پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینمای مؤدب، جشنوارهٔ مؤدب

نگاهی اجمالی به سیزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر

■ محمدحسین معززی نیا

از همان روزهای اوّل که صحبت «هدایت» و «حمایت» مطرح شد، تصور اینکه عاقبت «سینمای ایران» به اینجا ختم خواهد شد، کار دشواری نبود. جشنوارهٔ سیزدهم نتیجهٔ مستقیم و حاصل سیاستهایی است که طی این سالها دامنگیر سینمای مابوده و برای این سینما و مخاطبینش ارمغانی جز «ورشکستگی» به همراه نداشته است. سیاستگذاران سینمایی ما به تصور اینکه با ایجاد یک جریان جدید فرهنگی ـ هنری خواهند توانست آثار ابتذال سینمای طاغوت را زدوده و سینمایی منطبق با الگوهای انقلاب اسلامی به وجود آورند، امروز با گذشت شانزده سال از پیروزی انقلاب شکوهمند اسلامی، سینمایی ساخته اند که فاقد هر گونه مشخصه و مؤلفه ای است و در یک کلام سینمایی است سردرگم و بی هویت. سینمای امروز ایران به زور سوبسید و با نام حمایت و هدایت و پس از طی کردن مسیری نامشخص در ورطهٔ بی مخاطبی و بی هویتی دست و پا می زند.

اما چرا اینچنین شد؟ سیاستگذاران ما در ابتدا، تهیه کنندگان خصوصی را در دشوارترین شرایط فیلمسازی رها کردند و آرام آرام بدنهٔ اصلی سینمای ایران را به گونه ای پرورش دادند که تنها با سوبسیدهای دولتی امکان ادامهٔ حیات داشته باشد و بعد با ساختن فیلمهایی چون *آن سوی مه* و علم کردن فیلمسازانی چون *تارکوفسکی*، الگویی برای فیلمسازان جوان مشخص کردند تا از آن پس هر فیلمساز تازه کاری که حاضر به کارگردانی چنین فیلمهایی بود از امکانات دولتی برخوردار و محبوب سیاستگذاران باشد.

به این ترتیب «عرفان» به عنوان عامل پاک کنندهٔ ابتذال سینمای طاغوت و احیا کنندهٔ ارزشهای انقلاب قدم به عرصهٔ سینمای ایران گذاشت. فیلمسازان جوانی که هنوز نحوهٔ روایت ساده ترین قصه ها را در سینما نیاموخته بودند و محتاج کسب تجربیات اولیهٔ فیلمسازی بودند، شروع کردند به ساختن فیلمهای «ضد قصه»، «عرفان بازی» و «ادا»ی دیگران را درآوردن. و اینگونه بودکه خورهٔ عرفان به جان همه افتاد؛ فیلمسازی چون ابوالفضل جلیلی که *میلاد و بهار* را در کارنامه داشت، فیلمی ساخت چون *رقص خاک*. احمد رضا درویش که *آخرین پرواز* را ساخته بود با *ابلیس و آذرخش* ظاهر شد. علی طالبی پس از شهر *موشها* سر از *برمودت* در آورد. رسول صدرعاملی از *گلهای داودی* به *پاییزان* رسید. حتی فیلمسازی چون امیر نادری که پیش از این *تنگنا* و *سازدهنی* را ساخته بود، *آب، باد، خاک* را تحویل سینمای ما داد. از این نمونه ها بسیار است.

اما نتیجهٔ ردیف شدن فیلمهایی از این دست (*نارونی، برهوت، کمال الملک، رقص خاک، ابلیس، آب باد خاک، دونده، آن سوی آتش، آن سوی مه، آبادانیها، پرستار شب، در کوچه های عشق، در مسلخ عشق، زندگی و دیگر هیچ، سایه خیال، کلوزآپ، مشق شب، مادر، ناصرالدین شاه آکتور سینما، نقش عشق، هامون...*) چیزی نبود جز ورشکستگی.

تماشاگران سینما از سالنهای نمایش فیلم گریزان شدند و روزبه روز بر تعداد فیلمهای شکست خورده اضافه شد. فیلمهایی که نه مخاطب داشتند و نه سود مادی عاید کسی می کردند. این روند به مدت ده سال ادامه داشت! یک دهه طول کشید تا سیاستگذاران ما متوجه شوند که افتخار کردن به کسب جوایز خارجی و حضور این فیلمها در جشنواره های فرنگی دردی را درمان نمی کند و بالاخره باید فکری برای این ورشکستگی کرد. راه حل جدید این بود: از این پس پرداخت سوبسید قطع خواهد شد! و نتیجهٔ این سیاست جدید، جشنوارهٔ دوازدهم ـ سال گذشته ـ بود. فیلمسازان ما به اکشن سازی ـ ترقه بازی ـ روی آوردند و خواستند از این طریق مخاطبان خود را به سالنهای سینما بکشانند. تب این «نوع» فیلمسازی چنان بالا گرفت که سال گذشته، چندین فیلم به علت افراط در خشونت و حادثه پردازی از برنامهٔ جشنواره حذف شدند.

