سینمای ایران

به همت: مجید شجاعی
با همکاری آقایان: محمد هاشمی، حسین گیتی، منوچهر اکبرلو، مهدی کشاورز

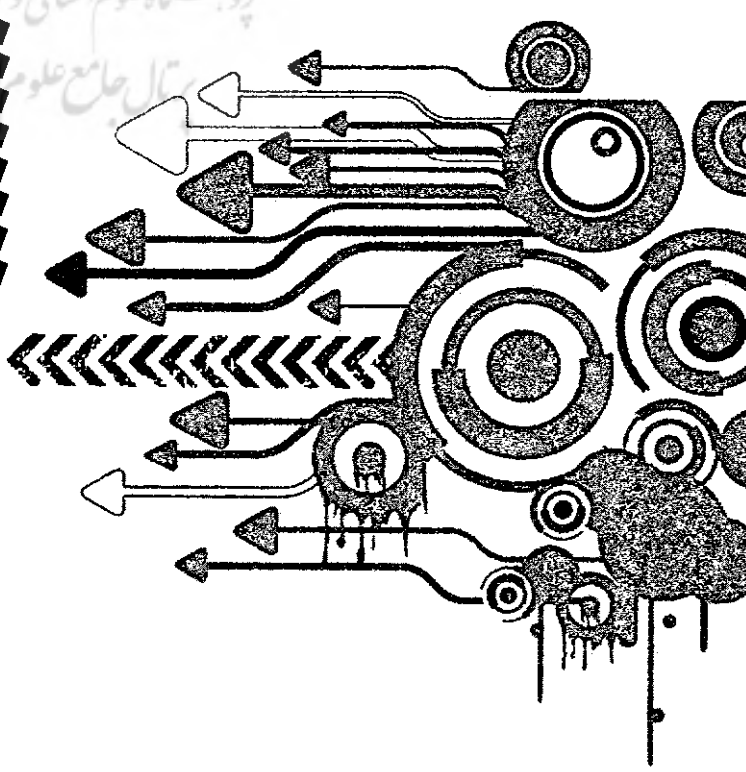
اوج و فرود سینمای حادثه‌یی

تولید فیلم‌های حادثه‌یی در سینمای ایران، قدمتی طولانی دارد به گونه‌یی که بخش زیادی از محصولات سینمای ما را این قبیل آثار تشکیل می‌دهند. از فیلم‌های صرفاً حادثه‌یی که به لحاظ ساختار به گونه‌های پلیسی، جنایی و وحشت نزدیک‌اند گرفته تا فیلم‌های ورزشی، جنگی و تاریخی و فیلم‌هایی با ساختار مشترک خانوادگی - حادثه‌یی، اجتماعی - حادثه‌یی و سیاسی - حادثه‌یی در میان تولیدات سینمای ایران به‌وفور یافت می‌شوند.

مهم‌ترین علت و انگیزه‌ی تولید این فیلم‌ها، استقبال مردم است. از فیلم‌های سینمایی قبل از انقلاب که بگذریم این گونه‌ی سینمایی در سال‌های بعد از انقلاب با بازی بازیگرانی مانند «جمشید هاشم‌پور»، «فرامرز قریبیان» و ... احیا شد و رونق گرفت، اما از اواخر دهه‌ی ۶۰ دوران سقوط و افول فیلم‌های حادثه‌یی آغاز شد تا به آن‌جا که با تغییر شرایط اجتماعی که تغییر ذائقه‌ی تماشاگر ایرانی را به دنبال داشت و با خداحافظی جمشید هاشم‌پور بازیگر شاخص این قبیل فیلم‌ها، کرکره‌ی فیلم‌های حادثه‌یی پایین کشیده شد و عملاً تولید این نوع آثار تعطیل شد، در حالی که جای این فیلم‌های مخاطب‌پسند هم‌چنان در سینمای ایران خالی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی (بخش دوم)
سانسوردر سینمای ایران
کودکان و نوجوانان در فیلم‌های ایرانی(بخش ششم وآخر)
مشاهداتی از دومین جشن سینمای مستند
جشن خانه‌ی سینما از آغاز تا اکنون (قسمت نخست)
دنیای سینمای فانتزی (بخش آخر)
موسیقی‌سازان سینمای ایران (بخش چهارم)
اخبار حوزه‌ی هنری



آشنایی‌زدایی از فیلمفارسی در آثار یک فیلمساز جامعه‌گرا

نگاهی به آثار و اندیشه‌های مسعود کیمیایی (بخش دوم)

محمد هاشمی

در شماره‌ی پیشین مجله بخشی از آثار کیمیایی را تا پیش از شروع انقلاب اسلامی بررسی کردیم، اکنون به بررسی برخی دیگر از آثار سینمایی وی که از سال ۱۳۵۵ به بعد ساخته شدند می پردازیم.

