فیلمهایی که من دیدم

فرهاد گلزار

مشق شب

بگذارید یک نفر هم حرفهایی مخالف با عادتهای همگانی بزند. اگرچه به اعتقاد من هنوز هم رسانه‌ها متعلّق به‌مردم نیست: من فیلم «مشق شب» را این‌گونه توصیف می‌کنم: دهها مصاحبهٔ کشدار، تعدادی شاتهای معمولی تلویزیونی از مراسم صبحگاه بچه‌های مدرسه به‌علاوهٔ پشتوانه‌ای از یک شهرت کاذب که می‌تواند در یک جامعهٔ بیمار سینمایی یک فیلم معمولی تلویزیونی را به «مشق شب» تبدیل کند. حرف آخر را همین اول بزنیم: تا هنگامی که «بُت‌پرستی» در میان ما رواج داشته باشد «آدمها» بزرگ می‌شوند نه «حقیقت» و آنگاه رفته‌رفته «حرفها و افعال آن آدمهای بُت‌شده» جای «حق» را می‌گیرد و قضایای استدلالی بدین صورت درمی‌آیند: «فلانی اینچنین گفته است و چون فلانی چنین گفته پس حق همین است». البتّه بنده انکار نمی‌کنم که باید در برابر آدمهایی که به حقیقت رسیده‌اند همین‌گونه عمل کرد؛ امّا ما کجا و حقیقت کجا؟

پیش از دیدن فیلم، سخت در انتظار بودم که ببینم این «ژانر» جدید سینمایی که توسّط آقای کیارستمی ابداع شده، چطور چیزی است و البتّه با اینکه شستم تا حدّی خبردار بود که نباید به حرف و حدیثهای جنابان منتقدان و سینمایی‌نویس‌ها کاملاً اعتماد کرد، امّا باز هم هرگز امکان نداشت که بتوانم فاصلهٔ میان توهّم محض تا واقعیت را حدس بزنم... و امّا بعد از دیدن فیلم... بعد از دیدن فیلم انتظارم مبدّل به یک سؤال بزرگ شد: «چه امری میان این آقایان نقدنویس با ماهیت فیلم «مشق شب» حائل شده که آنها نتوانسته‌اند واقعیت را پیدا کنند؟ شهرتِ آقای کیارستمی؟ فیلمهای نسبتاً خوبی که پیش از این از ایشان دیده‌اند؟ اختصاص دادن یک بخش از جشنوارهٔ هشتم به مروری بر فیلمهای ایشان؟ عدم شناخت سینما؟ وجود این واقعیت که منتقدان ما عموماً تجربهٔ عملی کار سینمایی و تلویزیونی ندارند؟ هیاهوی بسیار برای هیچ؟ فقدان سلامت کافی در فضای سینمایی کشور؟ رُعب و شیفتگی و فریفتگی در برابر روشنفکران؟ نمی‌دانم.

«مشق شب» یک فیلم معمولی تلویزیونی است و در همین تلویزیون خودمان فیلمهایی به مراتب قویتر از این ساخته و پخش می‌شود، چه از لحاظ تکنیک و چه از لحاظ مضمون. منتها آنچه که کار آقای کیارستمی را از دیگران تمایز می‌بخشد

«ذکاوت روشنفکرانهٔ ایشان در انتخاب مضامین» است و اینکه ایشان هر موقع که اراده بفرمایند همهٔ امکانات فیلمسازی کانون پرورش فکری در اختیارشان قرار می‌گیرد. آن «ذکاوت» هم که عرض کردم، نوعاً همهٔ خبرنگاران موفّق شبکه‌های تلویزیونی در خارج از کشور دارا هستند و اگر رودربایستی‌ها را کنار بگذاریم باید همهٔ ما به این نتیجه واقع‌بینانه برسیم که فیلمهایی چون «مشق شب»، «کلوزآپ»، «همشهری» و غیر آن یک ژانر جدید سینمایی نیست و خصوصیتی که اعجاب منتقدان را برانگیخته این است که آقای کیارستمی کارهایی را که باید در تلویزیون انجام شود در سینما انجام می‌دهند؛ قبلاً نوشته‌ام که بنده آدم مبادی آدابی نیستم و حتّی حرفهایی را که پرستیژ روشنفکری را درهم می‌ریزد بر زبان می‌آورم.

فیلم «مشق شب» از لحاظ مستند بودن هم ارزشی ندارد برای اینکه اصلاً واقعی نیست. یک «تحقیق مصوّر» باید نسبت به واقعیت «بی‌طرف» باشد و یک تنه به قاضی نرود. در تمام طول فیلم حتّی یک مصاحبه با «معلّم»ها انجام نگرفته و کار با روشهای معقول و معمول کارشناسی در امر پژوهش انجام نمی‌گردد. در برابر همهٔ استدلالهایی که در فیلم عنوان می‌شود مربّیان و صاحبنظران دیگری هم هستند که حرفهایی دارند بسیار مستدل و مستند به‌آمار، خلاف نظرات آقای کیارستمی؛ امّا کسی نظر آنها را نمی‌پرسد چرا که قرار است همهٔ آنها که در فیلم عنوان می‌شوند عواملی مؤیّد دیدگاه ایشان دربارهٔ تعلیم و تربیت باشند. یک برخورد غیر مغرضانه ایجاب می‌کند که حداقل حرفهای این کارشناسان نیز در میان مجموعهٔ این همه مصاحبه‌های خسته‌کننده و کشدار گنجانده شود و تازه اگر کسی کارش ساختن فیلمهای مستند باشد می‌داند که آقای کیارستمی چه بلایی بر سر بچه‌ها آورده تا از آنها بازی گرفته است. باید وقایع پشت صحنهٔ این فیلم کاملاً مورد بررسی قرار گیرد و همهٔ آنچه که آقای کیارستمی در هنگام مونتاژ به‌دور ریخته است، بازبینی شود. شرایط خاصّی که از لحاظ روانی برای بچه‌ها ایجاد شده در خود فیلم نیز مشخص است: زیر آن نورها، جلوی یک دوربین ناآشنا و در فضایی که بیشتر به اطاق بازجویی شباهت دارد و در برابر آقایی که یک عینک دودی به چشم زده و به او اجازه داده‌اند تا وارد سیر تا پیاز زندگی خصوصی و خانوادگی مردم بشود و ساعتها بچه‌ها را بازجویی کند؛ آن هم با آن لحن بدون عاطفه و نسبتاً تحکّم‌آمیز.

بچه‌ها معمولاً در دنیای اوهام و تخیّلات کودکانهٔ خویش زندگی می‌کنند و اشاعهٔ فیلمهای کارتون نیز این خصوصیت را تعمیم بخشیده و به مراتب تشدید کرده است. از نظر آقای کیارستمی وقت بچه‌ها در خانه فقط باید صرف تماشای کارتون و برنامه‌های کودکان بشود و هر امر دیگری که با این ضرورت(!) منافات داشته باشد باید از زندگی بچه‌ها حذف شود و خوب، خیلیها هم با این نظر اشراف‌منشانهٔ آقای کیارستمی موافقند و فیلم هم برای آنها ساخته شده است؛ امّا این همهٔ حقیقت نیست. در خود غرب هم بسیارند کارشناسانی که با این عقیده مخالفند، منتها در آن وانفسا حرفشان به جایی نمی‌رسد. شما کتابهای «ایوان ایلیچ» را بخوانید. من با اعتقادات ایوان ایلیچ کاری ندارم و اینکه گفتم من باب تذکّر بود. می‌خواستم بگویم که بچه‌ها در دنیای اوهام و تخیّلات خویش زندگی می‌کنند و برای آنکه شما صدق این سخن را امتحان کنید از فرزندان خودتان شروع بفرمایید. کسی از دوستان را وادارید تا در غیاب شما فرزندتان را بازجویی(!) کند و سیر تا پیاز زندگی داخلی شما را بپرسد و ماوقع را به شما گزارش دهد. آنگاه خواهید دید که بچه‌ها در چه عالمی زندگی می‌کنند. در آن شرایطی که آقای کیارستمی برای بچه‌ها ایجاد کرده بود حرفهای بچه‌ها هیچ ارزشی ندارد و راهبر به واقعیت نیست. گذشته از آنکه از حرفهای بچه‌ها در فیلم «مشق شب» اصلاً آنچه که ایشان دربارهٔ مشق شب بچه‌ها می‌خواستند بگویند استنباط نمی‌شد؛ آماج جملات، چیز دیگری بود که بعداً خواهم گفت. اگر می‌خواهید از میان حرفهای بچه‌ها به حقیقت راهی پیدا کنید باید در یک شرایط سالم و کاملاً عاطفی، شبیه به آنچه در «روان‌درمانی از طریق مکالمه» انجام می‌شود، با بچه‌ها به گفتگو نشست، آن هم توسّط یک زن با روحیه‌ای کاملاً مادرانه، نه مردی مثل کیارستمی با آن عینک دودی یا فتوکرمیک.

