یک حمله‌ی روریستی به سینمای ایران

بازخوانی ۷ شمایل سینما و تلویزیون

آرش خوشخو

شما در حال خواندن یک حمله تروریستی به سینمای ایران هستید. حمله به اسطوره‌ها و شمایل این سینما، که به عقیده ما، به غلط بر فراز این سینما جای گرفته‌اند. این حملات شاید سنگدلانه و مغرضانه به نظر برسند اما فرصتی است تا به دور از هیاهوی تبلیغاتی پیرامون این فیلم‌ها، دقیق‌تر به داشته‌ها و ناداشته‌هایمان بیندیشیم. فیلم‌هایی که در این حمله تروریستی مورد هجوم قرار گرفته‌اند، از میان آثاری انتخاب شده‌اند که منتقدین و کارشناسان سینمای ایران، تحت تاثیر اتفاقات و جریانات مختلف، زبان به تحسین و تمجید همگانی آن گشوده‌اند. گاه تحت تاثیر فضای حاکم بر سینما، گاه تحت تاثیر جریانات سیاسی فرامتنی، گاه مرعوب سابقه و شخصیت فیلمساز و گاه به‌خاطر دنباله‌روی از یک منتقد و صاحب‌نظر منتقد.

می‌شد این پرونده را ادامه بدهیم. اگر فرصتی داشته باشید و به مرور فیلم‌های تحسین‌شده پیش از انقلاب بپردازید، خواهید دید که چگونه آثاری مثل دایره مینا، داش آکل، کلاغ، چشمه، خانه سیاه است، صبح روز چهارم و یا خداحافظ رفیق، تاریخ مصرف خود را از دست داده‌اند. فیلم‌هایی که در پس این سال‌ها نقایصشان روز به روز بیشتر به چشم می‌آید. بناهایی که دست تطاولگر زمان، آنها را به تدریج به ویرانه‌هایی تبدیل کرده که کنج‌ها و گوشه‌های زشت و ناقصشان بیش از پیش به چشم می‌زند.

پس از انقلاب نیز می‌توانیم از این عمارات سست بیاییم: دونده، آن سوی آتش، نار و نی، سینمای محسن مخملباف، سینمای ابوالفضل جلیلی و...

بسیاری از شما خواندن این مطلب را برنمی‌تابید. عصبانی خواهید شد و حتی دشنام خواهید داد. اما حداقل فایده این حمله در این است که در پس غبار این سال‌ها، معیار و میزان هر دوره را بسنجیم و ببینیم چگونه در گذر زمان همه چیز رنگ و شکل دیگری به خود می‌گیرند.

باشو غریبه کوچک؛ جوجه اردک زشت!

باشو غریبه کوچک احتمالاً ستایش شده‌ترین فیلم سینمای پس از انقلاب است. حرکه منتقدین «طرفداران اسناد» هیچگاه در دفاع از این فیلم کم نگذاشته‌اند. در ۱۶ سالی که از ساخت فیلم و ۱۲ سالی که از اکران عمومی آن می‌گذرد، دیگر همه قبول کرده‌اند باشو غریبه کوچک شاهکاری بی‌نظیر در سینمای پس از انقلاب است. حتی منتقدینی که همواره از تاثیر سینمای روشنفکرانه جبهه می‌گرفتند در موج طرفدارزی فیلم گرفتار شده و شاید برای نجات، تکه متصف هستند بران به تحسین فیلم کشودند.

داستان احساسات برانگیز فیلم، بخصوص تایب زنان منتقد را به خود جلب کرد. آنکه یک پسر بیتم جنوبی و عرب‌زبان که پدر و مادر خود را در جنگ از دست داده است، در آن خانه‌ای سر از سرزمین سرسبز گیلان درمی‌آورد و تحت حمایت زنی گیلک (که خود مادر دو بچه است) قرار می‌گیرد. احساسات به جندان پنهان منتقدین و کارشناسان را به فوران درآورد. الگوی کارامد هانس کریستین اندرسن. یعنی الگوی جوجه اردک زشت ـ یک قرن پس از مرگ آن بزرگوار در ایران و توسط بهرام بیضایی به کار گرفته می‌شود و نشان می‌دهد هنوز می‌تواند دل از دل مردم که حتی نخبگان و روشنفکران برباید.

داستان استعاری فیلم حتی به دل منتقدینی نشست که همواره از مفاهیم انتزاعی و روشنفکرانه فیلم‌های بیضایی می‌نالیدند. در زمان اکران فیلم محلات و نشریات سینمایی آن دوران اکنده شد از اظهار نظرات احساساتی منتقدین. اگر به کتاب صد فیلم احمد امینی نگاهی بیاندازیم، تعدادی از این آرا را می‌توانیم بخوانیم:

مسعود فراستی: باشو... فیلم ساده، کوچک، گرم و مهربانی است. و بسیار هم روان. باشو مبلغ خوب و راستین مهربانی به وسعت یک سرزمین است.

خسرو دهقان: فیلم در ستایش از سینمای ناطق است. اهمیت و قابلیت سینمای ناطق، فیلم را تا این حد غنی و پرظرفیت می‌نمایاند.

نوشابه امیری: ذهنیتی شفاف می‌خواهد که مهر مادری را بر تابد و در آغوش زن شالیکار شمالی، برای باشوی کوچک و گریزان پناهی بجوید.

مسعود پورمحمد: زمانی که باشو پس از کتک خوردن توسط نایی سرجوب را می‌بوسد، بیضایی فرجام تمامی رابطه‌ها، کشمکش‌ها و واکنش‌ها را در یک نقطه به هم می‌رساند. این صحنه زیباترین و گیراترین و بحاترین نمای فیلم است.

