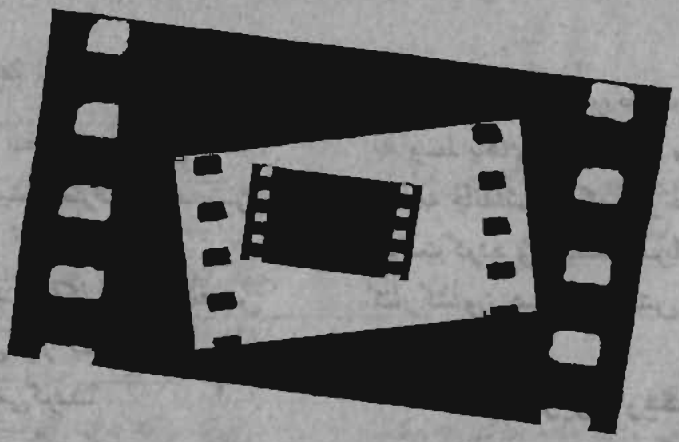

نقد منتقد

● محسن سیف

نقد هنری و به ویژه نقد سینما در ایران، پیش و بیش از آن که نقدی مبتنی بر شناخت الگوهای بصری و ساختارشناسیِ تصویر به عنوان یک زبان روایی اثرگذار باشد، متکی به‌درک غریزی از ساده‌ترین احساس‌های بشری است. الگوهای زیبایی‌شناسانه در این نوع از ارتباط حسی نیز معطوف به میزان حساسیت‌های منتقد در قبال دگرگونی‌های جهان پیرامون، اشکال متغیر و نوبه‌نوی پیدا می‌کند. در یک تعبیرِ ساده‌شده و پالوده از رمز و رازهای هنر، منتقد ایرانی برای درک عناصر زیبایی‌شناختی و درون‌مایه‌ایِ هنر، مسلح به ساده‌ترین احساس‌های بشری، پا در رکاب شناخت می‌شود؛ دشواری و پیچیدگیِ روش‌های متکی به دانش هنری با روح حساس تباری ـ تاریخیِ او سنخیتی ندارد. حتی اگرخود را مسلح به این دانش جا بزند، احساسات سرکوب شده‌اش در شرایط حساس داوری و تصمیم‌گیری، مهارناپذیر خواهد شد. دانشمندان بزرگی در تاریخ این سرزمین حضوردارند، اما شاعران ایرانی همواره بزرگ‌تر و نام‌اورتر بوده‌اند. شاعرانی که با ساده‌ترین ابزار بیان ـ یعنی کلام ـ پیچیده‌ترین و پر رمز و رازترین احساس‌های بشری را تصویر و ترسیم کرده‌اند، *کشف پیچیده‌ترین رازهای هستی در ساده‌ترین عناصر حیات، خلاصه‌ترین تعریف هنر است.*

ایرانیان از این منظر، در هنر یگانه‌اند. سردرگمیِ تاریخیِ این چند قرن اخیر، حاصل پیچیده‌تر شدن روابط انسانی در جهان رو به پیچیدگی است. مراحل سردرگمی برای کاشفان سادگی، دورهٔ دشوار گذار و ابتری است. و ناگزیر هم هست. برای رسیدن به مرحلهٔ سرگشتگی که بهانه‌های اولیهٔ زایش و جستار و خلاقیت را در نهضت خود می‌پرورد، چاره‌ای جز توقف طولانی در عصر سردرگمی‌ها نیست. بر خلاف پندار غالب، سردرگمی و سرگشتگی از یک جنس و جوهر شکل نمی‌گیرند. سردرگمی، چرخشی انفعالی و درون‌ریز در منحنیِ مسدود تکرار است و سرگشتگی، چرخشی گریزنده و فورانی پیدا می‌کند و زاینده می‌شود. برجسته‌ترین شاعران و سربداران عشق، ساکنان بی‌آرام فصل سرگشتگی‌اند. با همین پشتوانه و تبار و قبیله است که هنرمند و منتقد ایرانی را مسلح به‌سلاح احساس می‌شناسیم تا مجهز به جهاز دانش ...

در عرصهٔ نقد فیلم و سینما، اشکال محسوس‌تری از این نوع ارتباط حسی را می‌توان ردیابی کرد. تاریخچهٔ نقد فیلم در ایران که تقریباً از ابتدای دههٔ چهل به این سو وارد مرحلهٔ رشد و تداوم یافتگیِ خود شده است، همزمان با دگردیسیِ تاریخیِ سینمای ایران درسال‌های پایانیِ دههٔ چهل، وارد مرحله جدی‌تری می‌شود

