آینه‌های روبه‌رو

سینمای سیاسی در ایران

میر احسان

■ من معتقد به ژانر سیاسی با تعریف‌های رایج ژانر نیستم و اساسا فیلم‌های سیاسی را زیرژانر می‌دانم زیرا عناصر و مشخصات مربوط به مکان، کاراکتر، لباس و غیره که مولفه‌های شناسایی ثابت در یک ژانر هستند در سینمای سیاسی وجود ندارد، ولی در عین حال این سینما دارای مشخصات مفهومی و پدیده‌های خاص خودش هم هست. نگاه ژانری به سینمای سیاسی، فیلم‌های این حوزه را به فیلم‌هایی که سوژه سیاسی دارند، محدود می‌کند، از سوی دیگر تعریف وسیع‌تری برای این سینما به معنای انسان و پولیس (به معنای شهر در یونان) در مناسباتی که حاوی چالش با قدرت‌اند در نظر گرفته شده و این تعریف موسع است. در واقع برای تفکیک دسته‌بندی ژانر یا زیرژانر برای فیلم‌های سیاسی با دشواری‌هایی روبه‌رو هستیم. به همین علت است که اعتقاد دارم فیلم‌های سیاسی، پدیده‌ای وسیع‌تر از ژانر با مولفه‌های مشخص و معین است. سینمای سیاسی در حقیقت یک جریان است که با دیدگاه ارتباط سوژه در چالش قدرت تعریف می‌شود. شناسایی سینمای سیاسی در تاریخ ایران منوط به این است که ما کدام درک را از سینمای سیاسی مورد توجه قرار دهیم. اگر درک آشکار تعریفِ ژانرِ سینمای سیاسی (همان‌طور که در فیلم‌هایی مثل «گوستاو گاوراس» یا فیلم‌هایی در ارتباط با شیلی) را مورد توجه قرار دهیم، متوجه می‌شویم که نقش آشکار دولت در اداره سینما در کشورمان مانع تولید این فیلم‌ها با مشخصات معین ژانر سیاسی بوده ولی اگر معنای وسیع‌تر را در نظر بگیریم سینماگر ایرانی همواره دارای نوعی نگرش سیاسی انتقادی بوده و می‌کوشیده بنا بر مقتضیات جامعه راه‌هایی برای بیان بیابد. همان طور که در فیلمی مثل «شب قوزی» آقای غفاری ترس و رعبی که در جامعه آن دوران حاکم است یا در «فیلم خشت و آینه» ابراهیم گلستان، انفعال بعد از ملی شدن صنعت نفت دیده می‌شود. این فیلم‌ها صرفا در ژانر اجتماعی نیستند بلکه در دسته فیلم‌های سیاسی هم قرار می‌گیرند. در دهه ۵۰ موج سوم با گرایش سیاسی به ویژه در آثار آقای کیمیایی مثلا «فیلم گوزن‌ها» جای قهرمان چریک و دزد عوض می‌شود. در این زمان، بیشتر موضوعات سیاسی در وجه کنایی و استعاری بیان می‌شود. بعد از انقلاب تغییر نظام سیاسی نیز در سینمای ما تاثیر می‌گذارد. در این دوره چه در اشکال عامیانه چه در گونه‌های جدی‌تر ما با سینمای سیاسی روبه‌رو هستیم. در مرحله اول، همان‌طور که در انقلاب شوروی هم رخ داد، فیلم‌ها محصول طرفداری از انقلاب بودند. سپس با توجه به شرایط حاکم بر جامعه این‌گونه دستخوش تغییر شد، وجود جنگ تحمیلی عراق، فضای جامعه و درگیری‌های رادیکالی که به خشونت کشیده شد و ممنوعیت جریان‌های سیاسی منتقد به دلیل تروریسم و تبعیدهای سیاسی باعث شد تا انقلاب در برابر اثر سیاسی انتقادی مقاومت نشان دهد و فضای چنین آثاری از بین برود. بار دیگر زبان کنایی که در سینمای ایران قبل از انقلاب تمرین شده بود به سینما بازگشت. در آثار دوره اول بیضایی از فیلم «مرگ یزدگرد» زبان کنایی اشاره به قدرت را می‌بینیم، بعد از جنگ با بچه‌هایی که از درون انقلاب بیرون آمدند و می‌خواستند سینمای جمهوری اسلامی را شکل دهند روبه‌رو هستیم. فردی مثل حاتمی‌کیا اول به عنوان فرزند جبهه‌ها با فیلم‌های «مهاجر» و «دیده‌بان» در کنار نظم انقلابی قرار دارد اما بعد از جنگ او نیز گرایش نقد اجتماعی و سیاسی پیدا می‌کند و آثار اجتماعی‌ای مانند فیلم «به رنگ ارغوان» و «گزارش یک جشن »را در نقد سیاسی می‌سازد. فیلم «باشو غریبه کوچک» با نگاه ضدجنگی که دارد، فیلم «چریکه تارا » با نگرش‌های ایدئولوژی به نظام پدرسالار، مازیار میری در فیلم «قطعه ناتمام »در یک لایحه پنهان نگاه سیاسی نسبت به وضعیت را نمایش می‌دهد و درکل در این آثار، هنر بر سیاست مقدم است. مقاومت با سینمای سیاسی در تمام دنیا وجود دارد، تنها یک نگاه ساده‌لوحانه به سینمای هالیوود ممکن است بیان کند که در این سینما فیلم‌های انتقادی، سیاسی و علیه قدرت موجود ساخته می‌شود درحالی‌که مناسبات بسیار تیزهوشانه و پیچیده‌تری بین درخواست و مطالبات سیاسی دولت و کمپانی‌های سرمایه‌داری در هالیوود وجود دارد. وقتی پروژه‌های جنگ‌های منطقه‌ای کیسینجر شروع می‌شود سینما به صورت فعالی وارد بازی می‌شود و سعی می‌کند پیش‌زمینه‌های فکری مناسب با عملکرد آمریکا را در افکار عمومی به وجود آورد. بهره‌برداری نظام سیاسی آمریکا از سینمای هالیوود هرچند بسیار پیچیده و متمایز با جامعه‌های اقتدارگراست و صورت غیرعلنی دارد، اما در نهایت وجود دارد.

