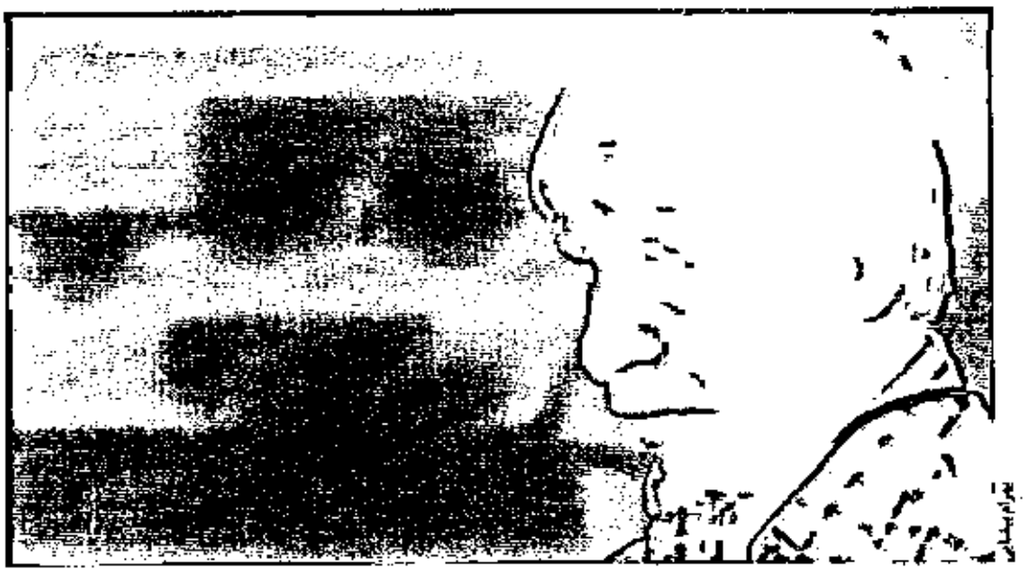


بهرام بیضایی

می‌توان به هر یک از دوره‌های تولید فیلم در ایران که در آنها، مجموعه‌ای از محصولات سینمایی همگرا (به لحاظ مضامین و ارزش‌های زیبایی‌شناختی) و موقتی (یعنی مشروط به زمان و دوره خاص) تولید شده‌اند، به عنوان یک «جنبش سینمایی اپیزودیک» نگریست و آن را این گونه تعریف کرد: «یک اپیزود سینمایی عبارت است از مجموعه‌ای از فیلم‌های دارای ارزش زیبایی‌شناختی که به بیان مجموعه‌ای از معانی همگرا می‌پردازند، مسائل و مضامین اجتماعی برجسته دوران تولید خود را بازنمایی می‌کنند، در چهارچوب قالب‌های مفهومی- نظری بافت‌یابند و لوژیک مسلط در دوران خود به مسائل می‌نگرند و مشروط به دوره زمانی تولید خود هستند». این پژوهش به مجموعه محصولات سینمایی تولید شده در فاصله سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۴۷ به عنوان یک «جنبش سینمایی اپیزودیک» می‌نگرد.

بوی کافور

سینمای نئورئالیستی-انتقادی در ایران دهه ۷۰؛ مؤلفه‌ها و ویژگی‌ها

مسعود کیمیایی

◆ زهرا افتخاری

■ ویژگی‌های جنبش سینمای نئورئالیستی- انتقادی در دهه ۷۰

تولیدکنندگان این نوع سینما چه کسانی بودند؟ حد و مرز جنبش سینمای نئورئالیستی- انتقادی ممکن است غیر دقیق و مبهم باشد اما هسته مرکزی آن قابل تشخیص و شناخت است؛ مجموعه‌ای از چهره‌های کلیدی که با وجود تفاوتی که ممکن است به لحاظ جایگاه و ارزش هنری میان آنها دیده شود، توانستند در فاصله سال‌های ۱۳۸۴-۱۳۴۲، سینمای ایران را تحت تاثیر اندیشه‌ها، خلاقیت‌ها و نوآوری‌های خود قرار دهند.

اگر بخواهیم تولیدکنندگان جنبش سینمای نئورئالیستی- انتقادی را با توجه به معیار «ویژگی‌های ملی» در دسته‌های متفاوت جای دهیم، می‌توان چنین ادعا کرد که تولیدکنندگان این جنبش سینمایی به ۲ نسل متفاوت از فیلمسازان تعلق دارند.

۱) گروه نخست از تولیدکنندگان جنبش سینمای نئورئالیستی- انتقادی به نسل فیلمسازان پیش از انقلاب- به ویژه فیلمسازان دهه ۱۳۵۰- تعلق دارند. داریوش مهرجویی، عباس کیارستمی، علی حاتمی، بهرام بیضایی، بهمن فرمان‌آرا، پرویز کیمیایی، ناصر تقوایی و خسرو سینایی از جمله این فیلمسازان هستند. به لحاظ ماهیت سرمایه فرهنگی و نوع تحصیلات، این گروه از فیلمسازان که گاه از آنها به عنوان «فیلمسازان نسل قدیم» سینمای ایران یاد شده است، غالبا دارای تخصص در رشته‌های متفاوت هنری و علوم انسانی هستند.

۲) گروه دوم از تولیدکنندگان جنبش سینمای نئورئالیستی- انتقادی به نسل فیلمسازان پس از انقلاب تعلق دارند. این گروه از فیلمسازان برخلاف فیلمسازان نسل قدیم که اغلب از حوزه هنر و علوم انسانی وارد سینما شده بودند، بیشتر سینما را با خود سینما آموخته‌اند. این گروه از فیلمسازان، عمدتا با استفاده از امکاناتی که در سال‌های نخستین پس از انقلاب به عنوان نیروهای جوان و انقلابی در اختیار آنان گذاشته شده بود، دوربین به دست گرفته و وارد حیاتی فیلمسازی شدند. افرادی چون مرحوم رسول ملاقلی‌پور، محسن مخملباف، کیانوش عیاری، علیرضا داودنژاد و ابوالفضل جلیلی. با این حال، برخی از فیلمسازان نسل دوم نیز دارای تحصیلات دانشگاهی هستند و خشان بنی‌اعتماد، جعفر پناهی پابراهیم حاتمی کیا.