و نقش تأثیرگذاری در زمینهٔ الگوسازی نگرش و بینش سینمایی در
مخاطبان علاقه‌مند این هنر پیدا می‌کند. اگر چه درآن دوران نیز
نقش منتقدان سینمایی در تعیین سرنوشت اقتصادیِ یک فیلم و
افزایش و کاهش مخاطبان آن کم‌رنگ جلوه داده می‌شد، اما صاحبان
و سازندگان فیلم‌های ایرانی وحتی واردکنندگان فیلم‌های خارجی،
اعتماد چندانی به فرض خود ساختهٔ بی‌اثر بودن نقد فیلم در افت و
خیز استقبال تماشاگران نداشتند. با همه کوششی که در زمینهٔ نفی
تأثیر نقدهای سینمایی به کار می‌رفت، فیلمسازان ایرانی در ساخت
هر اثر جدید، تأثیرپذیریِ محسوس‌تری از نقطه نظرهای منتقدان
نشان می‌دادند. تهیه‌کنندگان فیلم‌های ایرانی و بازرگانان واردکنندهٔ
فیلم‌های خارجی نیز به درک واقع‌بینانه‌تری از مقولهٔ نقدهای
سینمایی و تأثیرپذیریِ مخاطب از داوریِ منتقدان رسیده بودند.

روشن‌ترین دلیل این رویکرد و پذیرش، جلسه‌های خصوصیِ
نمایش فیلم برای منتقدان‌سینمایی مطبوعات بود. صرف نظر از
درجه‌بندیِ ارزشی و کیفیِ این نقد و نوشته‌های‌سینمایی و داوری
دربارهٔ خوب و بدِ آنها که بحث مجزا و مفصلی می‌طلبد، در این
نکته‌هیچ تردیدی نبود که مقولهٔ «نقد فیلم» در سال‌های پایانی در
دههٔ چهل تا نیمهٔ نخست دههٔ پنجاه، پر رونق‌ترین دورهٔ تاریخیِ
خود را می‌گذراند. علاوه بر نشریات تخصصیِ سینما و هنر، اغلب
روزنامه‌ها و هفته‌نامه‌های آن روزگار با توجه به گرایش روزافزون
مردم و به ویژهٔ جوانان به پدیدهٔ سینما، بخش‌های ویژه‌ای از
صفحات خودرا به اخبار سینمایی و نقد فیلم اختصاص داده بودند.
نگاه به سینما و نقد فیلم دگرگون و متحول شده بود. در
چنین‌شرایطی، نفی اثرگذاریِ نقد و نوشتارهای سینمایی نامعقول
به نظر می‌رسید. با این تلقیِ‌دیگرگون بود که جلسه‌هایِ نمایش
خصوصیِ فیلم برای منتقدان سینماییِ مطبوعات، شکل گسترده و
همه‌گیری پیدا کرد. تأثیرگذاریِ نقد فیلم در جهت دادن به سلیقهٔ
گزینشیِ مخاطبان، نمایندگیِ کمپانی‌های بزرگ فیلمسازی و پخش
فیلم در ایران را نیز متقاعد کرده بود که برای ایجاد نگرش مثبت
و تبلیغی در منتقدان و نویسندگان سینمایی مطبوعات، ترتیب دادن
جلسهٔ خصوصیِ نمایش فیلم به تنهایی کافی نیست. در یک
جمع‌بندیِ سادهٔ تاریخی می‌توان نتیجه گرفت که سال‌های آغازین
دههٔ پنجاه شمسی، پر رونق‌ترین دوران‌اعتبار نقد فیلم در ایران
بود. شرح روز به روز این دوران، حکایتی است شیرین و عبرت‌آموز
و مفصل که بماند برای مجال مناسب.

تنها برای ارائه یک تصویر کلی وآشناییِ خوانندگان این
سطور با شرایط نقد فیلم در آن روزگار، به این نکته بسنده می‌کنیم
که هفته‌ها پیش از اکران عمومی آثار معروف سینمایی، منتقدان
سینمایی - که بر خلاف امروز، هرگز تعدادشان از ده دوازده نفر
فراتر نمی‌رفت - در یک سانس ویژه و مناسب به تماشای فیلم
می‌نشستند در آغاز و پایان جلسهٔ نمایش هم، میهمانی و پذیراییِ
مفصلی در کار بود. داستان پاکت‌های دربسته هم، داستانی خصوصی
بود که هیچ یک از دوستان منتقد از راز سایر رفقا آگاه نمی‌شد. در
واقع، داستان این‌پاکت‌های محترمانه، چیزی نیست که نگارنده
بتواند در مورد سایر دوستان نیز به یقین آن شهادت بدهد. چون کار
به شکلی کاملاً محترمانه، زیرکانه و مخفیانه صورت می‌گرفت و
طرح آن در دو حالت رد و پذیرش هم از دایرهٔ اخلاق به دور بود و
میزبان محترم به قید اخلاق و قول مردانه سند رازپوشی می‌گرفت.
اگر امروز - پس از سپری شدن ۲۵ سال -سخنی از این حکایت به
میان می‌آورم، از قید آن قول و قرار عدول نکرده‌ام، چرا که نامی
ازصاحبان آن گشاده دستی‌ها در میان نیست؛ نه در میان و نه در
ذهن. پس از سپری شدن این روزگار طولانی، مجرب‌ترین بازجوهای
ساواک نشان هم نمی‌توانند نام و نشانی از من در بیاورند. نه به
دلیل سرسختیِ ایام جوانی، بل به جهت فراموشکاریِ خوشایند
روزگار میانسالی ...

