روایت محمدمهدی دادگو از «دهه ۶۰»

سینما را مزاحم می‌دانستند

فرانک آرتا

محمدمهدی دادگو، تهیه‌کننده و کارشناس سینمای ایران، در دهـه ۶۰هجری‌خورشـیدی، از یـاران فخرالدیـن انـوار و سیدمهدی بهشـتی بـود. آن دوران را از نزدیـک لمس کرد و در جریان بسیاری از امور قرار داشت. ضمن اینکه تهیه‌کننده سریال به‌یادماندنی «هزاردستان» زنده‌یاد علی حاتمی هم بود. در دهه موسوم بـه «دهه ۶۰» از تلویزیون به سینما کـوچ کرد تـا در کنـار همکارانش به شـکل‌گیری سـینمای نوین ایران با دستورالعمل جدید کمک کند. یکی از مباحث مهم امروز سینمای ایران، کوچک و چابک‌سازی بنیاد سـینمایی فارابی است که به مناسـبت این رخداد با آقای دادگو به گفت‌وگو نشسـتیم و درباره گذشته سینمای بعد از انقلاب صحبت کردیـم. از دیگر فعالیت‌های دادگو می‌تـوان به مدیریـت تولید بنیـاد سـینمایی فارابی (۶۴-۱۳۶۲)، عضویت در نخسـتین هیات‌مدیره خانه سـینما و عضویت در شـورای‌مرکزی اتحادیه تهیه‌کنندگان سینمای ایران اشاره کرد.

حتمـا در جریـان اتفاقاتی کـه این‌روزها در سـینما می‌افتد، هسـتید. یکی از تصمیماتی کـه مدیران فعلی گرفتند این اسـت که «بنیاد سینمایی فارابی» که اوایل دهه۶۰ پایه‌ریزی شـد را کوچک کنند یا ماموریت آن را تغییر دهند. تحلیلتان درباره این تصمیم چیست؟

بهتر اسـت آن چیزی کـه در تاریخ اتفاق افتـاده را با مختصـات زمانی و مکانی آن بررسـی کنیـم تا به تحلیل واقعی دسـت یابیم. تفکر نوزایی سـینمای ایران در سال ۱۳۶۲ شـکل گرفت و سـینمای جدیدی وابسته به شرایط اجتماعـی متولد شـد. به‌موازات آن هم از نظر سیاسـی، فرهنگی و اجتماعی در ایران تغییراتی به وقوع پیوسـت. حالا بر اسـاس این مختصات باید مسایل را ارزیابی کنیم، نه‌اینکه با وضعیت کنونی بسـنجیم. چون در این صورت تحلیلمان کاملا غلط اسـت. مانند این اسـت از تصادفی حـرف می‌زنیـم که در سـال‌های جنگ جهانـی دوم رخ داده و بگوییم کسـی که می‌خواسـت خبر ایـن حادثه را بدهـد چـرا بـه اورژانـس تلفن نکـرده تا کمـک بطلبد. بنابراین ارزیابی تاریخی یک مقوله، باید با دانسـتن شرایط اجتماعـی، اقتصادی، سیاسـی و فرهنگـی آن دوره مورد تحلیل و بررسـی قرار گیرد. حتما می‌دانید سینمای ایران پیش از وقوع انقلاب اسلامی تقریبا مرده بود.

اصلا سال ۱۳۵۶ سینمای ایران ورشکسته بود.

چیـزی کـه وجـود داشـت، سـالن سـینما و نمایش فیلم‌های خارجی بود. در مقطع پیروزی انقلاب اسـلامی سینما به‌عنوان مقوله‌ای ضدفرهنگی مورد شناسایی قرار می‌گرفـت. در دو، سه‌سـال اول بعد از انقلاب سـرگیجه ناشـی از مدیریـت فرهنگـی بـر موضوعی کـه موضوع نامعلومـی اسـت مدنظر بود. تـا زمانی که این پرسـش مطرح شـد که آیا سینما داشته باشـیم یا نداشته باشیم؟ و راهنمای اصلی داشـتن سینما جمله معروف امام (ره) بود که «ما با سینما مخالف نیستیم، با فحشا مخالفیم» و با تمجیدی که از فیلم «گاو» کردند، بنیان زایش سـینمای جدید ایران نضج گرفت.