■ چرا به تولید این نوع سینما پرداختند؟

پاسخ می‌توان ادعا کرد که جنبش سینمای انتقادی سال‌های ۸۴-۶۷، نخستین حرکت در سینمای ایران بوده که ضرورت ارائه یک تصویر تازه از واقعیت‌های اجتماعی را مطرح کرده است. ارائه تصویر انتقادی از واقعیت‌های اجتماعی را به خوبی می‌توان در آثار برخی فیلمسازان در سال‌های پیش از انقلاب نیز مشاهده کرد. داریوش مهرجویی با فیلم‌های «گاو» (۱۳۴۷) و «آقای هالو» (۱۳۵۰)، مسعود کیمیایی با فیلم‌های «قیصر» (۱۳۴۸)، «رضا موتوری» (۱۳۴۹)، «داش آکل» (۱۳۵۰) و «گوزن‌ها» (۱۳۵۴)، پرویز کیمیاوی با فیلم «سفول ها» (۱۳۵۲)، فروغ فرخزاد با فیلم «خانه سیاه است» (۱۳۴۱)، بهمن فرمان‌آرا با فیلم «شازده احتجاب» (۱۳۵۴)، سهراب شهید ثالث با فیلم «یک اتفاق ساده» (۱۳۵۲)، علی حاتمی با فیلم «خیاطشکار» (۱۳۵۱)، بهرام بیضایی با فیلم‌های «مرگ یزدگرد» (۱۳۵۰) و «غریبه و مه» (۱۳۵۲)، ناصر تقوایی با فیلم «صادق کرده» (۱۳۵۱)، فرخ غفاری با فیلم «شب قوزی» (۱۳۴۱) و امیر نادری با فیلم «هنگامه» (۱۳۵۲) از جمله فیلمسازانی بودند که با بنیان نهادن جنبش سینمای انتقادی- سیاسی در سال‌های پیش از انقلاب، سعی در آشنا ساختن مخاطبان خود با واقعیاتی تازه از مسائل جامعه ایران آن زمان داشتند. با این حال، جنبش هنری سینمای انتقادی- اجتماعی سال‌های ۸۴-۱۳۴۷، هم به لحاظ تعداد فیلمسازان دخیل در آن، هم از منظر فضای باز سیاسی- فرهنگی که در آن ظهور یافت و هم به لحاظ ماهیت و داشته جریانی اجتماعی- پیچیده‌ای که سعی در بازاندیشی در آنها داشته از جنبش سینمای انتقادی سال‌های پیش از انقلاب فراتر رفته است. با این رویکرد می‌توان انتظار داشت که تولیدکنندگان این جنبش سینمایی، تحت تاثیر انگیزه‌ها و علایق متنوع به تولید این نوع سینما پرداخته باشند.

بهرام بیضایی یکی مهم‌ترین انگیزه خود در تولید فیلم‌هایش را پاسخ به نیازهای روحی‌اش می‌داند. او می‌گوید: «من اگر فکر نمی‌کنم به نیاز روحی خود جواب می‌دهم، مثل یک ماهیانی که مسیری بالغ برایش حیاتی است، می‌میرد. نه هیچ وقت به انجام کار بعدی فکر نمی‌کنم. مشغالم کار تجربه فیلم‌های قبلی است. من هیچ وقت به مردم فکر نمی‌کنم. این کارها که می‌کنم نیاز من است». با این حال، او نمی‌تواند از شرح انگیزه‌های فرهنگی- سیاسی و اجتماعی خود در تولید فیلم پرهیز کند. بیضایی مهم‌ترین انگیزه فرهنگی خود در تولید فیلم را یافتن پاسخ برای پرسش‌هایی می‌داند که با ظهور روشنفکری عصر جدید در فضای فرهنگی ایران مطرح شده‌اند. او می‌نویسد: «گرایش واقعی من به یافتن پاسخ سؤال‌هایی است که با ظهور روشنفکری عصر جدید در ایران پیدا شده‌اند. ما کیستیم؟ چطور به این روز افتاده‌ایم؟ چه راه خلاصی می‌توانیم داشته باشیم؟ و دروغ و خودفریبی در پیدا کردن جواب هر کدام از این پرسش‌ها ما را در همین وضع بدتر می‌کند که داریم. نگاه می‌داشت اگر آن را بدتر نمی‌کند من با پرسیدن شروع کردم نه تایید و تصادفا با پرسیدن از همان تاریخ‌هایی که زیر تاثیر نگاه مرده‌پرستانه و یا حتی نگاه نسل اول روشنفکران نوشته شده بود و سوال اولم این بود که چرا در تاریخ هیچ اسمی از مردم عادی برده نمی‌شود».

بیضایی، سینما را ابزاری برای نشان دادن واقعیت و تغییر آن می‌داند. با این حال، معتقد است در برخورد با مسائل اجتماعی و ارائه راه‌حل برای برطرف کردن آنها باید به ارائه راه‌حل‌های روشنفکرانه و عقلانی در مدت پرداخت و نه راه‌حل‌های سریع و کوتاه‌مدت احساسی و ناباختی خود از این مسأله را با نقد قهرمانی «قیصر» کیمیایی مطرح می‌کند: «خلق بدی که با این فیلم همراه شده‌ایم این بود که روشنفکران در جریان بی‌عملی خودشان، قیصر قهرمان را می‌دیدند که دست به عمل می‌زند و آن را ستودند و متوجه این تناقض نشدند که قیصر اصلا ضد روشنفکری است. این نکته در قیصر به صورت بستن کتاب و هر آوردن چاقو دیده می‌شود». از این رو، بیضایی یکی دیگر از اهداف فیلمسازی خود را ارائه یک دیدگاه جدید در خصوص این مسأله می‌داند که جامعه باید چگونه با آن برخورد کند و همین دلیل است که بیضایی قهرمان فیلم خود را فردی همچون «آقای حکمتی» (در رگبار) قرار می‌دهد که نقطه مقابل قهرمانی قیصر است. او می‌نویسد: «آقای حکمتی عکس‌العملی علیه این نوع قهرمان‌ها در آمد. به‌هرحال من دوست ندارم از آنها سکویی برای تحمیل خودم به مردم درست کنم. این کارها که می‌کنم نیاز من است». با این حال، او نمی‌تواند از شرح انگیزه‌های فرهنگی- سیاسی و اجتماعی خود در تولید فیلم پرهیز کند. بیضایی مهم‌ترین انگیزه فرهنگی خود در تولید فیلم را یافتن پاسخ برای پرسش‌هایی می‌داند که با ظهور روشنفکری عصر جدید در فضای فرهنگی ایران مطرح شده‌اند. او می‌نویسد: «گرایش واقعی من به یافتن پاسخ سؤال‌هایی است که با ظهور روشنفکری عصر جدید در ایران پیدا شده‌اند. ما کیستیم؟ چطور به این روز افتاده‌ایم؟ چه راه خلاصی می‌توانیم داشته باشیم؟ و دروغ و خودفریبی در پیدا کردن جواب هر کدام از این پرسش‌ها ما را در همین وضع بدتر می‌کند که داریم. نگاه می‌داشت اگر آن را بدتر نمی‌کند من با پرسیدن شروع کردم نه تایید و تصادفا با پرسیدن از همان تاریخ‌هایی که زیر تاثیر نگاه مرده‌پرستانه و یا حتی نگاه نسل اول روشنفکران نوشته شده بود و سوال اولم این بود که چرا در تاریخ هیچ اسمی از مردم عادی برده نمی‌شود».