«غزل» (۱۳۵۵) هشتمین فیلم کیمیایی، با چنین داستانی بود: دو برادر با نام‌های حجت - محمدعلی فردین - و زین‌العابدین - فرامرز قریبیان - قرقبان جنگل هستند و در تنهایی روزگار می‌گذرانند. دلخوشی آن دو این است که خاطرات سرزمین اجدادی‌شان کردستان را مرور کرده و روزهای جمعه در شهر با خوشگذرانی خلاء تنهایی خود را پر کنند. زین‌العابدین، حجت را تر و خشک می‌کند و کار آشپزی، رختشویی و وصله کردن لباس‌ها را بر عهده دارد. آن‌ها یک روز متوجه می‌شوند که چند نفر مخفیانه درخت‌های جنگل را قطع می‌کنند. روزی حجت به دنبال مهاجمان می‌رود و با غزل - پوری بنایی - زنی معروفه، به کلبه بازمی‌گردد. زین‌العابدین به غزل دل می‌بندد، اما حجت نیز درمی‌یابد که گرفتار عشق غزل شده است. دو برادر تصمیم می‌گیرند غزل را از میان بردارند تا هیچ یک در این معرکه لطمه نبینند. آن‌ها پس از به قتل رساندن غزل، جسد او را در دل جنگل به خاک می‌سپارند و پس از به آتش کشیدن کلبه‌شان، سوار بر اسب به دنبال سرنوشت نامعلوم خود می‌روند.

مسعود کیمیایی در این اثر تازه‌ی خود که با اقتباس از داستان «خورخه لوییس بورخس» ساخته بود، از نماد سینمای فیلمفارسی یعنی «محمدعلی فردین» استفاده و تلاش کرد این بار از این شمایل آشنایی‌زدایی کند اما تماشاگر فردین را در قالب چنین نقش‌هایی قبول نمی‌کرد. کلیشه‌ی سابق «علی بی‌غم» در فیلم «گنج قارون» از فردین تصویری بسیار مستحکم در ذهن تماشاگر عام به وجود آورده بود که به این سادگی‌ها قابل شکستن نبود و بنابراین این شمایل جدید از فردین، تماشاگر را خوش نیامد. داستان و درونمایه‌ی فیلم نیز حامل مؤلفه‌های جهان‌بینی فیلم‌های کیمیایی که آن‌ها را مقبول بخشی از تماشاگران خاص می‌کرد، نبود. بدین ترتیب به نظر می‌رسید که غزل شکست کاملی نزد مخاطب خاص و عام سینمای کیمیایی باشد. نقد «بهزاد عشقی» در مجله‌ی رودکی همان سال‌ها درباره‌ی فیلم، مؤید این مطلب است: «مسعود کیمیایی شیوه‌ی فیلمسازی‌اش را تغییر می‌دهد؛ غزل نمونه‌ی این دگرگونی است، اما این تغییر در جهت تکامل صورت نمی‌گیرد. پیش از این سینمای کیمیایی، سینمای اکسیون و هیجان بود؛ سینمای شخصیت‌پرداز نبود چون ضرب‌آهنگ شتابنده‌ی فیلم امکان مکث و مطالعه روی شخصیت‌ها را به کارگردان نمی‌داد و سینمای اندیشه نبود زیرا اسیر قیود تجاری سینمای ایران بود، اما در مقابل این کاستی‌ها در مقایسه با سینمای سنتی تجاری شکل پیشرفته‌تری داشت. این سینما ضمن این که بیننده‌ی فیلمفارسی را شکار می‌کرد، از ابتذال فیلمفارسی می‌گریخت. کیمیایی در فیلم غزل از بندهای تجاری فیلم‌های قبلی‌اش گسیخته است اما در مقابل این آزادی به سینما در مفهوم حقیقی‌اش نزدیک نمی‌شود. غزل نه سینمای تجارتی است و نه سینمای هنری؛ در واقع یک شکست دوجانبه است».