درپـی ایـن فرمـان، فرآینـد زایـش چگونه شـکل گرفت؟

همین فرمان، اراده راه‌اندازی سـینما را به وجود آورد. ایـن مورداسـتفاده عده‌ای قـرار گرفت که تازه بر مسـند سـینمای ایـران از طریـق وزیـر فرهنگ و ارشـاد وقت- آقای خاتمی- برگمارده شـده بودند. آقای انوار، معاونت سـینمایی را برعهده گرفـت. بنده و آقای بهشـتی هم از صداوسـیما مامـور شـدیم. مهم‌ترین نکته‌ای کـه در این مرحله اتفاق افتاد، این بود که این مجموعه وارد کارهای جاری نشد. درها را بست و موجودی که پیش از این مرده بود را مورد مطالعه قرار داد.

یعنی ایدئولوژی تبیین کردید؟

من اسـمش را ایدئولوژی نمی‌گـذارم، بلکه می‌گویم نگرش و طراحی کلان. از دیدگاه فرهنگی - هنری، داشتن سـینمای ملی و چگونه‌داشـتن آن کار سختی بود. وقتی از دهـه۶۰ به‌عنوان دهه بـزرگ و تاثیرگذار یـاد می‌کنیم بـه همین دلیل اسـت. هرچند که از نظـر برخی اصلا کار بزرگی نبوده. خوشـبختانه همه‌چیز مسـتند اسـت و این مسـتندها به‌تدریج در قالب کتاب منتشـر می‌شود. اولین نمونـه آن کتـاب مجموعـه مصاحبه‌های آقای بهشـتی اسـت و کتاب‌های بعدی مذاکرات کارشناسی کارشناسان طـراح سیاسـت‌های کلان و همچنیـن گفتارهـای آقای فخرالدین انوار، معاون وقت سـینمایی کشور است که در نوبت چاپ هستند و در آن مشخص می‌شود این طراحی بـر چه اصولی مبتنی بود و بنیان صنعت جدید سـینمای ایران به‌صورت گام‌به‌گام در جزییات چگونه طراحی و به قوانین اجرایی تبدیل شد.

تعریف سینمای ملی از همان زمان مطرح شد؟

اصل اولیـه بر این بود که ما بتوانیم سـینمای ملی را تعریف کنیم و بگوییم مختصات سـینمای ملی چیسـت و این مسـتلزم این بود که گذشته سـینمای ایران را مورد مطالعه قرار دهیم؛ از ابراهیم‌خان عکاس‌باشی تا رسیدن به مقطع پیروزی انقلاب اسـلامی و مرگ سینما در قبل از آن. یعنی نقاط قوت و ضعفش را بفهمیم.

سینمای ملی چگونه محقق می‌شد؟

اصل را بر تولید ملی فیلم گذاشتیم. تولید فیلم ایرانی را بـر هر اتفاقی مقدم دانسـتیم. برای اینکـه تولید اتفاق بیفتد، باید تسهیلات ایجاد می‌کردیم. این تسهیلات ایجاد منابـع بود و در فیلمسـازی به سـرمایه، نیروی انسـانی، تجهیـزات، مواد اولیه، خدمات و مقرراتی که بسترسـازی می‌کند تقسـیم می‌شـد. سـپس این منابع را یک‌به‌یک از خودمان را از نقطه‌نظر تکنیک و فناوری به جهان نزدیک می‌کردیم. صدابرداری سـر صحنه، فیلمبرداری مبتنی‌بر استانداردهای بین‌المللی، موسـیقی اورجینال، بازی‌ها و کارگردانی مبتنی‌بر زیبایی‌شناسـی و دسـتور زبان سـینما و... در فیلم‌هـا قابل ارزیابی و نمره‌گذاری بود. وجه دیگر و اصطلاحی که آقای بهشـتی بـه کار می‌برد، نزدیکی به موضوعـات و مضامین ملتهب جامعه بود که در فیلم‌ها نشان داده می‌شد.

یعنی فرهنگ ایرانی را نشان دهد؟

بله. مضامینـی که از دل فرهنگ جامعه ایرانی بیرون می‌آمد. ایـن هم در درجه‌بندی و کیفیـت فیلم‌ها دخیل بـود و درنهایت به «شـخصیت سـینمای ایـران» تبدیل شـد. با این دیدگاه «هرم منزلتی» تشـکیل شـد و افرادی که فعالیتشـان منجر به محصول بهتر می‌شد از امکانات بهتری استفاده می‌کردند.