ولی نه مستقیم علیه فیلم قیمر... تفاوت مهم در این است که کسی مثل حکمتی در برابر سینما نایستاده است بلکه در برابر جهالتی ایستاده است که سینما جزئی از آن است. سینما کوچکتر از آن است که اندیشه را سرکوب کند؛ سرکوب نمی کند، مگر به نام و در پناه پذیرفته‌های جامعه که به احتمال خودش زاییده آن است. آقای حکمتی در برابر کل فرهنگ عادتی و پذیرفته‌شده‌ها... است که مسأله دارد.»

اگر به قیاسی هدف خود از تولید آثار تئوریالیستی- انتقادی را پرداختن به مسأله «جهالت» و بررسی ابعاد متفاوت آن می داند، عباس کیارستمی اظهار می دارد که فیلم‌هایش قصد افشای پیامی را ندارند بلکه هدف اصلی آنها طرح سؤالاتی در ذهن مخاطبان است. کیارستمی می گوید «نباز درونی من پرسیدن است نه پاسخ دادن. هنر باید در ما سؤال برانگیزد حتی اگر در دادن پاسخ به آن ناتوان باشیم.» او در یکی از مصاحبه‌های خود می گوید این امکان وجود دارد که مخاطبان به نتایجی به غیر از آنچه کارگردان انتظار دارد دلیل آیندها این کاملا معقول است چرا که هدف وی تشویق بینندگان به تفکر است، به نظر او نقش کارگردان «طرح سؤال» است و نه «اعلام داوری». کیارستمی درباره مفهوم کلی هنر می گوید: «تنها کاری که هنر می تواند انجام دهد، به فکر واداشتن مخاطبان است». کیارستمی یکی دیگر از اهداف پروژه هنری خود را داشن زدن به مسأله «دیالوگ» یا «گفت‌وگو» می داند. او با اتخاذ یک زبان استعاری و شاعرانه در خصوص اهمیت مسأله «گفت‌وگو» می گوید «بهترین دوست من ماشین است؛ مهربان است، مطیع است و همدل. بهترین دیالوگ‌هایم را در ماشین شنیده‌ام. می دانید من عادت به سوار و پیاده کردن مردم دارم؛ به نه به دلیل کمک به مردم بلکه به دلیل کنجکاوی؛ باز هم به به این دلیل که فیلم بسازم بلکه به این دلیل که مکالمه آدم‌ها از نیمرخ را به گفت‌وگوی تصاویر ترجیح می دهم. افراد این طوری خیلی بهتر می توانند ارتباط برقرار کنند و زیر ابعاد هر دو پیاده می شوند و هر شخص به راه خودش می رود».

مسعود کیمیایی اما بیشتر حفظ مسائل کاملا ملموس و عینی اجتماعی را دارد. وی تردید مفهوم «سینمای اجتماعی» که منتقدان در توصیف سینمای او به کار گرفته‌اند در تناسب با اهداف پروژه هنری وی است. او در میز گردی که با هدف بررسی و تحلیل آثار سینمایی وی برگزار شده است، در پاسخ به یکی از منتقدان که او را متهم به شعارزدگی می کند می گوید «فیلم باید اصلا هنر اجتماعی در کشورهایی از نوع ما اصلا جزئی از زندگی است. هنر اجتماعی تبلیغ نمی کند. هنر اجتماعی نشان می دهد و رویارو می کند مردم را با موقعیت اجتماعی و سیاسی خودشان، نه اینکه تصمیم بگیرد و چیزی را تبلیغ کند.» به اعتقاد کیمیایی «هنر مند نمی تواند از رئالیسم [اجتماعی] دور باشد و او جزئی از آن است». او می گوید: «تخیل من در جهت باز آفرینی واقایع است و باز آفرینی واقایع بخشی از خود رئالیسم اجتماعی است و بخشی از آن تخیل رئالیسم است». کیمیایی تا آنجا خود را متعهد به بیان واقعیت‌های اجتماعی می داند که حتی تغییر در فرم کارهایش را به تغییرات به وجود آمده در جامعه نسبت می دهد و در پاسخ به این نقد که چرا در کارهایش از قصه گویی دست برداشته است می گوید: «مسائل اجتماعی دارد روی هم تلنبار می شود و ما داریم لحظه به لحظه از زندگی می گذریم. این است که سینما و قصه دیگر فرصت قصه گویی ندارد. اگر من ۹۰ یا ۱۰۰ دقیقه فرصت دارم و قطعا حواس من به طرف موضوعات اجتماعی است. آنها آن قدر زیاد هستند که قصه گویی به صورت دقیق دیگر نمی تواند در من اتفاق بیفتد».