مسئلهٔ دیگر که شاید از همهٔ آنچه گفتیم مهمتر باشد، نگاه فیلمساز است به موضوع کار خویش و در اینجا میان "فیلم مستند با داستانی تفاوتی نیست. نگاه‌فیلم «مشق شب» نگاه یک آدم مرفّه با فرهنگ و تربیت اروپایی است، امّا آنچه زیر ذرّه‌بین رفته، زندگی مردمی است به شدّت فقیر و درگیر با مشکلاتی که معمول زندگی فقراست با فرهنگی کاملاً متفاوت. اینجا فقط مشق شب نیست که مورد سؤال واقع می‌شود بلکه آماج حمله، همهٔ مسائل فرهنگی و اجتماعی و حتّی سیاسی است، منتها از نگاه یک آدم مرفّه اشراف‌منش با تربیت و فرهنگ اروپایی. بنده و بسیاری دیگر از کسانی که این فیلم را دیده‌اند و با من دربارهٔ آن سخن گفته‌اند، نه تنها از میان مصاحبه‌ها به نتایجی که آقای کیارستمی می‌خواست نمی‌رسیدیم بلکه مرتّباً عذاب می‌کشیدیم که چرا فیلم، درد این محرومان را نمی‌فهمد و چرا آقای کیارستمی این همه با فضای زندگی اجتماعی این بچه‌ها غریبه است و فقط دنبال سؤالات خودش را می‌گیرد و به هر ضرب و زوری هست می‌خواهد معیارهای زندگی اشراف‌منشی را بر زندگی فقیرانهٔ این بچه‌ها بار کند... و خوب معلوم است که با توجّه به این قرائن همهٔ مسائل خیلی معمولی، فاجعه‌آمیز و بسیار وحشتناک جلوه می‌کند. یک صحنه، هرچقدر هم که واقعی باشد، با توجّه به قرائن و شواهد مختلف و در میان مجموعهٔ پلانهای گوناگون، معانی متفاوتی پیدا می‌کند. یک صحنهٔ گریه‌دار را می‌توان در میان مجموعه‌ای از نماها، طوری قرار داد که کاملاً خنده‌آور شود. آنچه به همهٔ نماهای فیلم «معنا» می‌بخشد، «نگاه فیلمساز» است و هدفی که همهٔ وقایع را در جهت رسیدن به خود معنا می‌کند، چه در هنگام فیلمبرداری و چه در موقع مونتاژ. فیلمساز دائماً در حال انتخاب است، چه در فیلم داستانی و چه در فیلم مستند، و حرف او رفته‌رفته از میان همین انتخابهای پی‌درپی بیان می‌شود. انتخاب سرنوشت‌ساز دیگری نیز در هنگام مونتاژ انجام می‌گیرد که فیلم را به‌پایان می‌رساند.

فیلم با همین «نگاه» آغاز می‌شود. مصاحبه‌های انتقادی پشت سرهم ادامه پیدا می‌کند و فضای فیلم آمادگی لازم را می‌یابد تا هر صحنه‌ای که مطرح شود به یک «ضدارزش» مبدّل گردد. آنگاه آقای ناظم یا مدیر می‌آید و می‌گوید: (نقل به مضمون) «بچه‌ها! در ایام فاطمیه قرار داریم و به همین مناسبت من نوحه‌ای می‌خوانم و شما سینه بزنید»؛ و بعد با صدای بدی شروع به خواندن می‌کند و بچه‌ها سینه می‌زنند و در عین حال با یکدیگر شوخی می‌کنند... و همه مضمحک می‌شوند چرا که عقل آدم معمولاً خوب و بد را از اعتباراتی متناسب با شرایط و مقتضیات می‌گیرد و وقتی شما قرائن و شواهد را به گونه‌ای فراهم کردید که هرچه مطرح شود مورد انتقاد قرار گیرد، معلوم است که چه اتّفاقی در درون تماشاگر روی خواهد داد. در اینجا دیگر جای این سؤال باقی نمی‌ماند که چه چیزی بد است، و آنچه مورد سرزنش واقع می‌شود «القائات اعتقادی دینی در سیستم آموزشی کشور» است. حرفی نیست؛ نظام کشور و دست اندرکاران وزارت آموزش و پرورش باید پذیرای انتقادها باشند و کسی نباید جلوی انتقاد را بگیرد، به‌شرطی که «غرض‌ورزی» در میان نباشد و اغراض دیگر در لفافهٔ دموکراسی پیچانده نشود.

در بحبوحهٔ مصاحبه‌هایی که بعضاً آن همه در زندگی خصوصی و خانوادگی مردم ریز می‌شود که عرق شرم بر تن آدم می‌نشیند، ناگهان سر و کلّهٔ دو نفر آقای «درنفکته» و مبادی آداب و شُسته رُفته و تمیز و اُدکلن‌زده و نسبتاً خوش‌صحبت پیدا می‌شود که شروع به موعظه می‌کنند و قصدشان این است که ما را متوجّه پیشرفتهای تکنیکی قرن بیست و یکم بفرمایند: حذف مشق شب و استفاده از کامپیوتر در امر آموزش و یک مشت مشهورات کلیشه‌ای به سبک اطلاعات جوانان و زن روز و هفته‌نامهٔ بشیر، فارغ و منفک از همهٔ مسائلی که کشوری انقلابی چون ما و سایر کشورهای استعمارزده در آن قرار دارند: یک شعار ظاهراً غیر سیاسی که بلافاصله سیاسی می‌شود چرا که بعد از مصاحبهٔ آن آقایان

ضدّعفونی‌شده، در پلان بعد بچه‌ها را می‌بینیم که دارند شعار می‌دهند: «اسلام پیروز است، شرق و غرب نابود است»... و مجموعهٔ قرائن و شواهد در فضای عمومی فیلم به گونه‌ای فراهم شده که این طرفی‌ها را مشمئز می‌کند و آن طرفی‌ها را به این حالت تردید آمیخته با استهزاء که «اینها را ببین! آمریکاییها با آپولو به ماه رسیده‌اند و جهان در انتظار موج سوم انفرماتیک است، امّا اینها هنوز به شعارهای کهنهٔ خودشان چسبیده‌اند...» و البتّه معلوم نیست که این آدمهای تحصیلکرده مبادی آداب و مقلّد غرب، چطور است که فرزندان خود را به همان مدرسه‌ای فرستاده‌اند که دانش‌آموزان آن وابسته به فقیرترین اقشار جامعهٔ ما هستند: مگر مدرسهٔ شهید معصومی در کجاست؟