نتیجهٔ این رویکرد تو چه بود؟ در اکران امسال *کلاه قرمزی و پسرخاله* رکورد فروش تاریخ سینمای ایران را شکست و دیگر فیلمهای پرفروش هم فیلمهایی بودند چون *همسر* و *روز فرشته*. واقعاً شما ارتباطی بین ساخته شدن *کلاه قرمزی* با سیاستهای هدایتی ـ حمایتی پیدا می کنید؟!

شرح کامل این سیاستگذاریها و نتایج به بار آمده از آنها بسیار مفصل است و در حوصلهٔ این نوشتار نمی گنجد. توضیح دقیق و جزء به جزء هر مرحله می تواند میزان سهل انگاری و ساده لوحی دست اندرکاران را عیان سازد، تا همگان بدانند که سینمای فعلی ما نه تنها هیچگونه «رشد» و «بالندگی» نداشته ـ طبق ادعای سیاستگذاران ـ که امروزه در چنان محاقی گرفتار شده که جز با یک تدبیر و دوراندیشی حساب شده از این گرداب خلاصی نخواهد یافت و روز به روز دچار وضع وخیم تری خواهد شد. سیاستگذاران محترم، هر ساله در مراسم اختتامیه جشنواره ها، با ردیف کردن یک سری آمار مجهول و بی ربط، سینمای نوپای ایران را سینمایی مطلوب و قابل قبول قلمداد کرده و حتی سال گذشته پس از نمایش چنان فیلمهایی، ادعا کردند که «اینک بالندگی و برنایی سینمای ایران فراهم آمده است ونقش ما از این پس جز تشویق و طرح هشدارهایی گاه و بیگاه نیست»! همانطور که اشاره شد شرح دقیق اینگونه ساده انگاریها بماند تا فرصتی دیگر.

اما آنچه در آخرین جشنوارهٔ این سینما مشاهده شد، غلبهٔ نوعی روحیه «بلاتکلیفی»، «بی تفاوتی» و «دمدمی مزاجی» بود. یک سینمای «خنثی»، «بی رمق» و بیش از اندازه «مؤدب»! و این روحیه نه تنها بر اغلب فیلمها و فیلمسازان حاکم بود، بلکه کل فضای جشنواره نیز از آن بر کنار نمانده بود. آدمها همه بی حال و بی تفاوت بودند. خیلی «مؤدب» به سینما می آمدند و فیلمها را تماشا می کردند و مؤدبانه کف می زدند و آخر شب از دست اندرکاران فیلمها سؤالات مؤدبانه می پرسیدند و آنها هم پاسخهای مؤدبانه می دادند! در نشریات روزانه جشنوارهٔ مطالب مؤدبانه چاپ می شد. آدمها در سینمای ویژهٔ رسانه های گروهی ـ که طبعاً باید محل برخورد آراء و آکنده از التهاب مخصوص روزهای یک جشنواره باشد ـ گپهای بسیار مؤدبانه می زدند و سرشان به کار خودشان بود. صبحها می آمدند فیلمها را تماشا می کردند و شبها در صف غذا می ایستادند و خیلی باوقار غذا می خوردند و می رفتند پی کارشان! فیلمها همه مثل هم بودند، همه «مؤدب» بودند! همه چیز برای همه کس علی السویه بود. هیچکس حوصلهٔ حرفهای پر حرارت و نظرهای داغ و جنجال برانگیز را نداشت. یک سینمای «کارمندی». با فیلمسازان کارمند، تماشاگران کارمند، منتقدان کارمند و حال و هوای کارمندانه! همه جمع شده بودند تا یک جشنوارهٔ دیگر هم برگزار شود. همین و همین. تنها این مهم بود که یک شمارهٔ دیگر بر تعداد شماره جشنواره های فجر افزوده شود. همانطور که در پوستر اصلی جشنواره هم قید شده بود: «۱۲+۱» تنها نکته اصلی این بود که بشود در سال آینده چهاردهمین جشنواره را برگزار کرد و دوسال بعدش پانزدهمین جشنواره را و سال بعدش... حالا اینکه کیفیت این جشنواره ها چگونه است و وضعیت سینمای ایران به چه شکل، موضوعاتی فرعی و بی اهمیتند.

البته از «تلاشها»ی طاقت فرسای سیاستگذاران، انتظاری جز این نمی رفت! عاقبت، سینمایی رام و سربه زیر و بی سروصدا تربیت کرده اند که هروقت اراده کردند در فرنگ جایزه ببرد. این مهم است و استقبال تماشاگران و کیفیت فیلمها و تأثیر عمومی این سینما، بی اهمیت. مگر سینما احتیاجی به تماشاگر دارد؟! سینما دو نفره است، یا حتی یک نفره! هیچ نفره عالی ترین شکل ممکن است و جشنواره هم که «پرستیژ» است!