بهمن فرمان آرا اهداف سینمای خود را احیای زندگی» می داند. او در عین اینکه «طرح یابی» را نماد «زندگی، بچگی و جوانی» و «بوی کافور» را نماد «فیلم‌بودگی و زیستن» و «خوگ» معرفی می کند معتقد است که «متاسفانه خاطرات ما از عطر یاس مرتب کمرنگ‌تر و کمرنگ‌تر شده و اصلا معنی زندگی بدلمان رفته و مجبور شده‌ایم سهم بیشتری را به بوی کافور بدهیم». فرمان آرا مهم‌ترین دغدغه فلسفی- اجتماعی خود را «بیهوده زیستن» و مهم‌ترین رسالت هنری خود را یادآوری این نکته به مخاطبان خود می داند که بکوشند بوی کافور را از زندگی خود بیرون کنند و عطر یاس را استشمام کنند.

به همین نحو، مجید مجیدی هدف «رئالیسم شاعرانه» خود را آشنا ساختن مخاطبان اش با زبان جدیدی می داند که واژگان آن عبارتند از عشق، محبت، گذشت و فداکاری. به اعتقاد وی، اگر ما انسان‌ها بتوانیم با زبان این مفاهیم با یکدیگر گفت‌وگو کنیم، آنگاه دیگر قاتل به وجود نمایز و فاصله میان همدیگر نخواهیم شد. او می گوید: «واقعیت این است که خداوند همه آدم‌ها را یک جور آفریده. این ما هستیم که خط می کشیم و آدم‌ها را از هم جدا می کنیم. در حالی که واژه‌هایی مثل عشق و محبت و گذشت و فداکاری چیزی نیست که مختص یک ملت و یک جغرافیای خاص باشد و اگر با این زبان با آدم‌ها گفت‌وگو شود قطعا خیلی تأثیر می گذارد. خود من خیلی سعی کرده‌ام این نگاه را تصمیم بدهم. اصلا دنبال همین قضیه بوده‌ام».

و بالاخره رضا میرکریمی یکی از مهم‌ترین اهداف سینمای خود را سخن گفتن از موضوع «بحران معنویت» به عنوان مسأله‌ای که جامعه دینی کنونی ایران گرفتار آن است می داند. او در یکی از مصاحبه‌های خود می گوید: «هر سخن گفتن از تجربه دینی جامعه‌ای که اکنون به بحران معنویت آن را در برگرفته باید به دنبال علت‌ها و معلول‌ها گشت. اینکه در جامعه‌ای که آن را دینی نامیده‌ایم مبانی اخلاق مذهبی در سطوح مختلف جامعه رعایت نمی شود، دغدغه‌ای است پایان ناپذیر. دغدغه‌ای حاوی یک پرسش که چگونه می توانیم نام جامعه‌مان را اسلامی بگذاریم؟ فاصله‌ای بین گفتار و عمل شکل گرفته است، فاصله‌ای که خود علت پرسیدنی است و معلول. فقط علت اصلی نیست. سستی ایمان به عنوان رکن تفکر دینی و علت اصلی است». میرکریمی در توضیح این موضوع که برای برطرف کردن مسأله «بحران معنویت» و عامل اصلی آن، یعنی «سستی ایمان»، باید کار را از کجا آغاز کرد معتقد است که پیش از هر چیز باید به بررسی عملکرد طراحان و مهندسان تفکر دینی جامعه‌مان پرداخت.

■ تولیدکنندگان جنبش هنری سینمای تئوریالیستی- انتقادی، در آثار خود درباره چه سخن می گفتند؟

موضوعاتی را که پیرامون جنبش هنری از آنها سخن گفته می شود می توان به اشکال متعدد جمع‌بندی و طرح کرد. موضوعاتی را که در این جنبش هنری از آنها سخن گفته می شود، می توان در ۶ قلمرو کلی موضوعی جای داد. هر یک از قلمروهای موضوعی مزبور هم آن قدر ژرف و عمیق است که بتواند بخش مهمی از آثار فیلمسازان مطرح این جنبش را در درون خود جای دهد و هم آن قدر وسیع و گسترده است که بتواند اختلاف‌های فکری- سبکی مهمی در درون جنبش سینمای تئوریالیستی- انتقادی را به نمایش بگذارد. موضوعات مزبور عبارتند از: ۱- زنان و مسائل آنان؛ ۲- حوادث و رویدادهای سیاسی؛ ۳- جنگ و پیامدهای سیاسی- اجتماعی آن؛ ۴- روحانیون و پیامدهای فرهنگی کنش سیاسی- مذهبی آنها؛ ۵- کودکان؛ ۶- جوانان و مسائل آنان.

زنان و مسائل آنان: حمید نفیسی در مقاله خود با عنوان «سیمای پنهان، حضوری مقتدر: زنان در سینمای بعد از انقلاب ایران» در خصوص جایگاه زنان در آثار سینمایی تولید شده در سال‌های پس از انقلاب معتقد است تاکنون در سینمای ایران به ۳ شیوه با زنان برخورد شده است: ۱- غیبت (در سال‌های نخستین پس از انقلاب یعنی اوایل دهه ۶۰)؛ ۲- حضور کمرنگ (اواسط دهه ۶۰ و ۳- حضور مقتدر (از اوایل دهه ۷۰ به بعد).

یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که در جنبش هنری سینمای تئوریالیستی- انتقادی از آن سخن گفته می شود، موضوع زنان و مسائل مربوط به آنان از قبیل مردسالاری، نابرابری حقوق زن و مرد، خشونت جنسیتی، عشق، مادرانگی، عدم شناخت