شک منطقی‌ام در مورد احتمال همگانی بودن داستان پاکت‌ها
هم هرگز به یقین بدل‌نخواهد شد. جز دومورد مربوط به خودم، در
مورد دیگران نمی‌توانم شهادت بدهم. گفتم که این پذیرایی، زیرکانه
و مخفیانه صورت می‌گرفت. شک معقولم از تحلیل ساده‌ای
شکل‌می‌گرفت که بر اساس آن با خود می‌اندیشیدم: وقتی که
جوان تازه‌کار و هجده - نوزده ساله‌ای چون من، با تعارف پاکت
مرحمتی مورد محبت قرار می‌گیرد، لابد بزرگان واستادان همراه و
همقطارم زودتر و بیش‌تر از من مورد عنایت قرار گرفته‌اند؟

این تصور و خیال‌پردازی، غالباً - به ویژه در آن دو موردی که
برای اولین و آخرین بار با غروری کودکانه پاکت مرحمتی را روی
میز گذاشتم و بیرون آمدم - بازتاب معکوسی پیدامی‌کرد در آن دو

مورد خاص، نقدهای تند و تیز و منفی تقریباً همگانی بود. همهٔ آن‌دوستان حاضر در جلسهٔ نمایش خصوصیِ فیلم، نمکدان‌شکن شدند، چون هر دو فیلم ازجمله آثار پر زرق و برق و سوپر تجاریِ هالیوود بود و به یاد ندارم که نقد مثبت و تأییدکننده‌ای دربارهٔ آنها نوشته شده باشد. در این وضعیت بود که تصورات و خیال‌پردازی‌هایم نقش بر آب می‌شد. فکر می‌کردم لابد تمام پاکت‌های مرحمتی، بیخ ریش صاحبش مانده. وگرنه چه طور امکان داشت که کسی پس از آن همه پذیراییِ مفصل و جیب ورقلمبیده از پاکت، خداحافظی کند و فردا و پس‌فردایش، پنبه فیلم و کمپانی را بزند؟

این حکایت، یک شب از هزار و یک شب بود. شاید حکایتی عبرت‌آموز و تفکر برانگیز برای دوستان جوان و منتقدان فراوان این روزگار باشد. تا بدانند اعتبار نقد و منتقد درگذشته‌های نه چندان دور در چه حد و مرتبتی بوده است. به گمانم شرح رابطهٔ هنرمندان و منتقدان آن دوران هم می‌تواند برای امروز و شاید آیندهٔ ما عبرت‌آموز باشد. اگر امروز فلان فیلمساز و بازیگر مشهور و محبوب برای پاسخگویی به درخواست مصاحبه و گفت‌وگوی یک نویسنده و خبرنگار سینمایی، وقت قبلی تعیین می‌کند و ناز می‌فروشد علتی جزمخدوش شدن و بی‌اعتباریِ جایگاه منتقد و نویسنده ندارد.

وقتی چند جوان تازه‌کار و عاشق سینما در اجتماعات هنری ـ و حتی در سینمای‌مطبوعات جشنواره ـ سر از پانشناس و هر دوت کنان به طرف فلان بازیگر و فیلمساز یورش می‌برند و عکس یادگاری طلب می‌کنند، جامعهٔ منتقدان و نویسندگان سینمایی است که بی‌اعتبار می‌شود.

جشنواره‌های فقر و فلاکت؟!

پیش از ورود به مباحث اصلی و بررسیِ گزارش گونهٔ جشنوارهٔ نوزدهم فیلم فجر، اشاره به برخی نکته‌های کلیدی و الگوشده در جریان نقد فیلم و سینما ضروری به نظر می‌رسد؛ نکته‌های خارج از متن و جهت دهنده‌ای که در یک روند تکرار شونده و ناگزیر، شکل الگویی و تأثیرگذاری در جریان نشانه‌شناسی و نقد فیلم پیدا کرده است. الگوهای ساختاری و محتواییِ کلاسیک که از دیرباز دستمایهٔ اصلیِ منتقد برای کشف قابلیت‌های هنرمند و درجه‌بندیِ ارزشیِ اثر هنری محسوب می‌شد، همزمان با تغییر و تحولات ایجاد شده در اشکال تولید فیلم و گسترش دست‌افزارهای تکنیکی سینما، دگرگونیِ ناگزیری پیدا کرده است که با در نظر گرفتن آن، الگوهای نشانه‌شناسیِ بصری و معناییِ آثار سینمایی هم تغییر می‌کند. به عنوان مثال، خلاقیت تکنیکیِ اورسن ولز در خلق میزانسنی با کیفیت پرسپکتیوی و عمق بخشیدن به تصاویر «همشهری کین» در دهه‌های چهل و پنجاه میلادی‌که در زمان خود و حتی تا چندین دهه پس از آن، الگویی آموزشی برای نشان دادن مراتب خلاقیت تبصری و تکنیکیِ در سینما بود، با کاربرد دست‌افزارهای تکنیکیِ پیچیده و مدرن سینمایی در آغاز هزارهٔ سوم میلادی، به یک تکنیک سادهٔ استودیویی از انواع جلوه‌های بصری بدل شده است. گسترش این نوع ترفندهای تکنیکی، توجه و تمرکز منتقدان سینمایی را بیش از پیش معطوف به ساختار مضمونی و محتوایی آثار سینمایی می‌کند و فرم بصری صرفاً از جهت درجه‌بندی ارزش‌های روایی فیلم مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