حمیدرضا صدر: در اینجا شخصیت زن به دور از تمثیل‌گرایی‌ها و استعاره‌های پیچیده فیلمساز به ارتباطی قابل توجه با تماشاگر دست می‌یابد.

و بالاخره من شاعرانه و سانسی مانتال یک احمدی که در وصف فیلم می‌گوید و چون مفصل است از آن می‌گذریم.

باشو... ما ضعف‌ها و نقایص فراوانی دارد که همواره هم چشم بستن منتقدان بر این نقایص حیرت‌انگیز است. نظرات کارشناسان ایرانی درباره باشو غریبه کوچک، بار دیگر نشان می‌دهد که چگونه دست گذاشتن بر احساسات آنان و فرار گرفتن در سایه استادی چون بیضایی، میزان نقد را برهم می‌زند.

داستان فیلم، پیش‌پا افتاده است. اینکه یک کودک از خوزستان راهی سرزمین های شمالی شود، بیش از حد سنعری و تمادین است. بخصوص استفاده بیضایی از این حادثه بیرون جز اینکه همه می‌توانند حدس بزنند نیست. یعنی نمایش مبالغه‌آمیز افتراق فرهنگی، اختلاف نژادی و تعارضات امنی و لزوم وحدت! داستان تمادین فیلم کاملا متناسب با فضای باستوریزه‌ای است که توسط پروبچه های نمایا فارابی در سینمای دهه ۶۰ ایران حاکم شده بود. همین نگاه تمادین و استفاده از علایم و نشانه‌های سطحی و عام‌الفهم (که وظیفه سرذوق آوردن منتقدین را دارند) را در فیلم هایی مثل دونده و خانه دوست کجاست، می‌توانیم ببینیم. نگاه سطحی بیضایی به داستان و استفاده او از علایم و کدهای خام در برخی از صحنه‌ها بیش از حد آزارنده هستند. مثل صحنه بدی که باشو، چوبی را که نایی او را به وسیله آن کتک زده می‌بوسد. یا صحنه از آن بدتر وقتی یک کتاب فارسی را از روی زمین برمی‌دارد و با صدای بلند می‌خواند: ما همه فرزندان ایرانیم! و باز از آن بدتر رقص‌های آیینی دو طرفه نایی و باشو که در واقع کرشمه بیضایی در مسئله مورد علاقه‌اش یعنی آیین‌ها و سنت‌ها هستند. فیلم در آخر سر پیامی را که بیش از دو ساعت به تماشاگر تزریق کرده، به شکلی کاملا کپسول وار در صحنه انتهایی به خورد تماشاگر می‌دهد: نایی، باشو و شوهر از جنگ برگشته، سه نفری در مزرعه‌شان به مقابله با حیوان مهاجم (این بار یک گراز) برمی‌خیزند، و تصویر بر روی تلاش متحد آنها میکس می‌شود!

هنوز نمی‌توانم درک کنم چگونه خسرو دهقان نکته‌سنج استفاده متفکرانه بیضایی از صدا در این فیلم را نهایت سینمای ناطق نامیده است؛ شاید روزی دهقان پاسخی بر این ماجرا داشته باشد. مگر او کاربرد صدا در فیلم هایی مثل پنجره عقبی، رهایی شاوشنگ و فیلم نوآرهای جدید سینمای آمریکا را مشاهده نکرده است؟

باشو غریبه کوچک بی‌تردید مستحق جایگاه فعلی‌اش در تاریخ سینمای ایران نیست. حتی در میان فیلم های بیضایی، مسافران و چریکه تارا نمونه‌های درخشانتری از سینمای بیضایی هستند. مگر آنکه هنوز در میان طیف منتقدان، دلبستگان به پیام‌های اخلاقی و بازخوانی کدهای سهل‌الفهم وجود داشته باشند و آنانی که هنوز تا کلمات مهربانی و عشق و عاطفه به میان می‌آیند، دچار تاثر می‌شوند.

خانه دوست کجاست؛ یک شاخه گل سفید در ستایش ساده‌لوحی

شهرت و محبوبیت خانه دوست کجاست، امروزه در نگاهی دوباره، حیرت انگیز است. حتی در مقایسه با فیلم‌هایی که کیارستمی طی سالیان بعد ساخت (چه طرفدار سینمای او باشید چه نباشید) خانه دوست کجاست، آماتوری و پیش پا افتاده به نظر می‌رسد؛ داستان تک‌خطی تلاش کودکی روستایی و معصوم که از هراس تنبیه دوستش به دست معلم، می‌کوشد تا دفتر مشق او را به دستش برساند. فیلم به سبک آثار کانونی دهه‌های پنجاه و شصت اکثده است از دویدن‌های کودکان (استعاره‌ای دستمالی شده از پویایی و تحرک). دیالوگ‌های نامفهوم با لهجه بومی (که گاه به شکل ناجوانمردانه‌ای تماشاگر تهرانی را به خنده می‌اندازد)، سوءتفاهم پیاپی که به شکلی تصنعی رسیدن کودک قهرمان را به هدفش به تعویق می‌اندازد و از همه مهمتر ترویج نوعی حس انسان دوستانه که در قالب آن تک‌شاخهٔ گل سفید در دفتر مشق به تماشاگر القا می‌شود.

فیلم همراه با دونده و باد و غریبه کوچک مبدل به ارم سینمای دهه شصت ایران و حامیانه آن سینمایی شد که از سوی نمایندگان و مسئولان وقت ترویج می‌شد.