بهمن فرمان آرا

رخشان بنی اعتماد

جامعه از صفات و ویژگی‌های خاص زنان و... است. آثار سینمایی رخشان بنی اعتماد، نمونه‌ای از آثاری است که در آنها زنان از جایگاه محوری برخوردارند. بنی اعتماد در نخستین فیلم بلندش یعنی «خارج از محدوده»، همسری را به تصویر می کشد که تا به آن حد به امور خانه محدود شده است که حتی ما یحتاج روزانه را هم خودش تهیه می کند. بنی اعتماد در فیلم بعدی‌اش با عنوان «قرار قساری» یا دیگر خانواده‌ای را به تصویر می کشد که در آن مادر خانواده، زنی محکم، سنجیده و معقول و مردان خانواده، مسامحه‌کار، بی‌وجدان و کم‌حرف‌اند. در «هر کس» اما بنی اعتماد با شجاعت به عشق دیروی ۲ زن نسبت به یک مرد می پردازد و در «آرزو» را در کانون چالش‌های عاطفی- جنسی روابط زن- مرد قرار می دهد. در فیلم «هر کس» شخصیت اصلی، یعنی عادل، جزء خرده‌پایی است که اتفاق نور از نوجوانی اش به فروزندی قبول کرده است. آقای زن میانسالی است که در ۹ سالگی با مردی که از او ۴۰ سال بزرگ‌تر بوده، ازدواج کرده و سپس مرده او را طلاق می دهد و او را از حضانت پسرش محروم می کند. به‌دین ترتیب عادل خلأ عاطفی آقای را پر می کند. عادل بلافاصله مورد توجه می شود که در پی زندگی عادی و داشتن زن و بچه است. در این فیلم بنی اعتماد نه تنها روابط پیچیده انسانی را به تصویر می کشد بلکه به پرونده‌های محکم عاطفی میان فرزندان و والدین می پردازد که در برداشته نیروهای نهفته جنسی‌اند. میل عادل به ازدواج که در نتیجه آن آقای می یابد با غم از دست دادن «فروزند عشق» دست و پنجه نرم کند و ناراحتی آقای از این مسأله به خوبی روابط پیچیده عاطفی- جنسی موجود در خانواده را نشان می دهد. آقای با این درخواست از فرکس که به جای گرفتن دست عادل دست او را بگیرد، در واقع به نحوی سعی در از دست ندادن عشقش دارد.

در فیلم «رویای آبی»، رسول مرد صاحب‌خرده‌پای است که پس از فوت همسر دوست‌داشتنی‌اش در خانه بزرگی تنها زندگی می کند. آدخترِ برگ رسول و امردان بی‌خیالی از طبقه متوسط ازدواج کرده‌اند و به‌طور دائم از او عیب و ایراد می گیرند. تنها دلخوشی عاطفی او دختر کوچکش است که در خارج از ایران زندگی می کند و از طریق تلفن در تماس با پدر است. هنگامی که سالگرد فوت همسر رسول فرا می رسد، او تصمیم می گیرد به جای برگزاری یک مراسم پرهزینه که خواست دختران «متظاهر و پرمدعایش» است، محترج مراسم را صرف امور خیریه کند. در مورعه کوچه فرنگی و کارخانه ریسمان‌سازی رسول زن تازه‌واردی به نام نوبر مشغول به کار است. رسول متوجه می شود که این دختر از مادر بیمار و معتادش و خواهر و برادر کوچکش مراقبت می کند و با کار کردن هزینه زندگی آنها را فراهم می آورد. رسول به تدریج با مسائل نوبر درگیر می شود اما فاکتور انسان‌دوستانه اولیه به مرور زمان به ارتباط پدر- فرزندی و در نهایت به رابطه عاشقانه تبدیل می شود. به هر حال امکان ازدواج رسول و نوبر به دلیل رعایت نداشتن خانواده، اختلاف طبقاتی و اختلاف سنی وجود ندارد. پیشنهاد رسول مبنی بر ازدواج مخفیانه با جواب پرشور و مصلحت‌اندیشانه نوبر مواجه می شود که «اگر کسی نداند که من زن تو هستم، پس فیافه از دواج به چه درد می خورد؟»

در فیلم «بادیا از دیار بهشت»، یکی دیگر از مسائل حل نشده زنان مطرح می شود. آیا شایسته است زنی بیوه یا مطلقه که دارای فرزند است دوباره ازدواج کند؟ فروغ، زن مطلقه چهل و چند ساله‌ای است که پسر نوجوانی دارد و به عنوان فیلمساز مستند مشغول به کار است. طرح کنونی اش، تهیه فیلمی درباره قشار مختلف زنان به منظور یافتن جوابی برای این پرسش است که چه چیز از یک زن مادری، همسر می سازد. اما این طرح وی را تا اساسا متوجه موفقیت خودش می کند موفقیتی که در آن عشق و تمایل اش نسبت به مرد مورد علاقه‌اش (دکتر رهبر) همواره با مخالفت پسرش (مانی) همراه است. بنی اعتماد از هیچ کوششی برای ارائه یک تصویر واقع‌گرایانه از زندگی یک زن فیلمساز روشنفکر فروگذار نمی کند. فروغ را به همان اندازه که در اتاق کار و حین مصاحبه می بینیم، در خانه هم در حال رسیدگی به امور منزل می بینیم و به همان اندازه هم در حال رفت و آمد در خیابان‌ها و بزرگراه‌های شهر. تنها چیزی که در زندگی فروغ مثل وزنه‌های سنگین است پسرش است که مثل همه پسرانی که پدر خود را از دست داده‌اند نیروی زیادی از مادر می گیرد و همیشه این دغدغه را در ذهن او باقی می گذارد که آیا در حق فروزندش کوتاهی می کند یا نه. به خصوص در این لحظه بحرانی از زندگی که او باید تصمیم مهمی بگیرد و داشم با این پرسش روبه‌رو است که «آیا تنها یک مادر باقی بماند یا با گفتن پاسخ مثبت به عشق خود با چالش‌های آن از قبیل خشم مانی یا بدرفتاری اجتماعی ناپدری با فروزندش روبه‌رو شود؟». در واقع فروغ اندکاندک با این آیده درگیر می کند که «چرا مادری باید زن را از یک فضیلت بزرگ دیگر یعنی عشق ورزیدن محروم کند؟».

موضوع «زن» و مسائل مربوط به آن، همچنین موضوع محوری آثار دیگری از قبیل «رابطه»، «پرنده کوچک خوشبختی»، «زمان از دست رفته»، «روزان در خشنده»، «فاصله آدم»، «چهره‌های طلاق»، «دوزن» (نه‌مینه میلانی)، «باشو، غریبه کوچک»، «مسافران» و «هنگ کنگ بی» (بهرام بیضایی)، «شب‌های زایندرود» و «هویت عاشقی» (محسن مخملباف)، «عشق عشق» (شهریار پارسی‌پور)، «دایره» (جعفر پناهی) و «اسرافیل»، «لیلا» و «بمانی» (داریوش مهرجویی) است.

