنیم تا تولید پول و صنعت کنیم. هر فیلم ساز دنبال سرمایه ای است که فیلم خودش را بسازد و این سرمایه از مراکزی مانند تلویزیون و مرکز گسترش و .. تامین می‌شود. اما این نگاه کوتاه مدت است. ما باید سینمای مستند را به سمتی ببریم که سرمایه گذار خصوصی حاضر شود تا بیاد و روی فیلم سرمایه گذاری کند تا بتواند از کنار آن در آمد زایی کند. این همان اتفاقی است که در سینمای داستانی ما در حال رخ دادن است. اگر این اتفاق بیافتد سینمای مستند جان می‌گیرد و از این فضای تجربی درمی‌آید.

بسیار مهم است وقتی که فیلم ساز ما دوربین دست می‌گیرد بداند که سینمای تجربی یک پله است و باید وارد سینمای حرفه‌ای شود. او باید شاخصه‌های یک سینمای حرفه‌ای را رعایت کند و اگر رعایت نکند له خواهد شد و مشتری و مخاطب نخواهد داشت.

اگر روزی شرایطی پیش آید که مخاطب برای دیدن یک فیلم مستند بیاید و پول بدهد و بین یک فیلم مستند و یک فیلم داستانی حاضر شود فیلم مستند را انتخاب کند و وسط آن خسته نشود واز دیدن آن لذت ببرد، آن موقع احتمالا وظیفه فیلم ساز، سرمایه گذار، پخش کننده و سیاست گذار به درستی انجام شده است.

/ادامه این گفت‌وگو در صفحه سینمای خبرگزاری تسنیم/

یادداشت ❖ علیرضا جباری داستانی

«ماهی سیاه کوچولو» کاریکاتور ایدئولوژی

فیلم «ماهی سیاه کوچولو» اثری است که می‌توان آن را در ژانر تاریخی قرار داد، اما اگر آن را تاریخی بدانیم باید اعتراف کنیم که از نظر پژوهش تاریخی اثر ضعیفی است. به بیان هنری، تخیل نویسنده کار کاملا بر دانش و پژوهش او غالب است. این ضعف علی‌رغم اینکه یک اثر تاریخی را از جهت واقع‌گرایی دچار بحران می‌کند، همچنین از آنجا که پشتوانه نظری کافی برای پرداخت جزئیات اثر سینمایی از جمله شخصیت‌پردازی و تقابلات آموزه‌های فکری و ایدئولوژیک جریانات فعال در اثر و... وجود ندارد، به نتیجه مطلوب نمی‌رسد و کار به اصطلاح عقیم می‌ماند.

این فیلم بیشتر از آن‌که به دنبال روایت آن حمله نیروهای اتحادیه کمونیست‌های ایران در قالب پروژه سوم به شهر آمل نیست، قصد دارد درامی عشقی - جنایی در حاشیه این حمله را که مربوط به برخی از اعضای «اتحادیه کمونیست‌های ایران» رخ داده، روایت کند. فارغ از اینکه عنصر عشق در این اثر خیلی کمرنگ و بی‌رمق است، و این خود دارماتیزه شدن داستان را با ضعف مواجه کرده، باید بر ضعف دیگری دست گذاشت که بنیادی‌تر از عنصر درام است: اینکه فهم و انتقال آموزه‌های ایدئولوژی چپگرا در «ماهی سیاه کوچولو» به شدت ضعیف است.

قطعا قرار مولفان این اثر سینمایی آن بوده که ایدئولوژی چپ را با انتقاداتی مواجه کنند، اما این هدف اصلا به بار ننشسته است. همچنین در کنار این ضعف، اگر اراده‌ای برای دفاع از اندیشه به اصطلاح غیرایدئولوژیک مردمی در جریان وقایع انقلاب اسلامی وجود داشته، آن هم به ثمر نرسیده و حتی می‌توان گفت مضحک از آب درآمده است. رفتار دختر چادری فیلم که هنرمند است و نمادی از مردمانی که با کسی جنگ ندارند، کاملا نپخته و ضعیف و از این نظر غیرقابل همذات‌پنداری است.

نقد ایدئولوژی حزبی کمونیست‌ها در این فیلم منطق خاصی را دنبال نمی‌کند، گاهی یک شخصیت کمونیست (دیده‌بان)، عضوی دو آتشه تصویر می‌شود و گاهی یک آدم سست‌عنصر که از پشت شیشه‌های دوربین دیدبانی دختری را دیده و از او خوشش آمده و به خاطر این علاقه همه آرمانهای حزبی‌اش را زیر پا می‌گذارد. درآوردن منطق و پرداخت چنین شخصیتی در سینما اگر چه غیرممکن نیست، اما نیازمند قوت دارماتیک و هنرمندی بسیاری است که «ماهی سیاه کوچولو» فاقد آن است. البته فیلم خودش تلاش می‌کند با اعتراف به این ضعف، کمی از دلزدگی آن بکاهد ولی موفق نیست؛ اعتراف به اینکه «چریک مائوئیستی و قسم حضرت عباس؟»

از سوی دیگر جمع کردن شخصیت اسطوره‌ای حزب و نماد انقلابی‌گری در گروهک با شخصیت خائنی که حتی به شوهرش خیانت می‌کند و باعث اعدام او می‌شود، باز از نظر هنری و سینمایی کار ساده‌ای نیست که در «ماهی سیاه کوچولو» تا این حد ساده با آن برخورد شده است.