حتی نمایش فیلمهای خارجی هم برهمین سیاق «مؤدبانه» بود! مجموعه ای از شاهکارهای تاریخ سینما به شکلی نمایش داده می شدند که تن همه سازندگانشان در گور به لرزه درآمد. از کیفیت «صدا» که بگذریم. سالهاست به یمن وجود دستگاههای فرسودهٔ پخش صدا درسالنهای سینمای کشور، عادت کرده ایم صدا را در سینما عاملی بی اهمیت فرض کنیم! تصویر هم که سالهاست با نور آپاراتهای

لرزان و پرسروصدا بر پرده‌های چرك و چروك می‌تابد. اما آنچه امسال به همهٔ این عوامل مهیج(!) اضافه شد، این بود که بخشی از فیلم روی سقف (بالای پرده) و بخش دیگر روی دیوار و حتی روی زمین (زیر پرده) نمایش داده می‌شد و یک تابلوی «سیگار نکشید» عظیم الجثه هم که در حول و حوش کادر تصویر جا خوش می‌کرد! و حالا تصور کنید در آن هنگام که از دست هجویات فیلمسازان وطنی به سالنهای نمایش فیلمهای خارجی پناه برده اید و می خواهید آثار درخشانی چون *اوگنسومونوگاتاری*، *بانو ناپدید می‌شود*، *برخورد کوتاه*، *توهم بزرگ*، *جاده*، *درهٔ من چه سرسبز بود*، *نوسفراتو*، *زندگی اوهارو*، *سانشوی میاشر*، *فاوست*، *قصر*، *نیبلونگن*، *بیگانه* و چندین فیلم برجستهٔ دیگر را بر پردهٔ بزرگ سینما و در آرامش سالن تاریک مشاهده کنید، با این وضعیت نمایش، چه لذتی خواهید برد؟

و تازه صحبت از «قیچی» و «سانسور» و ... که دیگر کهنه شده است. دوستان ما هرسال نسخهٔ سانسور شدهٔ قبلی را مجدداً بازبینی می کنند و از آنجا که معتقد به نظریهٔ «فیلم هرچه کوتاهتر، بهتر» هستند، به این نتیجه می رسند که صلاح است دقایقی دیگر از فیلم را هم کوتاه کنند تا تماشاگران از طریق تله پاتی با فیلمساز ارتباط برقرار کنند!

و من جداً نمی دانم که هدف از برگزاری چنین جشنواره ای چیست؟ آیا قرار است در جشنواره ها، علاقمندان سینما را از هرچه فیلم و سینماست منزجر کنیم؟ این انبوه تماشاگران جشنواره، باید دل به کدام بخش از برنامه ها خوش کنند؟

ظاهراً تنها سود این جشنواره عاید سخنرانان مراسم عذاب آور اختتامیه می شود که در میان جمع اعلام کنند: در جشنوارهٔ امسال فلان تعداد فیلم، در فلان تعداد سانس، در فلان تعداد سینما، در فلان تعداد بخش ... نمایش داده شد و فلان تعداد جایزه تقسیم شد و فلان تعداد سکهٔ بهار آزادی ... و حالا به استقبال جشنوارهٔ سال آینده می رویم!

مگر برگزاری جشنوارهٔ سینمایی و پرداختن به مقولات فرهنگی و هنری، راه اندازی کارخانهٔ صابون سازی یا افتتاح مجتمع تولید قند از چغندر قند است که اصل را بر کمیّت بگذاریم و مرتّب آمار تحویل خلق خدا بدهیم. واقعاً این همه رعایت «ادب» در این جشنواره، چقدر بازتاب فرهنگی و هنری داشت و اصلاً اگراین جشنواره برگزار نمی شد چه اتفاقی می افتاد؟ همهٔ آدمها و همهٔ خبرها و همه فیلمها و همه چیز را انگار از پیش قالب زده اند و پشت هم از کارخانه خارج کرده اند و به جشنواره فرستاده اند. نه گرمایی، نه شوقی، نه شوری، نه بحثی، نه جدلی، نه ... هیچ. همه کارمندند. وظیفه دارند یک نوع کار را در این ایام انجام دهند و بعد هم تعطیلش کنند.

حتی خبر جلوگیری از نمایش فیلم *آدم برفی* را وارونه به اطلاع جماعت رساندند و اعلام کردند فیلم به دلیل طی نکردن مراحل فنی، به جشنواره نرسیده است! همه می دانند که در یک جشنواره، این اتفاقی بسیار معمولی است که یک یا چند فیلم با موازین آن جشنواره ناهمخوان باشند و کنار گذاشته شوند. آیا اعلام این خبر که فیلم آدم برفی به دلیل ناهمخوانی بامعیارهای جشنوارهٔ فجر نمایش داده نمی شود، موجب بروز یک فاجعهٔ غیر قابل پیش گیری می شد؟ آشوب جمعی به راه می افتاد؟ قتل و خونریزی رخ می داد؟! باور کنید این همه «مؤدب» بودن خیلی بی ادبانه است. توهین است. ابله انگاشتن دیگران است ...

به هرحال همانگونه که اشاره شد وجه غالب فیلمهای جشنوارهٔ سیزدهم متعلق به همین سینمای «کارمند مابانه»، سینمای «خنثی»، سینمای «بی رمق» و در یک کلام سینمای «مؤدب» بود: *آرزوی بزرگ*، *آرایش مرگ*، *بندرگاه*، *بوی خوش زندگی*، *بهشت پنهان*، *پرواز از اردوگاه*، *درد مشترك*، *راه افتخار*، *کاکادو*، *مرضیه*، *مرد پنجم*، *مروارید سیاه*، *کوچه و موزه*، *مهریه بی بی*، *یک شب و یک غریبه*، *اشک کوسه*، *خانه پدری*، *دیوانه وار*، *کیمیا*، *تجارت*، *سازو ستاره*، *سربلند*، *مجازات*، *عروسی خون* ... اینها همگی فیلمهایی بودند که به دشواری می توان دلیل ساخته شدنشان را پیدا کرد و به گمانم دغدغهٔ اصلی همه شان یک نکته بود: «می خواهم زنده بمانم».

