این‌همه استعداد و این بازارکساد؟

□ بهرام سیاوشان

در زندگی بغضهایی هست که تا خودت نترکانی، چنان گلویت را می‌فشارد که حتی یک جرعه آب خوش از حلقت پایین نمی‌رود. شاید برای انبوهی از علاقه‌مندان سینما آنچه در این حیطه اتفاق می‌افتد، زیاد تعیین‌کننده نباشد، ولی اگر کسی گام در این راه بی‌برگشت گذاشته باشد و حیات سینما را با زندگی خود عجین کرده باشد، چاره‌ای ندارد جز آنکه هر از چند گاهی این بغضها را بترکاند....

بسیاری می‌گویند ما ایرانی‌ها حافظهٔ تاریخی درستی نداریم و چه درست می‌گویند ـ اگر مخالفید، نگاهی اجمالی به تاریخ سیاسی و اجتماعی این دیار بیندازید تا به صدق گفتار ایشان پی ببرید. تأسف‌انگیزتر از این موضوع، سوءاستفاده‌هایی است که به اشکال گوناگون از این ضعف حافظه صورت می‌گیرد که تنها دو برداشت را برمی‌تابد:

یا خطیب مبتلا به ضعف حافظه است یا مخاطب را دچار این درد فرض کرده است. زمانی که یکی از بازیگران کهنه کار تئاتر و سینما در این دیار در مراسم افتتاحیه بیست و یکمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر، به شکلی غریب و باورنکردنی، نخستین حضور خود در مقابل دوربین را، شاید برای مقبولیت بیشتر خود و آنچه می‌گوید، به یکی از محبوب‌ترین سینماگران ایرانی نسبت داد، در حالی که پیش از آن در آثاری متفاوت از قبیل «شب قوزی» (۱۳۴۲، فرخ غفاری) و «خشت و آینه» (۱۳۴۴، ابراهیم گلستان) نقش‌آفرینی کرده بود، این فاجعه بار دیگر رخ نمایی کرد.

ولی اگر این وارونه نمایی در اصل موضوعی که بیان می‌کرد، هیچ تفاوتی پدید نمی‌آورد، واقعیت گریزی در جریان صدور بیانیه‌هایی مختلف در باب سینمای ایران، چنان آزاردهنده بود که عموم مخاطبان را شگفت‌زده می‌کرد. خود را مرکز جهان دیدن و دیگران را اقمار خود انگاشتن در حیطه فرهنگ این مرز و بوم عمری طولانی دارد؛ همانقدر طولانی که چشم بر حقیقت جوانمرگی بستن و حساب خود را از سایرین جدا کردن. دیگر باید زمان اندیشیدن درباره مشکلات سینما فرارسیده باشد؛ دیگر باید دید که این سینما در بازار داخلی ورشکسته بالتقصیر است و هر آنچه آب از لحظه اول در این آسیاب ریخته شده، تنها به عبث در هاون کوبیده شده است؛ یعنی دولت علیرغم سرمایه‌گذاری نسبتاً درازمدت در عرصه این صنعت فرهنگی، حتی در دوران خطیر جنگ، پایه‌هایی مطمئن را برای استمرار و بقای آن فراهم نکرده است و اگر لحظه‌ای، بنا به دلایلی، تصمیم به کناره‌گیری از صرف نیرو و هزینه در این عرصه بگیرد، این خانه که از پای بست ویران است، در آنی فرو می‌ریزد؛ و این همان واقعیتی است که زیاد هم دور از ذهن نیست و بسیاری انتظارش را می‌کشند.

سرمایه‌گذاری دولتی در عرصه سینما زمانی آغاز شد که گروه‌هایی متفاوت کمر به نابودی آن بسته بودند؛ حرام حسابش می‌کردند و هیچ دوست نداشتند در جامعه انقلابی محلی برایش متصور شوند؛ ام الفساد نامش نهاده بودند و محملی برای مفسده‌جویی فرضش می‌کردند. در این شرایط، حرکت به سمت سینمایی ارزشی، پاستوریزه و ایزوله تنها راهکاری بود که همه چیز را منطقی جلوه می‌داد؛ ولی در دورانی که حتی پروژه‌های عمرانی به واسطه درگیری در جنگ از سهمی شایسته در بودجه مملکتی برخوردار نبودند، چگونه با وجود تسلط آراء منفی در باب نفس این صنعت فرهنگی، تقبل سرمایه‌گذاری در این حوزه میسر شد؟

اگر این دلیل بر ما پوشیده است، توجیهات بعدی درباره ضرورت سرمایه‌گذاری در این حوزه ناگفته عیان است. در حقیقت، سینمای نوین ایران نخستین پیام‌آور انسانیت و دوستی از درون کشورمان به تمام جهانیان است؛ اولین خطشکنی است که موفق می‌شود با بودجه‌ای ناچیز، صف پرقدرت و هزینه‌بر رسانه‌های جهانی و تصویری که این قدرقدرتان ارتباطات بسطش داده‌اند را در هم شکند، و به این ترتیب، حداقل در دیدگاه مجامع روشنفکری و فرهنگی خارجی تحولاتی اساسی ایجاد کند. به یقین، این کارکرد بین‌المللی، سرمایه‌گذاریهای سنگین‌تر را نیز توجیه می‌کند.

پس اگر در گام اول، سینمای ایران تنها به بعد فرهنگی قضیه توجه می‌کند، طبیعی است و چاره‌ای جز این ندارد. اما از مقطعی که سینما مقبول می‌افتد و سیاستگذاران همچنان به دیدگاههای سابق وفادار می‌مانند، بوی الرحمن هنر هفتم به سبک ایرانی بلند می‌شود. بی‌تردید، بزرگترین مشکل در خصوص سیاستگذاری، در این نکته نهفته است که پس از دوران تأسیس سینمای «نوین» ایران، تعریف یک چرخه اقتصادی صحیح و کارآمد دغدغه اغلب مسؤلان نبوده است؛ هیچکس نیندیشیده است که اگر اتفاقی بیفتد و در سالهای آتی توجیهی برای سرمایه‌گذاری دولتی وجود نداشته باشد، هر آنچه تاکنون رشته‌ایم، به چشم هم زدنی پنبه می‌شود.

نتیجه همین بی‌توجهی، چیزی نیست مگر خیل فیلمهای اکران نشده و در انبار مانده، سالنهای خالی و رو به تعطیلی، رواج فیلمسازی به امید موفقیت در بازارهای خارجی و یا حرکتی جمعی به سمت سلیقه نازل عمومی در صنعتی که سالانه بیش از ۷۰ فیلم بلند و ۳۰۰ فیلم کوتاه تولید می‌کند و جدا از مشارکت در تولید، به راهکارهایی می‌اندیشد که زیانهای ناشی از این چرخه غیرصنعتی را نیز تقبل نماید. فیلمهای بلند که امکان اکران سینمایی دارند، با سرنوشتی تلخ رودررو هستند. به طور معمول، در طول یک سال، بیش از سه ـ چهار عنوان به سوددهی نمی‌رسند، هفت ـ هشت عنوان هزینه‌های تولید و حداقل بهره‌های مملکتی را پوشش می‌دهند و پنجاه ـ شصت عنوان با هزینه‌هایی بیش از صد میلیون تومان و فروشی حداکثر در حدود هفتاد میلیون تومان شکستهایی فاجعه‌آمیز را رقم می‌زنند. در این وضعیت بحرانی، مشکل اصلی کمبود سالنهای سینما نیست، بلکه تغذیه مناسب سالنهایی است که اغلب از ظرفیتشان هیچ استفاده‌ای نمی‌شود.

این درد منحصر به ایران نیست، بلکه کشورهای اروپایی هم نمی‌توانند با تولیدات خود از ظرفیت سالنهای موجودشان بهره‌برداری کنند. شاید تنها آمریکا و هندوستان باشند که بتوانند حجم قابل ملاحظه‌ای از اکرانهایشان را به تولیدات داخلی اختصاص دهند و چرخ صنعت سینما را در بازارهایشان بگردانند. وگرنه سینمای فرانسه، انگلستان و حتی ایتالیا که در بیشتر مواقع، خواست مشتریان و تقاضای آنها را نادیده می‌گیرند و به تولید فیلمهایی متفاوت‌تر و متعهدتر می‌اندیشند و کمتر متاعی پرطرفدار را در بازار عرضه می‌نمایند، برای تعریف چرخه اقتصادی مناسب، چاره‌ای جز توسل به نمایش عمومی فیلمهای خارجی و بالاخص آمریکایی ندارند. با توجه به قیمت ناچیز خرید محصولات خارجی در قیاس با هزینه‌های تولید فیلم و امکان سوددهی مناسب و مساعد، بیشتر کشورهای دنیا حیات مادی سینما را بر این اصل بنا می‌دارند و با اخذ مالیات بر درآمد ناشی از نمایش محصولات وارداتی راهی پیدا می‌کنند تا مبالغی قابل توجه را در حمایت از سینمای داخلی مصروف دارند ـ سینمایی که عمدتاً راهی جز برقراری ارتباط با مخاطبان واقعی را انتخاب کرده و به شکلی گزینشگر عمل نموده است؛ سینمایی که به دلیل عدم رویکردی اقتصادی و صنعتی، غالب اقشار اجتماع را از یاد برده و به طبقه‌ای خاص اکتفا نموده است.

حتی فرانسوی‌ها که بیش از دیگران داد تعصبات قومی و ملی را می‌زنند، راهی جز تنظیم بازار با اتکاء بر خرید از کشورهای خارجی نیافته‌اند که محصولاتی موفق و انگشت‌شمار از قبیل «آملی» و یا «تاکسی ۳» برای رونق سینما و استفاده بهینه از ظرفیت سالنها کافی نیستند. فرانسویها که با کشف

اغلب سینماهای ملی ناشناخته در چهار دهه اخیر، در زایش سینما در سراسر دنیا نقشی کلیدی را به عهده داشته‌اند، به آسانی در سرمایه‌گذاریهایی بزرگ، زیبا و جنجالی همچون «آمین» نیز به موفقیتی در خور اعتنا دست پیدا نمی‌کنند و هموار چاره را در آن می‌بینند که با تأخیر در اکران فیلمهای آمریکایی از شدت تب و عطش سینما دوستان برای تماشای گونه‌های محبوبشان بکاهند.