نگاهی اینچنین به فضای آموزشی کشور ما کاملاً بی‌انصافی است. نمی‌خواهیم وزارت آموزش و پرورش را کاملاً از همهٔ عیوب تنزیه کنیم، امّا یك «مستند پژوهشی» باید مجموعه‌نگر باشد و همه چیز را با هم ببیند، نه آنکه در برابر همهٔ فجایعی که در غرب اتّفاق می‌افتد سکوت کند و مدّاح بی‌جیره و مواجب مرداب‌متعفّنی شودکه بوی تعفّن آن همهٔ عالم را برداشته است حال آنکه: «میزان خودکشی دانش‌آموزان در ایران از همه عالم کمتر است. در ایران هیچ نمونه‌ای دالّ بر اعمال فشارهای جنسی و تجاوز به عنف از جانب مربّیان و معلّمان بر دانش‌آموزان ندارید، امّا در غرب، همهٔ روزنامه‌ها هر روز پر از اخبار شرم‌آوری در این باره است. حتّی میزان اعمال تنبیه از جانب مربّیان در اروپا و آمریکا بیشتر از ایران است چه برسد به جنایاتی که از اختلالات روانی و الکلیسم در میان معلّمان و اولیاء دانش‌آموزان منشأ می‌گیرد که شما در ایران در طول سالها حتّی یك نمونه‌ازآن‌را سراغ ندارید. فضای تعلیم و تربیت در آمریکا و اروپا چه درمدارس وچه‌درخارج از مدارس آن همه فاسد و مختل است که بسیاری از بچه‌ها به بلوغ زودرس جنسی و عدم تعادل هورمونی مبتلا می‌گردند و گذشته از روابط فاسد میان خود دانش‌آموزان، بسیاری از آنان از همان اوان کودکی از جانب معلّمان و حتّی اولیاء خویش مورد سوء استفاده‌های جنسی قرار می‌گیرند...»

اینجا مقام موعظه نیست و اگر فیلم «مشق شب» نمی‌خواست ساندویچی از موعظه‌های اشراف‌منشانهٔ فرهنگی را به خورد ما بدهد کار ما به اینجاها نمی‌کشید که به منبر برویم. آقای کیارستمی میدان را خالی گیر آورده است و سُرنا را از سر گشادش می‌زند و اگرنه، این مسئلهٔ «مشق و تنبیه و آموزش» بیماریی نیست که با نسخهٔ فرنگیها معالجه شود: و فی‌المثل استفاده از کامپیوتر و شیوه‌های به اصطلاح مدرن در امر آموزش، اگر در حیطهٔ آموزش علوم تجربی مورد استفاده قرار بگیرد ثمربخش خواهد بود امّا در حیطهٔ پرورش استعدادهای روحی و عاطفی و ذوقی بچه‌ها در زمینهٔ هنر و ادبیات و فرهنگ و حتّی در حیطهٔ علوم انسانی نه تنها ثمربخش نیست که بسیار بازدارنده و سرکوبگر است. منتها از همان زمان مشروطیت هربار رودرروی استعمار قرار گرفته‌ایم، آقایان روشنفکران در داخل مملکت وسط دعوا، نرخ تعیین کرده‌اند. مثلاً همین صحنهٔ سینه‌زنی بچه‌ها، چیزی است که پدران ما نسل اندر نسل از کودکی خود در تکیه‌ها و حسینیه‌ها به‌خاطر دارند و هرگز کسی هم از بچه‌ها انتظار نداشته است که دست از مقتضیات بچگی خود بردارند و شوخی نکنند. اگر استعمار بتواند ریشهٔ عزاداری را در میان ما بزند برای همیشه بُرده است و ریشهٔ قیام خواهد خشکید و ما به همین دلیل هرجا که برای عزاداری می‌رویم بچه‌های خودمان را نیز به همراه می‌بریم با علم به اینکه بچه‌ها از این مراسم چیزی درك نمی‌کنند و بیشتر «آداب و رسوم» آن است که نظرشان را جلب می‌کند و بالتّبع آماده هم هستیم که بچه‌ها به اقتضای کودکی، بخندند، گوش یکدیگر را بپیچانند و سر به‌سر همدیگر بگذارند. همهٔ ما این‌طور بزرگ شده‌ایم و از وزارت آموزش و پرورش هم می‌خواهیم که همین فرهنگ را حفظ کند.

فیلم «مشق شب» فقط به نعل زده است و اگر حواسمان را جمع نکنیم یك نفر دیگر با شکلی موجّه‌تر به میخ خواهد زد. بنده نمی‌دانم که اشکال کار در کجاست، امّا یك چیز را یقین دارم و آن اینکه اگر منتقدان سینمایی ما خودشان فیلمساز بودند و تجربهٔ کار سینمایی و تلویزیونی داشتند، قضیه خیلی فرق می‌کرد. مهمتر از این، همان است که در اول کار گفتم: تا هنگامی که «بُت‌پرستی» در میان ما رواج داشته باشد، «آدمها» بزرگ می‌شوند نه «حقیقت»: آنگاه رفته‌رفته شهرت فلانی و بهمانی حجاب حق خواهد شد و راه را گم خواهیم کرد.

سرزمین اسباب بازیها

به اعتقاد من «پینوکیو» یکی از بهترین داستانهایی است که تاکنون برای بچه‌ها نوشته‌اند و راز ماندگاری آن نیز در همین است. «شازده کوچولو» کتاب بسیار خوبی است، امّا نه فقط برای بچه‌ها نیست، بلکه خیلی از بزرگترها هم آن‌را نمی‌فهمند. در «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» پینوکیو و همهٔ بچه‌های دیگر درازگوش می‌شوند و ما با اینکه دهها بار این داستان را به روایتهای گوناگون شنیده و خوانده و دیده‌ایم امّا باز هم تصوّری که از «کار فرهنگی برای بچه‌ها» داریم به «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» ختم می‌گردد: آرزوهای کوچك، دزد عروسکها، کاکلی، شنکول و منکول، کارآگاه ۲، گلنار و... به‌نظر می‌آید که سینمای ایران در سرازیری «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» سُر خورده است و در چند سال آینده تولیداتی از این

نوع اکران‌ها را اشغال خواهند کرد.

تلویزیون قبلاً در همین مسیر افتاده بود و چاره‌ای هم نداشت، چرا که نمی‌توانست خود را ازوابستگی به‌تولیدات خارجی نجات‌دهد. تولید داخلی خیلی گرانتر تمام می‌شود، جاذبیت کافی ندارد و از لحاظ کمّیت نیز هرگز نمی‌تواند شکم بزرگ غول شکمو و سیری‌ناپذیر آنتن تلویزیون را پُر کند. مهمتر از این ذائقهٔ بچه‌هاست که به کارتون و تولیدات خارجی معتاد است. بچه‌ها تا هنگامی آش و آبگوشت می‌خورند که مزّهٔ کالباس و سوسیس و همبرگر و پیتزا را نچشیده باشند و وقتی کار از کار گذشت، دیگر هر چقدر برای بچه‌ها روضهٔ فرهنگ سنّتی، هویت ملّی بخوانید بی‌فایده است.

شاید اگر کمی بیش از این تأمّل می‌کردیم می‌توانستیم حدس بزنیم که بالاخره همان ضرورتی که پارک ارم و شهربازی و کلبهٔ بازی و خنده را بار دیگر رواج بخشیده است، همان ضرورتی که کتابهای کودکان را به این فضاحت کشانده، همان ضرورتی که برنامهٔ صبح جمعه را علیرغم همهٔ مخالفتها حفظ کرده، همان ضرورتی که «هشیار و بیدار» را به تلویزیون آورده تا برای بچه‌ها لالایی غفلت بخوانند، همان ضرورتی که برنامهٔ «دیدنیها» را دیدنی ساخته و همان ضرورتی که پای شعبده‌بازها و آکروباتیست‌ها را به تلویزیون باز کرده است، همان ضرورت بالاخره سینماچی‌ها را به آنجا خواهد کشاند که فیلمهایی چون «آرزوهای کوچک» و «دزد عروسکها» بسازند.