منتقدان در زمان نمایش فیلم عموماً جبهه‌گیری مثبتی نسبت به آن داشتند. به گزیده ای از آرا نگاهی داریم:

ـ تماشاگر در چنین اثری وجود دوربین را احساس نمی‌کند. انگارآدم خود در معرض حادثه است و فاصله «تماشاگر ـ پرده» را طی کرده و خود داخل مجموعه است. (مهرداد غروی)

ـ خانه دوست کجاست، یک حادثه در سینمای ایران، یک ابداع هنری. (هوشنگ آزادی‌ور)

ـ فیلمی زیبا و ساده ـ و نه آسان ـ بی‌ادعا و صمیمی. (مسعود فراستی)

ـ خانه دوست کجاست، فیلمی آرمانگرا است که فیلمساز تمامی عناصر موجود در صحنه را با دقت و وسواس فراوان، آن گونه که می‌خواسته چیده است(هوشنگ گلمکانی)

فیلم همراه با دونده و باشو غریبه کوچک تبدیل به ارم سینمای دهه شصت ایران و نماینده آن سینمایی شد که از سوی بنیادفارابی و مسئولان وقت، ترویج می‌شد.حتی در نظر خواهی مجله فیلم برای انتخاب بهترین فیلم های سینمای پس از انقلاب به رتبه پنجم دست یافت.

فیلم از لحاظ اخلاقی،اما به شکل چندش‌آوری پاک و منزه است! فیلم همانطور که از نامش بر می آید،تبلیغ دوستی و رفاقت است که این نگاه را در تاکید مکرر فیلمساز بر تک درختی برفراز تپه که در مسیر رفت و آمدهای مستمر کودک قرار دارد،می بینیم.اما آنچه در دیدار دوباره فیلم به ذهن خطور می‌کند، چهره هراسان کودکی است که در وحشتی گنگ و نامعلوم در هم پیچیده شده است و تلاشش برای رساندن دفتر مشق دوستش، بیش از آنکه ناشی از دوستی و رفاقت باشد، ناشی از وحشتی زجرآور است.

فیلم ساده است. اما این سادگی را به عنوان دستمایه‌ای برای تایید فیلم قرار دادن، بیراهه رفتن است. اخلاقگرایی فیلم، امروزه سطحی و توهین آمیز است. در دنیای پر از مجهولات و پیچیده امروز، تبلیغ این نوع از صفا و صمیمیت و اینسرت آن تک شاخه گل سفید، خود را گول زدن است.

زندگی خود به تدریج به کیارستمی یاد داد که از این سطح بگذرد. وقایع زندگی خصوصی او و هوشمندی بالقوه‌اش و بازیابی ذره‌ذرهٔ اعتماد به نفس به عنوان یک هنرمند، منجر شد تا از سطح این سینمای گلخانه‌ای بگذرد و به سمت سینمایی حرکت کند که در آنجا با مفاهیم پیچیده‌تری دست و پنجه نرم می‌شود. تا آنجا که حتی در فیلم‌هایی مثل طعم گیلاس و باد ما را با خود خواهد برد، به مسئله مرگ و زندگی می‌پردازد.

خانه دوست کجاست در سطح بین المللی نیز با موفقیت روبرو شد و در لوکارنو (معبد همیشگی سینمای ایران) چندین جایزه را به دست آورد. تبحر کیارستمی در تبدیل واقعیت‌های کوچک زندگی به نمایش‌های ساده و دلنشین، به مذاق آنان خوش آمد، اما...

حالا پس از ۱۵ سال که از ساخت این فیلم می‌گذرد و هیاهوی عظیم تبلیغاتی که پیرامون خانه دوست کجاست بلند شد می‌توانیم با بهزاد رحیمیان کاملا هم راءی باشیم که همان روزگار در نوشته‌ای خلاف موج مرسوم نوشت:

«خانه دوست کجاست رفت‌انگیز است. حیف از کیارستمی که پس از ۲۰ سال سیاه‌مشق هنوز فیلمسازی یاد نگرفته و فیلمی ساخته که نه خوب است و نه حتی بد، ابتدایی اندیشیده و اجرا شده... نوشتن از ساده‌انگاری سخت است و سخت‌تر، نوشتن از فیلمی که ظاهر آرمانی دارد و در باطن متعلق به سینمای سیاه است.»

امروزه،در نگاه دوباره به خانه دوست کجاست، چاره‌ای نداریم که با بهزاد رحیمیان هم‌عقیده باشیم.

مدایح بی‌صله برای آن تیم شهرستانی نابغه

مواجههٔ ما با آثار هنری دوگونه است؛ یا بیش از آنچه باید، زبان به تحسین می‌گشاییم و خود را بهت زده نشان می‌دهیم و یا با تبختری روشنفکرانه از کنار آنها می‌گذریم. روشنفکر و منتقد جماعت مظهر افراط و تفریط است؛ اگر شاد شود و ذوق کند، کسی جلودار ابراز احساسات بی حد و حصرش نخواهد بود و اگر نخواهد از برج عاج، پایین بیاید، حتی در مواجهه با سرگیجهٔ هیچکاک هم می‌گوید: «این یک تجربهٔ هشت میلی متری نچندان قوی است...»

احتمالاً ماجرای نمایش تلویزیونی چند سال پیش «مردم سوم» کار رید را به یاد دارید. یک باره روشنفکر جهان سومی چنان ارتفاعی گرفت که رید و ولز و هیچکاک تا قوزک پای امیر نادری هم نرسیدند...