اما در سینمای ما که بازارش سخت کساد است و به دلیل افزایش سالانه هزینه‌های تولید و پخش و عدم تغییر محسوس در قیمت بلیطها چشم‌اندازی تیره و تارتر در روبرو دارد، به ناگهان دم از استعدادها زدن و از نمایش معدود فیلمهای خارجی تأسف خوردن، چه معنایی جز خودکشی سینما در ایران می‌تواند داشته باشد. سویه اقتصادی بحث، تنها یک جنبه از کارآیی مثبت نمایش فیلمهای خارجی در ایران است ـ اگر تردیدی در این زمینه وجود دارد، شایسته است مرکز تحقیقاتی مطالعه‌ای انجام دهند تا ببینند برای خرید، آماده‌سازی و اکران فیلمهای خارجی چقدر هزینه صرف می‌شود و کف فروش برای وصول به سودی منطقی و معقول در چه حد و حدودی ارزیابی می‌شود. بی‌گمان، نتیجه چنین تحقیق کوچک و کارآمدی می‌تواند راهگشای تعریف چرخه‌ای اقتصادی برای سینمای ورشکسته و نگون بخت ما باشد و زمینه‌هایی جدید را در واردات، آماده‌سازی و حتی سالن‌سازی پدید آورد، که در غیر این صورت بحث سالنهای سینما به جای خود فیلمها باید به رستوران و کافی‌شاپ و مرکز خرید محدود گردد.

کافی است هزینه‌های خرید و اکران فیلمهایی از قبیل «دیگران» و «مسیر سبز» را محاسبه کنید و با فروش چشمگیرشان در نمایشهای محدودشان بسنجید تا ببینید چه امکان‌پذیریهای کم‌نظیری را در این عرصه از دست می‌دهید. فکر نمی‌کنید با اکران صحیح چنین فیلمهایی می‌توان به این بازار کساد رونق داد، به سینما گرما بخشید و بحثهایی چون توسعه و ساخت سالنهای نمایش را تحقیق‌پذیر کرد. فکر نمی‌کنید با این سیاستهای مانع، حتی از لحاظ اقتصادی سینما را به سوی ورشکستگی مطلق هدایت می‌کنید؟

در این بحران اقتصادی، سینماگر حق دارد ـ حتی با بهره‌گیری از کمکهای دولتی ـ فیلمسازی برای بازار خارجی را انتخاب کند و بحث خود را در این عرصه بیازماید که شاید کورسویی برای موفقیت داخلی نیز در ذهنش متصور نباشد؛ لیکن این حضورهای پراکنده در مجامع جهانی نمی‌بایست سبب شود که اندازه‌ها و ظرفیتهای خود را فراموش کنیم و در رویاهایی غیرواقعی غوطه‌ور شویم. مطابق آخرین آمار رسمی منتشره، پرفروش‌ترین فیلم ایرانی در آمریکا ـ یعنی «رنگ خدا» ـ مجموعاً کمتر از دو میلیون دلار در گیشه فروخته است و این مبلغ از هزینه تبلیغات فیلمی آمریکایی کمتر است؛ سینمای ما در خارج از کشور عمدتاً مخاطبینی خاص دارد که چندان هم پرشمار نیستند؛ پس خود را فریب ندهیم و ایمان بیاوریم که سینمای آمریکا با چیزی فراتر از ستاره‌سازی، جلوه‌های ویژه و... در همه جای دنیا با تماشاگران مختلفش ارتباط برقرار می‌کند و حرف می‌زند؛ با سینمایی که می‌تواند هر قصه‌ای را به شکلی جذاب، ساده فهم و روان برای بیننده‌اش به تصویر کشد. به فروش اولین سه روز آخر هفته در جدول فیلمهای موفق در آمریکا نگاهی بیندازید و به تخمین بگویید تعداد بینندگان یک فیلم پرفروش آمریکایی چند برابر تماشاگران موفق‌ترین محصولات خارجی در آن کشور است ـ این توهم را از خود دور کنید و باور کنید ظرفیتهای سینمای ما در خارج از کشور در همین حدی است که می‌بینیم و می‌گوییم؛ تنها حسن قضیه مخارج ناچیز تولید فیلم در ایران در قیاس با سایر ممالک جهان است که آن هم به سرعت در حال ترقی است؛ شکست مطلق تجاری قریب به اتفاق آثاری که تولید می‌شود و بازار خارجی ندارد، پیش‌بینی سقوط کمی در عرصه تولیدات بلند سینمایی را باعث می‌شود ـ مگر آنکه دولت مصمم باشد با سرمایه‌گذاری‌هایی کلان از این سقوط جلوگیری کند.

اما هر اتفاقی که بیفتد، چند کارگردان ایرانی هستند که جای پای خود را در بازار بین‌المللی محکم کرده‌اند و با توجه به ارتباطات حرفه‌ای در سطح جهانی، حساب خود را از دیگران جدا کرده‌اند؛ برخی از این فیلمسازان دیگر حتی به بازار داخلی نیم نگاهی هم ندارند و قادرند به سهولت از خیر اکران عمومی فیلمهایشان در مجامع وطنی بگذرند؛ ولی جای خوشبختی است که سایرینی هستند و فیلمهایشان در ایران هم تماشاگر دارد. با این وجود، باید واقع‌بین بود و قبول کرد فیلمهای ایرانی با ثبت فروشهایی حداکثر ده ـ یازده میلیون دلاری در سراسر جهان، هیچ نقشی را در بازار بین‌المللی ایفا نمی‌کنند، ولی با توجه به قابلیت ارزآوری و سرمایه‌گذاری‌های محدود و کوتاه مدت راهکارهای اقتصادی مناسبی را معرفی می‌نمایند که به واسطه جدایی کامل این دسته از سینماگران از چرخه تولید محصولات ایرانی، تنها منافع اشخاص حقیقی را تأمین می‌نمایند و برای ساختار و نظام سینمای ایران منفعت چندانی ندارند.

در این نظام اقتصادی بیمار، تنها راهکار منطقی، برنامه‌ریزی برای نمایش فیلمهای خارجی در سطحی معقول و سنجیده است، به گونه‌ای که بتواند بخشی از زیانهای مالی را پوشش دهد و با توجه به سودآوری کم‌نظیر، امکان‌پذیریهایی نو از جمله ساخت سالنهای سینما و واگذاری بخشی از واردات به تهیه‌کنندگان فیلمهای با کیفیت و برتر را طرح کند. به نظر می‌رسد چنانچه چنین طرحی ـ که چند سال، به نوعی در سیاستهای سینمایی پیش‌بینی شده بود ـ در بیفتد، اغلب تهیه‌کنندگان سینمای ایران نیز با توجه به این واقعیت که می‌توانند سودی در خور توجه از این مجرا به دست آورند و با فراغ بال بیشتر به تهیه آثاری با کیفیتی والاتر همت گمارند، از کلیت قضیه استقبال نمایند و پس از سالیانی متمادی معیارهای تولید را تغییر دهند؛ سرمایه‌گذاری بر تولیدات داخلی را افزایش دهند و به تدریج تجهیزاتی روزآمدتر به کار گیرند.

معنای چرخه‌ای اقتصادی چیزی جز این نیست: بخش اصلی صنعت، تولید مواد خام نیست، بلکه طراحی فرآیندهایی است که ارزش افزوده محصولات را ترقی دهند؛ دلیل اصلی موفقیت کشورهای صنعتی که مواد خام از جمله نفت را از سایر ممالک توسعه نیافته ـ از جمله کشور ما ـ ابتیاع می‌نمایند، در طراحی همین فرآیندها نهفته است؛ مشکل ما در سینما هم به عدم تولید تجهیزات و مواد خام ارتباطی ندارد، بلکه معضل اصلی در طراحی فرآیندهایی موجه و اقتصادی نهفته است که به سودآوری نیز گوشه چشمی داشته باشند.

اما در مراسم افتتاحیه باز چشم بر حقیقت بسته شد؛ از زمانی که در نخستین نکوداشت، لب به شکوه گشوده شد، به یکباره همه شروع به اعتراض کردند؛ خیلی زود روشن شد که همه از بازیگر و فیلمساز گرفته تا دولتمردان در اپوزیسیون قرار دارند؛ یکی از کیفیت فیلمها در پنج سال اخیر صحبت کرد و دیگری از سختی معاش سینماگران؛ یکی از نگرانیهایش برای آینده سینما سخن گفت و دیگری از نگرانیهایش برای گذشته سینما؛ یکی از بی‌اعتنایی به سینمای مستند معترض بود و دیگری از بی‌توجهی به استعدادهای داخلی و پخش فیلمهای خارجی. همه مشکل امروز را از یاد برده بودند؛ دردی اقتصادی که حیات سینما را به شدت تهدید می‌کند.

در همان شب تنها یک نکته واضح و مبرهن گردید: غالباً همگان سینما را به عنوان ابزاری فرهنگی و مقوله‌ای ملی می‌شناسند و احتمالاً شأن آن را بالاتر از مسائلی اقتصادی می‌دانند؛ با بقای خود سینما سر و کار ندارند و بیشتر دستاوردهای ملی ـ فرهنگی آن را مد نظر دارند؛ و هنوز کسانی هستند که بر سر عنوان مؤسس سینمایی ملی ـ فرهنگی در ایران با یکدیگر اختلاف دارند...

بحثی نیست که امروز در مجامع روشنفکری بین‌المللی به سادگی از تأسیس سینمای ملی و صنعت فیلم هنری دم می‌زنیم و بی‌ارتباطی سینما و ملت را در سالنهایی غالباً خالی به دیدگان خود می‌بینیم. پس موضوع دوری سینمای ایران از تماشاگران را جدی‌تر بگیریم و از توهماتی چون رونق محصولات داخلی به شدت پرهیز کنیم. روزگاری را به یاد آوریم که با برنامه‌ریزی صحیح و اصولی، حتی اکران فیلمهای دور از ذهن خارجی ـ از قبیل آثار پاراجانف و تارکوفسکی ـ بینندگانی همیشگی برای خود دست و پا کرده بودند و مذاق تماشاگرانشان را به نحوی دیگر شکل داده بودند؛ روزگاری که حتی فیلمهای سینماگران خاص‌تر ایرانی در اکران عمومی مخاطبانی دائمی داشتند؛ و روزگاری که مسئولان سینما و صدا و سیما همگام با یکدیگر در القاء سلیقه و ذوقی سینمایی به مردم نهایت مساعی خویش را به کار می‌بستند. هر چند، ممکن است بسیاری این انتخابها را ناشی از کج سلیقگی بدانند، ولی بی‌تردید خود اذعان دارند که سینماروها در آن سالها به مراتب جدی‌تر و خردورزتر از این حرفها بودند، چون هنوز به مجموعه‌های کمدی تلویزیونی (Sitcom) با هزار و یک اشکال در درک دیداری، ساختار روایی و... خو نکرده بودند ـ مجموعه‌هایی سطحی و شتابزده که به زور طرح نکته‌ای آموزشی / اخلاقی خود را موجه جلوه می‌دهند و در تنزل سلیقه حرکت به سمت ساده انگاری نقشی کلیدی را ایفا می‌کنند.