حوادث و رویدادهای سیاسی، شاید بتوان این ادعا را مطرح کرد که سینمای ایران تاکنون نتوانسته است دین خود را نسبت به حوادث و رویدادهای سیاسی بزرگ تاریخ معاصر ایران چون جنبش تنباکو، انقلاب مشروطه، کودتای رضاخان، شهریور ۱۳۲۰، ملی شدن صنعت نفت، کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، ۱۵ خرداد ۱۳۴۲، انقلاب ۱۳۵۷، رویدادهای سیاسی نخستین سال‌های دهه ۶۰ و فوت امام خمینی ادا کند. تنها جنگ ۸ ساله با عراق از این قاعده مستثنا بوده است. اهمیت رویدادهای سیاسی دوم خرداد این موقعیت را برای برخی از فیلمسازان فراهم آورد تا بتوانند در آثار سینمایی خود به بازنمایی برخی از ابعاد این رویداد سیاسی و بازاندیشی در برخی پیامدهای آن بپردازند.

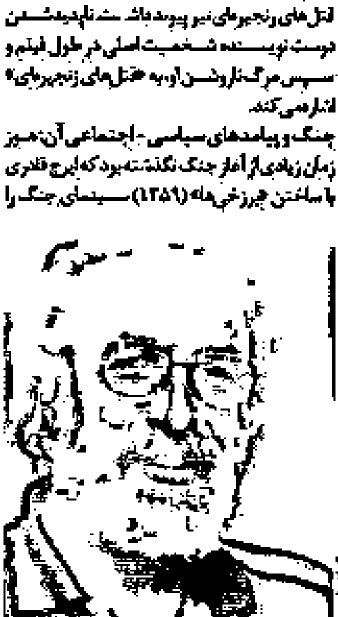
به طور خاص، در ۳ اثر مهم سینمایی به این حادثه سیاسی پرداخته شده است: «اعتراض» از مسعود کیمیایی، «متولد ماه مهر» از احمدرضا درویش و «مومیایی ۳» از محمدرضا هنرمند. مسعود کیمیایی در «اعتراض» به گونه‌ای صریح و بی‌پرده به مقولاتی همچون دوم خرداد، روزنامه‌ها و مقالات بحث‌برانگیز، اسامی افراد مطرح جبهه دوم خرداد، گروه‌های فشار، واقعه کوی دانشگاه، حرکات دانشجویی، کانون نویسندگان و... اشاره می‌کند. احمدرضا درویش در «متولد ماه مهر» حرکت‌های دانشجویی و چگونگی تقابل آنها با کسانی که از حفظ ارزش‌ها و دغدغه‌های جبهه و جنگ سخن می‌گویند به تصویر می‌کشد. «مومیایی ۳» یک کمدی است که در آن بسیاری از اتفاقات سیاسی روز از قتل‌های زنجیره‌ای گرفته تا دعوای خودی و غیر خودی دستمایه طنز قرار گرفته‌اند. اشاره غیرمستقیم به حادثه دوم خرداد را می‌توان در آثار سینمایی دیگری همچون «زیر پوست شهر» (رخشان بنی‌اعتماد)، «پارتی» (سامان مقدم) و «بوی کافور، عطر یاس» (بهمن فرمان‌آرا) مشاهده کرد. چالش «بوی کافور، عطر یاس» با مقوله آزادی و مرگ هنرمند، با بزرگ‌ترین ماجرای سیاسی اولین دوره ریاست جمهوری محمد خاتمی یعنی مسأله قتل‌های زنجیره‌ای نیز پیوند یافته است. ناپدید شدن دوست نویسنده شخصیت اصلی در طول فیلم و سپس مرگ ناروشن او به «قتل‌های زنجیره‌ای» اشاره می‌کند.

جنگ و پیامدهای سیاسی - اجتماعی آن: هنوز زمان زیادی از آغاز جنگ نگذشته بود که ایرج قادری با ساختن «برزخی‌ها» (۱۳۵۹) سینمای جنگ را بنیان گذاشت. پس از آن حجت‌الله سیفی با ساختن «کیلومتر پنجم» (۱۳۵۹)، اکبر صادقی با ساختن «پایگاه جهنمی» (۱۳۶۲)، ساموئل خاچیکیان با ساختن «عقاب‌ها» (۱۳۶۳) و شهریار بحرانی با ساختن «گذرگاه» به نهادینه شدن ژانر سینمایی جنگ کمک کردند. از این زمان بود که صحنه‌هایی از نبردهای زمینی، هوایی و دریایی، بمباران شهرها و استفاده عراق از سلاح‌های شیمیایی به تصاویر و مضامین اصلی فیلم‌های پس از انقلاب بدل شد. سینمای جنگ با ورود برخی از افراد جبهه‌دیده به سینما که تجربه‌های جنگی آنها دست اول و قابل توجه بود رونق بیشتری نیز پیدا کرد: ابراهیم حاتمی‌کیا، رسول ملاقلی‌پور، حسین قاسمی جامی، کمال تبریزی، جمال شورجه و جواد شمقدری. امروزه می‌توان سینمای جنگ را مهم‌ترین ژانر سینمای ایران دانست که از دل تاریخ پس از انقلاب بیرون آمده است.

به هر حال، در جنبش هنری سینمای نئورئالیستی - انتقادی سال‌های ۸۴-۷۶ شاهد ارائه تصویر دیگرگونه‌ای از جنگ و پیامدهای آن هستیم که با آثار اولیه متعلق به این ژانر سینمایی کاملاً متفاوت است. «عروسی خوبان» (۱۳۶۸) از محسن مخملباف را شاید بتوان نقطه آغاز تغییر نگاه سینمای ایران به پدیده جنگ در ایران دانست. «عروسی خوبان» در وهله اول فیلمی درباره تغییر ارزش‌هاست. «حاجی» رزمنده‌ای موجی، پس از بازگشت به شهر، با شرایطی مواجه می‌شود که تا پیش از این حتی آنها را به ذهن خویش هم راه نداده است: کمرنگ شدن شعارهای عدالت‌طلبانه، رواج ارزش‌های متعلق به یک سرمایه‌داری نوکیسه، فساد، تباهی، بی‌ارزش شدن ارزش‌های انقلاب و دین در میان جوانان، مادی‌گری و... حاجی در مواجهه با شرایط اجتماعی جدید به این ایده می‌رسد که گویی تمام تلاش‌های او و همفکرانش بیهوده بوده است. شاید به همین دلیل، عصیان نهایی حاجی علیه شرایط جدید و طبقات اجتماعی جدید، پیش از آنکه رنگی از اعتقاد داشته باشد، نمایه‌ای از انتقام به خود می‌گیرد.