حتی فیلمهایی چون *سلام سینما* و *پری* - که بی تردید بدترین فیلمهای جشنوارهٔ سیزدهم بودند - نیز از این قاعده تبعیت می کردند. سینمای ایران، امروز فقط می خواهد به هر قیمت که شده زنده بماند، محافظه کار باشد و مؤدب. و اگر هوشیار باشیم چنین رویکردی نشانهٔ مرگ قریب الوقوع این سینماست. مرگی که بی شک نتیجه سیاستهای نادرست اعمال شده طی این سالهاست وآنها که موجد و مبدع چنین سیاستهایی بودند، امروزه باید پاسخگو باشند. باید به این سؤال پاسخ بدهند که چرا پس از طی دورهٔ برنایی و بالندگی سینمای «نوین» ایران، در آخرین جشنوارهٔ این سینمای نوین، *داریوش مهرجویی* به عنوان بهترین کارگردان انتخاب می شود که اولین و بهترین فیلمش را در سال ۱۳۴۸ ساخته، و چرا نویسندهٔ سناریوی بهترین فیلم این جشنواره، *بهرام بیضایی* است که در همان سالها شروع به فعالیت کرده بود. پس فیلمسازان جوان ما و دست پرورده های سیاستهای هدایتی حمایتی کجایند؟ فیلمسازان «برنا» و «بالنده» سینمای نوین ایران چه می کنند؟

•

اما از این بحث کلی درباب جشنواره و سینمای «مؤدب» ایران که بگذریم، چند سطری را هم مختصراً به چند فیلم مشخص اختصاص می دهیم و نقد مفصلشان را به زمان اکران موکول می کنیم:

پری به گمانم معین ترین مصداق، و حاصل جمع همهٔ آنچه است که در مورد جشنوارهٔ سیزدهم گفتیم: دل با یار ... سر به کار ...!

جناب مهرجویی از *هامون* به بعد سوراخ دعا را یافته و چنان از مطرح کردن چندپارهٔ این عرفان التقاطی و هیچ کجایی لذت می برد که دست بردار نیست و یکی پس از دیگری، *هامون* روانهٔ بازار می کند، در اشکال و جنسیت های متنوع! سیاستگذاران محترم و حتی داوران گرامی جشنواره هم که چنین فیلمهایی را نشانهٔ وصول سینمای ایران به اهداف آرمانی و اسلامی و معنوی و انقلابی و ... چندین هدف دیگر (!) قلمداد می کنند و این عرفان مخمور را هم نمونهٔ همان عرفان کتب معنوی ما می دانند و ... از این جور حرفها! عرفانی که در آن بودا و مسیح و ماناکریشنا ودن جوان و جروم دیوید سالینجر و یوگا و ذن و هرچیز دیگر که شما دوست داشته باشید، درکنار هم و در صلح و صفا زندگی می کنند و حالا که نام مبارك ائمهٔ اطهار هم به این جمع اضافه شده، آقایان نتیجه می گیرند که آقای مهرجویی قصد بیان اندیشه های دینی داشته است!!

شاید هم تأکید فیلم بر «ذکر» و تکرار ذکر است که موجب چنین برداشتی شده است. آیا دوستان ما می دانند که این قضیهٔ ذکر و اصلاً عمدهٔ خط قصه و دیالوگهای فیلم عیناً و جزء به جزء از کتاب «فرانی و زویی» سالینجر کپی شده است و نه «برداشت آزاد از سه قصه سالینجر»، آن سان که جناب مهرجویی در تیتراژ پایانی فیلم مدعی شده است؟! این کتاب یکی ازکتابهایی است که در فیلم *هامون* رد و بدل می شد و حالا آقای مهرجویی با تبدیل آن کتاب به این فیلم و تغییر عرفان «علی جونی» به «اسدجونی» اندیشه های اسلامی را مطرح کرده است؟! شوخی می کنید؟ یعنی واقعاً نشان دادن یک عارف بی نام و نشان که در یک ناکجا آباد از دهانه چاه آویزان می شود و قرآن می خواند، می شود ارائهٔ اندیشه های اسلامی؟!

یعنی شما چنین جرأتی دارید که «پری» خانم را به عنوان الگوی جوانان ما و نمونهٔ انسانی که خواهان سیر وسلوك و نیل به حقیقت و مأوا گرفتن در قرب حق است معرفی کرده و اعمال مالیخولیا وار او را لازمهٔ سیرالی الله بدانید؟! در این زمانه تنها می توان گفت یکی به داد غربت دین برسد.