در کل، رابطه سیاست با سینما یک رابطه دوطرفه است یعنی فیلمسازان علیه قدرت موجود به فیلمسازی می‌پردازند، از سوی دیگر قدرت موجود چه در بلوک شرق و غرب از سینما برای دستیابی به اهدافش استفاده می‌کند. به هر حال سینما به عنوان پدیده اجتماعی مربوط به نظام زندگی با سیاست عجین است. تفاوت دیگر می‌تواند در نقد قدرت سیاسی یا همراهی با قدرت سیاسی باشد. برخی فیلم‌ها قدرت موجود را نقد می‌کنند و برخی فیلم‌ها با این سیاست‌ها همراهی می‌کنند. ارتباط سینما و سیاست یک ارتباط وسیع است. سینمای سیاسی مجزا از ایدئولوژی نیست. سینمای آمریکا از ایدئولوژی لیبرال استفاده می‌کند درحالی که سینمای بلوک شرق از ایدئولوژی دیگر و این ایدئولوژی بر نوع بیان و ساختارهای فیلم‌های سیاسی تاثیر می‌گذارد.

ناعقلانیت سینمایی و جشنواره شبه فیلم

محسن خیمه‌دوز

روزی فیلمساز فقید فرانسوی، کلود شابرول، سخنی درباره سینما و بازیگران سینما گفت. او به درستی مدعی شد که مساله سینما، بازی نقش توسط بازیگران نیست بلکه فهم نقش همراه با فهم روابط بین کاراکترهای فیلم است. اینک با توجه به تجربه منفی شبه‌فیلم‌های جشنواره سی‌ام باید گفت که مساله سینما و بازیگرانش غیر از این دو مورد، بی‌توجهی بازیگران به رزومه‌کاری فیلم‌شان هم هست ولی گویا بازیگران شبه‌فیلم‌های ایرانی، به این مورد هیچ توجهی ندارند به‌طوری‌که گویی بازیگر مجاز است به خاطر گذران زندگی و دریافت دستمزد در هر نقشی بازی کند و معلوم نیست که چرا برای این همه شبه‌فیلم باید به راحتی بازیگر آماده به کار پیدا شود. چرا نباید شعور بازیگران یک فیلم مانع ساخته‌شدن یک فیلم قلابی شود؟ مگر یکی از تجربیات بازیگران بزرگ، فیلم‌هایی نیست که بازی نکرده‌اند و نه فیلم‌هایی که بازی کرده‌اند؟ پس علت سهل‌الوصول بودن این همه بازیگر برای تولید این همه شبه‌فیلم چیست؟ پدیده جشنواره سی‌ام نشان داد که ما نه تنها در تولید شبه‌فیلم حرفه‌ای شده‌ایم بلکه در تولید انبوهی از شبه‌بازیگران آماده‌به‌کار هم حرفه‌ای شده‌ایم؛ شبه‌بازیگرانی که بهتر است آنها را «کارگران فصلی سینما» بنامیم تا یک هنرمند. به عبارت دیگر به نظر می‌رسد ما از دوران تربیت بازیگر عبور کرده‌ایم و به دوران تولید انبوه و آسان کارگران فصلی سینما، وارد شده‌ایم. البته در کنار تولید شبه‌فیلم و کارگران فصلی سینما باید از مدیریت هنری و سینمایی هم یاد کرد که با زیبایی و دقت و ظرافت توانست شبه‌فیلم را جایگزین فیلم کند.