یکی از عمده‌ترین دلایل رویکرد و استقبال جشنواره‌های سینمایی و منتقدان از سینمای ایران را باید در همین نکته جست‌وجو کرد. آثار مطرح سینمای ایران در جشنواره‌های برون‌مرزی به جهت بهره‌گیری از تکنیک‌های کلاسیک و دور بودن از جریان رایج فیلمسازی در استودیوهای فوق مدرن هالیوودی و اروپایی، و همچنین به دلیل ارزش های‌محتوایی ـ مضمونیِ مطرح شده در این آثار، مورد توجه قرار می‌گیرد. به دلیل قرابت‌های ساختاری و رعایت الگوهای بصریِ سینمای کلاسیک در این نوع از سینما، منتقدان فیلم وکارشناسان سینماییِ جهان، فیلم‌های مطرح ایرانی را در مقایسه با آثار تکنیک‌زدهٔ سینمای روز، به سادگی و ظرافت آثار کلاسیک نزدیک‌تر می‌یابند و از آن استقبال می‌کنند. البته این تنها یکی از ویژگی‌های مورد توجه سینمای ایرانی است: مهم‌ترین شاخصهٔ ارزشی سینمای صاحب اندیشهٔ ایرانی، طرح مضامین انسانی ـ اجتماعی در قالبی ساده و شاعرانه است. این نوع نگاه به هستی، به جهان و به انسان، اگر چه در دوره‌های خاصی از تاریخ سینما تجربه شده است و بزرگانی چون بونوئل، جیت رای و پایه‌گذاران سینمای نئورئالیستیِ ایتالیا، نمونه‌های درخشانی در زمینهٔ سینمای اجتماعی ارائه کرده‌اند، اما شباهت‌های سینمایِ ایران با این آثار نمونه‌ای، شباهتی شکلی و بیرونی است. زبان روایی آثار ایرانی در

ی سادگی، واجد ظرافت‌هایی است که اگر با دقت و نکته‌بینی
د ارزیابی قرار بگیرد، راز مقبولیت و تأثیرگذاری آن آشکارتر
هد شد.

ساده‌لوحانه‌ترین داوری این است که بگوییم: طرح مسألهٔ فقر
صویرسازی از تلخی‌ها وتیرگی‌های حواشیِ جامعهٔ ایرانی، نکتهٔ
د توجه و دلیل اصلیِ رویکرد جشنواره‌های خارجی به فیلم‌های
نی است. این استدلال آن قدر پا در هوا و مسخره است که
ی اثبات موهوم بودن آن یک حداقل آشنایی با جریان تاریخیِ
ما هم کفایت می‌کند. به یاد بیاوریم که صاحبان جشنواره‌ها در
ورهای اروپایی و آمریکایی، خودشان آن قدر فیلم دربارهٔ فقر و
رومیت و تیرگی و بدبختیِ حواشیِ جامعه‌شان ساخته‌اند که بعید
نظر می‌رسد از دیدن فلاکت و تیره‌روزیِ چند روستای دور
دهٔ ایرانی چنان بر سرِ ذوق وشوق بیایند که جوایز ریز و درشت
شنواره‌های ریز و درشت سینمایی‌شان را نثار سازندگان این قبیل
کنند. اصولاً آدم باید خیلی بدبخت و محرومیت‌کشیده باشد که
ی سنجیدن بدبختی و خوشبختی، داشتن و نداشتن سیخ و سه
ه و استر و اشتر را ملاک بگیرد.