به هرشکل بحث در باب اینکه پری تا چه حد فیلم ریاکارانه، مزوّرانه و دروغینی است مفصل است و فعلاً در همین حد می گوییم که پری هم فیلمی است همچون دیگر فیلمهای مهرجویی که برای بیکار نماندن و عقب نماندن از قافله کارمندان سینمای ایران ساخته شده و آنچه ما دیدیم بیشتر به درد دختر دبیرستانی های سانتیمانتالیست بالای شهر تهران می خورد تا لوس بازیها و اداو اطوارهایشان را برای بابا و مامانها و احیاناً نامزدهای عزیزشان به این نحو توجیه کنند که «ما در حال سلوکیم»! مبارك است

سلام سینما توهین آمیزترین فیلم تاریخ سینمای ایران است. از اینکه موجوداتی همچون محسن مخملباف در سینمای جهان هم یافت شده اند یاخیر اطلاع ندارم و گرنه این حکم را در حد سینمای جهان تعمیم می دادم. ایشان عادت کرده است به محض اینکه یکی پیدا شد و در مطبوعات نوشت که بالای چشم آقای مخملباف ابرو است، فوراً هوچی بازی راه بیندازد و همهٔ عالم را به یاری بطلبد. دلیل نوشته شدن همین چند سطر نیز شاید تنها دفاع از حقوق خویش به عنوان یک ایرانی و اعتراض به مضحکه شدن هموطنانی باشد که به دلیل علاقهٔ مفرط به سینما، ملعبهٔ آدمی چون محسن مخملباف شده اند که زمانی شعار دفاع از حقوق انسان و رسیدن به تساوی حقوق بشری و اجرای احکام اجتماعی اسلام و... سرداده بود و فیلمهایش هم که در دفاع از حقوق انسان جهان سوم و حقوق بسیجی سرخورده و عاشق شکست خورده و هنرمند واخورده ساخته می شد.

دربارهٔ مخملباف بسیار صحبت شده و تقریباً نکتهٔ ناگفته ای باقی نمانده و فیلم جدیدش هم همانند فیلمهای قبلی اش و فیلمهای آینده اش حاوی نکتهٔ بدیع و جدیدی نیست که اکنون بدان بپردازیم. تنها نکته آن است که در این فیلم حضور خود مخملباف با آن ژست ها و اداها و جملات قصار حکیمانه (!) ما را از هرگونه تحلیل و تفسیر راجع به نحوهٔ تفکر (!) و فیلمسازی این «نابغه» بی نیاز ساخته و هرعقل سلیمی با تماشای *سلام سینما* ـ اگر سلامتش را از دست ندهد ـ متوجه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

امّا از آنجا که خود را «بزرگ» همه پنداشته، به خودش اجازهٔ هرگونه اظهار نظر و تعیین تکلیف برای همهٔ خلایق را می دهد و این همه را به اسم «استقبال از صدسالگی سینما» جا می زند. بیچاره سینما!

سلام سینما اصلاً فیلم نیست. با هر معیار و میزانی که بسنجیم فیلم نیست. مجموعه ای «راش» است که آقای مخملباف پشت سرهم چسبانده تا بر اساس بیماری مشترك بین خودش و عده ای دیگر از قبیل همان موجودات مسخ شده ای که برای بازی در فیلمش به باغ فردوس هجوم آورده بودند، محفلی دوستانه تشکیل دهد.

بنابراین نمی توان در مورد چنین فیلمی بحث جدی سینمایی کرد. و اصلاً می شود که با چگونه بیماری روبروست و بنابر این نیازی نیست که ما باز هم در توضیح بیماری ایشان و دیگر همدردانشان، کاغذ سیاه کنیم. بگذریم و بگذاریم تا گذر زمان، خودناگفته ها را بازگوید.

زمین آسمانی یک مالیخولیای کامل است. نمی دانم چرا در این مملکت هرگونه تجربهٔ مدرنیستی از مد افتادهٔ دست دهم مغشوشی را به نام دین و مذهب و خدا و عشق و ایمان و عرفان انجام می دهند و هیچ کس هم به روی خودش نمی آورد. آقای نجفی برای روایت یک قصهٔ جنایی در *گزارش یک قتل* خود را مقیّد به اصول کلاسیک سینمایی می کند اما برای دستیابی به نتیجهٔ مطلوب در کار

با چنین موضوع دشواری (حج، ابراهیم و اسماعیل و هاجر، عشق به فرزند، عشق به الله و ...) روی به تجربه هایی می آورد که چهل سال پیش در اروپا انجام شده و شکست خورده است. و بعد هم به راحتی فیلمش را «فیلمی برای تماشاگر خاص» اعلام می کند تا راه را برهر گونه نقد ونظری ببندد!

تصور کنید که ایشان برای اینکه میزان درگیری کارگردان فیلم زمین آسمانی را ـ که خودشان در فیلم نقش آن کارگردان را که آقای نجفی نام دارد (!) بازی می کنند ـ با موضوع فیلم نمایش دهند، در یک فصل، شخصاً با لباس داخل حمام می شوند و بعد همانطور خیس بیرون می آیند و روی کاناپه دراز می کشند و پیپ می کشند و موسیقی باخ گوش می دهند و به صدای زنگ در با عصبانیت هرچه تمامتر بی اعتنایی نشان می دهند... !