به موارد متعددی می‌توان اشاره کرد تا نشان داد که چرا جشنواره سی‌ام، بازار مکاره شبه‌فیلم‌هاست. اما در این فرصت می‌توان به یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین آنها اشاره کرد؛ موردی نام‌آشنا ولی ناآشنا به نام فیلمنامه. مهم‌ترین ایرادات فیلمنامه‌ای را هم به اختصار می‌توان چنین بر شمرد:

۱- تضاد بین فضای کلی فیلم با موارد جزیی

در این موارد، شروع وقایع در شبه‌فیلم‌ها در یک فضای خاص است ولی ادامه و نتیجه‌گیری آن وقایع در یک فضای دیگری است. فیلمنامه: یه عاشقانه ساده، در فضای روستایی آغاز می‌شود ولی نتیجه‌گیری فیلم اروپایی و پست‌مدرن است. فیلم در یک فضای روستایی آغاز می‌شود ولی دشواری‌های یک بازار آزاد توام با رقابت سنگین را مثلا ورشکسته‌شدن نانوا، آن هم در جایی که فقط یک نانوا وجود دارد، به نمایش می‌گذارد. نانوا به آلوده‌کردن نان با مواد مخدر روی می‌آورد که مشتریانش را به نان معتاد کند ولی این کار پرهزینه را برای رفع ورشکستگی‌اش انجام می‌دهد.

۲- تسلط خرده‌روایت‌ها بر روایت اصلی

در فیلمنامه؛ «یکی می‌خواد باهات حرف بزنه»، خرده‌روایت زن کرمانی به‌تدریج به یک روایت کلی تبدیل شده و فضا را برای روایت اصلی تنگ می‌کند، بی‌آنکه هیچ توجیه و دلیلی منطقی برای این جایگزینی وجود داشته باشد.

۳- فقدان منطق روایت و نبود عقلانیت در بیان داستان همراه با تحریفات به عمد اطلاعات (مثلا تحریف عمدی اطلاعات سیاسی و تاریخی)

فیلمنامه «زندگی خصوصی»، فرآیند تحول لمپنیسم را تا رسیدن به مقام وزارت وکالت در دو دهه بعد روایت می‌کند، ولی در مسیری از تحریف تاریخی، سیاسی همراه با نگاهی غیرعقلانی به شخصیت‌هایی که معلوم نیست مربوط به کدام بخش از تاریخ ایران‌اند یا با کدام مبانی روش‌شناختی چنین عمل می‌کرده‌اند و می‌کنند و چرا صاحبان این مبانی غلط روش‌شناختی در حاشیه‌اند ولی عاملان و مجریان دون‌پایه این روش‌ها به‌راحتی به تصویر کشیده می‌شوند و درباره آنها نظر داده می‌شود؟

همین تحریفات تاریخی است که نهایتا با منطق روایت در تضاد قرار می‌گیرد و شلختگی در روایت ایجاد می‌کند؛ مثل اینکه یک لمپن، بدون دلیل به مقام مدیر روزنامه و مجله و هفته‌نامه می‌رسد تا به کار فرهنگی معقول بپردازد ولی همچنان حامل همان روش‌های لمپنی باقی مانده است و جالب‌تر آنکه آمرین همان لمپن‌ها اینک باز هم بدون ذکر هیچ دلیلی، در نقش منتقد آنها و نصیحت‌کننده همین لمپن‌هایی که روزی خودشان به وجودشان آورده‌اند، نقش بازی می‌کنند. به عبارت دیگر شبه‌فیلم‌هایی با فیلمنامه شلخته و سرشار از تحریفات سیاسی و تاریخی سعی می‌کنند جای متهم و مدعی را عوض کنند. چنین عملی را در فیلم زندگی خصوصی در سکانس مواجهه آتیلا پسیانی و فرهاد اصلانی می‌بینیم به همان صورت که ضعف شدید شخصیت‌پردازی را در دو نقشی که هانیه توسلی و فرهاد اصلانی آنها را بازی می‌کردند، هم به‌خوبی آشکار است.

چنین تحریف‌گری و شلختگی در روایت و ناتوانی را در شخصیت‌پردازی در فیلمنامه شبه‌فیلم «یک سطر واقعیت»، نیز به‌خوبی می‌بینیم.

فیلم یک سطر واقعیت را که همراه با فیلم زندگی خصوصی می‌توان اخراجی‌های ۴ نام گذاشت، در ادامه همان چارچنگولی‌ها و پایان‌نامه‌هاست. ناعقلانیت روایی در «یک سطر واقعیت»، به جایی می‌رسد که ما می‌بینیم اولا در ایران بازرگان صاحب امتیاز و مدیر مسوول هفته‌نامه داریم (آن هم در کشوری که همواره بازرگانان آخرین نفراتی هستند و بودند که به جنبش‌های سیاسی می‌پیوستند و می‌پیوندند و زندانیان سیاسی را همواره روزنامه‌نگاران و فعالان فرهنگی و مدنی تشکیل داده‌اند) و ثانیا یک بازرگان، آن هم یک بازرگان فرهنگی آنقدر خنگ است که ابتدایی‌ترین اصول اولیه گشایش اعتبار و حمل بین‌المللی کالا را هم نمی‌داند. واضح است چنین تحریفی در تاریخ روزنامه‌نگاری و چنین بلاهتی در امر گشایش اعتبار و اسناد بانکی، برآمده از ذهن مغشوش و معلول فیلمنامه‌نویس است و نه مربوط به واقعیت تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه ایرانی.