همهٔ آن چیزی که جشنواره‌های خارجی و مخاطبان اطو کشیدهٔ
ی مراکز و مناظر را شگفت‌زده و وادار به تحسین فیلم و فیلمساز
نی می‌کند، شکوه خاموش و ارواح انسانیِ بزرگی است که در
ع فقر و محرومیت و تنگدستی و بیماری و دربدری، درآزمون
رف و آدمیت، چنان قابلیت و ایثاری از خود نشان می‌دهند که
صت مقایسه‌ای کوتاه ـ اما عمیق و تکان‌دهنده ـ میان مخاطب و
طابه پدید می‌آورد. آدم‌های جشنواره‌نشین برای چند لحظه و
یقهٔ زودگذر هم که شده، مجالی برای رجوع به اصالت انسانیِ
موش شدهٔ خود پیدا می‌کنند. البته آن گروهی که این اصالت و
لیت‌ها را گم‌کرده‌اند؛ چون هیچ آدم باشرفی نمی‌تواند ادعا کند
مجموعهٔ آدم‌های حاضر و ناظر در جشنواره‌ها، از اصالت و
لیت انسانی تهی و بی‌بهره‌اند. چه بسا در گرایش به نیک‌سرشتی،
من و آقای منتقدی که ادعا می‌کند جشنواره‌های خارجی دلشان
ی تماشای تصاویر فقر و محرومیت و بدبختیِ ما ایرانی جماعت
نج می‌زند، چند قدم جلوتر باشند چون زیبایی و عظمت روح
سان را در میان بیغوله‌های نکبت و فقر و تباهی، خیلی‌سریع‌تر و
هشیارانه‌تر از من و ایشان جست‌وجو می‌کنند و از کشف آن لذت
می‌برند ...

از کشف زیبایی‌های روح انسان و عظمت ایثار و گذشت و
عشق و فداکاری در قلب‌زشتی‌ها و محرومیت‌ها و رنج‌های بشری
است که غرق غرور و لذت می‌شوند، نه به باور ساده‌لوحانهٔ آن
جناب منتقد، از تماشای فقر و بدبختی و تیره‌روزی ...

اگر فکر کنیم که برای بدبختی و بیچارگی و فلاکت چند
حاشیه‌نشین فراموش‌شدهٔ ایرانی هورا می‌کشند و سوت بلبلی می‌زنند
تا جمهوری اسلامی را زیر سئوال ببرند، باید خیلی از مرحله پرت
باشیم. چون حاشیه‌نشینی و فقر و فلاکت و بدبختی، پدیده‌ای
خلاصه‌شده در چند شهر و روستای ایرانی نیست. در نزدیک‌ترین
فاصله پر زرق و برق‌ترین جشنواره‌های جهان هم می‌شود نشانه‌های
زنده و پر هیاهویی از فقر و فلاکت و تیره‌روزی پیدا کرد. این نکتهٔ
فوق سری و نهفته‌ای نیست که کشور و یا دولتی بخواهد روی آن
سرپوش بگذارد. پس مطمئن باشید که گردانندگان هیچ جشنواره‌ای
از دیدن فقر و فلاکت و بدبختی در یک فیلم ایرانی، خوش خوششان
نمی‌شود.

فیلم‌های ایرانی، نزدیک‌ترین و ساده‌ترین دریچه‌های ورود به
دالان‌های پر پیچ و خم روح آدمی را در صمیمی‌ترین و انسانی‌ترین
اشکال ممکن تصویر و ترسیم می‌کنند. از آنجا که فقر و تنگدستی
در تمامیِ ادوار شکل‌گیریِ هنر، از ادبیات تا هنرهای نمایشی چون

تئاتر و سینما. قابلیت نمایشیِ فوق‌العاده‌ای برای نشان دادن تلاش‌های بی پایان انسان در مسیر دستیابی به تعالی داشته است، اغلب آثار ماندگار ادبی و هنری، فقر و محرومیت را بستر حرکتیِ قهرمانان خود ساخته و می‌سازند.

از این منظر هم می‌توان گفت که فقر و محرومیت یک بستر نمایشی مناسب برای کنتوکاو در روح آدمی است و نه بهانه‌ای برای دست افشانیِ جشنواره‌های ضد انقلاب. نکتهٔ دیگری که توهم ستایش فقر جشنواره‌های خارجی را بی‌اساس جلوه می‌دهد، استقبال گستردهٔ این جشنواره‌ها از آثار تعدادی از فیلمسازان خصوصاً عباس کیارستمی است. کدام ذهنیت معقولی «طعم گیلاس»، «زیر درختان زیتون» و حتی «خانه دوست کجاست؟» را فیلمی مبلغ فقر وتنگدستی و محرومیت خواهد شناخت؟