این کارها برای جوانان بیست و چند سالهٔ دهه های پنجاه و شصت اروپای غربی چندان ضرری نداشت، اما این روزها برای آقای نجفی که در ایران زندگی می کند و این تعداد فیلم در کارنامه دارد و روزهای جوانی و حتی میانسالی را پشت سر گذاشته ... شاید کمی دیر باشد!

تجارت نیز همچون پری نمونهٔ مشخص جوّ حاکم بر جشنوارهٔ سیزدهم است و گفتن این سخن دربارهٔ فیلمسازی چون مسعود کیمیایی بسیار تأسف آور

است. کیمیایی فیلمسازی است که در گذشته ای نه چندان دور با فیلمهایش فضای بی رمق و آکنده از ابتذال سینمای آن دوره را دگرگون کرد و نه تنها خودش چند فیلم خوب برای تاریخ سینمای ایران به یادگار گذاشت، بلکه مسبّب ایجاد یک جریان فرهنگی برای ساخته شدن چند فیلم قابل قبول دیگر نیز بود. و امروز گفتن این سخن که تجارت در راستای سینمای بی رمق و خشای کنونی ساخته شده و سرتاسر فیلم حاکی از کمرنگ شدن وبی اثر شدن دنیای پرتلاطم گذشتهٔ کیمیایی است، سخت دشوار می نمایاند.

همهٔ دغدغهٔ کیمیایی در تجارت محدود به این شده است که همان آدم تنها و زخم خوردهٔ فیلمهایش (که این بار بدجوری توی ذوق می زند و به طرز عذاب آوری تنها و زخم خورده نمایش داده می شود) در یک محیط غریب و پر از نامرد و نالوطی (که باز این محیط به شکل عذاب آوری غریب و پر از ناجوانمرد تصویر شده است) تنها بماند و زخم بخورد و یکه و تنها برود چاقو بخرد (که این چاقو خریدن هم دیگر مضحکهٔ همهٔ سینما روها شده است) و انتقام بگیرد (که انتقامش هم نچسب و بی رمق از کار در آمده) و به وطنش باز گردد. همه چیز همینقدر سطحی است و تصنعی.

این تصنع و سنگینی تحمیلی آدمها و روابط، چنان بر فیلم سایه افکنده که دوستداران کیمیایی را ناراضی، و تماشاگران ناآشنا با دنیای او را متعجب و سردرگم می سازد. واقعاً چرا کیمیایی سر لج افتاده و بی اعتنا به نظرات دیگران، یکی در پی دیگری فیلمهایی می سازد که عاقبتش به تجارت بینجامد؟

در این فیلم دیگر به جز طرح کمرنگ کاریکاتورگونه ای از مؤلفه های دنیای آثار کیمیایی، چیزی در میان نیست و آنچه باقی مانده درو دیوارها و خیابانها و تونل مترو و کافه ها و سوپرمارکتهای شهرهای آلمان است. تجارت عمدتاً تبدیل شده به مستندی از تجملات کشور آلمان با پس زمینهٔ محو وبی رنگ دنیای سالهای دور کیمیایی.

روز واقعه یک نمایش دکوراتیو، بی روح و تجملی است از واقعهٔ عظیم عاشورای حسینی. فیلم از نقطه نظر تکنیکی کاملاً قابل تفکیک به دو بخش «سناریو» و «کارگردانی» است. در بررسی سناریو که عنصر مهمتر فیلم شده و برفیلم سنگینی می کند، طبعاً باید همانها را گفت که درمورد دیگر آثار بیضایی گفته ایم.

بیضایی در تاریخ، دلمشغولیهای خود را می جوید. او در دنیای خویش به لفاظیهای مطنطن روشنفکرانه، بازی با آیینهای نمایشی سنتی، حرکات و رفتارهای استیلیزه و افراطی آدمها، استفاده های نمادین مفرط از اشیاء و از این دست سرگرمیها شدیداً دلبسته است و از آنجا که تاریخ بستر بسیار مناسبی برای بروز و ظهور نمایشی و تصویری این دلبستگیهاست، به تاریخ روی می آورد و انصافاً در بازی اینگونه با تاریخ به مهارت تام و تمامی رسیده است. بدین ترتیب بیضایی سروکاری با «حقیقت» تاریخ ندارد و اصولاً این وجه از ماجرا برایش علی السویه است. در نتیجه آدمهای شاهنامه فردوسی و آدمهای عصر ساسانیان و آدمهای روزگار خلافت امویان برایش یکسانند. چرا که آدمها برای او «آدم» نیستند. اشیایی هستند همچون دیگر مؤلفه های دنیایش. دنیایی که بسیار دلبسته اش است. و از این روست که فردوسی در دیباچه ی نوین شاهنامه، شورزین در سوگسرود شیخ شورزین، یزدگرد در مرگ یزدگرد و ... امام حسین (ع) در روز واقعه تفاوت چندانی ندارند.