۴- اجرای ناشیانه و شلخته فیلمنامه

چنین فیلمنامه‌هایی البته با روش‌های ناعقلانی هم اجرا می‌شوند. بازیگری و اجرای سکانس‌ها در کوپاژها به کمک کارگران فصلی سینما (شبه‌بازیگران) همواره به اجراهایی کمیک و شلخته تبدیل می‌شوند. بازیگری در شبه‌فیلم‌های «دوباره با هم»، «پرواز بادبادک‌ها»، «گیرنده»، «پنجشنبه آخر هر ماه»، «صداست که می‌ماند»، «آمین خواهیم گفت»، «دزدان خیابان جردن»، «شورشیرین»، «پل چوبی» و... از آن جمله‌اند .

بالاخره باید به ضعف دیگر اجرا در فیلمنامه‌ها اشاره کرد؛ ضعفی که می‌توان آن را نشانه و نمادی از تنبلی در سینمای ایران به حساب‌آورد. سینمای تنبل شبه‌فیلمساز و گاه فیلم بدساز ایران، باید به سینمای سیاه و سفید دهه‌های ۴۰ و ۵۰ ایران مراجعه کند و تا سال‌ها از آنها بیاموزد تا دریابد که مقوله‌هایی چون ریتم، لنز، دکوپاژ و تدوین چه نقش بارزی در اجرای فیلمنامه دارند. سینماگران تنبل شبه‌فیلمساز باید یاد بگیرند که در سینما قصه را تعریف نمی‌کنند بلکه قصه را نشان می‌دهند. ۱۲ دقیقه جلو دوربین نشستن و دیالوگ‌های حفظ کرده را بیان کردن، اساس کار نمایشنامه‌های رادیویی است نه اساس کار در سینما. وقتی یک فرد مذهبی در سینما بخواهد نماز بخواند، با وضوگرفتن آن را نمایش می‌دهد و نه با تعریف‌کردن آن برای دوستش. ولی چنین اتفاقی در سینمای تنبل فعلی که نمایش‌دادن عمل را یاد نگرفته و فقط بلد است درباره آن در مقابل دوربین حرف بزند، روی نمی‌دهد و فیلمساز قادر به نمایش‌دادن حتی یک عبادت ساده کاراکترهایش هم نیست. به همین دلیل است که بهترین سکانس وضوگرفتن در سینمای ایران همچنان متعلق است به ناصر ملک‌مطیعی در سینمای سیاه و سفید قبل از انقلاب و به این علت در اجرای فیلمنامه‌های شبه‌فیلم‌های اکران‌شده مرتبا می‌بینیم که کاراکترها بی‌دلیل حرف می‌زنند و حرافی می‌کنند تا فیلم تمام شود. وقتی در شبه‌فیلم‌های جشنواره سی‌ام به کرات می‌بینیم دو نفر ۱۰ دقیقه مقابل دوربین می‌نشینند و بدون عوض‌شدن حتی یک شات، با هم، کل فیلم را و گاه کل کائنات را مرور می‌کنند، می‌توان اذعان کرد که سینمای ایران فاقد عقلانیت سینمایی به ویژه در بخش فیلمنامه‌نویسی و اجرای فیلمنامه‌هاست؛ سینمایی که به‌جای بیان زیبایی‌شناسانه یک دیالوگ یا اتفاق آن را تعریف می‌کند، سینما نیست، شبه‌فیلم است، فیلم قلابی است و کلاهی است که بر سر مخاطب گذاشته می‌شود. اشتباه شبه‌فیلمسازان دهه ۹۰ را فیلمسازان نسل بعد باید جبران کنند. آنها باید سینما را دوباره تعریف کنند، ضدیت بیمارگونه با عقلانیت و روشن‌اندیشی را رها کنند، آسیب‌های لمپنیسم را جدی بگیرند و بدانند که با ناعقلانیت سینمایی و با تولید مجموعه شبه‌فیلم‌های قلابی و بی‌خاصیت راه به جایی نخواهند برد.

تک نگاری‌های مینی‌مال درباره فیلم‌های جشنواره سی‌ام

اختراع چرخ در عصر پست‌مدرن

یک سطر واقعیت: علی وزیریان- با بازی حسین یاری- نماد ناعقلانیت در مضمون‌پردازی و سناریونویسی- سطح شعور وقایع درون‌فیلمی: در حد بازاریان دهه ۳۰ ایران- شخصیت‌پردازی: در حد برنامه‌های کودکان دهه ۴۰ رادیو ایران.