سینمای ایران، هشت ده سال پیش اینی نبود که الان هست. حالا تقریباً همه می‌دانند که این سینما چه در کلیت و چه در مصداق چیز دندان‌گیری نیست و از هر حیث و حتی در موارد استثنا، کفگیرش به ته دیگ خورده است. اما قبلاً نگار آسمان سوراخ شده بود و فقط مخملباف و کیارستمی و امیر نادری و بیضایی و یکی دو تای دیگر فرو افتاده بودند. جماعت منتقدِ فیلم‌ندیده چنان مرعوب شده بودند که فیلم ضعیف و کشدار و اعصاب خوردکنی مثل «مشق شب» را با اثر ناب هنری اشتباه گرفتند. یک بار دیگر برگردید و نوشته‌ها ـ نه، اصلاح کنم ـ مدایح بی صلهٔ منتقدین را دربارهٔ فیلم‌هایی مثل دونده، خانهٔ دوست کجاست، دستفروش و ... بخوانید و ببینید چطور ساکنان جزیره‌ای دورافتاده در بی‌ارنباطی محض با سینمای جهان، تجربه های دمدستی چند فیلمساز با استعداد را مصداق آثار برتر تاریخ سینما گرفتند.

خانهٔ دوست کجاست، حتی از مرز فیلم فراتر رفت. آنقدر به حواشی و گریه کردن محمدرضا نعمت‌زاده و قصهٔ پاک کن و چکی که توی گوش بچه بدبخت ماسوله‌ای زده بودند پرداخته شد که حوصلهٔ خود کیارستمی هم سررفت و گفت چیزهایی که پوراحمد در خاطراتش نوشته و چاپ کرده، ربطی به واقعیت ندارد...

آن روزها، انگار فقط ما بودیم و چند فیلمساز نابغه و یک سینمای اصلاح شده. کم‌کم گرد و غبار فارابی‌چی‌ها فرو نشست و بعد از دو دهه به طور کامل تق سینمای ایران درآمد. به این جشن‌های مکرر پراکنده نگاه نکنید الان همه می‌دانند که ماجرا اینقدرها هم که پول خرج می‌کنند و جایزه می‌دهند جدی نیست...

از آن همه هیاهو و از میان آن همه تشویق الان چه مانده است. نار و نی سعید ابراهیمی‌فر و تعریف و تمجید جماعت منتقد یادتان هست؟ حال این فیلمساز حتی قادر به ساختن سریال تلویزیونی هم نیست. می‌گویند یک تیم شهرستانی را طرافدارانش چنان از خود بی‌خود شدند و چنان هورا کشیدند و تشویق کردند که بیچاره‌ها هول شدند و سه تا گل به خودشان زدند...

امیررازی

تنگنا؛ در ستایش نکبت!

در فضای نومید و یاس‌آلود حاکم بر اجتماع ایران دهه پنجاه، تنگنا همچون مانیفست غم و اندوه و نکبت، مورد علاقه بسیاری از منتقدان آن دوران سینمای ایران قرار گرفت شرح شیدایی هوشنگ گلمکانی نسبت به این فیلم را در شماره ۱۰۰ مجله فیلم حتما خوانده‌اید.

پرویز دوایی در نقدی از این فیلم این چنین یاد کرده است: «تنگنا در خیلی از لحظات فیلم صدیقی است که خیلی لحظه‌هایش به تبلور الماس حقیقت نزدیک می‌شود... در قالب یک سینمای ساده، متعادل، بی‌ادا و ادعا.»

اما در نگاه دوباره به تنگنا، فیلم اگر هر صفتی داشته باشد، مطمئنا متعادل نیست!.

تنگنا داستان علی خوشدست است. مردی که به شکلی اتفاقی درگیر یک جنایت می‌شود و ناگهان خود را در آن شهر بزرگ، بی‌یار و یاور می‌بیند. از در و دیوار فیلم بر سر قهرمان فیلم و البته تماشاگران، غم و اندوه و نکبت می‌بارد. فیلمساز به هر ضرب و زوری شده می‌خواهد همذات پنداری تماشاگر را نسبت به قهرمان نچسب فیلم برانگیزد. فیلم حاکی از نوعی حس خود دلسوزی آزارنده است که ناشی از ذهنیت خود فیلمساز (امیر نادری) است. این ذهنیت را در مصاحبه‌ها و حتی چند فیلم دیگر نادری می‌توان مشاهده کرد. تز فرد قربانی اجتماع، هیچگاه این چنین مبالغه آمیز و خشن تصویر نشده است. فیلم بسیار خوشایند آنهایی قرار گرفت که همواره فکر می‌کنند به جایگاه شایسته‌ای که در انتظارشان بوده، نرسیده‌اند و در چرخه حوادث و سرنوشت و جامعه بدکردار، نابود شده‌اند. ترانه مشهور فریدون فروغی در این فیلم بر این احساس بیش از پیش صحه می‌گذارد.

گروهی از منتقدین با نسبت دادن گرایشات انقلابی و اجتماعی به فیلم برای آن وجهه کسب کرده‌اند. اینکه فیلم آینه تمام نمای روحیات و ذهنیات دوران پیش از انقلاب است اما اگر این را هم بپذیریم، باز هم تلاش فیلمساز برای جلب ترحم تماشاگر نسبت به قهرمان منفعل و نچسب فیلم ازارنده است. پس از پایان فیلم و بخصوص صحنه کتک خوردن سادو مازوخیستی علی خوشدست توسط دو لمپن گردن کلفت (که بسیاری یادآور صحنه مشابهی در فیلم تعقیب ارتورپن است که مشهور است کل صحنه ناشی از اصرار مارلون براندو بر تصویر کشیدن کتک خوردن وحشیانه خود بوده است) انسجام و تهوع بر تماشاگر، عارض می‌شود. یکی دو صحنه مغازله سعید راد و نوری کسرایی در خیابان نیز می‌تواند جزو صحنه‌های چندش‌آور کل تاریخ سینمای جهان قرار بگیرد!