وضع فلاکت‌بار اقتصاد سینما هم مزید بر علّت است و در این شرایط که اگر عصای دولت را از زیر بغل سینما بردارند نمی‌تواند قد راست کند، می‌بایستی منتظر باشیم که دیر یا زود سینماچی‌ها هم سرازیری «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» را کشف کنند. مگر سینماچی‌ها از کتابفروش‌ها، عروسک‌فروش‌ها، کانونها و بنیادهای گوناگون فرهنگی و ورزشی، رادیو و تلویزیون و تئاترها کمترند؟

سینماچی‌ها نه تنها چیزی از دیگران کم ندارند بلکه چیزی دارند که دیگران نمی‌توانند داشته باشند: سینما، جادوگر جادوگرهاست و کیمیایی دارد که هیچ کیمیاگری ندارد. جادوگری که در فیلم «جادوگر قرن بیستم» بود خود سینماست: «پاتال» هم- در فیلم آرزوهای کوچک- خود سینماست، چرا که اگر سینما نبود یك چنین موجوداتی پای به عرصهٔ وجود نمی‌گذاشتند. و اگر تکنولوژی نبود سینما پای به عرصهٔ وجود نمی‌گذاشت. سینما، صنعت پُرخرجی است و برای اینکه خرج خودش را دربیاورد باید فروش کند و برای اینکه فروش کند باید جاذبیت داشته باشد و برای اینکه جاذبیت داشته باشد باید تسلیم جادوی خویشتن شود و خودش را به شیطان بفروشد. این چهرهٔ «فاوستی» سینماست.

من این اعتقاد را ندارم، امّا خیلیها اینچنین می‌اندیشند و حکایت آنها حکایت همان مرد دائم‌الخمری است که شازده کوچولو در یکی از سیّارات کوچك سر راه مسافرتش به زمین به او برخورد. از او می‌پرسید: چرا مست می‌کنی؟ جواب می‌داد: که فراموش کنم. می‌پرسید: چه را فراموش کنی؟ جواب می‌داد: شرمندگی‌ام را می‌پرسید: از چه؟ و او جواب می‌داد: از اینکه مست می‌کنم. اگر فیلم، ساخته شود که فروش کند، بهتر است که اصلاً ساخته نشود: اما در اینکه فیلم باید فروش کند، حرفی نیست.

از جانب دیگر، ما معتقدیم که سینمای کشورمان باید رشد کند: امّا با این وضع فلاکت‌بار اقتصاد سینما، فیلمسازی باید همواره متّکی به دولت باقی بماند. پس فیلمها باید فروش کنند. امّا چگونه؟ سینما با نان و پنیر کوپنی رشد نمی‌کند و بعضیها مثل «مجید محسنی» معتقدند که سینما با چلوکباب برگ و کوبیدهٔ اضافی هم رشد نمی‌کند: سینما عاشق آبگوشت است(!). امّا سینمای آبگوشتی بدترین صفاتی را که در وجود انسانهاست با شدّت و سرعت بسیار رشد می‌دهد. این یك تجربهٔ تاریخی است و نیازی به تجربهٔ دیگر باره نیست. الان هم یکی از بزرگترین مشکلاتی که سینمای کشور با آن روبروست همین است که پیش از این، افرادی چون مجید محسنی ذائقهٔ سینماروها را فاسد کرده‌اند... و امروز هم تلویزیون با برنامه‌های آبگوشتی یکی از بزرگترین موانع در برابر رشد سینماست: برنامه‌هایی چون بهار در بهار و ازدواج پرماجرا و جُنگ هفته و غیره: و البتّه ناشکری نباید کرد و باید اذعان داشت که از این آبگوشت تا آن آبگوشت که امثال مجید محسنی می‌گفتند، تفاوت از زمین تا آسمان است.

مسئله آن است که تلویزیون تماشاگران خویش را آسان‌پسند و بی‌مایه و تنبل بار می‌آورد. بر سر بچه‌ها هم که گفتم چه می‌آورد. سرزمین اسباب‌بازی‌ها و پینوکیو. سینما باید با تلویزیون رقابت کند و اگر شرایط را در مجموع بنگریم، نمی‌تواند، مگر آنکه ما بتوانیم سینما را در میان «مردم» به همان شان و جایگاهی برسانیم که باید در تمایز با تلویزیون داشته باشد.

اگر کمی تأمّل می‌کردیم می‌توانستیم پیش‌بینی کنیم که سینما به سرازیری «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» خواهد افتاد چرا که هم «پرفروش» است و هم «مجاز» و هم اینکه «اصلاً تصوّری که از کار فرهنگی و تربیتی برای بچه‌ها وجود دارد همین است که از یك سو در تلویزیون، و از سوی دیگر، در روشنفکرانه‌ترین صورت خویش، در سازمانهایی چون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان انجام می‌شود». این تصوّر، به‌طور فابریك(!) از غرب آمده و البتّه در مواجهه با شرایط خاصّ کشور ما کمی تعدیل یافته است، امّا «فرهنگ و هویت ملّی و تاریخی ما» امری است که از اصل مورد غفلت واقع شده.

در فیلم «دزد عروسکها» تنها چهره‌ای که می‌تواند تا حدّی یادآور «هویت اجتماعی خاصّ جامعهٔ ما» باشد، «قیافهٔ خورخور» است و از آن گذشته همه چیز، از چهرهٔ شهر گرفته تا قیافهٔ پلیس، فروشنده‌ها، کارگاه خصوصی، مادر و بچه‌ها... قیافه‌هایی «وارداتی» و به شدّت بیگانه دارند. چهرهٔ جادوگر و فضای زندگی او یادآور پرسوناژ جادوگر در فیلمهای والت دیسنی است. در فیلم «پاتال و آرزوهای کوچك» نیز شخصیت و چهره پاتال رونوشت برابر اصل فیلمهای وارداتی است: دیگر پرسوناژها و فضاها نیز آن همه نسبت به زمان و مکانی که در آن به نمایش درمی‌آمد و هویت فرهنگی ملّتی که به تماشای آن نشسته بودند، بی‌اعتنا بود که دل من واقعاً می‌سوخت که چرا سر هنرپیشه‌ها به‌زور روسری کرده‌اند! حرفی نبود اگر این بی‌اعتنایی نسبت به فرهنگ غربی و مصرفی هم نمود می‌یافت چرا که در آن صورت، فیلم، هویتی سمبولیك خارج از زمان و مکان خاص می‌یافت: امّا در این روزگار که همهٔ مردم سراسر جهان به شیوهٔ فرنگیها زندگی می‌کنند، اثبات این زندگی نفی ماعدای خویش است، یعنی نفی هویت ملّی و فرهنگی اقوام دیگر.

روی سخن با آنها نیست که ضرورت عبور تاریخی از دوران استعمارزدگی و سلطه‌پذیری را برای کشورهای محروم جهان سوم درنیافته‌اند و لذا اگر این ضرورت را از میان برداریم دیگر حرفی برای گفتن نمی‌ماند. امّا مگر می‌توان چیزی را خارج از زمان و مکانش بررسی کرد؟ محال عقلی نیست، امّا در عمل امکان ندارد.