تلفن همراه رییس‌جمهور: با بازی مهدی هاشمی- نمایشی از: ساده‌لوحی و ساده‌انگاری سینمایی در ایجاد حادثه، شخصیت‌پردازی، سیاست، بازار و مسایل انسانی- یک کاریکاتور سینمایی.

پرواز بادبادک‌ها: علی قوی‌تن - اختراع چرخ در عصر پست‌مدرن و الکترونیک- لودگی عرفانی به‌مثابه شروع لودگی نوینی در سینمای ایران- ناعقلانیت سینمایی به صورت دربست- پرتاب‌شده از دهه ۶۰ ایران به دهه ۹۰ ایران- شوخی با مزه جشنواره سی‌ام با مخاطبان- روش زیبایی‌شناسانه برای تبدیل نگاتیو به بند رخت.

آقای مدیر: حسن آقاکریمی - شکل تکامل‌یافته پرواز بادبادک‌ها- تکثیر ناعقلانیت در مدیوم سینما- نماد بازی در ناشی‌گری سینمایی، در بازیگری، در فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی- طنز دیگری از جشنواره سی‌ام.

گشت ارشاد: سعید سهیلی- یک کمدی عامه‌پسند براساس رفتارهای چند خلافکار فقیر که در لباس گشت ارشاد تبهکاری می‌کنند و عاشق می‌شوند و تا مرز ویران‌شدن درگیر می‌شوند. - فیلم تکرار تجربه چارچنگولی است- شلختگی مبنای ساخت فیلم است: شلختگی در مضمون‌پردازی، در فیلمنامه‌نویسی، در بازی‌گرفتن از بازیگران، در تدوین، در ریتم فیلم - فیلم با سه پایان‌بندی متفاوت تمام می‌شود که گویا قرار است در اکران، همه نوع سلیقه را با پایان‌بندی‌های متفاوت راضی کند! - فیلم از جنس تبلیغات تئولوژیک است و به همین دلیل فاقد جلوه‌های استتیک و زیبایی‌شناختی است - فیلم، فاقد ارزش هنری است.

پنجشنبه آخر ماه: ماشاءالله شاهمرادی‌زاده- فیلم از سوژه مناسبی برخوردار است که با پرداخت بسیار بد از بین رفته است. -سوژه فیلم ماجرای پارتی‌گرفتن چند جوان دختر و پسر، دور از چشم صاحبخانه است که به‌طور ناگهانی با ورود یک روحانی برای روضه‌خواندن‌های پنجشنبه‌های آخر هر ماه، وارد خانه می‌شود و با مواجه‌شدن با وضعیت پنهان‌شده در خانه، موقعیت‌های طنز را می‌آفریند- هر چند محمود پاک‌نیت در نقش روحانی سعی در ایفای نقشی متفاوت داشته ولی در مجموع فیلم از کارگردانی ضعیف، فیلمنامه ضعیف، ریتم ضعیف، شخصیت‌پردازی بسیار ضعیف و بی‌دقتی در طراحی موقعیت‌های کمدی رنج می‌برد به‌طوری که نهایتا فیلم ضعیفی از آب درآمده است- فیلم از جنس تبلیغات تئولوژیک است و به همین دلیل فاقد جلوه‌های استتیک و زیبایی‌شناختی است - فیلم، فاقد ارزش هنری است.

میگرن: مانلی شجاعی‌فرد- داستان فیلم نه بر یک روایت کلی بلکه بر سه خرده‌روایت از زندگی آپارتمان‌نشینی متکی است که به‌طور موازی روایت می‌شوند- فرم فیلم از جنس فیلم‌های مدرن و رئال است که با تاکید بر جزییات معمولی زیستی آدم‌ها و کاراکترها شکل می‌گیرد- این فرم پیش از این، در فیلم‌های: «به همین سادگی» و «لطفا مزاحم نشوید» تجربه شده است- سطح این فیلم در عین‌حال که با سایر فیلم‌های روز اول و دوم جشنواره متفاوت بود، اما از تم و سوژه‌ای ابتکاری برخوردار نیست- بازی گوهر خیراندیش حرفه‌ای و دیدنی است و شاید تا حد کاندیدای دریافت جایزه هم پیش برود- فیلم با آنکه در کلیت خود، حرفی برای گفتن و جذابیتی برای دیدن ندارد اما از چند ویژگی مثبت برخوردار است. اول: برخی لحظه‌های طنز (لحظه‌های طنز میان گوهر خیراندیش و افشین هاشمی)، دوم: لحظه‌های بازیگری حرفه‌ای و دیدنی (گوهر خیراندیش و افشین هاشمی)، سوم: لحظه‌های حسی از طریق تکیه بر جزییات، مثل لحظات بازی انگشتان هنگامه قاضیان با ناخن‌های لبه قالیچه، چهارم: حضور بازیگران حرفه‌ای تئاتر - فیلم در حد سینمای عامه‌پسند قصه‌گو قابل قبول است.