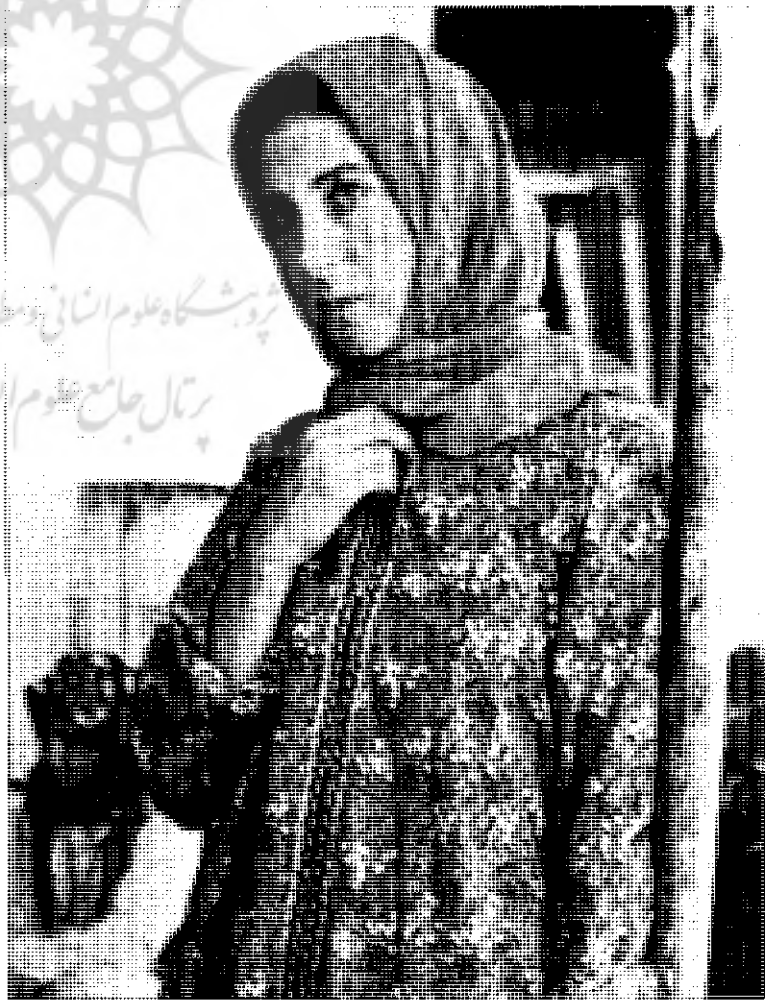
تنگنا فیلم بیماری است. چه آن را ناشی از حال و هوای دوران ساختش بدانیم و چه ناشی از ذهنیت فیلمساز، فرقی در اصل ماجرا نمی‌کند. تنگنا شایسته جایگاه کنونی‌اش نیست.

روسری آبی؛ سینمای اجتماعی؟!

رخشان بنی‌اعتماد فیلمساز مولف اقبالی است. از سال ۱۳۷۰ هر فیلمی که ساخته با اقبال عموم منتقدین روبه‌رو شده است. بخصوص منتقدین با گرایشات اجتماعی و سیاسی که بیش از اغلب فیلم‌های مسعود کیمیایی در فیلم های بنی‌اعتماد انعکاسشه خود را می‌یابند. تمام فیلم‌های بنی‌اعتماد در دهه عملکرد و حمایت گسترده این طیف منتقدین روبه‌رو بوده است.

سومین ساخته‌ی فیلم آبی‌رنگ در این دوران، روسری آبی است. قصه‌ی تلاش فیلم و تصویری که فیلمساز از مجتمع‌های مسکونی جدید شهر تهران نمایش می‌دهد و تاکید مهندسی فیلمساز بر مسئله فاصله طبقاتی یکی از دلایل مستقدین به گذشته آثار این مجموعه جهت اختیار کردن فیلم برای جشنواره بوده است.

فیلم روایت داستانی بسیار ساده و تا حدودی کلیشه‌ای از یک دختر مجرد طبقه متوسط سرمعمول که در اثر اتفاقات ناخوشایندی این دختر مجبور می‌شود به دروغ متوسل شود تا بتواند چند شبی برای باقی عمر خود سپری کند و برای آزاده سرپرستی برادر، خواهر و مادر معتاد خود را دارد؛ در وجود پیرمرد ثروتمندی برای مدت زمانی و خانه و ماشین را می‌خواهد. جذابیت این است که خانم مجموعه‌ای به حقانی خود تا برای او فراوانی دارد. اتفاقا نیمه اول فیلم به سبک خوشساخت‌تر



از موفقیت دراماتیک بیش آمده سود می‌جوید و بنی‌اعتماد تصویر واقعگرایانه و باورپذیری از زندگی خرده‌بورژوازی شهران ارائه می‌دهد.

اما از نیمه ماجرا فیلم به ورطه سانتی‌مانتالیسم... فرو می‌غلتد و به تناقولی از احساسات پاک و مواطف ... سرچشمه تغذیه می‌شود. فیلم به ما می‌گوید که دختر فارغ از تمام تبلیغ‌ها به اصیت و سایش «واقعا» امر مقدس، وضع وضعیت پاو به پیرمرد ثروتمند دارخانه‌دار می‌شود و ماجرا به‌گونه‌ای سوق که آنتاگونیسم او به پیرمرد، تنها ناشی از عشقش سیران، گونه حسی مسمایی است! فیلمساز ناگهان تمام قوانین طبقاتی و پرسرعیه احساسی فیلم را فراموش می‌کند و فیلم را به یک قصه عشقی بدل می‌سازد. نقش قربانی خانم معتمدی و تمایش معقولانه او به عنوان یک معشوق دلخسته با این سر لج کردن و خنده‌های معصومانه و جملاتی مثل «هر جی رسول بگه» بین وجه تجسد فیلم را دورنگتر از پیش می‌سازد.