اگر با تکیه بر ضعف حافظه تاریخی آن روزگار را از یاد برده‌ایم که بیننده حق داشت از آنچه برایش برمی‌گزینند، به خاطر کیفیت نازل و یا مضامین مجعول شکایت کند، حداقل چشمهایمان را یک بار خوب بشوییم و ببینیم غالب آنچه در سالهای گذشته در این کشور به روی پرده سینما آمده، از اهمیتی فرهنگی یا مزیتی سینمایی برخوردار نبوده است. گویی پس از حذف مرحله تصویب فیلمنامه، بسیاری از این فرصت کمال استفاده را برده‌اند تا به شکلی شتابزده، ایده‌ای خام را به روی کاغذ آورند و بدون بازنگری اصولی در فیلمنامه‌ای خلق‌الساعه، پروژه‌ای را جلوی دوربین ببرند که از پیش شکست خورده است.

به هر رو، با حذف کمی بینندگان، آن دسته از تماشاگران ثابت سینماها نیز که از تماشای آثار مطرح سینمای جهان دور مانده‌اند، معیار صحیح و کارآمدی در اختیار ندارند تا از این کاستیها به فریاد آیند. از سوی دیگر، در این عصر آزادی نسبی، سینما نیز عموماً به فراموشی مطلق سپرده شده و یکسره جای خود را به فروعی چون عبور از خطهای قرمز، جسارت و آگاهی وقاحت داده است. به این ترتیب، اغلب سینماگرانی که برای مجامع داخلی فیلم می‌سازند، بدون هیچ تحقیق ابتدایی و هیچ پرداخت نهایی، فیلمنامه‌هایی واقعیت‌گریز را برای کار انتخاب می‌کنند (و یا می‌نگارند) که به زعم خودشان با تکیه بر مضامینی حساس و جنجالی در یک مقطع زمانی، می‌توانند مخاطبانی برای خود بیابند، اما هیچ نمی‌اندیشند که چنین سوژه‌هایی تاریخ مصرف محدودی دارند و اگر به زبان سینمایی در نیایند و جذاب نباشند، میدان رقابت را به ستونهای کم خرج‌تر و به روزتر روزنامه‌ها باخته‌اند.

به علاوه، بحث درباره عدم نمایش فیلمهای خارجی در مقطعی که با شعار گفتگوی تمدنها مشخص می‌شود، ابعادی قابل توجه‌تر می‌یابد و پرسشی که کوستاگاوراس در دومین سمینار سینما و گفتگوی تمدنها طرح کرد را به یاد می‌آورد؛ این پرسش که فرانسویها در سال چند فیلم ایرانی را در سالنهای سینمای خود به نمایش می‌گذارند و ما چند فیلم فرانسوی را؟ معنای این عمل، برقراری گفتگو است یا ایجاد شرایطی برای تک گویی؟ بی تردید، اتخاذ تصمیماتی چنین یکسو نگر و منفعت‌طلبه، سود چندانی برای وجهه فرهنگی کشورمان در مجامع سینمایی در سراسر جهان نخواهد داشت و بذر انحصارطلبی و واقعیت‌گریزی را در اذهان عمومی خواهد کاشت.

مهم‌تر از همه آنکه اگر سینما را عرصه تفکر و اندیشه فرض کنیم، باید به یادآوریم که نخستین تمهید بشر برای انتقال افکار و تجارب، همین گفتگو بوده است؛ به همین مقیاس، اولین پایه‌های فلسفه که به شکل مدون موجود است، گفتگو را در مقام شکلی برگزیده است که از قلب خود استنتاجاتی منطقی می‌زاید. پس سینما در مقام مقوله‌ای فرهنگی نیاز به طرح گفتگوهایی بین‌المللی نیز دارد تا بتواند به راهکارهایی منطقی‌تر بیندیشد و در موازنه‌های جهانی زیاد عقب نماند. تحدید محصولات ارزشمند سینمای جهان به معدود آثار قابل عرضه از ایران و بی‌اعتنایی به مجموعه بزرگی که مجامع فرهنگی بازارهای بین‌المللی را تسخیر کرده‌اند، نه تنها از نقطه نظر فرهنگی، بلکه از لحاظ دوام و ثبات صنعتی نیز خسرانی جبران‌ناپذیر است، که عدم اطلاع دقیق سینماگران و دست اندرکاران سینمای ایران از وضعیت بازار بین‌المللی و سینمای جهان، امکان رقابت سازنده و آگاهانه را از ایشان سلب می‌کند.

بی‌ارتباطی متخصصان سینمای ایران با قابلیتهای نوین روایی، فنی و زیبایی شناختی این واسطه بیانی، به واسطه عدم نمایش سینمایی فیلمهای جدید خارجی، نه تنها یکی دیگر از نقصانهای محصولات داخلی برای دستیابی به سهمی متناسب در بازارهای بین‌المللی را سبب می‌شود، بلکه در اکران داخلی نیز برخی از تماشاگران بالقوه را که با فیلمهای روز از طریق صفحه کوچک تلویزیون آشنا هستند، از دست می‌دهد و بسیاری از تماشاگران بالفعل را آماده پذیرش سلیقه‌های نازل تحمیلی و یا برخورد رعب‌آمیز با آثار خوش ساخت غیروطنی می‌کند.

به همین ترتیب، هر چند سیاست مخاطب محوری در دو سال گذشته، به تدریج وضعیت اقتصادی سینمای ایران را دستخوش تغییراتی اساسی کرده و آمار سالانه فیلمهای سود ده را از حدود سه چهار عنوان به ده ـ یازده عنوان افزایش داده، هنوز خطرات ناشی از تنزل سطح سلیقه عمومی و یا برخورد رعب‌آمیز با فیلمهای خارجی را از بین نبرده است. به علاوه، علاقمندانی که به این موضوعات توجه خاصی دارند، همواره باید مطلع باشند که بخشی از فروش رسمی فیلم عاید صاحبان سالنهای نمایش و... می‌شود و در محاسبه هزینه‌ها و درآمدها جایی ندارد.

به هر حال، باید قبول کنیم بسیاری از مفاهیمی که همواره کوشیده‌ایم در فیلمهای ایرانی به آن بپردازیم، در شاهکارهایی خارجی به نحوی عمیق‌تر و جذاب‌تر به تصویر کشیده شده‌اند؛ گریز از این بدیهی، سینما دوست را از لذت مکاشفه محروم می‌کند و سینماگر را از مزیت مطالعه؛ نظامهای آموزشی را عقیم می‌سازد و فرآیند انتقال دانش و تجربه را تضعیف می‌نماید؛ و امکان ارزیابی صحیح داخلی از کیفیت آثار تولیدی را حتی برای بسیاری از مسئولان و صاحبنظران دشوار سازد.

از آنجا که لذت سینما در کشف آثاری نخبه و زیبا از سراسر دنیا نهفته است و تعداد این آثار در جمع محصولات هر کشور سخت محدود است، عدم نمایش فیلمهای خارجی به معنی ممانعت از کشف لذات این هنر است. متأسفانه در سالهای اخیر، علیرغم نمایش برخی از فیلمهای مطرح سال در بخش مسابقه بین‌الملل، از حجم فیلمهای خارجی حاضر در جشنواره، به نحوی تأسف‌برانگیز کاسته شده و نقاط قوتی چون بخشهای بزرگداشت، مرور، گنجینه‌های فیلمخانه‌ای، جشنواره جشنواره‌ها، نمایشهای ویژه و... به فراموشی سپرده شده است. دریغ کردن این لذت از عاشقان سینما یا اکتفا کردن به نمایش نسخه‌های ویدیویی و غیر سینمایی فیلمها، حتی در جشنواره فیلم فجر، اقدامی جهت افزایش نارضایتی و رویگردانی بسیاری از علاقمندان و تماشاگران حرفه‌ای از مهم‌ترین اتفاق سینمایی کشور است.

اگر حاصل تماشای فیلمهای خارجی در دهه شصت هجری شمسی، تأثیراتی مثبت بر روند فیلمسازی در ایران بود و ارتقاء ذائقه سینما رو و سینماگر، نتیجه‌ای از سیاستهای مخالف عاید شده است، به کلی در کارنامه سالهای اخیر نمایان است. فیلمهایی که در نهایت اگر وقیحانه ساخته نشده باشند، می‌کوشند آبرومند، شرافتمند و سالم باشند؛ پس سینما به مثابه هنری که زبانی خاص خود دارد، در این میان در گرداب نسیان غرق می‌شود و به جز معدودی از تولیدات عرضه شده، بقیه حتی از ذره‌ای خودآگاهی و تفکر سینمایی نشانی ندارد. آثار بزرگ سینمای جهان از هر زمان و هر مکان که باشد، درسهایی بزرگ برای سازندگان و بینندگان دربردارد که مهم‌ترین خاصیت آن ایجاد عشق نسبت به خود سینما است: پدیده‌ای که هنوز در میان هنر، صنعت فرهنگی و یکی از غریب‌ترین منابع پولسازی برای سرمایه‌گذاریهای کوتاه مدت جهانی سرگردان است، ولی بی‌تردید در تمام این عرصه‌ها، قابلیتهای فوق‌العاده خود را بروز داده است؛ صد افسوس که سینمای ما اهمیت شناسایی الگوهای مناسب در هر زمینه را نادیده گرفته است.