مضمون «طعم گیلاس» که آشکارا از مقولهٔ فقر فاصله دارد و از جهتی حتی نمایش دلزدگی وبیزاری از مواهب زندگی مادی است. مردمی اشباع شده از امکانات یک زندگی تقریباً مرفه، در جست و جوی پاسخی برای پرسش خویش است. بحث مطرح شده در «طعم گیلاس»، به جهت تازگیِ مضمونی و زبان روایی هماهنگ و استادانه، به عنوان سبک ویژهٔ کیارستمی شناخته و تحسین می‌شود. عبور از کنار این پیروزیِ درخشان و اعتبار جهانی، تنها از کسانی بر می‌آید که در کار و زندگی و حرفهٔ خود، سر سوزنی امتیاز برای فرهنگ و هنر این سرزمین کسب نکرده‌اند. ادم‌های پر مدعایی که حتی اگر یک هزارم از اعتبار و ارزش فرهنگی و هنریِ امثال کیارستمی در کارنامهٔ حیات و حضورشان وجود می‌داشت، راحت‌تر می‌شد با شعارهای دهان پرکن و گنده‌گویی‌های گاه و بی‌گاهشان کنار آمد. وارونه جلوه دادن حقایق، تنها هنری است که این قبیل منتقدان جلیل‌القدر دارند. همین و همین!

وگرنه هر آدمی با یک حداقل درک و بینش و سواد و انصاف، در مواجهه با فیلمی چون «طعم گیلاس» و یا «زیر درختان زیتون» از خود خواهد پرسید:

راستی یک فیلم و فیلمساز دروغین و بی‌خاصیت چگونه می‌تواند در فصل‌های پایانیِ یک فیلم صد دقیقه‌ای، مخاطبان حاضر در سالن را مبهوت یک نمای ساکن ده دقیقه‌ای کند، در حالی که تنها نشانهٔ حیات و حرکت در آن لانگ‌شات کارت پستالی، نقطهٔ متحرکی در اعماق صحنه است. (نمای پایانی زیر درختان زیتون) و سیاهیِ طولانی و دو دقیقه‌ای پردهٔ سینما در فصل ماقبل نهاییِ «طعم گیلاس». به راستی اگر فیلمساز در روایت داستان فیلم با کوچک‌ترین لکنت و زیاده‌گویی مواجه بود، تماشاگران، نمای پایانیِ «زیر درختان زیتون» و سیاهیِ دو دقیقه‌ای «طعم گیلاس» را با آن همه اشتیاق و علاقه تا آخرین ثانیه‌ها دنبال می‌کردند؟

مخلص کلام: نه تنها «چشم‌ها» که پاها و جوراب‌ها را هم باید شست!

... و اما جشنوارهٔ نوزدهم فیلم فجر

پنهان ماندن «نیمه پنهان» و نادیده گرفته شدن بازیِ درخشان نیکی کریمی در جشنوارهٔ نوزدهم، نخستین نکته‌ای است که در مرور ذهنیِ جشنواره باید از آن یاد کرد و شگفت‌زده پرسید: راستی چرا؟

«سگ‌کشی» و «زیر نور ماه» را از دایرهٔ داوری بیرون می‌گذاریم. دو فیلمی که به هر تقدیر فرصت تماشایش دست نداد. اما اولین و بهترین فیلم برگزیدهٔ جشنواره، یعنی «باران» مجیدمجیدی را در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سه با دو اثر قبلیِ این فیلمساز، «بچه‌های آسمان» و «رنگ
نمی‌توان یک پله بالاتر یافت. اگر چه «باران» در برخی
ه‌های پراکنده، مجید مجیدی را فیلمسازی همچنان صاحب
ب و کاملاً حرفه‌ای در بهره‌گیری از ابزار بیانیِ سینما نشان
دهد. «باران» در مجموع فیلم زیبا و تأثیرگذاری است که در
ن دوباره برای یکدست‌تر شدن ضرباهنگ، فیلم، جذاب‌تر هم
عد شد. دربارهٔ جایزهٔ بهترین بازیگراول مرد «باران» هم گفتنی‌ها
فته‌اند و زیاده عرضی نیست، جز این که: بازیگریِ سینما،
ک و معیارهایی دارد که بر اساس آن نمی‌توان رفتارهای طبق
ت و واکنش‌های حسیِ یک فرد را در خط سیر یک قصه
ری و هدایت کرد و این رفتار کنترل شده ـ هر چند بدون نقص
شایستهٔ دریافت جایزهٔ اول بازیگری دانست. در واقع این جایزه
به خودِ مجید مجیدی به عنوان رهبری‌کنندهٔ بازیِ بازیگر تعلق
گرفت، منطقی‌تر از این بودنکتهٔ آخر این که: رضا ناجی در
ان» سنگ تمام گذاشته بود