«سفر سنگ» (۱۳۵۶) نهمین فیلم کیمیایی و آخرین اثر قبل از انقلابش که بر اساس داستان «سنگ و سرنا» نوشته‌ی «بهزاد فراهانی» ساخته شده بود، داستانی بدین شرح داشت: ارباب روستا سال‌هاست که مالک تنها آسیاب آبادی است و مردم را استثمار می‌کند. او در ضمن از ساخته شدن آسیابی که بتواند منافع مردم را تأمین کند، جلوگیری می‌کند. مدت‌هاست مردم روستا سنگ عظیمی را برای آسیاب تراشیده و آماده کرده‌اند اما ایادی ارباب همیشه برای حملش مانع شده‌اند. بالاخره یک کولی به روستا می‌آید. ورود کولی به روستا احساسات فروخفته‌ی مردم را بیدار می‌کند ولی اکثریت جرئت همراهی با او را ندارند و بی‌تفاوت با سخنانش روبه‌رو می‌شوند. با این‌که کولی طرفیتی در ماجرا ندارد، بالاخره موفق می‌شود چندنفر، از جمله یک آهنگر را تهییج کند تا برای آوردن سنگ بروند. در نهایت با زحمت بسیار و رفع و رجوع توطئه‌چینی‌های ارباب، از جمله فرستادن جاسوس به میان گروه آن‌ها، سنگ به روستا آورده می‌شود و خود سنگ خانه‌ی ظلم ارباب را بر سرش ویران می‌کند.

بسیاری از منتقدان، امروز سفر سنگ را به نوعی پیش‌بینی انقلابی می‌دانند که در آینده‌ی نزدیکی و در فاصله‌ی فقط یک سال به وقوع پیوست. در واقع این فیلم می‌تواند با نگرشی نمادین، یک مواجهه‌ی مقطعی در

کیمیایی در تک‌تک آثارش همواره تلاش کرد که دیدگاه آرمان‌گرایانه‌اش را با شرایط جدید تطبیق دهد و داستان‌هایی جدید با فضایی متفاوت را مطابق با شرایط زمانه‌ی تغییر یافته‌اش از قیام‌ها و اقدامات فردی قهرمانانش در جهت نیل به اهداف والای اجتماعی قوام دهد

محدوده‌ی یک روستا میان عامه‌ی روستاییان فقیر و ستمدیده و ارباب ظالمش را به یک جامعه‌ی بزرگ و مواجهه‌ی میان مردم آن و حکام تمامیت‌خواهش تسری دهد. «حمیدرضا صدر» در کتاب «تاریخ سیاسی سینمای ایران» در این باره نوشته است: «سفر سنگ در سال ۱۳۵۶ بلندترین فریاد سیاسی سینمای ایران در آستانه‌ی انقلاب بود. کیمیایی در آستانه‌ی انقلاب مبارزه‌ی مردم علیه حکومت را به غایت خود رساند. سفر روستاییانی که سرانجام برابر مالک بزرگ به‌پا خاستند و سنگ عظیمی را از دل کوه کندند و به حرکت درآوردند تا ابزار تولید در اختیار خودشان باشد، نمایشگر شرایط عینی دوران بود. قهرمان اثر یک نفر نبود و شخصیت‌های پرشماری شامل زنان و مردان مختلف کنار یکدیگر مفهوم توده‌های مردمی را متبادر می‌ساخت. سنگ غول‌آسا در فصل نهایی به حرکت درآمد و با طی کردن شیب تندی که هیچ چیز جلودارش نبود خانه‌ی ارباب / ظلم را یکسره ویران کرد. پرداخت فیلم به صورتی بود که فقط به جامعه‌ی روستایی محدود نمی‌شد و به محیط بزرگ‌تری – ایران – نظر داشت. سفر سنگ جمع‌بندی از جامعه‌ی سیاسی‌شده‌ی ایران سال ۱۳۵۶ در آستانه‌ی تظاهرات مردمی بود و به تماشاگر / مردم هشدار می‌داد از حالت انفعالی خارج شده و برابر خصم به‌پا خیزند. انتقام فردی دیروز به قیام جمعی امروز گراییده بود. جامعه‌ی خواب‌زده بلند می‌شد و با مشت‌های گره‌کرده از آزادی حرف می‌زد. صحنه‌ی نماز خواندن مردم کنار سنگ غول‌آسا با شمشیر آخته‌یی در حاشیه‌ی قاب ترکیبی ساخته بود که در ماه‌های آتی کیفیت عینی می‌یافت و حکومت را زیر ضربه‌هایش می‌گرفت».