گیرنده: مهرداد غفارزاده- فیلم ماجرای ارسال نامه‌های مردم به رییس‌جمهور است که در سفر استانی‌اش جمع‌آوری شده و قرار است راننده‌ای به نام حاج صمد (با بازی سعید راد) آنها را به مقصد برساند ولی کسانی که منافع‌شان با ارسال این نامه‌ها به خطر می‌افتد سعی در توقف ارسال نامه‌ها دارند- فیلم در همه اجزایش بد عمل می‌کند- از جمله: بازیگری ضعیف بازیگران، به ویژه بازی پر از اُوراکت و یکنواخت سعید راد که دایما در حال داد و بیداد و هوار کشیدن است، فقدان منطق روایت در قصه‌گویی و داستان‌پردازی، وجود شخصیت‌های اضافی، شلختگی در تدوین، فقدان ریتم مناسب فیلم، شخصیت‌پردازی ضعیف، حادثه‌پردازی ضعیف و بی‌منطق- فیلم فاقد ارزش هنری است.

من و زیبا: فریدون حسن‌پور- فیلم روایتی است از فردی مذهبی به نام موسی (با بازی پرویز پرستویی) که گمان می‌کند، مقصر مرگ همسر خود است. او به فرزندش و به اسبی پیر به نام زیبا دلبسته است و نهایتا با همین دلبستگی و در حین عزاداری برای امام حسین(ع)، می‌میرد- فیلم فاقد داستان جذاب و منطقی است- شخصیت‌پردازی‌های فیلم از یک سو و تم‌های روایی آن از دیگر سو، فاقد بُعد زیبایی‌شناختی‌اند؛ علت آن هم ماهیت تبلیغی و تئولوژیکی فیلم است- سطح فیلم در حد یک تله‌فیلم متوسط تلویزیونی تولیدشده در دهه ۷۰ است- فیلم از جنس تبلیغات تئولوژیک است و به همین دلیل فاقد جلوه‌های استتیک و زیبایی‌شناختی است - فیلم، فاقد ارزش هنری است.

مادر پاییزی: سیروس رنجبر - پسر بچه‌ای به بیماری اوتیسم مبتلاست. پدر و مادرش از هم جدا شده‌اند و پرستاری جوان برای نگهداری پسربچه وارد زندگی پدر می‌شود و فرزند هم دنبال مادرش می‌گردد- فیلم با آنکه از یک تم واقعی بهره‌مند است (بیماری اوتیسم و بیماران اوتیست) و همچنین از سوژه داستانی مناسبی هم برخوردار است، ولی به دلیل ضعف شدید در شخصیت‌پردازی، قادر به پرداخت مناسبی نیست- فیلم نهایتا در حد سینمای عامه‌پسند قصه‌گوی متوسط‌الحال متوقف می‌ماند - بزرگ‌ترین ضعف فیلم که ضعف آشکاری هم هست و می‌تواند به‌مثابه کارگاهی برای شناخت شلختگی شخصیت‌پردازی در سینمای ایران مورد استناد و تدریس قرار گیرد، شخصیت‌های کاغذی و سطحی فیلم‌اند. شخصیت‌هایی که معمولا بین ملاقات دوم و سوم ازدواج می‌کنند. این نوع شخصیت‌پردازی که می‌توان آن را شخصیت‌های مرغ و خروسی با مساله جفت‌گیری مرغ و خروسی نام گذاشت، بیماری رایج شخصیت‌پردازی در سینما و فیلمنامه‌نویسی ایرانی است. دلیل شکل‌گیری این آسیب مزمن سینمای ایران و فیلمنامه‌نویسی ایران بی‌توجهی کامل به طی مسیر دشوار تجربیات انسانی برای رسیدن به حس و کشش متقابل بین دو انسان است که سینمای ایران کاملا از آن محروم و تهی است- تدوین فیلم دچار اشکال است به ویژه وقتی قرار است جزییات آن با کلیت داستان مرتبط شود، به‌طوری که هر چه فیلم جلوتر می‌رود، گسیختگی آن بیشتر می‌شود. نقطه قوت فیلم، موزیک متن مناسب و شنیدنی آن است- فیلم در مجموع، فاقد ارزش هنری است.