و اما ... «نیمهٔ پنهان» را به تماشای دوباره و دقیق‌ترِ آن وا
گذاریم، چرا که داوریِ اولیه دربارهٔ فیلم‌های جشنواره به جهت
زمانیِ مواجهه با چند اثر، داوری و قضاوتی مبتنی بر احساس
ت که باریک شدن در ظرایف ساختاری و قوت و ضعف‌های این
ر را ناممکن می‌سازد. اگر چه نگارنده بر این باور است که
ستین مواجهه با هر اثر سینمایی به طور طبیعی رابطه‌ای حسی
یر تخصصی ایجاد می‌کند. البته برقراریِ رابطهٔ حسی با یک اثر
ری و سینمایی را نباید کم ارزش تصورکرد، چرا که اولین نکته
ی مشخص شدن خوب و بدِ یک اثر سینمایی، شکل‌گیریِ
ین ارتباط حسی در نخستین مواجهه است. کمتر اتفاق می‌افتد
یک فیلم خوب در برخورد نخست زمینه‌ساز ارتباط حسی با
خاطب نباشد. حداقل، نگارندهٔ این سطور در بیست و پنج سال
جربهٔ ارتباط نزدیک با سینما، هرگز به یاد نمی‌آورد که کشف یک
یم خوب در دیدار دوم تحقق یافته باشد. یک فیلم خوب، عالی و
خشان در همان برخورد نخست، آشنایی‌می‌دهد. تماشای دوباره
سه باره به کشف دلایل این برقراریِ ارتباط کمک می‌کند!
مین!

اما نکتهٔ مهم‌تر «نیمهٔ پنهان» که نیازی به بازبینی و برطرف
کردن شبهه و تردیدها ندارد، نادیده ماندن ـ و چه بسا نادیده گرفته شدن ـ بازیِ فوق‌العاده و درخشان نیکی کریمی در این فیلم بود. حالا دیگر، چه بخواهیم و چه نخواهیم، نیکی کریمی یکی از چند بانوی بازیگر این سرزمین است. حضور او در «دو زن» پیش درآمد بلوغ در بازیگری بود، اما بازیِ او در «نیمه پنهان» چنان بی‌نقص و در اوج است که صد بار دیگر خواهیم پرسید: راستی چرا؟

اشاره به این نکته ضروری است که ستایش بازیِ نیکی کریمی در «نیمهٔ پنهان» به معنای نادیده گرفته شدن درخشش ثریا قاسمی در «مارال» نیست. برجسته‌ترین امتیاز «مارال» ـ ساختهٔ صاغ‌زاده ـ بازیِ گرم و جذاب دو بازیگر اصلیِ آن ـ ثریا قاسمی و فرامرز صدیقی ـ بود. فیلمنامهٔ «مارال» در چهل دقیقه نخست، ساختار نمایشیِ کم نقصی دارد و در انتقال فضای قصه و تحلیل شخصیتیِ کاراکترها بسیار خوب عمل می‌کند. در فصل‌های پایانی است که دست اندازهای تحمیلی، فیلم را از حس و حال می‌اندازد

چند نمای افتتاحیهٔ «بهشت از آن تو» ـ ساختهٔ علیرضا داوودنژاد ـ حس خوب و غافلگیرکننده‌ای پدید می‌آورد. دینامیک و جذاب است. با آن تدوین تداخلی و ضرباهنگ‌مناسب، تصور مواجهه با فیلمی جذاب را ایجاد می‌کند. این تصور با توجه به سابقهٔ حرفه‌ای داوودنژاد در سینما، چندان غیر واقعی نیست. در انتهای فصل دوم و سوم «بهشت از آن تو» ست که خود را با مقدمه چینی فیلمی شعاری، لاف‌زن، پر مدعا و سخت توخالی مواجه می‌بینیم. یک نمایش تلویزیونی از یکو مگوهای خانوادگی که می‌کوشد یک اثر سینماییِ شخصی و مانیفست هنریِ کارگردان فیلم جلوه داده شود. بر خلاف بسیاری که حضور خانوادهٔ داوودنژاد را با لحنی کنایه‌آمیز به ضعف‌های فیلم سنجاق می‌کنند، به باورِ من برادر داوودنژاد یکی از بهترین بازیگران سینمای ایرانی است. اما بر خلاف همیشه حتی محمدرضا داوودنژاد هم نمی‌تواند امتیاز مثبتی برای فیلم برادرش به دست بیاورد. در یک کلام: «این فیلم داوودنژاد، خیلی فیلم است».

انتخاب ساعت ۱۰ صبح برای نمایش فیلم‌های شاخص جشنواره، به خودیِ خود تصمیم‌گیریِ عجیب و پرتی بود. یک کج سلیقگی آشکار که نشان می‌دهد برگزارکنندگان جشنواره ـ و یا حداقل مسئولان برنامه‌ریزیِ سینمای مطبوعات ـ با ابتدایی‌ترین