یادم هست در یکی از میان‌پرده‌های مربوط به هفتهٔ بسیج بهداشت کودکان، آقای «بیدار» فقط برای آنکه این پیام خبری ساده رابه مردم برساند که «در هنگام اسهال به بچه او آر.اس. می‌دهند» کم مانده بود که در جلوی دوربین به‌طور ناقص(!) «استریپ‌تیز» کند و این درد غالب برنامه‌های تلویزیونی مخصوص بچه‌هاست: «عدم تناسب قالب و محتوی». این مسئله در مورد فیلمهای آرزوهای کوچك و دزد عروسکها نیز وجود دارد. کودك در هنگام تماشای فیلم قبل از آنکه بتواند رابطه‌ای عقلی با پیام فیلم برقرار کند، پیوندی کاملاً بیواسطه و احساسی و عاطفی با فضاهای فیلم، رنگها، پرسوناژها، حوادث، رابطهٔ بین حوادث و ارادهٔ آدمها، رابطهٔ عاطفی بین پرسوناژها و نظام اعتقادی نهفته در مجموعهٔ این روابط برقرار می‌کند و در حقیقت پیام اصلی فیلم که بیواسطه انتقال می‌یابد همان «استریپ‌تیز» است نه این پیام مفهومی که: «در هنگام اسهال به بچه‌ها او.آر.اس. می‌دهند». در اینجا نیز قبل از آنکه کودك به این پیام مفهومی برسد که: «بهترین جای هرکس همان جایی است که قرار دارد»، تاثیراتی بیواسطه از فضای فیلم و روابط موجود در آن گرفته است و فی‌المثل عملاً در ذهن او رابطهٔ میان علّت و معلول درهم ریخته و یا این آرزوی فریبنده در وجود او بیدار شده است که او هم جادوگری چون «پاتال» داشته باشد. صدق

این مدّعا عملاً برای خود بنده مورد تجربه قرار گرفته است.

ممکن است پشتوانهٔ کار ما این نیتّ خیر باشد که فیلمهای تولیدشده جانشین بازی اتاری شوند برای کودکان و نوجوانان. و در این صورت آنچه که ما عرضه می‌کنیم کافی نیست که فقط کمی از آتاری بهتر باشد زیرا قبل از آنکه ما به اولین مراحل توفیق خویش دست یابیم انواع و اقسام بازیهای جذّابتر از آتاری بچه‌ها را بلعیده است: بلکه ما باید بیشتر متوجّه کیفیت باشیم تا کمّیت. وقتی ما امکان مبارزه با جاذبه‌های غربی را نداریم باید تلاش کنیم که بچه‌ها را به فطرت خودشان بازگردانیم، و یا بهتر بگویم، اجازه ندهیم که بچه‌ها از فطرت خودشان دور شوند. در این صورت پُرروشن است که حیطهٔ عمل ما از لحاظ کمّیت تنگتر امّا از لحاظ تاثیرات کیفی و معنوی وسیعتر خواهد شد.

بنده هم اعتقاد دارم که سینما مال «مردم» است و هنری هم نکرده‌ام که این‌طور می‌اندیشم: بنده هم معتقدم که سینما باید جذّاب باشد و حتّی مفرّح: همهٔ اختلاف ما با آقایان محترم در تفسیر لفظ «سلامت» است در این عبارت «تفریحات سالم». تفریحات سالم نیز از آن تعبیراتی است که ما را با آن به بند کشیده‌اند. فیلم، با حفظ تمامی آن اوصاف که گفتم، هم می‌تواند ما را از غفلت خارج کند و هم می‌تواند بندهای غفلت را بر دستها و پاها و از همه بدتر بر عقلهایمان محکمتر کند. سلامت نفس و عقل در بیرون آمدن از غفلت است و خنده هم می‌تواند در این غفلت‌زدایی نقشی همچون گریه داشته باشد، همان‌طور که در زندگی واقعی خنده و گریه درهم آمیخته‌اند. سینما شبیه به زندگی است و هر رنگی که زندگی بگیرد، سینما هم می‌تواند خود را به آن رنگ دربیاورد.

فیلم «دزد عروسکها» با این هویت فرهنگی که دارد، یک «دیسنی‌لند» آمریکایی است که تونل وحشت هم دارد و جان می‌دهد برای صدور به کشورهای خلیج و تماشای بچه‌های مستضعفی که جیب پدرانشان خالی است از هر نوع پولی غیر از دلارهای نفتی و البتّه در آنجا می‌توانیم نگران درازتر شدن گوشها و بینی پینوکیو هم نباشیم!

● رنگ در فیلم آرزوهای کوچک

استفاده از رنگ در فیلم آرزوهای کوچک به گونه‌ای انجام گرفته بود که تو گویی آنها برای اولین بار است که نقش فریبندگی رنگها را کشف کرده‌اند و خواسته‌اند از این خصوصیت، شهر فرنگی برای جذب بچه‌ها بسازند غافل از آنکه «رنگها» اصلاً در کنار «سفید و سیاه» درخشش می‌یابند و معنا و محتوای واقعی خویش را پیدا می‌کنند و این نوع استفاده از رنگ در واقع «کشتن رنگ» است نه زنده کردن آن.

جلوه‌فروشان این واقعیت را خوب دریافته‌اند و دقّت در چگونگی لباس پوشیدنشان می‌تواند محلّ عبرتی باشد برای کسانی که می‌خواهند در فیلمهایشان تماشاگران را به وسیلهٔ «رنگ و جاذبیت و فریبندگی آن» جلب کنند: جوراب سبز شبرنگ و کفش صورتی هنگامی جلوه خواهد کرد که پیراهن، سیاه باشد و اگرنه سبز و صورتی به نهایت جلوه‌گری خویش نخواهند رسید.

توجّه به نقش رنگها باعث شده بود تا امسال در بسیاری از فیلمهای ایرانی گذشته از آنکه در انتخاب و ترکیب رنگها دقّت بسیاری به‌کار رفته بود، اشیاء و لوازم صحنه را نیز رنگ کرده بودند. باید منتظر بود که این خصوصیت در سال بعد بروز بیشتری پیدا کند. ●

● ریحانه؛ جسارتی ستودنی

مجموعه‌ای از تک‌شات‌های سرهم شده و غالباً مدیوم و همه نقاشی شده، امّا نه برای فیلم که برای عکس. فیلم، ذهنیت سینمایی ندارد و سینما را ادامهٔ عکاسی می‌بیند و همین مسئله باعث شده تا لوکیشن‌ها، تک‌تک زیبا باشد، امّا فارغ از مضامین فیلم و سیر دراماتیک آن. لوکیشن‌ها ارتباطی با فضای عاطفی و حال و هوای فیلم ندارند و این دوگانگی نه تنها به سود نیست که سخت مضرّ و بازدارنده است. مکانها، احساسات و عواطف و روحیاتی را القا می‌کنند خلاف آنچه که در سیر دراماتیک فیلم مورد نیاز است و هیچ کارگردان مجرّبی این کار را نمی‌کند: کارگردان خواسته است که از قبل دربارهٔ همه چیز بیندیشد و همه چیز را پیشاپیش در مرحلهٔ فیلمنامه طرّاحی کند، حال آنکه فیلم اصلاً بعد از مرحلهٔ فیلمنامه است که وارد مسیر آفرینش و تولید می‌گردد و کارگردان هر چند که از قدرت تخیّل کافی برخوردار باشد، هرگز نمی‌تواند همه چیز را پیش‌بینی کند.

...و امّا پرداختن به «عشق سالم میان زن و مرد»، نه تنها زشت و غیر اخلاقی نیست که حتّی می‌تواند مبشّر افق تازه‌ای در برابر سینمای ایران باشد و فیلم «ریحانه» نیز خوب توانسته بود خود را از «مفاسد احتمالی» یک چنین کاری دور نگه دارد، اگرچه به قیمت قبول ضعفهای دراماتیک بسیاری که در فیلم روی کرده بود. «محدودیتهای نمایشی» جزئی از مشکلات طبیعی کار فیلمسازی است و در هر جامعه‌ای، متناسب با قواعد و قوانین حاکم، چهرهٔ این محدودیتها تغییر خواهد کرد: امّا نفس وجود محدودیت امری است ناگزیر. «واقعیت» همواره محدودکنندهٔ تخیّل هنرمند است، امّا اگر هنرمند با همان «واقعیت» به عنوان مصالح و شرایط کار خویش روبرو شود، خواهد دید که «واقعیت» به کمک او خواهد آمد.