هرچند سفر سنگ از لحاظ مرتبه‌ی ارزش هنری در جایگاهی فروتر از «قیصر» و «گوزن‌ها» می‌ایستاد اما از لحاظ درونمایه‌یی که حامل جهان‌بینی خاص فیلمساز است، نقطه‌ی اوج سیر نگرش آرمان‌خواهانه‌ی کیمیایی را عیان می‌ساخت که از مرحله‌ی انتقام و قیام فردی در مقابل یک عمله‌ی ظلم و در یک درگیری شخصی به وادی قیام جمعی در مقابل اصلی‌ترین و ریشه‌یی‌ترین عامل فساد، ظلم، ستم و تباهی در وجوه کاملاً اجتماعی‌شده صعود کرده بود.

پس از انقلاب اسلامی ایران هم کیمیایی در تک‌تک آثارش همواره تلاش کرد که دیدگاه آرمان‌گرایانه‌اش را با شرایط جدید تطبیق دهد و داستان‌هایی جدید با فضایی متفاوت را مطابق با شرایط زمانه‌ی تغییریافته‌اش از قیام‌ها و اقدامات فردی قهرمانانش در جهت نیل به اهداف والای اجتماعی قوام دهد اما به نظر اکثر صاحب‌نظران، هرچند کیمیایی گهگاه در بعضی سکانس‌های این آثار متحول‌شده‌ی ظاهری‌اش دیدگاه متفاوت خود را به عنوان یک سینماگر مؤلف و هنرمند و در عین حال با تعهد اجتماعی نمایاند، ولی هیچ‌گاه نتوانست خود را آن‌چنان که باید و شاید با شرایط روز تطبیق دهد و بنابراین قهرمان‌های آرمان‌خواه آثار سینمایی بعد از انقلابش همه رنگ و بویی از گذشتن تاریخ‌مصرف آرمان‌ها و عقایدشان به خود گرفتند.

«خط قرمز» (۱۳۶۰) اولین فیلم بعد از انقلاب کیمیایی و دهمین فیلم کارنامه‌ی فیلمسازی‌اش، چنین داستانی داشت: در کوران انقلاب یکی از مأموران عالی‌رتبه‌ی ساواک به نام امانی با زنی به اسم لاله ازدواج می‌کند. لاله، که فارغ‌التحصیل رشته‌ی پزشکی است، در طول روز به مداوای مجروحان تظاهرات خیابانی مشغول است. امانی در شب عروسی به سازمان امنیت احضار می‌شود تا نظر خود را درباره‌ی آزادی یا مرگ گروهی از زندانیان سیاسی، که زیر اسمشان خط قرمز کشیده شده و محکوم به اعدام هستند، اعلام کند. او وقتی در بررسی اسامی متوجه می‌شود که برادر لاله جزو زندانیان است، رأی به اعدام برادر همسرش می‌دهد. لاله از تلفن‌های مکرر به خانه و غیبت امانی مشکوک می‌شود و از جمال، دوست برادرش که عضو یک گروه مسلح است، می‌خواهد که به تعقیب امانی بپردازد. لاله با یافتن دفترچه و اسلحه‌ی امانی، نشانه‌هایی از ساواکی بودن همسرش به دست می‌آورد. مدارکی نیز که جمال در اختیار او می‌گذارد برایش شکی باقی نمی‌گذارد. با بازگشت امانی به خانه، لاله او را بازخواست می‌کند. امانی همسرش را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد. لاله و جمال، که برای کمک آمده است، امانی را هدف گلوله قرار می‌دهند و از پا درمی‌آورند.