برخورداری از امکانات صرفا مادی بود؟

خیـر. غیـر از آن «منزلتی» بود. مثـلا در دوره‌ای گفته شـد، کسـانی که فیلم‌هـای ممتاز می‌سـازند، دیگـر نیاز نیست که کل فیلمنامه آنها تصویب شود، بلکه طرحشان در حـد دوصفحـه‌ای کفایت می‌کنـد. چون مقـررات را می‌داننـد و می‌توانند با آزادی کارشـان را انجام دهند که اتفاقا محصولات شـاخص این دوره توسـط این‌دسـت از فیلمسازان ساخته شد.

البتـه در آن زمان برخی‌ها به این مسـاله معترض بودند. تحلیلتان چیست؟

البته این تفاوت‌گذاری‌ها مورد نقدوانتقاد کسـانی بود کـه در تفاوت‌گذاری‌ها درجه کمتـری می‌گرفتند. باید هم انجام می‌شـد و طبیعی بود. ولی به‌هرحال این دوره گذار بود. چون در حال شـکل‌گیری سـینمای ملـی بودیم و به ارتقـای فرهنگ بصری مخاطبان اهمیـت می‌دادیم. حتی اگر نگاه آماری داشـته باشـید، تعـداد مخاطبان فیلم‌های ایرانی با کیفیت بالا در سـال‌های ۶۷، ۶۸ و ۶۹ را نسبت به جمعیت کشـور در آن سال‌ها بسـنجید. رکوردی که وجود دارد هرگز در سال‌های بعد تکرار نشد. سیاست‌های ارتقای کیفی سـینمای ملی در رابطه با ارتقای جمعیت مخاطب سینمای ملی پاسخ مثبت داده بود.

صحبت‌ها و عملکرد گروه مدیران دهه۶۰ با توجه به مختصـات آن دوره قابل درک اسـت. حتی آقای عبـدالله اسـفندیاری در جایـی مطـرح کردنـد که ما «دیکتاتورهای دلسـوز» بودیم اما در این مسـیر چند نکته مطرح می‌شـود. در آن زمان برخی‌ها احسـاس می‌کردنـد در ایـن مسـیر بحـث خـودی - ناخـودی مطرح می‌شـود. ضمن اینکه تفکیک سـینمای گیشه و اندیشه باعث شد به دلیل خاستگاه فکری آقای انوار اینطوری تلقی می‌شـود که برای مسـوولان مناسبات سـینمای سـتاره‌محور خیلـی مهـم نیسـت. نظرتـان چیست؟

«سـتاره‌محوری» سـینما، اصل اساسـی گیشه است. ممارسـت سـینمای قبـل از انقلاب بـرای ادامـه حیات اقتصـادی، سـتاره‌محوری هم بـود. «مولف‌محـوری» یا «هنرمندسـالاری» محور اصلی سینمای اندیشه است. در یک دوره برای تغییر ذایقه و سلیقه فرهنگی مخاطب باید این ریاضت فراهم می‌آمد. چشم‌انداز کلی سیاستگذاران، داشـتن سـینمایی با مختصات فرهنگ خـودی بود. البته خواص سینمای پرمخاطب را نیز باید فراموش می‌کردیم.