اوج این بی‌اعتنایی فیلمساز به اصل سرانش سانتی‌مانتالیسم و احساسات، در صحنه خروجی مخفیانه این دو خانه هنگام به چشم می‌خورد که فیلمساز با استفاده از حرکت اسلوموشن ریبلن شروس با پای برهنه از روی تونل آب بیرون می‌دهد. رقاف این دو را به تصویر می‌کشد. از این پس فیلم کاملا از اصل خود جدا شده و در حال و هوای خاص سینمای فارسی سیر می‌کند.

حوادث فیلم از این پس کاملا قابل پیش‌بینی هستند. هجوم دختران مرد به زن کارتر و تلاش برای تضییع و... خنده قلبی مرد، پای فشاری هر دو طرف ماجرا به ادامه رابطه عاشقانه، همه را می‌توان به سادگی پیش‌بینی کرد. در واقع خانم فیلمساز در نمایش احساسات و مواطف (ان هم در سطحی ترین شکل ممکن) و تبدیل فیلم به یک ملودرام شک برانگیز و از طرفی صبغه فیلمساز به عنوان یک فیلمساز متعهد اجتماعی، موجب می‌شود تا فیلم نقطه عطف خود را در یک تک‌گویی طولانی نمایش دهد. یک خطابه اخلاقی که پیرمرد خطاب به دختران و اقوام و خویشان خود ایراد می‌کند. و این یعنی سردستی ترین نقطه اوج ممکن.

این تردید و دودلی را در صحنه پایانی فیلم نیز می‌توان دید. آیا رسول و نوبر دوباره به هم می‌رسند یا فاصله طبقاتی که در نمایش سمبلیک حرکت یک قطار بین رسول و نوبر تصویر می‌شود راه را بر این دو عاشق دلخسته می‌بندد. پایان نمادین تصنعی و نچسب فیلم در خدمت آن دسته از منتقدین بود که سرمست از «بیان تصویری فیلمساز» به استخراج مفاهیم خاص می‌پردازند. خانم بنی‌اعتماد همیشه نشان داده که فیلمساز هوشمندی است.

به هر حال روسری آبی همچون نماینده سینمای اجتماعی ایران مورد ستایش قرار گرفت. رخشان بنی اعتماد در میان مجلات سینمایی (بخصوص مجلات چپ) همچون همان گمگشته موعود مورد تحسین و تمجید قرار گرفت. حالا در نگاهی دوباره به آن روزها حجم نقدهای ستایش‌انگیزی که از این فیلم انجام شده حیرت‌انگیزاست. این ملودرام پرطول و تفصیل و پیام‌های اخلاقی آن، به شدت مورد توجه محافل سینمایی قرار گرفت. روسری آبی به خاطر ضعف روایتی و دستاویز قرار دادن احساسات سطحی تماشاگران مستحق جایگاه فعلی خود نیست.

گوزنها :استعاره X ابهام!

«گوزنها» یکی از شمایل‌های سینمای قبل از انقلاب است. از آن معدود فیلم‌هایی که تقریباً همه بر روی آن اتفاق‌نظر دارند. موافقان و دوستداران کیمیایی، گوزنها را نقطه اوج آثار استاد می‌دانند و مخالفان و منتقدین سینمای کیمیایی، پرداختن به گوزنها را دژ مستحکمی می‌دانند برای پرداختن به نزول و افت سینمای کیمیایی در پس از انقلاب. هرچه هست، شهرت گوزنها بیش از هر چیزی ناشی از مسائلی است که امروز در بازنگری دوباره فیلم نقشی در ارزشگذاری آن ندارند. گوزنها یک فیلم دوپهلوی سیاسی است. فیلمی که در سال‌های دهه پنجاه، در اوج حکومت مستبدانه محمدرضا پهلوی، در فضای آن دوران به‌شدت شجاعانه محسوب می‌شد و حتی منجر به توقیف فیلم، تدوین مجدد آن، حذف صحنه‌هایی از فیلم و در کنار آن گوشمالی کارگردان شد.

فیلم داستانی استعاری دارد: یک چریک زخمی با چمدانی پر از پول (حاصل یک اقدام مسلحانه؟) وارد خانه‌ای کنده از فقر و بدبختی می‌شود تا ساکنان خانه را متحول کند و آنها را در برابر ظالمان و ستمگران بشوراند. این داستان برای تماشاگر آن دوران حاوی تمام نکاتی بود که یک فیلم متعهد و معترض سینمایی می‌توانست ارایه کند.

این معنا اما در بازنگری دوباره فیلم بی‌معنی جلوه می‌کند. شخصیت قدرت به‌خاطر خودسانسوری فیلمساز کاملاً مبهم است. هیچ نشانه‌ای در فیلم در دسترس نیست که تماشاگر مطمئن شود قدرت نه یک سارق حرفه‌پا، بلکه یک مبارز سیاسی است و این بزرگترین مشکل روایت فیلم است. تماشاگری که امروز بدون پیشزمینه به تماشای فیلم می‌نشیند هرگز نمی‌تواند این ابهام را حل کند. گوزنها به این ترتیب حامل یک شکاف بزرگ روایتی است که خواسته و ناخواسته تماشاگر را آزار می‌دهد و او را سردرگم می‌سازد. اما عجب آنکه در طی این سال‌ها، همه چشم بر این کاف روایتی بسته‌اند و با توجه به اطلاعات فرامتن خود لب به تحسین فیلم گشوده‌اند. در گوزن‌ها شماری از لحظات خاص کیمیایی گرمای قابل توجهی به فیلم داده‌اند، مضاف بر آنکه فرامرز قریبیان یکی از معدود بازی‌های دوست‌داشتنی خود را در این فیلم انجام می‌دهد اما از میان آشفتگی‌های روایی فیلم، بازی نه‌چندان قابل قبول بهروز وثوقی در نقش سید (که عجیب است تا به امروز این بازی متظاهرانه به عنوان یکی از قله‌های بازیگری سینمای ایران شناخته شده است)، تحول عجیب یک معتاد به یک انقلابی (که قبول آن بسیار سخت است) و نمادگرایی چیگرایانه مرسوم آن دوران، سخت است تا گوزنها را به عنوان یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران قبول کنیم. گوزنها حداقل به‌خاطر همان ابهام روایتی و دوگانگی شخصیت قدرت (که میان فاصله بعید یک سارق و یک انقلابی سرگردان است) فیلم ناقصی است.