به طور کلی تعمیم‌گرایی فیلم درباره این مسئله که همه معتقدان و مبارزان ایدئولوژیک در جریان‌های انقلابی چپ در ایران، انگیزه‌های شخصی داشته‌اند، از عدم پژوهش تاریخی کافی و درک نادرست مولف از دوران وقوع انقلاب اسلامی نشات می‌گیرد. مارکسیسم به عنوان یکی از بزرگترین ایدئولوژی‌های قرن بیستمی که بسیاری از انقلاب‌های مردم جهان را در دوره‌ای رهبری کرده و مواجهه نظری جدی‌ای با ایدئولوژی لیبرالیسم در غرب به راه انداخت و عملا جهان را به دو بلوک تقسیم کرد، آن‌قدر مهم بود که در هنر صورت جدی‌ای به خود بگیرد.

اگر چه برخی از مورخان معتقدند که آن عقبه فکری انقلابی مارکسیسم در صورت اصیلش به جنبش‌های چپ ایرانی راه نیافت، با این‌حال نباید فراموش کرد که روشنفکران و روحانیون و اندیشمندان ایرانی زیادی در همان زمان در برابر جنش نظری مارکسیستی ایستاده و آن را با شعارهای ماتریالیستی ضد دین و جبرگرایانه‌اش دشمنی جدی برای فرهنگ بومی ما تلقی کردند. آثار سینمایی برای بازتاب واقع‌گرایانه و متعهد به متن مواجهه ایرانیان با گرایش چپ، باید عقبه فکری و نظری قابل قبولی داشته باشند تا پرداختی دقیق به بررسی جنبه‌های ایدئولوژیک این جنبش‌ها داشته باشند آن هم در ترازی که توجیه‌گر خون‌ریزی و کشتار این جنبش‌ها باشد؛ که باز این اثر متاسفانه فاقد آن است. تقلیل و تحلیل کلی از این ایدئولوژی که فرد را وادار به خون‌ریزی و کشتار برای قدرت‌خواهی می‌کند، صرفا در اعتقاد به خدا و بی‌اعتقادی به او یا معتقد بودن به ارزش قسم حضرت ابالفضل العباس(ع) و بیان آن در حد چند واژه خلاصه شدنی نیست که در فیلم ملاک اشتراک عضو اتحادیه کمونیست‌های ایران با مردم یا انقلابیان اسلامگرا نشان داده شود.

از طرفی هم در فیلم صراحتا اعلام می‌شود که «هیچ‌کس به خاطر عقیده‌اش نیامده» و این گزاره اصلا نمی‌تواند باورپذیر باشد. پذیرش این موضوع در کنار نمایش غلبه بی‌دردسر انقلابیان اسلامگرا در یک فیلم چیزی شبیه به همان کلیشه معروف در بخشی از تصویرسازی‌ها در سینمای دفاع مقدس است که بر مبنای آن نیروهای نظامی عراقی احمق نشان داده شدند، غافل از اینکه چنین نمایش غیرواقعی‌ای بیشتر معرف ضعف خودمان است.

در کنار این موضوع، برخی از اشتباهات و ضعف‌های تکنیکی در حوزه مسئولیت‌های نویسنده و کارگردان هم از همین فقدان پژوهش ناشی می‌شود که تقریبا جبران ناپذیرند. مثلا تاریخ صراحتا می‌گوید که حمله «اتحادیه کمونیست‌های ایران» در قالب «پروژه سوم» به شهر آمل از حدود ساعت ۱۲ نیمه شب یعنی دقایق پایانی روز پنجم بهمن ماه آغاز می‌شود و این حمله به دلیل اینکه اصل ماجرا در صبحگاه روز ششم رقم خورده، به حمله «ششم بهمن» معروف شده است، اما در فیلم «ماهی سیاه کوچولو» حمله در یک بعد از ظهر صورت می‌گیرد که البته روشن هم نمی‌شود آن روز همان روز ۵ بهمن است که قبلا اعلام شده بود و آن همه اتفاق هم در آن رخ داده بود، بدون اینکه شب شود. یا روز بعدی یعنی ۶ بهمن ماه.

خبرگزاری تسنیم
TASNIM NEWS
ویژه‌نامه سینمایی تسنیم
سی وسومین 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 محرابیان، محمدمهدی فلاح
■ **گرافیک و طراحی:** محراب محمّدزاده
■ **چاپ:** چاپخانه روزنامه جوان
■ **نشانی: تهران، خیابان میرزای شیرازی خیابان دوازدهم، پلاک ۲ - تلفن: ۴۲۱۳۹۰۰۰**