نتیجه تحدید سینما به تولیدات داخلی، تکیه غالب فیلمسازان دنباله‌رو به شکلهایی معدود و برآمده از آثار سینماگران صاحب سبک سینمای ایران است که اغلب مخاطرات تقلید و تکرار و شکستهای متوالی در بازارهای داخلی و خارجی را به همراه دارد؛ فیلمهای ایرانی در مقاطعی زمانی که فاصله چندانی از هم ندارد، با این معضل قابل پیش‌بینی دست و پنجه نرم می‌کنند؛ بازار داخلی را به کساد می‌کشانند و جشنواره‌های خارجی را از خود می‌رانند؛ و عاقبت با دنباله‌روی از آثار جدید سینماگران صاحب نام کشورمان راهکارهایی جدید می‌یابند که با انتظارات تماشاگران وطنی هیچ تناسبی ندارند و به همین دلیل، در گیشه موفقیتی شایسته نیز کسب نمی‌کنند.

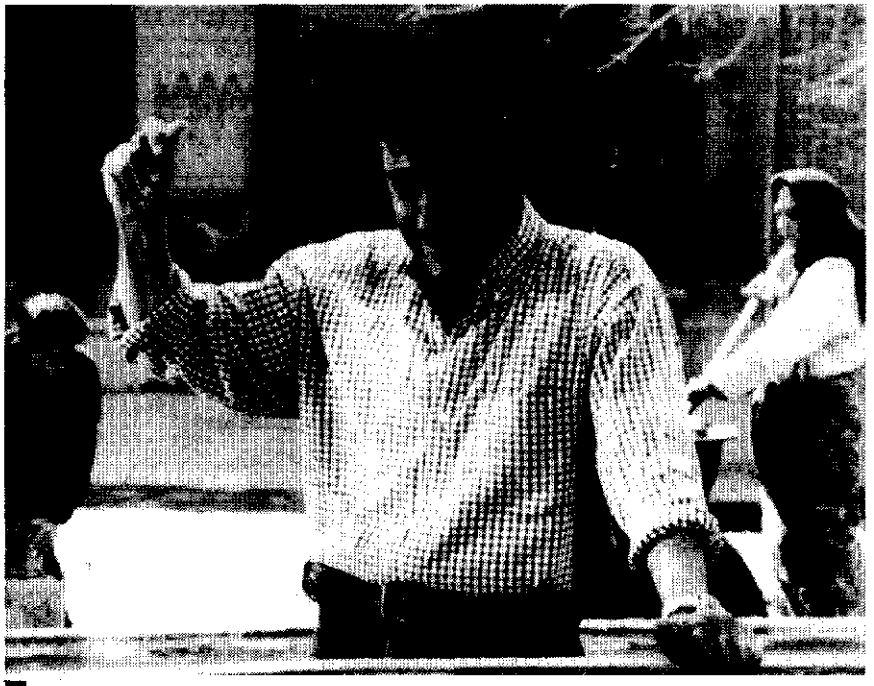
در زمانه‌ای که با دوری از نمایش محصولات خارجی، آشنایی سینماگر و سینماروی ایرانی با قواعد گونه‌های سینمایی و شکلهای روایی به شدت محدود شده است، تنها دو گونه از فیلمهای ایرانی در اکران عمومی به توفیق دست یافته‌اند: دسته نخست، فیلمهایی هستند که با استفاده از تحقیقاتی اجتماعی، سعی در نمایش منطقی معضلات انسانی در جامعه امروزی دارند؛ و دسته دوم فیلمهایی که حرکتی مجدد به سمت الگوهای فیلمفارسی را نوید می‌دهند ـ گونه‌ای همواره تحقیر شده که همیشه توانسته است با قصه‌پردازیهای نقال گونه، سنخ‌سازیهایی ملموس و برونگرایانه و بهره‌گیری از کهن الگوهایی داستانی که به شدت قابل پیش‌بینی هستند، بدون هیچ پیچ و خم اضافی و بدون توسل به روشنفکرنمایی، با اقشار مختلف بینندگان ـ به غیر از منورالفکران ـ ارتباط برقرار کنند و در عین سهولت و روانی در داستانگویی و شخصیت‌پردازی، تصویرگر بسیاری از دغدغه‌ها و آرزوهای ایشان باشند.

حرکت مجدد به سمت الگوهای فیلمفارسی، همان موضوعی بوده است که مسئولان سینمایی از لحظه نخست سعی داشته‌اند با آن مقابله کنند، ولی امروز به آسانی در فیلمهای داستانی و مجموعه‌های تلویزیونی به نقطه قوتی

برای مبارزه با تهاجمات فرهنگی مبدل شده است.

هیچوقت فیلمفارسی را دست کم نگیرید، چون تاریخ این کشور به روشنی نشان داده است که تنها شکل ممتنع و مطلوب قصه‌گویی برای مخاطبان ایرانی، همین گونه مطرود و مردمی است که ساده‌انگاری و واقعیت‌گریزی را به شدت در میان عاشقانش رواج می‌دهد، ولی آنان را از خستگی و دلمردگی که ناشی از کار روزانه و روزمرگی است به آسانی رهایی می‌بخشد ـ به علاوه، با موضع‌گیریهای شعارگونه اخلاقی و میهنی، به سادگی اخلاقگرایان عامی را نیز تسکین می‌دهد.

بحثی نیست که فیلمفارسی اغلب به دلیل تنزل سطح سلیقه عمومی قابل انتقاد است، ولی وقتی نمایش فیلمهای خارجی که می‌تواند در صورت برنامه‌ریزی صحیح بسیار به صرفه باشد، از نظر مسئولین مردود است و محصولاتی داخلی هستند که با تقبل هزینه‌های سنگین، به قصد حضور در جشنواره‌های خارجی ساخته شده‌اند و بدون ارزآوری آنچنانی، در اکران عمومی نیز پایین‌تر از ۵ میلیون تومان فروخته‌اند، تنها دارویی که برای این نظام بیمار اقتصادی تجویز می‌شود، همین نسخه تاریخ گذشته و قدیمی است؛ متأسفانه، سینمای ایران در بی‌ارتباطی فیلمساز و تماشاگر با فیلمهای مطرح خارجی، باز ریشه‌های تاریخی خود را کشف کرده و به همان فرمولهای طلایی قدیمی پناه برده است.



فرش باد

بماند که فیلمفارسی‌هایی ساخته می‌شوند که از بسیاری فیلمهای پر مدعا و جعلی دلخوش به تحسین در مجامع فرهنگی و جشنواره‌ای، صادق‌تر، واقعی‌تر و برانگیزاننده‌تر هستند، چون دست کم، تصاویری ملموس‌تر و نزدیک‌تر از جامعه امروزی را به سادگی عرضه می‌کنند و با مخاطب خود به راحتی سخن می‌گویند.

سخن آخر آنکه بازگشت به این شکل پوسیده و از یاد رفته در مقام راه حلی اقتصادی از هر تهاجم فرهنگی خطرناکتر است، که ساده‌انگاری و بی‌فکری را از مجاری داخلی به اذهان مخاطبان تحمیل می‌کند؛ وقتی با مطالعاتی مبتنی بر سودآوری، بر نمایش فیلمهای با ارزش خارجی تأکید نمی‌شود و یا به مقاصد آموزشی، بر پخش مجدد فیلمهای قدیمی خارجی و ایرانی در سطحی گسترده سرمایه‌گذاری نمی‌شود، تکیه بر فیلمفارسی شاید تنها راه حل به نظر می‌رسد که البته، هیچ توجیه فرهنگی را برنمی‌تابد.

زنده باد فیلمفارسی!

این نگارنده، در کمال خونسردی اقرار می‌کند که پس از تماشای برخی از فیلمهای جدید ایرانی، به این نتیجه رسید که در میان محصولات امسال، باز هم یک فیلمفارسی قابل‌ترین اثر جشنواره بود ـ هر چند، در پانزده دقیقه پایانی که بی‌جهت می‌کوشید وانمود کند از جنس دیگری است، این یکی هم بدجور به گل نشست؛ ولی بیست و یکمین دوره جشنواره، در اصل محل عرضه فیلمهایی بود که سعی می‌کردند خود را متفاوت جلوه دهند و در عمل، تفاوت چندانی با الگوهای شناخته شده فیلمفارسی نداشتند. این مهم در نگاه ناشیانه به قواعد گونه سینمایی، تبدیل ساختار روایی به گونه‌ای نقالی و پیش پرده‌خوانی، گریز از شخصیت‌پردازی و توسل به سنخ نمایی و کار مطلق با کلمات و فراموشی کامل زبان سینمایی و عناصر دیداری نمایان می‌گردد و با بررسی نقطه دید کارگردان نسبت به مقولاتی جدی و در نهایت، تقلیل آن مضامین به دستمایه‌های آشنا و قدیمی به کمک کیمیای نادرست فیلمفارسی تشدید می‌شود. در این بین، مایه اصلی نگرانی در همان معضلی نهفته، که از تنزل سطح سلیقه عمومی سربرآورده است: عمده تماشاگران همین فیلمفارسی‌هایی که لباسی مبدل به تن دارند را می‌پسندند و خطر بازگشت به ریشه‌های تاریخی سینمای ایران را به دست‌اندرکاران گوشزد می‌کنند.