محسن مخملباف بدیل نسیم شمال

جنم محسن مخملباف، جنم روزنامه‌نگاری است. در این سخن تحقیر و تخفیفی نهفته نیست. مخملباف روزنامه‌نگار است و ازقضا روزنامه‌نگار بدی هم نیست. اما فیلمساز یا هنرمند... نه. ابداً. هنرمند تاریخ مصرف ندارد. فردوسی هزار سال پیش علی‌رغم گمنامی در زمانهٔ خویش، هنوز زنده است اما نسیم شمال چند دههٔ پیش با آن همه شهرت و هیاهو نامی است فراموش‌شده. نسیم شمال گرچه با وزن و قافیه سر و کار داشت و علی‌الظاهر باید نام شاعر بر او نهاد، اما شأنی فراتر از یک روزنامه‌نگار نداشت و چه خوب شد که نامی از نسیم شمال به میان آمد. اگر بخواهیم در میان شعرا بدیلی برای محسن مخملباف بیابیم، نسیم شمال بهترین نمونه است.

○

با گفتن اینکه نسیم شمال و مخملباف هر دو روزنامه‌نگارند، قصد تحقیر و تخفیفشان را ندارم، اما روزنامه‌نگاری و هنر دو مقولهٔ متفاوتند. روزنامه‌نگار تعریف مشخصی دارد. او با مسائل روز سر و کار دارد و قرار هم نیست آنچه می‌نویسد و گزارش می‌کند تا قیام قیامت بماند. روزنامهٔ دیروز، تاریخ مصرفش همان دیروز تمام شده.

مخملباف روزنامه‌نگار است و دلیلش اینکه همهٔ فیلم‌های او تاریخ مصرف معین و کوتاهی دارند. البته روزنامه‌نگار هم می‌تواند نام و یادی از خود به‌جا بگذارد. مانند محمد مسعود. اما یادمان نرود که امروزه هیچکس از آثار آن مرحوم چیزی به یاد ندارد. راز ماندگاری آن بزرگوار در فرجامش بود (فتأمل).

○

نه! مخملباف با هنر فاصلهٔ بسیار دارد. آنکه می‌خواهد همواره در صدر اخبار روزنامه‌ها باشد، شومن است، فوتبالیست است، دلقک است، سیاستمدار است، اما «هنرمند» نیست. هنرمند خودش را به اثرش الصاق نمی‌کند. هیاهو به راه نمی‌اندازد. داد و فریاد نمی‌زند. بیانیه صادر نمی‌کند. حشم و لشگر جمع نمی‌کند. (البته می‌تواند همهٔ این کارها را انجام دهد و به من و شما هم مربوط نیست. اما این کارها هیچ دخلی به هنر ندارد.

به نظر بنده همهٔ فیلمهای محسن مخملباف در پرتو حوادث جنبی مطرح شده‌اند. اگر او فقط فیلم بسازد و بگذارد همه چیز روند معمول و طبیعی‌اش را طی کند و برای مطرح‌شدن فیلم‌هایش دست به حرکات محیرالعقول نزند - و یا نزنند - هیچ اتفاقی در سینمای ایران نخواهد افتاد. قول می‌دهم اصلاً کسی متوجه نشود که ایشان فیلم هم می‌سازند.

○

آنها که «توبهٔ نصوح» را می‌بینند، حتماً باید بدانند که توبه نصوح اولین دست‌پخت یک جوان حزب‌اللهی است تا آن فیلم برایشان قابل تحمّل باشد. آنها که دستفروش را می‌بینند حتماً باید مصاحبهٔ پنج‌ساعتهٔ آن فیلمساز حزب‌اللهی را با مجلهٔ سروش بخوانند تا آن فیلم برایشان دیدنی باشد. آنها که نوبت عاشقی و شب‌های زاینده‌رود - که حقیقتاً فیلم‌های ابتدایی و بدی هستند - را می‌بینند، باید بدانند که فیلمساز حزب‌اللهی ما خانه‌تکانی روحی کرده تا آن فیلم‌ها برایشان قابل توجه باشد. آنها که سکوت و گبه و سفر قندهار و... دیگر آثار اخیر ایشان را می‌بینند، حتماً باید به نقطه‌نظرات ایشان در باب سینمای شاعرانه و نقدهای شبه‌فلسفی هواداران ایشان مراجعه کنند تا به فهم درستی از آثار جناب فیلمساز نائل آیند.

○

مخملباف هیچگاه خودش نبود. و پیش از نوبت عاشقی در کنف «برادران» بود و پس از آن در کنف «روشنفکران». او همچون نسیم شمال هنر را به چشم انزار می‌نگرد. یا در راستای اهداف انقلابیون ایدئولوژی‌زده فیلم می‌سازد و یا در راستای اهداف صلح‌طلبان یونسکو. و مادام که چنین می‌اندیشد، او را به حریم «هنر» راهی نیست.