این اتفاق برخلاف سوء تفاهم حاصل شده برای بعضی، هیچ ارتباطی به دیدگاههای سیاسی و مذهبی و اعتقادی بیضایی ندارد ـ هرچند کاملاً هم منقطع نیست ـ وگرنه آنان که ساخته شدن مرگ یزدگرد را نشانهٔ «شاهدوستی» بیضایی و یک نوع حرکت سیاسی قلمداد کرده بودند، باید که نوشته شدن روز واقعه را نشانهٔ رویکرد به اسلام وحقیقت واقعهٔ شهادت امام عشق تصور کنند. حال آنکه اصلاً صحبت این نوع نگاه درمیان نیست.

بیضایی دلبسته استفادهٔ دکوراتیو و آیینی از مراسمی همچون عروسی عبدالله و رد و بدل شدن دیالوگهای «بیضایی وار» بین عبدالله و برادران راحله و بازیهایی از این دست در فیلم نوشتهٔ روز واقعه بوده و بنابر این قرارش بر این نبوده که در وقایعی که رخ می دهد در پی نمایش انگیزه ها و احساسات و شک و تردیدهای انسانی باشد. درست به همین دلیل است که روزواقعه تا بدین حد فیلم بی حس و حال و سرد و خشک و رسمی و موقر و مؤدبی (!) از کار در آمده است.

اما در زمینهٔ کارگردانی هم شهرام اسدی تا آنجا که در توان داشته برای تحقق فضای مورد نظر بیضایی کوشیده و البته در این زمینه به توفیقاتی نیز دست یافته است. اما حال بر سر اینکه حاصل همهٔ این نوع فیلمسازی تاچه حد به حقیقت عاشورا و جنبش خونبار کربلا تقرّب یافته و آقای شجاع نوری ـ و نه عبدالله ـ به چه میزان به یک عاشق سرگشته و شوریدهٔ حقّ تشنه یافته، باید بحث کنیم!

دل و دشنه از معدود فیلمهای جشنوارهٔ سیزدهم است که تا اندازه‌ای ـ هرچند محدود ـ از فضای حاکم بر سینمای ایران فاصله گرفته و به راحتی با تماشاگر ارتباط سالم تر، مشخص تر و صادقانه تری برقرار می کند. تکلیف فیلمساز با خودش معلوم بوده و در نتیجه تماشاگر می فهمد که برای تماشای یک فیلم حادثه ای خوش ساخت نسبتاً جذاب به سالن دعوت شده و اگر چنین سینمایی را می پسندد تماشا می کند و اگرنه، بدون هیچ کدورتی سالن نمایش را ترک می کند. حداقل ثمرهٔ این صداقت آن است که یکدفعه وسط چنین فیلمی «عرفان» سربرنمی آورد تا تماشاگر بی گناه را دست بیندازد. قول و قرار بین فیلمساز و مخاطب گذاشته شده است.

فیلم، یک فیلم حادثه ای است که یک آدم بد دارد و یک آدم خوب. در بعضی لحظات زور آدم بد می چربد و در بعضی اوقات آدم خوب برتری دارد. عاقبت هم آدم خوبها پیروز می شوند و آدم بدها به مجازات اعمالشان می رسند. نه عرفان داریم، نه پند، نه موعظه، نه نصیحت، و نه «پیام». این سر راستی و صراحت حداقل چیزی است که یک فیلمساز باید داشته باشد تا بعد بتواند گامهای بعدی را بردارد. اما همین «حداقل» چنان در سینمای ایران نایاب است که فیلمی چون *دل و دشنه* را بی تردید باید ستود.

ضمن اینکه *دل و دشنه* در «نوع» خود فیلم محکم و سرحالی است که با فیلمبرداری و مونتاژ حرفه ای، کارگردانی تمیز و کم نقص ـ خصوصاً در نیمه دوم فیلم ـ بازیهای خوب ـ به خصوص کاویانی و اسعدی ـ و هماهنگی دیگر عوامل فیلم که در اغلب لحظات منسجم عمل می کنند، مخاطب خود را راضی از سالن سینما بیرون می فرستد.

روز شیطان فیلمی است که خارج از حیطهٔ دستورالعمل های حاکم برسینمای فعلی ساخته شده و این امری است که مستقیماً از روحیه و تفکر مستقل بهروز افخمی سرچشمه می گیرد. افخمی از همان آغاز، کارمند مسلک نبود و همین موجب شد که همواره مغضوب «اهالی سینمای ایران» باشد. هرچند که در دیگر سو همیشه مردم و عامهٔ سینماروها از فیلمهایش استقبال کرده و با آثارش ارتباط تنگاتنگی برقرار کرده اند.

او از ابتدای ورودش به سینمای حرفه ای بی محابا به بیان مواضع فکری اش پرداخت و عقاید خود را طی مقالات و گفت و گوهایی متعدد تشریح کرد. اندیشه های وی که عموماً با جریان سینمای کشور، تفکر حاکم بر آن و آراء منتقدین وابسته به این جریان در تضاد بود موجب بروز بحث و جدلهای بسیار شد و نهایتاً آنها که توان مقابله درخود ندیدند با زدن انگ «تجاری ساز» به فیلمسازی چون افخمی از صحنه گریختند.