خط قرمز در محاق توقیف قرار گرفت و این نشان می‌داد که کیمیایی نتوانسته در اولین اثر بعد از انقلابش درک درستی از تغییرات زمانه‌ی خود پیدا کند. فیلم علاوه بر این که به‌ویژه از لحاظ شخصیت‌پردازی بسیار ضعیف می‌نمود – برای مثال با چه توجیه منطقی یک دختر انقلابی قبول می‌کند با مردی ازدواج کند که بعدها معلوم می‌شود ساواکی است – به نظر نمی‌رسید که چیزی فراتر از خیل آثار ضدساواکی و شعاری تاریخ‌مصرف‌دار داشته باشد، هرچند شخصیت‌هایش را به گونه‌یی غلط‌انداز در موقعیتی متناقض و متفاوت‌نما قرار دهد.

«تیغ و ابریشم» (۱۳۶۴) یازدهمین ساخته‌ی کیمیایی، داستانی بدین شرح داشت: در جلسه‌یی در بانکوک تصمیم گرفته می‌شود که بیست تُن هروئین خالص برای توزیع در دانشگاه‌ها، مدارس، کارخانه‌ها و جبهه‌های جنگ به ایران حمل شود. زن و مرد جوانی پس از دستگیری

در بازجویی ارتباط خود را با شبکه‌ی بین‌المللی قاچاق و پخش مواد مخدر فاش می‌کنند. زن در زندان خودکشی می‌کند و مرد اطلاعات خود درباره‌ی ارتباط پدرش با شبکه‌ی قاچاق و پخش مواد مخدر را در اختیار بازجو می‌گذارد. پلیس، راه را بر تریلی حامل مواد مخدر می‌بندد. در اتوبان منتهی به پایتخت، راننده‌ی تریلی در درگیری با سردسته‌ی گروه، تریلی را به پمپ‌بنزین می‌کوبد و موجب انفجار آن و از بین رفتن مواد مخدر می‌شود.

کیمیایی در تیغ و ابریشم هم در حال تلاش بود که داستان مردانگی «مرد»هایش را با زمانه‌ی حاضر و با اجتماع ملتهب زمان جنگ تطبیق دهد و از این رو اقدامات دشمنان ایران را در جهت غرق کردن آینده‌سازان یک کشور در منجلاب اعتیاد و به این ترتیب، منفعل، سربار و بی‌مصرف کردن آن‌ها دستمایه قرار می‌دهد، اما آن چه فیلم را با این درونمایه می‌ساخت با آن چه در جامعه‌ی بیرونی در جریان بود تضاد بنیادینی داشت. آن نسل جوانی که به جبهه می‌رفت و در مقابل نفوذ دشمنان می‌جنگید یا در مرزها از ورود مواد مخدر به کشور در بحبوحه‌ی جنگ جلوگیری می‌کرد، دیگر آدمی از جنس «قیصر» یا «سید» نبود در حالی که کیمیایی تلاش می‌کرد به همان قیصر و سید، جامه‌ی جوان روزگار انقلاب و جنگ را بپوشاند؛ تلاشی که از آغاز، فرجام شکستش محتوم بود.

داستان دوازدهمین فیلم مسعود کیمیایی، «سرب» (۱۳۶۷)، بدین شرح بود: دانیال و مونس یهودی که می‌خواهند به ارض موعود بروند، با مخالفت سازمانی به نام هاگانا که یهودیان را بسیج می‌کند روبه‌رو می‌شوند. یعقوب، عموی دانیال، به دست اعضای هاگانا کشته می‌شود و دانیال و مونس که قاتل را شناخته‌اند، می‌گریزند. میرزا محسن، فرد متدینی که به کمک مقتول شتافته، به عنوان قاتل دستگیر و به زندان افکنده می‌شود. نوری، برادر میرزا محسن که خبرنگار است، تصمیم دارد زن و شوهر یهودی را برای ادای شهادت به دادگاه ببرد. مونس و دانیال که مصمم هستند از مرز خارج شوند از دست نوری و اعضای هاگانا می‌گریزند. نوری آن‌ها را می‌یابد. زن می‌گریزد، نوری دانیال را به موقع به جلسه‌ی دادگاه می‌رساند. روبه‌روی کاخ دادگستری او خود را سپر تیری می‌کند که یکی از آدمکش‌ها که در تعقیب آن‌ها بوده به سوی دانیال شلیک می‌کند.