چهره‌ای که از «زن» در فیلم تصویر می‌شود یک «تصویر واقعی» نیست و اصولاً به اعتقاد بنده، یکی از نقصهای عمدهٔ فیلم «ریحانه» این بود که خصوصیات خصلتی پرسوناژها در سیر وقایع فیلم به کار گرفته نمی‌شد. مثلاً «حمید جبلّی» در اولین سکانسی که با آن دَک و پُز وارد فیلم شد تصوّری از شخصیت خویش به تماشاگر ارائه داد که بعدها اصلاً به کار نیامد. منکر نمی‌توان شد که «زن ایرانی» هنوز هم زندگی مظلومانه‌ای دارد، امّا فیلم «ریحانه» تصویری کلّی از جامعهٔ ایرانی و تحوّلات تاریخی آن ندارد. جامعهٔ ایرانی سالهاست که یک سیر بطیءِ تحوّل هویتی را در جهت اعراض از «مردسالاری» طی می‌کند و این تحوّلات اگرچه مختصّ به انقلاب اسلامی نیست، امّا بعد از پیروزی انقلاب شدّت بیشتری گرفته است. «فیلم ریحانه» نسبت به این تحوّلات و تغییرات، بی‌اعتناست و بنابراین قابلیت تعمیم ندارد.

...امّا به هر تقدیر، جرأت کارگردان فیلم را در دست یازیدن به یک چنین مضمونی باید ستود. ●

● پنجاه و سه نفر؛ خوب و بی‌ادّعا

«پنجاه و سه نفر» در میان اولیها فیلمی قابل تحسین است اگرچه مورد اعتنا قرار نگرفت و علّت این عدم اعتنا پیش از هرچیز این است که فیلم «ادّعایی ندارد»؛ نه مدّعی است که دارد شاخ غول را می‌شکند و نه مدّعی است که شاخ غول شکستنی نیست؛ نه مدّعی است که دارد مسئلهٔ سینمای ایران را حل می‌کند و نه مدّعی «بُن‌بست» است؛ نه مدّعی روشنفکری است و نه مدّعی ضدّ آن... و خلاصه یك فیلم کاملاً بی‌ادّعاست که از همان آغاز همهٔ دست‌اندرکاران تولید این فیلم با علم به اینکه می‌خواهند یك فیلم معمولی نسبتاً پرکشش با یك داستان تقریباً پلیسی برای مردم بسازند پای به میدان نهاده‌اند، آن هم بر محور زندگی کسانی که اصلاً کسی دربارهٔ آنها فیلم نمی‌سازد: انقلابیون مسلمان. این یك مضمون «مُد روز» نیست و احتمالاً فروش خوبی هم نخواهد داشت، امّا «هم‌عصر» ماست و متعلّق به همان تاریخی که در غالب فیلمها مورد غفلت قرار گرفته و به یك معنا یك فیلم «سیاسی» است، آن هم در این وانفسایی که همه از ساختن فیلم سیاسی پرهیز دارند و نه فقط از فیلم سیاسی، بلکه از هر داستانی که به نحوی به انقلاب مربوط شود.

فیلم «پنجاه و سه نفر» اگرچه ادّعای معرّفی چهرهٔ انقلابیون مسلمان را ندارد، امّا با این همه در «تیپ‌سازی» موفّق است؛ هم در چهره‌سازی انقلابیون و هم در معرّفی هویت ساواکیها تا آنجا که به ساختار پلیسی فیلم مربوط می‌گردد.

داستان فیلم مستقیماً متوجّه درونکاوی انقلابیون مسلمان و یا ساواکیها نیست، ولی ضرورتاً ناچار از پرداخت و پرورش پرسوناژها بوده است و مگر داستان همهٔ فیلمها مستقیماً باید متوجّه درونکاوی آدمها باشد؟ اتّکاء فیلم هم می‌تواند بر «وقایع» باشد و هم بر «شخصیتها». گاهی «شخصیتها» هستند که یك «واقعه» را می‌سازند و گاه «شخصیتها» در گیر و دار وقایع «خود را بازمی‌یابند».

علّت دیگری که موجب عدم اعتنای کافی به این فیلم گشته این است که بسیاری از دست‌اندرکاران و منتقدین و مطبوعاتچی‌ها در ذهن خود اصلاً «فیلم پلیسی» را از جرگهٔ فیلمها بیرون رانده‌اند حال آنکه اگر نخواهیم از واقعیت بگریزیم باید اذعان کنیم که حداقل برای مامورین آگاهی، پلیسها، انقلابیون، و از طرفی تروریست‌ها و دزدها و بسیاری دیگر زندگی پلیسی عین واقعیت است!

●

● شنا در زمستان

در حیرتم که چگونه کسی جرات کرده است که روی به آدمها و فضاهایی اینچنین بیاورد: «استاندارد روز» چیز دیگری است. «عشق و مرگ»، «فانی»، «زیر بامهای شهر»، «دخترم سحر»، «آرزوهای کوچك» و حتّی «بچه‌های طلاق» و... همگی از این استاندارد تبعیت دارند: خانواده‌هایی نسبتاً مرفّه و بیگانه با معیارها و آداب و سنن خانواده‌هایی که جمعیت غالب این مرز و بوم را تشکیل می‌دهند. در این استاندارد، زنها آلامد، بزك کرده و ملتزم به روسریهایی زورکی هستند و زندگیها فرنگی‌مآب و پرزرق و برق است و خالی از آداب اجتماعی خاصّ خانواده‌های فقیر مسلمان، شهرستانیها و روستاییها. و روشن است که چرا: مردم، انقلاب کرده‌اند امّا جامعهٔ هنری نسبتی با مردم ندارد و اگر هم دارد بسیار ضعیف است و غیر قابل اعتنا. غالب فیلمسازان عرصهٔ سینما و تهیه‌کنندگان تلویزیون کسانی هستند که با انقلاب و مردم بیگانه‌اند و در فیلمهایشان براساس دستورالعمل «آسّه برو، آسّه بیا» اصلاً سعیشان بر عبور از کنار مسائل مبتلابه انقلاب و مردم است و بنابراین فیلمهای سینما و تلویزیون عموماً از لحاظ تاریخی و اجتماعی، معاصر مردم و شریك در مسائل آنها نیستند و به همین دلیل است که فیلمی چون «عروسی خوبان» این همه سر و صدا می‌کند چرا که با مسائل سیاسی و اجتماعی روز ارتباط یافته است. غالب هنرمندان در مقام سخن، الفاظ «جامعهٔ معاصر و آدم معاصر» را بر زبان می‌رانند امّا در مقام عمل طوری رفتار می‌کنند که گویی سیر وقایع در زمانی پیش از سال ۵۷ هجری شمسی به توقّف رسیده است و ایران در برزخی معلّق زندگی می‌کند که در آن جز آثار سوء اقتصادی و اجتماعی وقایع تاریخی چیزی بر جای نمانده است؛ علّتها کاملاً مخفی هستند و فقط معلولها ظهور دارند.

فیلمها معمولاً به رنگ زندگی سازندگان خویش درمی‌آیند و نباید هم انتظاری جز این داشت؛ پس چه جای تعجّب است اگر سینما روی به زرق و برق اشراف‌منشی و مصرف‌زدگی بیاورد؟

...امّا فیلم «شنا در زمستان» اصلاً دغدغهٔ مُد روز را نداشت و وجودش در میان فیلمهای امسال درست مثل وجود «علی مرتضایی نسب» بود در میان سایر معلّمها که دلش برای فقر و گرسنگی بچه‌ها می‌سوخت، امّا راهی را انتخاب می‌کرد که نمی‌توانست «راهی فراخور هر مسافر» باشد. بهترین حرف دنیا اگر بیان نشود و یا خوب بیان نشود حرف نیست و مورد اعتنای جدّی واقع نمی‌شود. فیلم اجازه ندارد که «دغدغهٔ تماشاگر» را نداشته باشد و تا این حد نسبت به «قابلیتهای بیانی تصویر» بی‌اعتنا باشد و خود را حتّی از «جاذبیتهای مشروع» نیز دور نگه دارد. اگر ریتم فیلم از ضربان نبض تماشاگر کندتر باشد، او را به خستگی می‌کشاند و اگر تندتر باشد، نفسهای او را به شماره می‌اندازد و باز هم خسته‌اش می‌کند. مونتاژ فیلم «شنا در زمستان» خیلی خوب و معقول بود، امّا مونتاژ نهایت هنرش آنجاست که بتواند قدر نهایی استعداد فیلم را عرضه کند؛ نمی‌توان از مونتاژ انتظار داشت که ریتم را تندتر کند ویا آنچه را که در بطن تصویر نهفته نیست از درون آن بیرون بیاورد.