اصول روانشناسی هم آشنایی ندارند و نمی‌دانند که ساعت ۱۰ صبح، انفعالی‌ترین مرحلهٔ فعالیت عصب‌های حسی مغز در تجزیه و تحلیل و تفکر است که با نزدیک شدن به غروب و شب به فعال‌ترین مرحلهٔ خود می‌رسد. صبح هنگام همان اتلاژه که برای فعالیت‌های جسمی و حرکتی مناسب است، بدترین زمان برای تفکر است. حالا مسئولان برنامه‌ریزی سینمای مطبوعات با چه هدف و نیتی بدترین ساعت روز را برای نمایش فیلم‌های نیازمند تجزیه و تحلیل انتخاب کرده‌اند، از آن نوع پرسش‌هایی است که انتظار کشیدن برای پاسخ آن، کار بیهوده‌ای است. با وجود نامناسب بودن زمان نمایش فیلم‌های جشنواره، تماشای «موج مرده» ـ ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا ـ به زحمتش می‌ارزید. رأس ساعت ۱۰ صبح درسالن سینما استقلال حاضر بودیم. از آن جور تجربه‌های کم سابقه که برای خودمان هم عجیب بود. با حذف «موج مرده» دریافتیم که سنت‌شکنی و سحرخیزی برای ما آمد ندارد ...

«مریم مقدس» هم فیلمی است پر زحمت و پر هزینه در زمینهٔ نشر باورهای ارزشی و دینی، اما ای کاش این همه انرژی، بودجه، صداقت، شور و اشتیاق در زمینه‌های فکر شده‌تری صرف شود. با کپی‌برداری ناشیانه از فیلم‌های دههٔ پنجاه هالیوود و استودیو چینه‌چیتای رم، نمی‌شود رسالت فرهنگی حساسی چون اشاعه و تبلیغ باورهای دینی را برعهده گرفت. فکر می‌کنید از ابتدای تاریخ سینما تا امروز چند هزار نسخه فیلم به سبک و سیاق «مریم مقدس» ساخته شده؟

«از کنار هم می‌گذریم» تجربهٔ موفق و با ارزشی برای ایرج کریمی است. مشروط بر این که همکار نویسندهٔ ما در تجربه‌های بعدی خود به جای تأثیرپذیری آشکار از فیلمسازان صاحب نام این عرصه ـ به ویژه کیارستمی ـ به قابلیت‌های خود باور بیاورد. «از کنار هم می‌گذریم» نشانگر استعداد قابل توجه ایرج کریمی است.

«تو آزادی» فیلمی است با همهٔ مشخصه‌های آشنای سینمای محمدعلی طالبی. فیلمی که همچون گذشته، دنیای کودکان را محور مضمونی قرار داده است. به نظر می‌رسد که طالبی برای پاسخگویی به منتقدانی که تصویرسازی از فقر و فلاکت را نقطه ضعف آثار او می‌گیرند، چند نمای لایی از ساختمان‌ها و آسمان‌خراش‌ها و چشم‌اندازهای پر زرق و برق را در فیلم می‌آورد. به ویژه سکانس رقص نوجوان فیلم که با جدیدترین استانداردهای بچرخان و بجنبان موسیقی هیجان غرب هماهنگ است، ذهنیت فقر و فلاکت وعقب‌ماندگی ایرانی جماعت را از مخاطبان غربی خواهد گرفت. از خود می‌پرسیم: وقتی یک نوجوان بزهکار تربیت شده در کانون اصلاح تربیت (بخوانید زندان بچه‌گانه) چنین استادانه به تکنیک‌های رقص مدرن مسلط است، نوجوانان شهرک غرب و جنوب و مشرق و مغرب چه اعجوبه‌هایی خواهند بود؟ به هر حال، سر آن نداریم که کل جوانان و نوجوانان این سرزمین را به رقاصی متهم کنیم، اما ... بالاخره همین جوری‌هاست که می‌بینید. یکی دو تا از نقد و نوشته‌های انتقادی درباره «تو آزادی» ایراد گرفته بودند که بخش‌هایی از فلاش‌بک‌های داستان با واقعیت نمی‌خواند و اغراق‌آمیز است. گویا این‌دوستان، خیلی حواس جمع و شش دانگ، فیلم طالبی را نگاه کرده‌اند، وگرنه به سادگی درمی‌یافتند که آن بخش‌های مورد انتقاد، تصویرسازی ذهنی از رؤیاها و آرزوهای کودکانهٔ آن دو نوجوان است که واقعیت‌های ماجرا را با آرزومندی‌های خود رنگ و لعاب داده‌اند. اگر فراموش نکرده باشیم، در نقل هر دو خاطره، دختر خانمی در پیش‌زمینهٔ رؤیای آن دو نوجوان وجود دارد. مثل خیال‌های شیرینی که هر کس حق دارد در لحظه‌های آرامش وآسایش روحی برای خود بپرورد و ...

جشنواره در سینمای مطبوعات با فیلمی ختم به خیر شد که دربارهٔ آن بسیار می‌توان نوشت. «مسیر سبز» یا با ترجمهٔ دقیق‌تر: «گذرگاه سبز» فیلمی فوق‌العاده و جذاب است که بحث مفصل و همه جانبه‌ای می‌طلبد. همین قدر بدانیم: فیلمی است که آشکار نشان‌می‌دهد که سینمای ایران؛ هزار سال با سینمای روز فاصله دارد. ■