حال آنکه *عروس* هنوز هم بالاتر از استانداردهای سینمای ایران است و توجیه و تفسیرهای متعدد بعضی، و زدن وصله های آنچنانی به فیلم، چیزی از ارزشهای اثر و تواناییهای افخمی نمی کاهد. *عروس* از آن دسته فیلمهاست که گذر زمان بر ارزشهایش خواهد افزود. عدم استقبال منتقدان و داوران و سیاستگذاران از *روز شیطان* نیز دلیلی جز همان فضای حاکم بر جشنواره و تعارض این فیلم با همهٔ این رسومات ندارد.

روز شیطان فیلم خوب و پر قدرتی است. نمونه ای است از یک فیلم اندیشیده شده با اجرای دقیق و حرفه ای فیلمساز. قرار براین بوده که *روز شیطان* فیلمی باشد سرد و سنگین با تمرکز بر جزئیات رفتارهای قهرمان و «بدمن» فیلم. این دو شخصیت با بازی خوب دهکردی و کار درخشان پسیانی جان گرفته اند و از آنجا که افخمی به آن توصیه که «هرچه شخصیت منفی فیلم بهتر باشد، فیلم بهتر از کاردرمی آید» عمل کرده، کشاکش این دو کاراکتر پایهٔ جذابیت فیلم را تشکیل داده است. دقت کارگردان به چهره پردازی و حرکات بازیگران اصلی، تواناییهای پنهانشان را هویدا ساخته است. دوکاراکتر اصلی هرگز یکدیگر را نمی بینند مگر در فصل آخر فیلم که قهرمان قصه بالای جسد خونین میثل می ایستد و مدتی به صورتش خیره می شود. فصل آخر فیلم بسیار مؤثر و از دقیقترین صحنه های ساخته شده توسط افخمی است.

البته درنقد مفصل تر و جزئی تر می توان اشاراتی به بعضی ضعف ها و نارسایی ها نیز داشت، اما در حال حاضر نکتهٔ مهم تر آن است که *روز شیطان* یکی از دو سه فیلمی است که در جشنوارهٔ یکتواخت امسال، متفاوت به نظر می آید.

روسری آبی بهترین فیلم جشنوارهٔ سیزدهم است. رخشان بنی اعتماد با این فیلم مشخص کرد که با بسیاری از همکاران زن ومردش قابل مقایسه نیست و صاحب نوعی «شم» و «درک» سینمایی شده که موجب می شود هرگاه با مضمون مورد نظرش ارتباط لازم را برقرار کند به فیلمی قدرتمند و خوش ساخت دست یابد.

به گمانم آنچه که در *روسری آبی* از همهٔ حواشی فیلم مهمتر است حضور نوعی «شعور» سینمایی در کار فیلمساز است. به این معنا که بنی اعتماد قصهٔ عاشقانهٔ فیلم را سهانه کرده برای مواجههٔ مستند گونه با یک نوع زندگی؛ زندگی حاشیه نشینان پایتخت کشور که در شرایطی ویژه و البته دشوار به سر می برند. فیلمساز دوربینش را به میان آدمهایی برده که با این زندگی انس گرفته اند و از نزدیک به نظاره نشسته است. نگاهش روشنفکرانه نیست، احساساتی و اغراق شده نیز به موضوع نمی پردازد. بنی اعتماد آنچه را دیده که «هست»، نه آنچه را که از پیش قصد کرده ببیند و بسازد. این وفاداری به واقعیت و ثبت مستند گونهٔ یک زندگی، با همراهی تکنیک شسته رفته و نسبتاً کامل فیلمساز، نکتهٔ اصلی موفقیت فیلم است.

همهٔ نکات ممتاز فیلم مرهون این نوع فیلمسازی است که بسیار دشوار و دور از دسترس است. به دست آوردن این «شعور» محتاج جهد بسیاری است که بنی اعتماد طی این سالها با ساختن فیلمهای مستند بسیار و نگاه صادقانه به زندگی در این مستندها به آن دست یافته است. و حالا نتیجه این شده که تک تک نماهای فیلم و جزء به جزء حرکات بازیگران و میزانسنها حاکی از حضور این شعور خلاق در پشت دوربین فیلمبرداری است. حاصل کار، نشان دهندهٔ توفیق بسیار فیلمساز در ایجاد فضا و ساختار از پیش در نظر گرفته شده‌اش است. این میزان از احاطه و درک اتفاق ساده ای نیست و خصوصاً در سینمای ایران به ندرت دیده می شود.

اگر بازی گلاب آدینه تا به این اندازه درخشان است و شخصیتش تا به این حد باور پذیر، اگر رابطه انتظامی و محتمد آریا صریح و سالم است و اگر دیگر شخصیتها سطحی و یکرویه نیستند و فعل وانفعال دارند، همه و همه ثمرهٔ همین نسبتی است که بنی اعتماد با تکنیک سینما برقرار کرده است.

رخشان بنی اعتماد فیلمساز جدی و کوشایی است. از سال ۱۳۷۰ که فیلم بسیار خوب *نرگس* را ساخت تا امروز، به مدت سه سال دور از جنجالهای بی حاصل سینمای ایران به کار خودش مشغول بود و عموماً در اطاق مونتاژ سرگرم تدوین فیلمهای مستندش شد تا نهایتاً موفق به ارائهٔ یک فیلم خوب دیگر شده که مستقل از جریانات کسل کنندهٔ سینمای ایران به وجود آمده و حضورش بسیار مغتنم است.