...نیازی به این همه پُرگویی نیست و لابد خود «کاسبی»، حالا بعد از نمایش فیلم، از ارتفاع دیگری به کار بعدی‌اش می‌نگرد.

● دل نمك؛ قوز بالای قوز

داستان «دل نمك» می‌توانست داستانی خیلی خوب باشد امّا به اعتقاد بنده چند اشکال عمده وجود داشت که کار نتوانسته بود به نتیجهٔ خوبی منتهی شود: یکی از اشکالات اساسی غیر قابل جبران، سرنوشت «ایّوب» است که به نحوی «خودکشی» منتهی می‌شود. خودکشی، خودکشی است و هرگز معنای نیست‌طلبی و فناخواهی عرفانی پیدا نمی‌کند و معنای سمبولیك به خود نمی‌گیرد، مگر آنکه قرائن را به گونه‌ای فراهم کنیم که «کشتنِ خود» مفهوم طبیعی خود را از دست بدهد و «معنایی رمزآمیز» بیابد. وقتی فیلم صورتی واقع‌گرا و نسبتاً رومانتیك دارد و زمینه به گونه‌ای فراهم گشته است که هیچ واقعه‌ای در فیلم هویتی غیر واقعی پیدا نمی‌کند، چگونه می‌توان انتظار داشت که خودکشی ایوب مفهومی سمبولیك و عرفانی بیابد و تماشاگر در جواب این سؤال که «ایوب چه‌شد؟» بگوید: «به فنای فی‌الله رسید!»؟

دیگر اینکه ضعف کارگردانی مانع از آن گشته بود که عمق مفاهیم آشکار شود و فی‌المثل، داستان می‌خواست که به «عشق مجازی بین مرد و زن» تقدّسی دراماتیك ببخشد، امّا تصویر، عاجز بود و صدای دف را نیز به هدر می‌داد.

و امّا قوز بالای قوز، مونتاژ فیلم «دل نمك» بود که چیزی را بر آن تحمیل می‌کرد که در آن وجود نداشت. شهرت «مخملباف» خیلیها را تحت‌الشعاع گرفته بود تا آن حد که از درك خوب و بد بازمانند و بعضیها را هم شرم و یا ملاحظات اخلاقی دیگر از ابراز حق بازمی‌داشت. مونتاژ فیلم عصبی و تند و بی‌محابابود، حال آنکه اصلاً کارگردانی فیلم، روح دیگری داشت. مونتاژ را فیلم باید تعیین کند نه آنکه مونتاژ برای فیلم تعیین تکلیف کند. احساس می‌شد که سکانسها بیهوده پس و پیش شده‌اند تا فیلم حالتی متفکّرانه پیدا کند؛ امّا این کار، «ابهام» را که باید در عمق فیلم و در کیفیت سیر دراماتیك آن نهفته باشد، به ساختار تکنیکی فیلم کشانده و قوزی روی قوزهای قبلی بنا کرده است.

●

● بچه‌های طلاق

به عنوان اولین فیلم این کارگردان، فیلم بسیار خوبی بود و بیشتر از آنچه توقّع می‌رفت «حسّ و حال» داشت. معلوم بود که خانم میلانی مردم را دوست دارد و به نحوی تعهّد اخلاقی معتقد است. منتها باز هم مصداق این لفظ «مردم» را در میان قشرهایی یافته که خود در زندگی اجتماعی وابسته بدانان است. فیلم در مجموع، از یك روح سالم و لطیف زنانه برخوردار بود که تأثیرات عاطفی آن را بر استدلالهای عقلانی برتری می‌بخشید و در نهایت انتظار می‌رود که فیلم از قوّت تأثیر بسیاری بهره‌مند باشد؛ تأثیراتی کاملاً اخلاقی و انسانی و قابل تحسین.

امّا از جانب دیگر این فیلم هم به همان بیماری اپیدمی سینمای کنونی ایران مبتلاست، یعنی: «عدم ارتباط و دلبستگی با وضع سیاسی و اجتماعی خاصّی که ایران به عنوان یك کشور انقلابی و اسلامی دارد.» جایی که حتّی بوقهای تبلیغاتی غرب نمی‌توانند ایران را منهای این هویت بارز تصوّر و ترسیم کنند، روشنفکران و هنرمندان داخل کشور غالباً دچار غفلتی مزمن و تاریخی هستند که با صدای انفجار موشکهای دوازده متری هم شکسته نمی‌شود. سینمای کنونی ایران نیز به همین غفلت تاریخی دچار است و در تبعیت از فیلمسازها به سوی مضامینی گرایش پیدا کرده که کاملاً بی‌خطر است: این ضرورتی است که بسیاری از فیلمهای داستانی بعد از پیروزی انقلاب را چه در تلویزیون و چه در سینما، به سمت مسائل اخلاقی کشانده است.

یکی از بارزترین نقاط ضعف فیلم، نحوی علم‌زدگی کلیشه‌ای است که‌بخصوص‌در سکانس کُرکسیون پایان نامه در آتلیهٔ دانشکدهٔ صدا و سیما کاملاً مشخص است و البتّه انتظار دیگری هم نمی‌توان داشت. اگرچه فیلم بچه‌های طلاق، با سنّتهای دینی و اجتماعی مردم مسلمان هیچ‌گونه پیوندی ندارد، امّا در جایی از فیلم به وسیلهٔ شعاری کاملاً نچسب، بدون آنکه زمینهٔ مستعدّی موجود باشد، پای دین نیز به میان کشیده می‌شود تا گسترهٔ تأثیر تبلیغی فیلم وسعت یابد و خانواده‌های دیندار را نیز در میان بگیرد. در اینجا دین فقط تا آنجا وظیفه‌مند است که بتواند احکام اثباتیِ علوم رسمی را تأیید کند و اگرنه مصداق «خرافه» واقع می‌شود(!) شاید مردمی که در فیلم به نمایش درآمده‌اند نیازمند به روانکاوی و روانپزشکی باشند. امّا این رسم، امکان ندارد که در میان همهٔ اقشار جامعهٔ ایرانی عمومیت پیدا کند، چرا که جامعه‌ای با ساختار دینی، احکام عملی و اخلاقی خویش را از دین می‌گیرد نه از هر سیستم ایدئولوژیك دیگری که بتواند خود را جانشین دین جا بزند... و با این همه، همان‌طور که نوشتم، فیلم «بچه‌های طلاق» مستحقّ تحسین است.

● و بالأخره...

بعضیها معتقدند که فیلم باید یقهٔ تماشاگر را بچسبد تا بتوان به آن نام فیلم اطلاق کرد و این اشتباهی است که اگر عمومیت نمی‌یافت کار سینمای ایران به آن فضاحت آبکوشتی «فیلم فارسی» نمی‌کشید. امّا فیلم نه آنچنان است که باید یقهٔ مردم را بچسبد و نه آنچنان که به آنان بی‌اعتنا باشد؛ آنچه که فیلم باید انجام دهد ایجاد رابطه‌ای ساده، صمیمی و کاملاً انسانی با مردم است. هر نوع برخورد دیگری با تماشاگر مستلزم نحوی تحقیر است، صرفنظر از آنکه مخاطب فیلم چه کسی باشد.