خرس: خسرو معصومی- یک رزمنده به نام نورالدین (پرویز پرستویی) پس از هشت سال از جبهه باز می‌گردد. ولی همسرش به گمان اینکه او به شهادت رسیده با مرد دیگری ازدواج کرده است. میان دو مرد رقابت و درگیری ایجاد می‌شود و نهایتا به مرگ زن و فرزندش ختم می‌شود- سوژه‌ای خوب با پرداختی بد و با فیلمنامه‌ای فاقد انسجام منطق درونی- فیلمبرداری خوب فیلم از امتیازات آن است- بازی خوب فرهاد اصلانی امتیاز دوم فیلم است- پایان‌بندی نامعقول و غیرزیبایی شناسانه عیب آشکار فیلم است.

فیلادلفی: اسدی‌پور- رحیم‌زاده- تونلی بین اسراییل و فلسطین حفر شده تا از طریق آن وسایل و ابزار و افراد به نوار غزه برسند- فیلم سفارشی است- فیلادلفی از جنس شبه‌فیلم است که هر جا می‌خواهد جدی باشد، به کمدی تبدیل می‌شود- فیلم تهی از بُعد استتیک و فاقد ارزش هنری است.

دوباره با هم: روزبه حیدری- سعید و مریم که تازه ازدواج کرده‌اند، به‌دنبال کار می‌گردند. سعید در شرکتی استخدام می‌شود ولی رییس شرکت (با بازی حمید فرخ‌نژاد) به دلیل علاقه به مریم، سعید را استخدام می‌کند. رییس شرکت به قتل می‌رسد و مریم به اعدام محکوم می‌شود - فیلم سوژه خوبی دارد که به صورت مضحکی به فیلم تبدیل شده است- بازیگری ضعیف و گاه مضحک، فیلم را سطحی و نازل از آب درآورده است- خط داستانی فیلم، غیرمنطقی- شخصیت‌پردازی آن کارتونی و غیرهنری است- فیلم، فاقد ارزش هنری است.

بی‌خدا حافظی: احمد امینی- داستانی است درباره زندگی رضا صادقی، خواننده پاپ معاصر- فیلم سوژه مناسبی دارد ولی با ساختاری ملال‌آور، فیلمی کسالت‌بار و خسته‌کننده از آب درآمده است- کارگردان گویی از پدیده‌ای به نام لنز و انواع آن بی‌اطلاع بوده است زیرا فیلم با پلان‌های کشدار و طولانی به یک نمایشنامه‌خوانی تصویربرداری‌شده تبدیل شده است. کاش کارگردان‌ها و فیلمنامه‌نویسان قدری بیشتر از تکنولوژی سینما می‌دانستند.

ضد گلوله: مصطفی کیایی- داستان یک فرد خلاف‌کار است (با بازی مهدی هاشمی) که قصد دارد از دست ماموران بگریزد و به جبهه برود و به زور شهید شود- فیلم نه سوژه اورژینال دارد و نه در سطح و اندازه موارد مشابه قبلی آن است. البته در حد فیلم لوده و مبتذل اخراجی‌ها هم نیست- فیلم جدا از چند شوخی کلامی، فاقد موقعیت‌های طنز و کمیک قابل‌توجهی است- سطح فیلم در حد و اندازه یک کمدی عامه‌پسند معمولی است که شاید در اکران هم بفروشد.

رویای سینما: علی شاه حاتمی- دو نوجوان برای به‌دست‌آوردن نقشی در یک فیلم، با یکدیگر رقابت می‌کنند- بازی نوجوان نقش اول (علی شادمان) دیدنی است- رویای سینما، فیلمی است عامه‌پسند قصه‌گو، تبلیغی و تئولوژیک.

بازخوانی

شیفته دیکتاتوری

مارگارت اتوود از نحوه نوشتن می‌گوید

فاطمه عسگری‌آزاد

■ قصه کلفت که در ایران با نام سرگذشت ندیمه منتشر شد اولین بار در سال ۱۹۸۵ چاپ و میلیون‌ها نسخه از آن در سراسر جهان ترجمه شد و به فروش رفت. این داستان برای کسانی که شیفته تغییر در سیاست‌های کنترل‌کننده زنان هستند مثل یک تابلو اعتراضی عمل کرد. مارگارت اتوود در یادداشتی که در گاردین چاپ شده است در مورد نوشتن این داستان و علاقه‌اش به جورج اورول می‌گوید. زمانی که کتاب انتشار یافت اثر عمیقی بر جامعه گذاشت. مثلا عبارت «قصه کلفت» وارد ادبیات روزمره مردم شد. حتی چندین نفر عکس‌هایی برای من فرستادند که این عبارت را روی بدن‌شان خالکوبی کرده‌اند. براساس این کتاب تا به حال چندین اقتباس نمایشی، یک فیلم (با فیلمنامه هارولد پینتر و کارگردانی ولکر شلندروف)، یک اپرا (به‌وسیله پول رودرز) انجام گرفته است، همچنین لباس ندیمه در جشن هالووین آن سال‌ها متداول شد. شاید از خودتان بپرسید که این اتفاقات یک سرگرمی است یا در پشت آنها نیات شوم سیاسی وجود دارد؟ به هرحال زمانی که من این داستان را می‌نوشتم هیچ کدام از این رویدادها را پیش‌بینی نمی‌کردم.