سرب، باز هم یک موضوع سیاسی روز – صهیونیسم – را دستمایه قرار داده بود و باز

هم شخصیت‌هایش دچار معضل شدید عدم باورپذیری بودند به طوری که اصلاً نمی‌شد حتی با منطق جهان فیلم، قبول کرد که شخصیت روزنامه‌نگار که متعلق به طبقه‌یی روشنفکرانه است دست به اعمال فردی قیصروار جهت نیل به آرمانش بزند. در حالی که با هر منطقی می‌شد قبول کرد که این روزنامه‌نگار روشنفکر با سلاح «قدرت فکر»ش به مواجهه با شرایط پیش‌آمده برود، او در فیلم کیمیایی با سلاح «مشت و ششلول» به مصاف حریفان «نامرد» خود می‌رفت؛ به عبارت دیگر پایگاه اجتماعی شخصیت اصلی در فیلم سرب با نوع رفتارهای اجتماعی‌اش در مغایرت کامل بود و فیلم به همین دلیل نمی‌توانست هم‌ذات‌پنداری تماشاگر را برانگیزد. این نقیصه کم و بیش در آثار بعدی کیمیایی نیز تبدیل به بزرگ‌ترین پاشنه‌ی آشیل فیلم‌های او شد. قیصر و سید نوعی عمل‌گرایی در شخصیت خود داشتند که متناسب با پایگاه اجتماعی‌شان بود و بنابراین مقبول واقع می‌شد اما در اکثر آثار پس از انقلاب کیمیایی، شخصیت‌هایی با همین نوع عمل‌گرایی، پایگاه‌های اجتماعی وکیل، وزیر، مهندس، پلیس، دانشجو، روزنامه‌نگار و ... را به خود اختصاص دادند، در حالی که این پایگاه‌های اجتماعی ادبیات رفتاری متفاوتی را لازم داشتند. ولی کیمیایی هم‌چنان دلبسته‌ی همان عمل‌گرایی بدوی بود که در جامعه‌یی که به سمت مدرنیته و صنعتی شدن پیش می‌رفت نمی‌توانست جواب مناسبی بگیرد و به این ترتیب شخصیت‌های آثارش به نوعی نامتناسب و پر از تناقض‌های رفتاری و گفتاری از آب درمی‌آمدند.

کیمیایی در سیزدهمین اثرش، «دندان مار» (۱۳۶۸)، داستان رضا، کارگر چاپخانه را روایت کرد که پس از فوت مادرش، یادگارهای مادر و پلاک برادر گمشده‌اش را برمی‌دارد و در مسافرخانه‌یی ساکن می‌شود. هم‌اتاق او جوان جنوبی جنگ‌زده‌یی است به نام احمد. بین آن دو روابط صمیمانه‌یی برقرار می‌شود.

روز بعد رضا در ساک‌دستی خود یادگارهای مادر را نمی‌بیند و به احمد مشکوک می‌شود اما احمد او را متقاعد می‌سازد که ممکن است اشیای او را افرادی که برای آق‌عبدل، دلال کالاهای احتکاری، کار می‌کنند ربوده باشند. آن دو سراغ آق‌عبدل می‌روند. رضا گردنبند مادرش را به گردن عبدل می‌بیند ولی به توصیه‌ی احمد از درگیر شدن امتناع می‌کند. عبدل دختری به نام فاطمه را به رضا می‌سپارد که به آدرس معینی ببرد اما رضا ابتدا فاطمه را به خانه‌ی دوستش جلال و سپس به خانه‌ی مادری می‌برد و او را به خواهرش زیور، که از شوهرش جدا شده، می‌سپارد. پس از آن رضا و احمد به سراغ عبدل می‌روند و در درگیری انبار کالاهای احتکارشده‌ی او را به آتش می‌کشند و به خانه بازمی‌گردند.

در این فیلم نیز هرچند کیمیایی متناسب با شرایط زمانه‌اش، جنگ و پیامدهای آن را در جامعه، همچون احتکار و رفتارهای سودجویانه، مد نظر دارد، اما رفتار شخصی قهرمانش را با عمله‌ی ظلم نمی‌تواند باورپذیر از آب درآورد. در زمانه‌یی که مردم ایران در یک همبستگی مثال‌زدنی جمعی اقدام به مقابله با دشمن متجاوز و قطع یدش از این سرزمین می‌کردند، اقدام فردی قهرمان آرمان‌گرای کیمیایی به مذاق تماشاگر خوش نمی‌آمد چرا که آن را حرفی از جنس زمان و مکان نمی‌دید.

ادامه دارد