«دندان مار» و «گروهبان» از مسعود کیمیایی، «در کوچه‌های عشق» از خسرو سینایی، «آبادانی‌ها» از کیانوش عیاری، «وصل نیکان»، «از کرخه تا راین» و «آژانس شیشه‌ای» از ابراهیم حاتمی‌کیا، «سفر به چزابه»، «نجات یافتگان»، «هیوا» و «میم مثل مادر» از رسول ملاقلی‌پور و بالاخره «لیلی با من است» از کمال تبریزی از جمله دیگر آثاری هستند که هر یک به نحوی به بازاندیشی در مسأله جنگ و پیامدهای آن پرداخته‌اند.

روحانیون و پیامدهای فرهنگی کنش سیاسی - مذهبی آنها: شاید در فضای کنونی نیز تصور اینکه فیلمسازی بتواند در یک حکومت دینی به نقد رفتارها و کنش‌های مذهبی - سیاسی بپردازد برای بسیاری از ناظران بیرونی ممکن باشد. شاید یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های یک جنبش هنری نئورئالیستی - انتقادی را بتوان در همین به چالش کشیدن این قلمروها دانست.



«زیر نور ماه» و «مارمولک» که بلافاصله نام رضا میرکریمی و کمال تبریزی را به خاطر می‌آورند ۲ نمونه از آثار برجسته متعلق به جنبش هنری سینمای نئورئالیستی - انتقادی هستند که موضوع «روحانیون» را مضمون محوری خود قرار داده‌اند. این دو اثر با به تصویر کشیدن الگوهای فکری و کلیشه‌هایی که در حوزه عمل روحانیون نهادینه شده‌اند، می‌کوشند هم روحانیون و هم مردم را با لایه‌های پنهان‌تر و در عین حال زیباتر «ایمان» و «روحانیت» به عنوان صفت انسان‌هایی که خود را «مصلحان» عرصه ایمان و خداشناسی می‌شناسند آشنا سازند.

کودکان: کودکان در دهه ۶۰ نقش کلیدی‌ای در سینمای ایران داشتند. با تثبیت ستاره‌ها و هنرپیشگان معروف در سال‌های پس از انقلاب، کودکان نقش کلیدی‌ای در سینمای ایران یافتند. عواملی چون محدودیت به تصویر کشیدن مناسبات عاشقانه بین زن و مرد یا خشونت به جایگزینی کودکان به جای بزرگسالان به عنوان شخصیت‌های کلیدی آثار سینمایی کمک کرد. کودکان غالباً در نقش خواهر و برادر [illegible] را بر عهده داشتند. همچنین کودکان توانستند جایگاه کلیدی خود را در جنبش سینمای نئورئالیستی - انتقادی حفظ کنند. با این حال در این جنبش از کودکان به عنوان ابزاری برای نشان دادن مسائلی که بزرگسالان قادر به انجام آن نبودند استفاده شد. در واقع، ماهیت نگاه جنبش سینمای نئورئالیستی - انتقادی به کودکان با نگاه آثار ۵ سال نخستین دهه ۶۰ به کودکان کاملاً متفاوت است.

در جنبش سینمای نئورئالیستی - انتقادی کودکان به نشانه‌هایی برای به تصویر کشیدن مفاهیم بلند فلسفی - انسانی همچون صلح، ایثار، فداکاری، عشق، ایمان به خدا، فقر و تلاش که به نظر می‌رسد از بیشترین قرابت با دنیای پاک و معصوم کودکان برخوردار هستند تبدیل شدند. به عبارت دیگر در این جنبش سینمایی، کودکان به جای مفاهیم بلند انسانی نشستند و مخاطبان را دعوت به اندیشیدن در این مفاهیم کردند. در «خانه دوست کجاست؟» (کیارستمی، ۱۳۶۵) کودکی می‌کوشد ما را با مفاهیم رفاقت، دوستی، احساس مسئولیت و ایثار آشنا کند. در «رنگ خدا» (مجیدی، ۱۳۷۷) کودکی نابینا ما را به تفکر در مفاهیم معجزه، ایمان و خدا دعوت می‌کند و در «بچه‌های آسمان» (مجیدی، ۱۳۷۶) ۲ کودک که یکی دختر و دیگری پسر، از عزت نفس به هنگام فقر، مسئولیت، دوست داشتن و تلاش سخن می‌گویند. نکته مهم اینکه در این آثار، کودکان به انتقاد از زندگی بزرگسالان و شیوه نگاه آنها به جهان و زندگی می‌پردازند. در این معنا کودکان ما را وادار به به پرسش گرفتن افکار، معتقدات، تفکرها و عادات فکری‌ای می‌کنند که بی‌هیچ شک و تردیدی دائماً آنها را به کار می‌گیریم و تکرار می‌کنیم.

جوانان و مسائل آنان: جمعیت جوان ایران در دهه ۷۰ منجر به وجود آمدن مسائل و پدیده‌های متعدد فرهنگی - اجتماعی در جامعه ایران شد. بنا به آمار موجود، در دهه ۷۰، ۵۴ درصد جمعیت ایران زیر ۱۸ سال و ۶۵ درصد زیر ۲۵ سال بودند. اهمیت مسائل جوانان چنان زیاد بود که توجه بخشی از سینمای ایران در فاصله سال‌های پس از جنگ تا پایان ریاست جمهوری محمد خاتمی را به خود جلب کرد. «بچه‌های بد» و «مصائب شیرین» از علیرضا داوودنژاد، «مجنون» از رسول ملاقلی‌پور، «دختری با کفش‌های کتانی» از رسول صدرعاملی، «متولد ماه مهر» از احمدرضا درویش، «اعتراض» از مسعود کیمیایی و «زیر پوست شهر» از رخشان بنی‌اعتماد از جمله مهم‌ترین آثار سینمایی‌ای بودند که سعی در به تصویر کشیدن مسائل و بحران‌های جوانان داشتند.