نمونه شاخص این قضیه، فیلم «فرش باد» ساخته کمال تبریزی است: فیلمی مجعول که به ظاهر قصد دارد از گفتگوی تمدنها سخن بگوید، نه از برخورد قهرآمیز آنها! تبریزی که پس از کمدی موقعیت «لیلی با من است» با اتکاء به فیلمنامه‌ای ساده و عاری از پیچیدگی، دیالوگهایی با نمک و دوست داشتنی و نقش آفرینی تحسین‌برانگیز پرویز پرستویی، به جز در یک مورد «مهر مادری» و موفقیتهای بی‌مورد بین‌المللی، کارگردانی شکست خورده بوده، انگار در سال گذشته قصد نموده که رکوردهای تاریخی رضا صفایی در مقوله کمیت فیلمهای یک سال را جابجا کند. با توجه به ارائه سه فیلم سینمایی و ساخت مجموعه‌های تلویزیونی طولانی در طول یک سال شمسی، قضاوت در خصوص این رکوردها را به عهده مورخان و متخصصان این رشته می‌گذاریم، اما در گام نخست انگیزه‌های سرمایه‌گذاری بر چنین فیلمی را مورد بازبینی قرار می‌دهیم: پس از موفقیت «مهر مادری» در اکران عمومی در ژاپن، گویی نسخه‌ای سفارشی پیچیده شده که یک فیلمفارسی نیمه امروزی دیگر با همان مختصات تحویل مشتریان داده شود. بنا به تلقی میهن‌پرستانه و کودکانه از مفهوم تولید مشترک سینمایی، مقرر گردیده برخی از نقشها در این فیلمفارسی باسمه‌ای، به شخصیتهایی ژاپنی محول شود. در سرمایه‌گذاری مشترک تهیه کنندگان ایرانی و ژاپنی توافقاتی نیز به عمل می‌آید: ژاپنیها هر چند جدی، شریف و وظیفه‌شناس هستند، از صمیمیت و روابط گرم خانوادگی چیز زیادی نمی‌دانند و ایرانیها هر چند کانون خانواده خود را گرم و صمیمی نگه می‌دارند، به کلی در روابط حرفه‌ای و اجتماعی، اهل سهل‌انگاری، حقه بازی و پشت‌گوش اندازی هستند. در مقام عوامل اصلی موفقیت «مهر مادری» باز پسر و دختر کوچکی نیز در محور ماجرا قرار می‌گیرند، ولی این باره به تناسب تغییرات زمانه، به جای برقراری رابطه پرمهر و عطوفت خواهر و برادری، به دام عشق و عاشقی می‌افتند. پیرنگ داستانی مجعول و قلابی سفر پدر و دختری ژاپنی به اصفهان برای حمل فرشی سفارشی که نقش آن را همسر/ مادر تازه در گذشته برای شرکت در جشنواره‌ای ژاپنی برای دوستی اصفهانی در ایران فرستاده بوده، به نصف جهان، بازیهای احمقانه شارلاتان ایرانی با مرد نجیب ژاپنی برای جلوگیری از افشای این حقیقت که اصلاً فرشی در کار نبوده و عاقبت بسیجی همگانی برای بافت فرش در مدت باقیمانده تا آغاز جشنواره تمام مشخصات یک فیلمفارسی تمام عیار را در خود دارد، ولی بی‌جهت می‌کوشد با ارائه تصاویری در مایه‌های کارت پستالهای خوش آب و رنگ و بی‌قواره که اغلب به مذاق جهانگردان خوش می‌آید، همه قضایا را وارونه جلوه دهد. سنخ‌نمایی که رضا کیانیان نقش او را بازی می‌کند (به ویژه نوع چهره‌پردازی او که نزدیک به

یکی از سه نخاله معروف ایرانی است و دیالوگهایش که طنین لمپن بازیهای خنک قدیمی را به همراه دارد)، نوع نگاه به افراد خارجی و فارسی حرف زدنشان (که نمونه‌هایی کهن الگویی در تاریخ سینمای ایران دارد) و خلق موقعیتهای کمدی نامربوط (لب زدن سنخ نمای اصلی در زیر سی و سه پل و یا مکالمه صاحب کارگاه قالیبافی با مرد ژاپنی) همه از مختصات اصلی چنین فیلمفارسیهایی هستند ـ به ویژه نسخه بدل مهل آمریکایی که در سرازیری عمر و به اقتضای زمانه، به حاجی ژاپنی تغییر ماهیت داده است. مهمترین تحولی که «فرش باد» در الگوهای قدیمی پدید می‌آورد، در سنخ نمای زن خانه نهفته است، چون معمولاً چنین افراد خیرخواه و خردمندی تاکنون مادران سنخ نمایان اصلی بوده‌اند، نه همسران ایشان که به سلامتی به مدد ظهور نسل سومیها سن و سالشان تا حد قابل ملاحظه‌ای کاهش یافته است. البته، کارگردان برای حفظ مخاطبان خارجی با تمام توان کوشیده است از احساسات رقیق آنان سوءاستفاده کند: پسربچه بی‌پدر و مادر که فرمولی امتحان شده از «مهر مادری» است، در مرکز داستان قرار می‌گیرد، دختری نابینا بدون هیچ توجیه منطقی روایی سکانسی را به خود اختصاص می‌دهد و... «فرش باد» در نهایت فیلمی در ستایش سوءاستفاده‌گری و دورویی ایرانی است ـ این موضوع، در زمان حضور عاقد معمم در خانه شارلاتان اصفهانی به اوج می‌رسد و نشان می‌دهد در کشورمان، همه با حقه بازی سر یکدیگر را کلاه می‌گذارند و از موقعیت خود سوءاستفاده می‌کنند. «فرش باد» یک فیلمفارسی تحقیرآمیز و سفارشی است که با برچسب گفتگوی تمدنها خود را به بیننده‌ها تحمیل می‌کند.

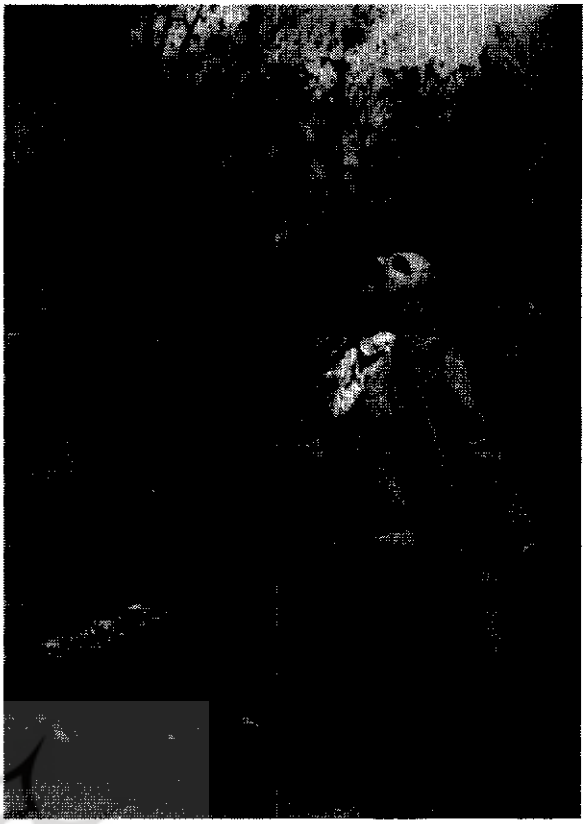
□

اگر به قدرت و جهانشمولی فیلمفارسی شک دارید و باور نمی‌کنید کشوری خارجی سفارش چنین محصولاتی را بدهد، بگذارید نمونه‌ای دیگر از قابلیتهای بی‌همتای آن گونه سینمایی در مقابل چشمانتان شکل گیرد: بهره‌گیری از فیلمفارسی به مثابه بیانیه فمینیستی که به شکل متوالی در آثار تهمینه میلانی تکرار می‌شود. «واکنش پنجم» در مقام آخرین برگ برنده این فیلمفارسی‌ساز زن بین‌المللی: اثری قابل تأمل در کارنامه ایشان است، چون این بار بعد از جنجالهای «نیمه پنهان»، شخصیت زن برای آنکه از دست مردان به پناهگاهی دست یابد، جایی جز مسجد نمی‌یابد ـ بیننده این تحول اساسی را چگونه ارزیابی می‌کند؟ به هر حال، «واکنش پنجم» سوا از این نقطه نظر، فیلمی کاملاً مجعول و غیرواقعی است که مهم‌ترین شاهد این مدعا را می‌توان در حاج صفدر مشاهده نمود: نسخه‌ای مضحک و قلابی از دون کورلئونه پدر خوانده که تمام ایران از کامیون‌دارها گرفته تا شرکت مخابرات و نیروی انتظامی و سازمان زندانها را در چنگ خود دارد، ولی آنقدر بیکار و بیعار است که خود به همراه پسرش در جاده‌ها به دنبال عروس فراری و نوه‌هایش می‌افتد و امپراتوری مردان بی‌لیاقت خود را بی‌سرپرست رها می‌کند. در این مدت، به کرات به نقل از میلانی شنیده شده که این قیصر است که امروز پدر شوهر شده، ولی معادلات حاکم در فیلمهایشان همواره به گونه‌ای دیگر بوده است. اگر در فیلمفارسیهای مرد سالار قدیمی، زنان به سه دسته کثیفه مزدور و خنثی محدود می‌شدند، امروز در «دو زن» و «واکنش پنجم» مردان به همین تقسیم‌بندی کلیشه‌ای افتاده‌اند ـ شاید تنها مردی که در این دو فیلم یک کنش مثبت انجام می‌دهد، همان باغبانی باشد که بر اساس حسی غریزی با بیل بر فرق سر حاج صفدر می‌کوبد. به هر حال، حس این نگارنده از تماشای فیلمهای میلانی که پس از «افسانه آه» و «دیگه چه خبر؟» دیگر ذره‌ای ظرافت روایی در خود نداشته‌اند، همواره به این شکل بوده که اگر زنی یا دختری در جامعه مردسالار ایرانی می‌خواست چون قیصر طاغی شود، چه بلاهایی به سرش می‌آمد. به همین جهت است که طغیان این زنان همچون طغیان قیصر چنین کور و بی‌هدف است و رفتارهایشان چون رفتار او دور از شأن انسانی متفکر و جدی؛ اگر در پایان «دو زن» به نظر می‌رسد که یکی از برادران آب متگل باز به سراغ فرشته می‌آید، در پایان «واکنش پنجم» فرشته همچون قیصر در محاصره پلیس و قدرتمداران قرار می‌گیرد. این شرایط مشابه را در کنار لمپن بازیهای زنان کوچک در برابر مردان زورمند فیلمهای میلانی قرار دهید تا تأثیرات کیمیایی را بر آثارش بیشتر درک کنید ـ تازه‌ترین نمونه این رویکرد را می‌توان در مواجهه جمشید هاشم‌پور و مریلا زارعی در وسط جاده و دیالوگ آن دو با یکدیگر دید که مقادیر متنابهی در باب قدرت فوق مردانه در آن لفاظی و سخنرانی می‌شود. واقعاً نام این تعقیب و گریز غیرمعقول و غیرمنطقی با چند کارت پستال قلابی (مثل حضور فرشته در میان گلهای آفتابگردان) را می‌توان سینما یا بیانیه فمینیستی گذاشت؟ اگر چنین رویه‌ای را پیش گرفته، چگونه می‌بایست بر فیلمی ارزشمند چون «تلما ولوییز» چشم فرو بست؟