سیدعبدالجواد موسوی

سریال هزاردستان، هیاهوی بسیار برای هیچ

یک سوءتفاهم بزرگ در میان اهالی سینما وجود دارد که بر طبق آن، هزاردستان بهترین سریال تاریخ تلویزیون است! درواقع این سریال پرخرج مرحوم حاتمی، آنچنان پررنگ و لعاب و چشمگیر است و اسم کارگردان آن، چنان پیشزمینه‌ای از اطلاعات و اتفاقات حاشیه‌ای را به ذهن متبادر می‌کند که برای مخاطب چاره‌ای نیست جز سر تسلیم نهادن به هیاهوی تبلیغاتی سریال.

هزاردستان اما از نوک پا تا فرق سر آشفته است. آشفته در داستانگویی، آشفته در شخصیت‌پردازی، آشفته در بازیگری و آشفته در کارگردانی. بسیاری بر آن بودند که این هرج و مرج را به گردن مسائل ممیزی انداخت، اما این بهانه را به‌سادگی می‌توان نادیده انگاشت.

هزاردستان با حمایت بسیاری از مسئولین وقت تلویزیون، سینما و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی طی بیش از ۸ سال و با وقفه‌های فراوان ساخته شد. سریالی که به شکل مستقیم قربانی جاه‌طلبی مرحوم حاتمی شد که نتوانست میان تمایل شدیدش به داستان‌پردازی و استفاده (و تحریف) وقایع تاریخی و ظرفیت محدودش به عنوان یک نویسنده و فیلمساز توازنی ایجاد کند.

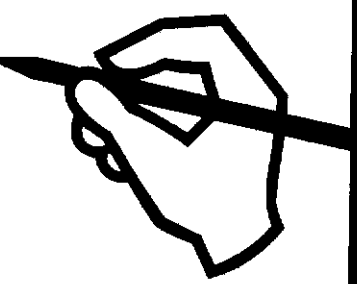
هزاردستان، داستانی دارد که به هیچوجه در تعریف نمی‌گنجد. در پس ۱۵ قسمتی که این سریال از تلویزیون پخش شد، کمتر بینندهٔ پیگیری بود که بتواند در پس گاف‌های روایتی و شکاف‌های شخصیت‌پردازی و البته ردپای سانسور، داستان فیلم را درک کند.

هزاردستان اما طبق معمول فیلم‌های حاتمی از یک فضاسازی جذاب و استفاده از عناصر تاریخی بهره می‌برد. نمایش زندگی مردم کوچه و بازار در تهران قدیم و دیالوگ‌های خاص علی حاتمی (که چیزی میان نثر و نظم و محاوره هستند) به هر حال جذابیت‌های خاص خود را داشتند. فیلم حتی به شکل محزا از فصول دلپذیری برخوردار است. مثل فصل گفت‌وگوی فتاح و همسرش و یا چند فصل مربوط به شعبون استخوانی. چند شخصیت جذاب نیز در فیلم حضور داشتند که به‌تدریج در اغتشاش حاکم بر فیلم به علایم جبری و بی‌هویت بدل شدند. مثل فتاح، مفتش شش‌انگشتی و یا شعبون استخوانی. سریال، کهکشانی از ستاره‌های وقت سینمای ایران را در اختیار داشت اما نتوانست به‌درستی از آنان استفاده کند. به عنوان مثال به عزت‌الله انتظامی در نقش هزاردستان می‌توان اشاره کرد که با یک گریم غلیظ با کمترین میمیک و تحرک و با دوبله منوچهر اسماعیلی، دیگر اثری از انتظامی دیده نمی‌شد!

هزاردستان نابلویی است گویا از امتیازات و نقایص سبک فیلمسازی مرحوم حاتمی. اما در زمان پخش و در حملات گسترده‌ای که علیه تلویزیون انجام می‌شد، این سریال مانند بچه دردانه‌ای بود که ناگهان همه بر سرش توافق کردند. چشم به چشم کور و سر گرش بستند و یک صدا آن را همچون نمونه‌ای از یک سریال موفق تلویزیونی و دستیابی یک فیلمساز شناسانگ مورد ستایش قرار دادند. اما واقعیت این است که این سریال برطول و تفصیل، هرگز نتوانست متناسب با میزان انرژی، هزینه و تدارکاتی که برایش انجام شد، در جلب مخاطب موفق باشد و تنها در بازبینی دوباره سریال، تماشاگر از میان دکورهای عظیم، شخصیت‌های معیوب، روایت چندباره، حیران می‌ماند از انرژی عظیمی که صرف هیچ شد. شاید تنها دلخوش کنیم به یک شهرک بزرگ سینمایی که با سماجت علی حاتمی و برای ساخت این فیلم شکل گرفت و به یادگار ماند.

کارگاه فن نگارش

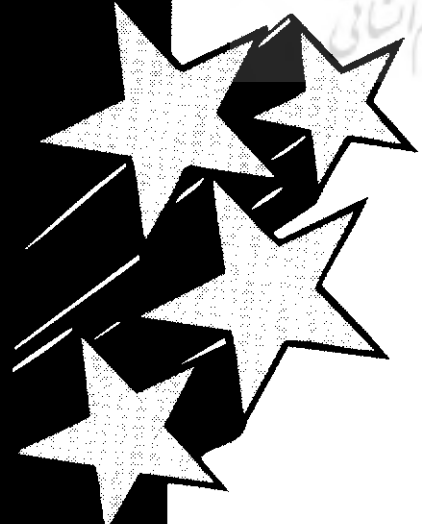
سریال



۸۹۷۳۳۰۳-۵

آموزش

فیلمنامه انیمیشن



۸۹۷۳۳۰۳-۵