نمی‌توان دربارهٔ مخاطب سینما بحث نکرد و به صرف گفتن «مردم» هم کار تمام نمی‌شود؛ «کدام مردم»؟ سینمای ما به اعتقاد بنده هنوز هم متعلّق به مردم نیست و فیلمسازها هم، بجز چند استثنا، یا برای «جشنواره‌ها» فیلم می‌سازند، یا برای «منتقدان» و یا برای «گیشه». مردم کیستند؟ آیا مردم همین کسانی هستند که اکنون معمولاً به سینما می‌روند؟ شکی نیست که اینها هم جزئی از مردم هستند، امّا سینمای ما هنوز هم که هنوز است قدرت جذب مردمی را که به ایران امروز موجودیت و هویت بخشیده‌اند، ندارد.

آیا سینمایی هم برای این مردم باید وجود داشته باشد یا نه؟ از همان آغاز، ما هرگز به این فکر نیفتاده‌ایم که مخاطبان سینما را بشناسیم و تصوّر درستی از مردم پیدا کنیم. اگر مردم را با توجّه به تفاوتهای اعتقادی میان آنها دسته‌بندی کنیم، خواهیم دید که گروههایی کثیر از مردم اصلاً ارتباطی با سینما ندارند و سینما با هویت کنونی خویش قدرت جذب آنها را دارا نیست. این مسئله بیشتر از آن دارای اهمیّت است که فقط در حاشیهٔ نوشتاری اینچنین مورد تذکّر قرار گیرد، امّا باز هم بهتر از هیچ است.

فیلمهایی چون «مهاجر» و «دیدبان» و «تا مرز دیدار» و «عبور» و... از این لحاظ که پای کسانی را به سینماها باز می‌کنند که خیلی کم به سینما می‌روند، با همهٔ فیلمهای دیگر فرق دارند. در تمام طول تاریخ سینمای ایران و جهان، کمتر سابقه دارد که کسی بخواهد برای این مردم فیلم بسازد. این فیلمها «مخاطب خاص» دارند و لذا قرار نیست که همه از آن خوششان بیاید. مردمی که خطاب این فیلمها با آنهاست کسانی هستند که دلشان نمی‌خواهد سینما یقه‌شان را بچسبد و یا با آنها به یک زبان اطو کشیدهٔ کراواتی سخن بگوید. اینها می‌خواهند که سینما راهی به دلشان بازکند. یعنی به عبارت دیگر، اینها نه با «معده»شان به سینما می‌روند و نه با «عقل فلسفی»شان؛ با «دل»شان پای فیلم می‌نشینند، مثل یک انسان واقعی. اینها آدمهای ساده‌ای هستند، بری از پیچیدگیهای جامعهٔ روشنفکران و منتقدان و سینمایی‌نویس‌ها و غیره، و دوست دارند که فیلم هم مبرّا از همان پیچیدگیها باشد: نه یقهٔ مخاطب را بچسبد و نه از پشت خنجر بزند. این آدمها ظاهر و باطنشان یکی است و فیلمهایی را دوست دارند که ظاهر و باطنشان یکی باشد. اهل لودگی نیستند و پای «خنده»‌ای می‌نشینند که «مزّهٔ حقیقت» باشد و بنابر این با فیلمهای کمدی محض هم نمی‌توان آنها را به سینما کشید.

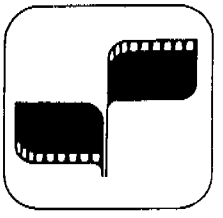
همه اینها براساس «تعارض»ها شکل می‌گیرند: «تعارض انسانها با خودشان و یا با دیگران»، «تعارض میان خواستهای آدمها و وقایع و حوادث مخالف» و شخصیت آدمها هم در کشاکش همین تعارضها شکل می‌گیرد. بعضی از منتقدین چون در فیلمهای «مهاجر» و «دیدبان» و... الگوهای معمول فیلمهای سینمایی را نمی‌بینند، می‌انگارند که مثلاً فیلم «مهاجر» به درونکاوی پرسوناژهای خویش نپرداخته است. آنها منتظرند که در شخصیتهای فیلم «مهاجر»، «گرایشهای ضدّ جنگ و یا ضدّ دین» بیابند و چون نمی‌یابند حکم می‌کنند که «فیلم فقط به روایت سادهٔ وقایع جنگ» پرداخته است، مثل فیلمهای مستند تلویزیونی «روایت فتح»: حال آنکه فیلمهای «روایت فتح»، هم با همان صداقت که در فیلم «مهاجر» وجود دارد به درونکاوی مردان جنگ می‌پرداخت، امّا نه با روشهای معمول: چرا که «مردان جنگ اصلاً آدمهایی معمولی نیستند و اصلاً نه با خود و نه با دیگران آن‌گونه عمل نمی‌کنند که در مجامع غیر ایمانی معمول است.»

نگاه این منتقدان، نگاهی غربزده و خارج از زمان و مکان این نوع فیلمهاست. فیلم «مهاجر» با زیبایی تمام به درونکاوی مردان جنگ در اطراف مسئلهٔ «تکلیف» می‌پردازد و با قوّت از عهدهٔ حلّاجی این معضل برمی‌آید و در نهایت با آن «سیلی بسیار زیبا و عاشقانه» که با دست «فرمانده» بر بناگوش «محمود» نواخته می‌شود، معلوم می‌گردد که «حاتمی‌کیا» انسانهای این «جهان ناشناختهٔ جهاد در راه خدا» را خوب می‌شناسد و با مسائل درونی و روانی آنها درگیر بوده است و به جوابی حکیمانه دست یافته... امّا نباید منتظر بود که همه این ظرایف را دریابند. دنیای این فیلمها «دنیای متعارف سینما» نیست و آدمهایش هم «آدمهای متعارف سینما» نیستند.

به اعتقاد بندهٔ «حاتمی‌کیا» یک فیلمساز «مردمی» است ـ با تمام خصوصیاتی که من در این لفظ دیده‌ام ـ و باید در کنار اعلان دیواری فیلمهایش نوشت: «آنها که می‌خواهند فیلم یقه‌شان را بچسبد و یا با آنها بحث فلسفی کند، لطفاً به این فیلم نیایند؛ اینجا قلمرو دلدادگان است.»

●

■ سال جدید و نهمین جشنوارهٔ سینمای جوان



همه ساله، براساس سنّت معمول، جشنواره‌های جوان در فاصلهٔ دو هفتهٔ اول فروردین ماه برگزار می‌شد، امّا امسال به دلایلی، و مهمتر از همه مصادف شدن آن با ماه مبارک رمضان، این جشنواره برگزار نگردید و هنوز هم مشخص نشده است که در چه تاریخی برگزار خواهد شد.

جشنوارهٔ سینمای جوان از معدود برنامه‌هایی است که از ظرفیتها و امکانات بالقوّه‌ای برای ایجاد یک فضای سالم فرهنگی ـ هنری در میان جوانان و پرورش استعدادهای جوان برخوردار است و اگر التفات کافی به آن نشود و برنامه‌ریزی قوی برای برپایی آن انجام نگیرد، چه بسا زحمات چندین سالهٔ گذشته نیز ازبین برود. جشنواره به دلایل متعدّد، از جمله فرا رسیدن امتحانات دانش‌آموزان و هنرجویان، برپایی کنکور و تعطیلات تابستانی که فرصت مناسبی برای فیلمسازی هنرجویان است، تا اواخر تابستان، یعنی حدود شهریور ماه برگزار نخواهد شد. این مسئله مشکل دیگری را باعث خواهد گردید و آن اینکه فرصت برگزاری جشنواره‌های استانی که هر سال بعد از جشنوارهٔ سینمای جوان انجام می‌شود، محدود خواهد شد و در نتیجه، کیفیت برپایی این جشنواره‌ها لطمه خواهد خورد. امید است مسئولین مربوطه موارد فوق را مورد توجّه قرار دهند و تلاش کنند جشنوارهٔ سینمای جوان و جشنواره‌های استانی که مهمترین و ارزشمندترین موقعیتها برای تجمّع هنرجویان سینما محسوب می‌گردند با کیفیت مطلوب و مؤثّر برگزار شوند.