واکنش پنجم نه در مقام بیانیه‌ای فمنیستی کارآمد است که زنانش در عوض دستیابی به شعوری متعالی نسبت به زندگی اجتماعی و حقوق فردی، به طغیان کور و افراطی در برابر قانون دل بسته‌اند و نه در مقام فیلمی سینمایی که نه از مکاشفه فردی در فیلمهای جاده‌ای نشانی دارد و نه از تعلیق در تعقیب و گریز آدمها. در واکنش پنجم هم شخصیتها مثل دو زن تنها با بهره‌گیری از کلمات، شعارهای فیلمساز را به گوش مخاطبان می‌رسانند و تصویر عمدتاً کمکی به پیشبرد فیلم نمی‌کند، ولی اگر دو فیلم قبلی سازنده «واکنش» سعی داشت مقطعی حساس و تاریخی در زندگی جوانان نسل انقلاب را از دیدگاهی غیر متداول در سینمای ما به تصویر کشد، فیلم جدید به کلی بی‌هویت و من درآوردی است ـ هر چند، تصاویر افراطی قبلی از تاریخ و حذف مردان جوان و دانشگاهی از صحنه آن روزگار در کنار عواملی همچون حرکت به سمت مواردی بسیار خاص و دور از ذهن از جامعیت مضامین موجود در آثار فیلمساز کاسته بود، باز امکان داشت جزئیاتی در آن دو فیلم یافت که قابل بحث باشند (هر چند، حرکت میلانی به سمت روایتی پیچیده‌تر در «نیمه پنهان»، با وجود تمام ضعفها، می‌توانست بازگشت او به فیلمهایی منسجم‌تر و کم ادعاتر همچون افسانه آه و دیگه چه خبر؟ را رقم زند که به سادگی در دنیاهایی متفاوت از نقطه دیدهای افراد مختلف جابجا می‌شدند). اگر تمام جزئیات فیلمنامه و فیلم واکنش پنجم نشان از شتابزدگی دارند، نباید این موضوع را ضعف همین محصول جدید سینمای ایران دانست که تقویم تولید هنوز همان مسیر شب امتحانی را برای فیلمسازان رقم می‌زند.

□

بدترین حاصل این شتابزدگی کار جدید رضا میرکریمی پس از دو اثر امیدبخش و سنجیده در عرصه سینمای ایران است. اگر همچون بسیاری از مورخان سینمای ایران، سوته دلان ساخته علی حاتمی را آغازگر فیلمهای عرفان‌زده فرض کنیم، راه خود را برای قرائتی سهل‌تر از اینجا چراغی روشن است هموار کرده‌ایم ـ هر چند سنخ نمای ناقص‌العقل در پایان فیلم درست راهی بر خلاف کهن الگوی خود انتخاب می‌کند و از امامزاده به شهر می‌گریزد. اولین نکته‌ای که باعث می‌شود به هر دو فیلم خرده گرفت، بی‌دانشی فیلمسازان نسبت به خصوصیات سنخ نمایی است که در محور پیرنگهای داستانی قرارشان داده‌اند؛ هیچ یک از دو کارگردان تلقی درستی از وضعیت این سنخ نمایان ندارند و صرفاً همین فیلمفارسیهای اصیل، ساده‌ترین و عامیانه‌ترین برداشت از آدمی ناقص العقل را در آثارشان بازتاب داده‌اند که به هیچ وجه، بحثهای دقیق روانشناختی را برنمی‌تابد ـ به همین جهت است که از همان ابتدا، احساس می‌شود فیلم نه بر اساس شخصیت‌پردازی، که تنها بر مبنای سنخ نمایی (تیپ سازی) به پیش می‌رود. اما اگر سنخ‌نمای ناقص العقل در سوته دلان با گذشت زمان، در مواجهه با چندین و چند شخصیت انسانی، به تدریج خود نیز ابعادی انسانی‌تر پیدا می‌کند و در پیچ و خمی احساساتیگرا و غیرملموس به سمت قصه‌هایی پریوار تغییر مسیر می‌دهد تا مجید لذت عشق و ازدواج و زندگی مشترک را پیش از رازگشایی تلخ نهایی تجربه کند، قدرت در فیلم جدید میر کریمی یکسره هیچ چیز را تجربه نمی‌کند و در موقعیتهایی معدود که در برابر همنشینانی محدود قرار می‌گیرد، هیچ صحنه جذابی را به وجود نمی‌آورد. از سوی دیگر، لحن نقال‌گونه و مضامین انسانی اینجا چراغی روشن است. بازگشتی نافرخنده به فیلمسازیهای روستایی را به یاد می‌آورد که امروز بی‌نهایت تاریخ گذشته و ساده‌انگارانه به نظر می‌رسند. در کمال تأسف باید اذعان کرد ایراد فیلم جدید میرکریمی در تدوین شتابزده آن نیست، که رویکرد او به موضوعی شبه عرفانی از هیچ بنیانی برخوردار نیست و تصاویر خوش آب و رنگ خضوعی ابیانه (بر خلاف دو همکاری خلاق و عالی قبلی) به هیچ وجه تناسبی با روایت فیلم ندارد و تنها خلاءهای روایی را به نحوی چشمنواز پر می‌کند. بهتر است از بازی یکنواخت و خالی از ظرافت رضایی در نقش قدرت چیزی نگوییم که در حد اتودهایی ابتدایی و دانشجویی برای تجسدی کورکورانه از شخص مبتلا به عارضه‌ای روانی است و از دیالوگهایی که گویی به شکلی دفعتی، بدون هیچ تفکری، در دهان شخصیتها گذاشته شده‌اند و یا موقعیتهایی غیرقابل باور همچون خواستگاری سرباز غریبه از دختر چوپان خنگ و زشت رو... «اینجا چراغی روشن است» به کلی فاتحه روایت را خوانده و صرفاً به



اینجا چراغی روشن است

ساخت موقعیتهایی بسنده کرده که یکی بعد از دیگری شعارهای واقعیت‌گریز و انسانی کارگردان را به گوش مخاطبان برسانند ـ حرکت به سمت ارائه تصویری قدیس گونه از قدرت در زمانی که بچه‌های ده دلبند در زمان رفت و برگشتش با سنگ مورد تهاجمش قرار می‌دهند، شاخص‌ترین صحنه در نمادگرایی خام دیداری به حساب می‌آید که در کوتاهترین فرصت ممکن، داستانهای نامهربانیها با بزرگان دین را به یاد مخاطبان می‌آورد. «اینجا چراغی روشن است» بیش از یک پیش پرده‌خوانی نیست و به همین جهت، علیرغم ظاهرنمایی‌هایی کاذب، در ردیف بدترین فیلمفارسیهای روستایی است که چاشنی عرفان و دیوانگی و ملاقات با ارواح نیز چیزی به آن نمی‌افزاید. □

فیلمهایی دیگر هم هستند که به همین قیاس بیش از ظرفیتهای فیلمفارسی عمل نمی‌کنند، ولی به شدت وانمود می‌کنند که با این گونه هیچ تناسبی ندارند: «عروس خوش قدم» که در مقام بازسازی از یک کمدی آمریکایی در همان فضاهایی سیر می‌کند که پیش از این «گدایان تهران» را دیده‌ایم ـ فیلمی غیرقابل تحمل که مهمترین نشانه بازگشت پر اقتدار فیلمفارسی به شمار می‌رود؛ «ننمه» که صرفاً در فرمول معمول عشق پسر سالم و دختر مریض، جای جنسیتها را عوض می‌کند و می‌کوشد با طرح موضوعاتی خارج از خط روایی، تظاهر به تعهد کند؛ و «دوشیزه» که دوباره کار خط کشیده‌ای از فیلمفارسیهای وقیح دهه پنجاهی ارائه می‌دهد تا الگوهایی سالم را ترسیم نماید؛ «روز کارنامه» که از همان اوایل قضیه، در ترسیم دوستی مرد مسلح و کودک بیگناه به نسخه‌ای مضحک از فیلمهایی آمریکایی از قبیل «کوئن و تیت» و «دنیایی بی‌عیب و نقص» مبدل می‌شود که به دلیل اصرار بیهوده در انتخاب مخاطب کودک، به نحوی آزاردهنده، از خشونت و پایان تلخ نسخه‌های خارجی چشمپوشی می‌کند و در آغاز نیز به جای بچه دزدی، مقدمه چینی نچسبی بر اساس یأس فلسفی و اقدام به خودکشی کودک سر هم می‌کند؛ و «صورتی» که پس از تلاشهای فریدون جیرانی در انتقال گونه‌های خارجی به فضاهای ایرانی در «قرمز» (تلفیق دلهره ایرانی و تعلیق هیچکاکی در تریلری روانشناختی)، «آب و آتش» (حرکت به سمت شکلهایی جدی‌تر از تریلرهای روانشناختی) و «شام آخر» (مثلث عشقی خانوادگی و انتقامجویی به سبک فیلمهای دسته چندم ایتالیایی)، این بار بخت کارگردان را در شگفت‌انگیزترین گونه سینمای آمریکا در سالهای اخیر می‌آزماید، ولی به سادگی از پس یک رمانتیک کمدی ـ به سیاق «بیخواب در سیاتل» ـ بر نمی‌آید و همه چیز را به یک مجموعه تلویزیونی و آبکی (Soap operd) تقلیل می‌دهد که هر چند، پس از خطاهای روایی به دلیل عدم حضور راوی در صحنه‌های بازگشت به گذشته در «شام آخر»، به واسطه تمهید حضور پسر در صحنه‌های مختلف قدمی به پیش به شمار می‌آید، به خاطر فضای تصنعی و ساختگی با حضور جوانانی مثلاً سطح بالا، ولی کاملاً جعلی، دیالوگها و اجراهایی قلابی و گرایشی تدریجی به یک فیلمفارسی دروغین و قابل پیش‌بینی، پسرفتی دیگر را در کارنامه جیرانی رقم می‌زند.