جنبش هنری سینمای نئورئالیستی - انتقادی به طور خواسته یا ناخواسته به اندیشه‌های متفکرانی چون هابرماس و فوکو و نمایندگان ایرانی آنها توجه کرده است. این جنبش هنری می‌کوشد هم با آفرینش فرم‌های جدید هنری و هم با بازنمایی تصویری اندیشه‌های تازه، به تغییر بافت فکری جامعه ایران کمک کند. بر خلاف نگاه بدبینانه کسانی که با تأکید بر ایده‌های پیش یافته‌ای همچون «هنر داشتن یا نداشتن خاستگاه» معتقدند نمی‌توان از موج نوی سینمای ایران سخن گفت، می‌توان ادعا کرد که مهم‌ترین میراث این جنبش، نهادینه ساختن این ایده در سینمای ایران است که وظیفه سینما نه پیامبری بلکه معلمی است. جنبش هنری سینمای نئورئالیستی - انتقادی با طرح پرسش‌های جدید در خصوص مسائل جامعه به فنی‌تر شدن میدان اندیشه جامعه ایران کمک بسیار کرده است. ◆

منابع

۱) طالبی، محمد. ۲۵ سال سینمای ایران: جوایز و حضور بین‌الملل، چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۲.

۲) بیضایی، بهرام. «در جهان متمدن» (گفت‌وگو با نوشابه امیری)، گزارش فیلم، شماره ۱۲۵ (۱۵ اردیبهشت ۱۳۷۸)، صص ۲۲-۱۲.

۳) بیضایی، بهرام. «نمی‌خواهم با سینما کاسبی کنم» (گفت‌وگو با سیامک پورزند)، گزارش فیلم، شماره ۱۴۶ (۱۵ بهمن ۱۳۷۹)، صص ۵۸-۵۷.

۴) [illegible]. «کدام موج؟ کدام اوج؟» (گفت‌وگو)، ماهنامه نقد سینما، شماره ۱۲، ۱۳۷۹، صص ۱۲-۱۰.

۵) [illegible]. «... تحلیل از فیلمسازان مولف در پیشرفت سینمای ایران»، فصلنامه علوم اجتماعی، سال ۱۳۸۱، صص ۲۸۹-۲۶۵.

۶) صدر، حمیدرضا. تاریخ سینمای سیاسی ایران ۱۳۸۰-۱۲۸۰، چاپ اول، تهران: نشر نی، ۱۳۸۱.

۷) عیسی، رز و ویتاکر، شیلا. زندگی و هنر: سینمای نوین ایران، ترجمه پروانه فریدی، چاپ اول، تهران: نشر کتاب‌سرا، ۱۳۷۹.

۸) فرج‌پور، امین. بررسی تحلیلی سینمای سیاسی در ایران، چاپ اول، تهران: نشر [illegible]، ۱۳۸۰.

۹) فخری‌پور، امیر. میان واقعیت و رؤیا: گفت‌وگو با کارگردانان دهه ۷۰، چاپ اول، تهران: نشر [illegible]، ۱۳۸۰.

۱۰) فرمان‌آرا، بهمن. «... تشریح جنازه خویش» (گفت‌وگو)، گزارش فیلم، شماره ۱۶۴ (۱۵ دی ۱۳۷۹)، صص ۸۵-۸۱.

۱۱) کیارستمی، عباس. «نیاز درونی من سؤال کردن است، پاسخ دادن کار من نیست» (گفت‌وگو با نوشابه امیری)، گزارش فیلم، شماره ۱۲۱ (۱۵ مرداد ۱۳۷۸)، صص ۲۵-۱۲.

۱۲) کیمیایی، مسعود. «فرمالیسم و اجتماع» (گفت‌وگو با امید روحانی)، گزارش فیلم، شماره ۱۴۱ (۱۵ دی ۱۳۷۸)، صص ۱۵-۹.

۱۳) کیمیایی، مسعود. «سینمای اجتماعی» (میزگرد)، ماهنامه سینمایی هنر هفتم، شماره ۶۶، ۱۳۷۹، صص ۲۲-۱۵.

۱۴) مجیدی، مجید. «فکر همیشه در جست‌وجوی ... می‌شود» (گفت‌وگو با نوشابه امیری)، گزارش فیلم، شماره ۱۸۲ (۱۵ آبان ۱۳۸۰)، صص ۸۱-۷۲.

۱۵) میراحسان، میراحمد. «ضحاک یا اسفندیار»، گزارش فیلم، شماره ۱۴۶ (۱۵ بهمن ۱۳۷۹)، صص ۲۸-۱۹.

۱۶) میراحسان، میراحمد. «چرا گرایش از درون»، گزارش فیلم، شماره ۱۶۸ (۱۵ اسفند ۱۳۷۹)، صص ۹۹-۹۶.

۱۷) میرکریمی، رضا. «سینما در حضور روحانیت»، فرهنگ و سینما، شماره ۱۱۴، مهر ۱۳۸۰، صص ۳۷-۳۴.

۱۸) میرکریمی، رضا. «مشکل ایمان و باور است» (گفت‌وگو با علی میرمیرانی)، گزارش فیلم، شماره ۱۸۱ (۱ آبان ۱۳۸۰)، صص ۷۶-۷۲.

۱۹) نفیسی، حمید. «سینمای پنهان، حضوری مقتدر: زنان در سینمای بعد از انقلاب»، در رز عیسی و شیلا ویتاکر (گردآورندگان)، زندگی و هنر: سینمای نوین ایران، چاپ اول، نشر کتاب‌سرا، ۱۳۷۹.

۲۰) ویتاکر، شیلا. «رخشان بنی‌اعتماد»، در رز عیسی و شیلا ویتاکر (گردآورندگان)، زندگی و هنر: سینمای نوین ایران، چاپ اول، نشر کتاب‌سرا، ۱۳۷۹.

۲۱) ویلیامسون، کیسی. «اهمیت هنر فیلم‌های عباس کیارستمی»، در رز عیسی و شیلا ویتاکر (گردآورندگان)، زندگی و هنر: سینمای نوین ایران، چاپ اول، نشر کتاب‌سرا، ۱۳۷۹.

22. ttof, Kamran, "Iranian Women's Literature: from Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism," Int. J. Middle East Stud. 29 (1997), pp. 531-558.