من تقریبا ۳۰ سال پیش در بهار سال ۱۹۸۴ در حالی‌که در غرب برلین زندگی می‌کردم نوشتن این کتاب را آغاز کردم. در آن زمان هنوز دیوار برلین که به پرده آهنین مشهور بود بین شرق و غرب برلین فاصله می‌انداخت. اولین اسمی که برای این کتاب انتخاب کردم «پیشکش» بود اما در ژانویه ۱۹۸۵ هنگامی‌که ۱۵۰ صفحه از کتاب را نوشتم این نام را به «قصه کلفت» تغییر دادم. من تمام این تاریخ‌ها را در دفتر یادداشتم نوشته‌ام. در این دفتر من معمولا غرولندهای خودم را هم یادداشت می‌کنم. مثلا «خیلی طول کشید که دوباره بر سر نوشتن برگردم، عصبی هستم و از انتشار داستان می‌ترسم، در نقدها به چه چیزی محکوم خواهم شد؟!» در این دفترچه حتی نوشته‌هایی در مورد آب و هوای آن روزها وجود دارد. من تاریخچه میهمانی‌های شام، نام میهمان‌ها، غذایی که پخته شده، بیماری‌های خودم و دیگران، و مرگ دوستانم را یادداشت می‌کنم. من عادت دارم که تمام نکات را یادداشت کنم اما چیزی که شاید عجیب به‌نظر برسد این نکته است که در مورد ترکیب داستان یا موضوع کتاب در این دفترچه چیزی پیدا نمی‌شود. شاید به این دلیل که در آن زمان می‌دانستم در این قصه به کجا می‌روم و حس می‌کردم که نیاز نیست خودم را به این وسیله بازجویی کنم. به خاطر دارم که داستان را ابتدا با دست نوشتم، سپس با کمک یک ماشین تحریر رونویسی‌اش کردم و سپس کار را به یک تایپیست حرفه‌ای سپردم زیرا کامپیوترهای شخصی در سال ۱۹۸۵ در مراحل اولیه بودند. من کتاب را در آلاباما زمانی که کارمند وزارت خارجه بودم تمام کردم و اولین کسی که کتاب را خواند والری مارتین نویسنده بود که نظرش را این‌گونه بیان کرد: «من به این کتاب امیدوارم».

من برای خودم یک قانون وضع کردم و آن این است که درباره کارهایی که بشریت تا به حال انجام نداده چیزی ننویسم. من مایل نیستم به نوشتن درباره اختراعات مبهم و تاریک محکوم شوم یا از پتانسیل بشر برای رفتارهای رقت‌انگیز برداشت‌های نادرست ارایه دهم. اعدام‌های دسته‌جمعی، مثله‌کردن انسان‌ها، بچه‌داری اجباری برای دریافت کمک‌هزینه، دزدی کودکان و تحویل آنها به کانون‌های تربیت، منع از سواد، محرومیت از حقوق مالکیت و بسیاری از این رفتارها در فرهنگ غربی ما و در سنت مسیحی ما رخ داده است.

بنابراین نوشتن از آنها نوشتن از اعمالی است که بشریت در گذشته و حتی امروز مرتکب می‌شود. سه چیز مورد علاقه من در این داستان کنار هم قرار گرفته‌اند. اولین آنها علاقه من به ادبیات ضدآرمانشهر (یعنی دنیایی که تمام آن را بدی فراگرفته) است که با خواندن کتاب ۱۹۸۴ جورج اورول و فارنهایت ۴۵۱ بردبری در دوران نوجوانی آغاز شد و در دوران تحصیلم در هاروارد ادامه یافت. دومین علاقه‌ام مطالعه تاریخ قرن ۱۷ و ۱۸ آمریکاست. این علاقه را نیز در دوران دانشجویی‌ام در هاروارد کشف کردم. سوم علاقه من شیفتگی به دیکتاتوری و نحوه عملکرد آنهاست که البته علاقه عجیب غریبی برای کسی که در سال ۱۹۳۹ یعنی سه ماه قبل از آغاز جنگ جهانی دوم متولد شده، نیست. شاید زمانی که من پایان این داستان را می‌نوشتم بیش از اندازه خوشبین بودم. حتی پایان کتاب ۱۹۸۴ که سیاه‌ترین نوع ادبیات داستانی است با مهرورزی به «ناظر کبیر» تمام می‌شود. اما من به ندیمه داستانم اجازه دادم تا از طریق کانادا فرار کند و در فصل آخر به ندیمه و دنیا این فرصت را دادم که این سرگذشت به تاریخ بپیوندد. اما در کتاب دو آینده وجود داشت که اگر یکی‌اش اتفاق بیفتد احتمال تحقق دومی هم وجود دارد.

منبع: گاردین