شاید جنجال برانگیزترین موضع‌گیری، در الحاق محصولی جدید به فرمولهای فیلمفارسی در این نگاه کلی و اجمالی، «نفس عمیق» ساخته پرویز شهبازی باشد: یک بداهه‌پردازی ناشیانه و خامدستانه از الگوهای آشنایی و همراهی در فیلمهای فرزان دلجو و امیر مجاهد که حتی در خلق موقعیتهای کمدی، ساخت فضاهایی آکنده از سیاهی، تصویر شکل‌گیری عشقی آرمانی و تلقین حرکت جبری بشر به سمت نابودی در دنیایی پر از پلشتی سخت وامدار همان سنتهای آشنا به نظر می‌رسد، ولی برای حفظ ظاهری واقعی و عینی، گویی تنها در صحنه فیلمبرداری بر اساس طرحی خام و پر از گسستگی به شکلی خودجوش و آنی ساخته شده است. افراط در بهره‌گیری از لحنهایی ساختگی در زمان ادای دیالوگهایی خالی از ظرافت و سنجیدگی، یکنواختی و بی‌تفاوتی همگانی در زمان مخاطره‌جویی و اعلام شعارهای فیلم به شکل علنی به این پیرنگ پرداخته نشده داستانی اضافه می‌شوند و نمودی ضد سینمایی به این اثر سردستی می‌بخشند ـ دید ضد سینمایی و توسل به شعارهایی آنچنانی در صحنه پایانی، پس از تاریکی تدریجی و ختم روایی به شکلی منطقی، نمودی صد چندان می‌یابند. شاید تنها نقطه قوت «نفس عمیق» در همین نکته نهفته باشد،که برخی از سردرگمی‌های جوانانش با نمونه‌های واقعیشان در جامعه تناسب اندکی داشته باشد. □

اما واقعی‌ترین تصاویر از سنخ نمایان در محیط پیرامونشان در دو فیلم کاملاً متفاوت به تصویر کشیده می‌شود: یکی «دنیا» که تا زمان حرکت در جهت فرمولهای قابل تشخیص فیلمفارسی، از بهترین ضرباهنگ سینمایی در میان فیلمهای جدید ایرانی برخوردار است و به شکلی انتقادی، سنخ نمایانی از نمونه‌های آشنای حاجی‌های قلابی، زن حاجی‌های مطیع، پسر حاجی‌های بزدل و اهل زیر آبی و دختر خانمهای تازه به وطن بازگشته می‌سازد و از موضوع دیرینه پیرانه سر عشق جوانی به سر افتادن و رسوا شدن محملی برای موقعیتهای کمدی و گزنده کم نظیری می‌سازد که نمونه‌اش را در تاریخ سینمای ایران کمتر سراغ داریم. «دنیا» نه تنها در دیالوگ‌نویسی با استفاده از سنتهای فیلمفارسی، طبیعی‌ترین روند گفتاری را در میان تمام فیلمهای به اصطلاح واقعگرایانه، ولی به واقع متظاهرانه، به پیش می‌برد، بلکه تکیه کلامهایی تعیین کننده و طبیعی نیز برای سنخ نمایان وضع می‌کند. منوچهر مصیری فیلمساز، بی‌جهت در پایان فیلم تغییر مسیر می‌دهد تا به این فیلمفارسی ابعادی جدی ببخشد و با سرنوشت تراژیک افراد داستان آنان را از برچسب سنخ نمایان آشکار این گونه تحقیر شده دور کند، ولی این نقطه عطف نهایی هم با وجود ضعف مفرط روایی، بحثی مهم و جدی را پیرامون خانه‌های مصادره‌ای و صاحبان امروزی این املاک قدیمی طرح می‌کند. از سوی دیگر، پایبندی در رعایت جزئیات در طراحی صحنه و لباس و گزینش موسیقی به این فیلم سندیت اجتماعی بیشتری از سایر فیلمهای حاضر در بخش رقابتی می‌بخشد و گوشه‌هایی از واقعیات زندگی شهری را، هر چند با اندکی اغراق و غلونمایی، در موقعیتهایی مفرح و توأم با حس طنز و شوخ طبعی بر نوار سلولوییدثبت می‌کند. دنیا مزیتهایی دیگر نیز دارد. نقش آفرینی دقیق و روان هدیه تهرانی، محمدرضا شریفی‌نیا، گوهر خیراندیش و سروش گودرزی در نقشهای دختر فرنگی، آقای حاجی، زن حاجی و پسر حاجی که نمونه‌هایی کم سابقه و آگاهانه از پرداخت دقیق سنخ نمایانی امروزی را در سینمای دروغگو و دور از مخاطب ما ارائه می‌دهد؛ و مهم‌تر از همه آنکه با وجود طرح کنایاتی اجتماعی، کمتر به دام سوءاستفاده‌هایی تاریخ‌دار و سیاسی می‌افتد تا تصویری کم عیب و نقص‌تر از طبقات اجتماعی فراموش شده‌ای

را در روایتی ساده و حاکی از هوشمندی به یادگار بگذارد. □

فیلم دیگری که تا اندازه‌ای سندیتی اجتماعی دارد، نامه‌های باد نخستین ساخته علیرضا امینی است که با نمایش فضایی تلطیف شده و استریلیزه از واحدی آموزشی، راه را برای تصویر دلمشغولیها و همصحبتیهای سربازان تازه اعزامی، بدون تکیه بر احساساتیگرایی و به ضرب استفاده دائمی از موقعیتهایی کمدی، هموار می‌کند. یکی از مهم‌ترین خصوصیات نامه‌های باد، نگاه به تأثیر محصولات فن‌آوری در زندگی تنهای شخصی در مراحلی مختلف است که از دلبستگی آغاز می‌شود و تا تخریب کامل روانی ادامه پیدا می‌کند. مضمونی که به کرات در ادبیات علمی ـ تخیلی (در آثار نویسندگانی چون جی. جی. بالارد و ویلیام با روز) و سینمای اقتباسی و روشنفکری (در ساخته‌های دیوید کرانبرگ) مورد بهره‌برداری قرار گرفته و تبدیل مظاهر جنسی دنیای کنونی به فرآورده‌های فن‌آوری را به پایه‌ای برای سبکی غریب و تکان‌دهنده (Technosex) مبدل کرده است. به این ترتیب، امینی شاید به شکلی ناخودآگاهانه، با دوری از شعارهای انسانی آنچنانی، یکی از معضلات دنیای امروزی را در فیلمش طرح نموده است. اما نامه‌های باد با وجود برخورداری از موقعیتهایی خوب برای گفتگوهایی دو نفره، طنزآمیز و بسیار معمولی از دو ایراد بزرگ رنج می‌برد: پس از عرضه نماهایی قابل اعتنا از زوایایی نامتعارف، به ناگاه دوربین برای تک‌گوییهایی طولانی به روی یکی از افراد داستان ثابت می‌شود و ضرباهنگ دیداری فیلم را دچار سکته‌هایی شدید می‌کند؛ و به واسطه اتکای کامل ساختاری به موقعیتهای کمدی در گفتگوهای دو سنخ نمای با نمک و معمولی، به تدریج حتی به لحاظ رفتار، تکیه کلام و واکنشهای طبیعی آنها کاملاً قابل پیش‌بینی می‌شود و جذابیتهای خود را از دست می‌دهد. شاید اگر امینی به چند سنخ نمای فرعی دیگر اندیشیده بود، از این معضل گریخته بود. □

نامه های باد

حکایت فیلمهایی که مثل نامه‌های باد با دیدهای واقعاً و یا ظاهراً متفاوت ساخته شده‌اند، به کلی از فیلمفارسیها جداست، چون غالباً با هدف ورود به جشنواره‌های خارجی به قیمت شکست در اکران داخلی تهیه شده‌اند: خاموشی دریا ساخته وحید موساییان، حتی از تجربه اول بلند سینمایی او کسالت‌بارتر است و مشکل اغلب فیلمهای کارگردانان انجمن سینمای جوانان ایران را دارد؛ مضمونی منحصر به فرد و غریب یافت شده است، ولی کارگردان از سینما و روایت چیز زیادی نمی‌داند و تنها به ثبت تصاویری ساکن و به ظاهر واقعی اکتفا می‌کند؛ و این درد جدید سینمای ایران که می‌کوشد زبان و جذابیت سینمایی را قربانی چیزی چون واقعیت الکن عینی کند، یکی از خطرناکترین عوامل ورشکستگی سینمای ایران است (به آمار فروش آرزوهای زمین در اکران داخلی نگاهی بیندازید و بعد از یک فاجعه بزرگ اقتصادی، از تهیه دومین فیلم کارگردان در مدت زمان کوتاهی به شگفتی آیید؛ یا خود بگویید آیا یک جایزه غیر نقدی سینمایی و حضور در تعداد کمی جشنواره‌های خارجی، ارزش اینقدر سرمایه‌گذاری را دارد). به هر رو، آن دسته کارگردانانی که به اختصار از مشخصه‌های آثارشان سخن گفتیم، در نهایت قادر خواهند بود به اندازه فیلمی کوتاه، اینگونه نماها را با تظاهر به واقعنمایی به یکدیگر پیوند زنند و در فیلم بلند به کلی درمی‌مانند. خاموشی دریا مضمون جالب توجهی دارد: در حالی که بسیاری می‌کوشند بدون هیچ پشتوانه‌ای به ممالک خروجی بگریزند، کسانی هم هستند که آرزو دارند، حداقل برای دیداری کوتاه به میهنشان بازگردند. ولی وقتی کارگردان دیدی سینمایی ندارد، چیزی از این مضمون درنمی‌آید. شاید مهم‌ترین امکان ارزآوری برای این فیلم کشدار، خنثی و طولانی برقراری ارتباطاتی تجاری با یکی از شرکتهای فعال و خارجی در زمینه عرضه تلفن همراه بوده که آن هم به عبث از بین رفته است، وگرنه اتکاء به ظرفیتهای محدود بداهه‌پردازی یکی از دو سنخ نمای نامه‌های باد گرهی از مشکلات عدیده این فیلم از پیش شکست خورده را باز نمی‌کند. □

به همین قیاس، بهشت جای دیگری است حتی با چاشنی تظاهر به قوم نگاری در فیلمی در مایه‌های آثار مجیدی و یا «کولی» که با تصاویری غریب و ناآشنا راهی جدید را برای کارگردان ترکشهای صلح پس از معدودی موفقیتهای بین‌المللی تثبیت نموده، جز شکست تجاری نمی‌توانند انتظاراتی دیگر را در نظر داشته باشند. اگر «کولی» از داستانی مجعول، دور از ذهن و نامربوط به زندگی اجتماعی فردی ایرانی، تنها به منظور بهت‌زدگی خارجیها در برابر این همه ادبار، فلاکت، بدبختی و بدویت در عصر فن‌آوری، با بهره‌گیری از تصاویری بدسلیقه و کارت پستالی ساخته شده است، حکایت مارگیری در رقص در غبار از آن هم اگزوتیک‌تر و تکان‌دهنده‌تر است.

جای تأسف است که اصغر فرهادی ـ پس از تجربه رویارویی با مشکلات واقعی و شهری در مجموعه‌ای تلویزیونی ـ همچون کارگردانان سینمای جوان به ورطه چنین مضمون بعید و دور از ذهنی غلطیده و با بهره‌گیری از پیرنگهایی فرعی در باب برقراری ارتباط پدر و پسری میان دو شکست خورده عشق از دو نسل متفاوت ـ دستمایه‌ای مناسب برای یک فیلمفارسی ـ و نمادگراییهای خام دیداری ـ تأکیدهایی بیجا و طولانی بر عناصری خاص که روایت و ضرباهنگ فیلم را در چشم به هم زدنی به باد فنا می‌دهد ـ فیلم بدی ساخته که گویی سرمایه‌گذاریهای کلانی در جهت تبلیغ آن روی داده است. برای درک فاجعه‌ای ساختاری که در رقص در غبار روی داده است، همین بس که به افت فیلم و سقوط ضرباهنگ آن پس از بروز تنها اتفاق مهم در فیلم ـ مارگزیدگی در سکانسی با تعلیق نسبی در حرکت آهسته ـ اشاره کرد و پیامدهای قابل پیش‌بینی بر اساس الگوهای معرفت مردانه در فیلمفارسی که به دنبال صحنه یاد شده می‌آید. نخستین ساخته بلند سینمایی فرهادی چنان غریب است که گذشته از فضای بعید و حرفه بعید، شخصیتهایی بعید نیز دارد: مرد سالخورده با بازی فرامرز قریبیان که گویی می‌پندارد تنها شرط کافی برای نقش آفرینی حفظ صورتی بی‌حالت و سنگی است و پسر جوان که جز تکلم فارسی با لهجه آذری هنر دیگری ندارد. به همین دلیل است که بازی خالی از اغراق باران کوثری در نقش آدمی عادی و معمولی به یکی از نقاط قوت اصلی این فیلم مبدل می‌شود ـ انگار یک علمی ـ تخیلی سراپا دروغ را در مقاطعی به شرایطی انسانی نزدیک‌تر می‌کند.

پنج فیلم هم هستند که هر یک به نحوی سعی می‌کند گوشه‌هایی از

گاهی به آسمان نگاه کن

زندگی شهری امروزی را با شکل و زبانی متفاوت به بینندگان نشان دهند؛ درباره زیستن ساخته رضا سبحانی چیز ندارم که بگویم، چون فیلم را هنوز ندیده‌ام، اما درباره اولین ساخته بلند مهدی نوربخش با عنوان رأی باز گفتنی بسیار است: فیلمبرداری سیاه و سفید و سفر به اعماق دنیایی زیرزمینی در تهران امروزی از حرکتی عامدانه به سمت یک نوار ایرانی خبر می‌دهد و همراهی دو دست در مسیر مکاشفاتی شخصی در اتومبیلی روان در اتوبانهای شهری و جاده‌های بین شهری از تلاش برای شکل‌گیری فیلمی جاده‌ای حکایت دارد (نوع بهره‌گیری از موسیقی در این نماهای طولانی، ظن تأثیرپذیری از فیلمهای جاده‌ای در دهه هفتاد میلادی را تقویت می‌کند)،

اما دیالوگها و شخصیتها از جنس کیمیایی هستند با اغراقی شدیدتر و به همین واسطه، فضای حاکم بر فیلم را تا اندازه‌ای ساختگی و غیرقابل تحمل می‌سازند؛ از سوی دیگر، تحولات اساسی شخصیت اصلی در طول چهار گفتگوی بی‌معنی، دال بر زجری که دیگران اعم از خواهر ناتنی، شریک قدیمی، عشق گمشده و اثیری و همبند روزهای نه چندان دور در اسیری ـ کشیده‌اند، همان ساده‌انگاریهای خاص نمایش و سینمای ایران را دوباره به رخ می‌کشد؛ ولی یک تک‌گویی بی‌معنی و بدون تأثیرهای آنی در صحنه ملاقات شخصیت محوری فیلم ـ که گویی مظهر مطلق دافعه است ـ با دختری ناآشنا از حسی غریب و خودجوش برخوردار است: نمونه‌های چنین حسی در برخوردهایی کوتاه، رأی باز را در مقام فیلم اول کارگردان قابل بحث می‌کند.

در این میان دو فیلم هستند که به زعم نگارنده بی‌معنی‌ترین، و بی‌ارزش‌ترین محصولات سینمای کشور در سال جاری هستند. روایاتی گسسته و بی‌هدف که در پایان نیز هیچ چیز جز بی‌احترامی به مخاطب را آشکار نمی‌کنند، ادعاهایی آنچنانی درباره سینما در حالی که هیچ بارقه‌ای از درکی سینمایی را بازتاب نمی‌دهند، توسل به فرصت‌طلبی و سوءاستفاده‌های سیاسی در حالی که از مجاری خاص مملکتی هدایت می‌شوند، توهین به عامیانه‌ترین لفظ به اقشار مختلف مردم ایران (مثلاً دختران جردن و میرداماد) در حالی که فیلمساز قیافه‌ای مدعی و حاکی از طلبکاری به خود گرفته است و صدور انواع شعارهای عوامفریب در مذمت رانت‌خواری و فرصت‌طلبی در حالی که شرایط ساخت و ظاهر خود فیلمها باطنی جدا از این را عیان می‌نماید. شاید بدترین نمونه دیالوگ‌نویسی در تمام جشنواره از آن دیوانه‌ای از قفس پرید باشد که روابطی تعریف نشده را میان سنخ نمایانی با دلالتهای آنچنانی سیاسی حاکم می‌کند تا با پایانی که اصلاً محلی برای تشخیص انگیزه فیلمساز باقی نمی‌گذارد، فیلم ایرانی در سالهای اخیر را عرضه دارد. طرح یک چند ضلعی بزرگ ارتباطات که تنها یک رأس آن مونث است، حتی در سینمای کشورهای توسعه یافته، مشکلاتی خاص را به همراه دارد؛ در قالب گفتگوهایی نامفهوم، و قلابی از مستهجن‌ترین چیزها سخن گفتن و از وقیحانه‌ترین توهینها فروگذار نکردن چه مفهومی جز حرکت به سمت نوعی جدید از مخاطب محوری را توجیه می‌کند؛ و سرمایه‌گذاری و تبلیغ همسو و همگانی برای فیلمی که با حضور چهار بازیگر مطرح ایرانی به قصد جلب مخاطبانی بی‌شمار در گیشه ساخته شده است، چه استنتاجی جز وضع الگوهایی برای سینمای ایران، پس از راهکارهایی ضد فرهنگی چون مجموعه‌های تلویزیونی کمدی موقعیت برای جذب بیننده به هر قیمت، را برمی‌تابد که تنزل سطح سلیقه عمومی و ترویج هر گونه هرزه‌نمایی و هرزه درآیی در رسانه‌های داخلی از هر تهاجم فرهنگی خطرناک‌تر و مضرتر است.

«گاهی به آسمان نگاه کن» ساخته کمال تبریزی نیز از الگویی مشابه پیروی می‌کند، ولی حریم سینما را به یکی از آن شوخیهای رکیک و غیرقابل ادراک می‌آلاید که ادعا می‌کند تناسبی با «مرشد و مارگریتا» دارد. چهره‌پردازیهای غلوآمیز و غریب و گفتگوهایی نامفهوم در پیرنگی داستانی که از سر و رویش تنها سردرگمی و فرصت‌طلبی می‌بارد، یکی از عجیب‌ترین محصولات سینمای ایران در سالهای اخیر را رقم می‌زند که بسیاری از مگوها ـ مثلاً درباره ارواح ـ را عاقبت در چارچوب فیلمهای ما عیان می‌کند و مشروعیت می‌بخشد. از آنجا که توجه به چنین آثاری خامدستانه و ناشیانه به معنای اعطای ارزشی واهی به فیلمهایی غیرسینمایی است، بهتر آنکه صفحه‌های کاغذ در خصوصشان سیاه نشود. فقط با تماشای این دو فیلم الگویی با سیاهه‌ای از نامزدیها برای دریافت جوایز سینمایی، کافی است به شرافت و بی‌زبانی فیلمفارسی ایمان آوریم.

حکایت یک فیلم جدا بماند که در فرصتی دیگر به آن پرداخته شود: شبهای روشن به کارگردانی فرزاد مؤتمن با فیلمنامه سعید عقیقی بر اساس رمان داستایوفسکی که با وجود روایتی کند و کشدار، مقادیر متنابهی مشاعره و دوری از زبان سینمایی (صد البته با خوانشی بسیار بد و ابتدایی از شاعران جدید و قدیمی)، عدم وجود کشش میان دو شخصیت اصلی به هوای بازیهایی زیر پوستی (که با توجه به حضور مظهر جدید دافعه در سینمای ایران حکایتی چندان دور از انتظار نیست)، مبالغ هنگفتی شگفتی به دلیل بی‌اطلاعی مرد روشنفکر که ادعاهایی آنچنانی در فرهنگ دارد و پوستر فیلم شبهای سفید ویسکونتی را به دیوار آویخته است، از ماجراهای رمان کوچک داستایوسکی با اقتباسهایی مطرح و قابل بررسی وخروارها روشنفکرنمایی در محیطی که از مختصاتی زمانی و جغرافیایی برخوردار نیست، بحثی بر سر این فیلم شرافتمند با دکوپاژهایی سنجیده را از سایر محصولات ایرانی جدا می‌کند ـ هر چند، عدم تغییر لحن گفتگوها و بیانیه‌هایی خطی در باب شعر و شاعری و روشنفکری و در نتیجه، عدم کند و کاو اساسی در درون دو شخصیت اصلی برای برخی از بینندگان آزاردهنده باشد.

سخن آخر آنکه امسال، سال تهیه‌کننده‌ها بود، نه فیلمها و کارگردانها ـ اگر تردیدی دارید به فهرست تهیه‌کنندگان آثار سینمایی نگاهی بیندازید. گویی عده‌ای مأمور شده‌اند تا الگوهایی نو را برای این سینما دراندازند. به هر حال، امید است که آنها در ادامه مسیرشان بیش از سالی که گذشت موفق باشند.

بعدالتحریر: امسال سال افتخارهایی بزرگ برای سینمای ایران بود که عاقبت واضح و مبرهن گردید اغلب فیلمسازان بزرگ سینمای جهان از جمله ژان پیر ملویل و میلوش فورمن، حتی عناوین فیلمهایشان را از روی شاهکارهای ما گرته برداری کرده‌اند.■