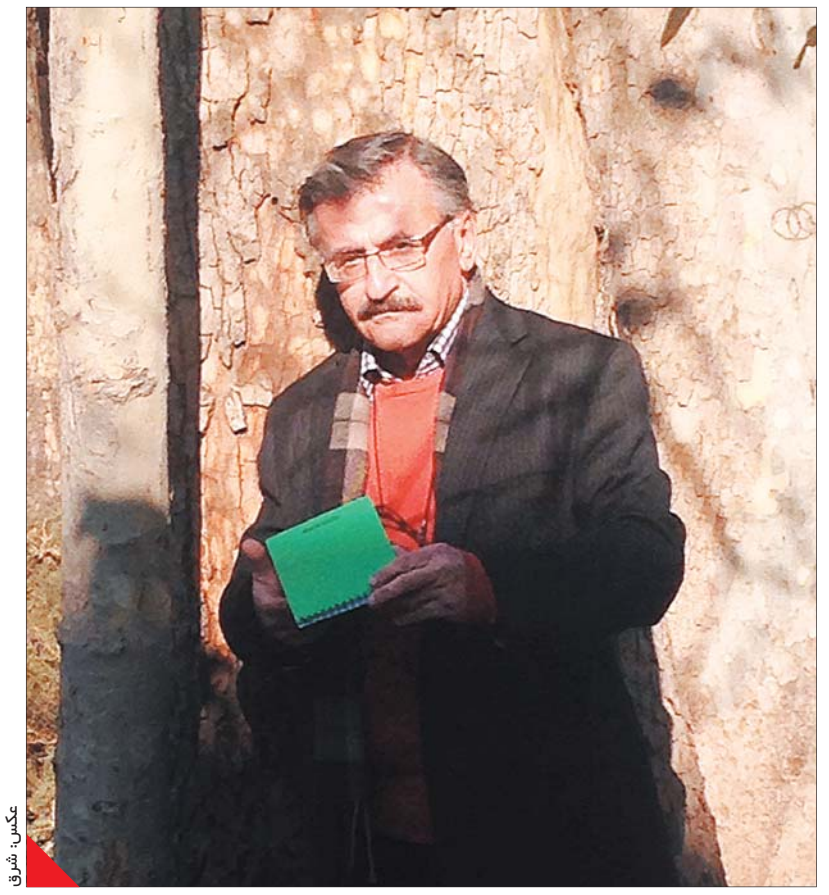
برخی‌هـا نحـوه مدیریـت آن دوره سـینما را بـا سـینمای شـوروی سـابق مقایسـه می‌کنند. چقدر این مقایسه را مبتنی‌بر واقعیت می‌دانید؟

مقایسـه نامربوطی اسـت. سـینمای اتحـاد جماهیر شـوروی سـابق، سـینمایی بـا تفکر«حزبی» بـود. نقطه سـفارش آن سینما، مرکزیت حزب بود. یعنی «سینما» در آن نظام وسـیله‌ای برای تبیین ایدئولوژی و سیاسـت‌های حاکـم بود. تاریخ ۱۰سـاله سـینمای ایـران (۷۳-۱۳۶۲) گـزارش کتبـی یا شـرح انشـایی نیسـت! نـام فیلم‌ها و سـازندگان آن را مـرور کنیـد، تنـوع مضامیـن و ژانرهای مختلف را مشاهده کنید. آن‌گاه داوری کنید و دیدن دوباره ایـن فیلم‌هـا را توصیه می‌کنـم. به‌طور مثـال در همین ۱۰سـال در برخـورد فیلم‌هـای با مضامین جنـگ و دفاع مقدس بیش از ۱۲۰فیلم سـینمایی توسـط ۷۵ کارگردان سـاخته شـد که نگاه جاری در آن، تنـوع نگرش‌ها، نه از جنس خشـونت و ادبار بلکه از جنس دل و سلحشـوری بود، مقایسـه کنید نگاه و نگرش سـینمای اتحاد شوروی سابق و همچنین عرصه و فیلم‌های سفارشی ساخته‌شده آن دوران را.

درآن زمان، جـدول اکران سـینماها مثل کنداکتور تلویزیـون بسـته می‌شـد. عـده‌ای می‌گفتنـد وقتـی وضعیـت تولیـد را مشـخص و جـدول اکـران بسـته می‌شود، پس تکلیف چیست؟

در سـینمای قبل انقلاب، سـالن‌های ممتاز و مناسب، تمامـا به نمایـش فیلم‌های خارجی اختصاص داشـت. فیلم‌های ایرانی در سـالن‌های درجـه ۲ و ۳ نمایش داده می‌شد. نوزایی سینمای ملی از «مضمون» تا «فیلمنامه»، از «تولید» تـا «نمایش» باید مورد حمایت مسـتقیم قرار می‌گرفـت. محدودکردن فیلم‌های خارجی، حذف دلالان و سـوداگران آن عرصـه، سـالن‌های سـینمایی بهتـری -هرچند معـدود و محدود - برای نمایش فیلم «ایرانی» مهیـا کرد. تکلیف این بود که این قاعده شکسـته شـود و از تولیـد تا نمایش نگاه حمایتی، هدایتی و نظارتی باشـد تـا اطمینـان حاصل شـود کـه مجموعه سـینمای ملی، فضا و فرصت برای اندیشـه‌ورزی، داشـته باشـد و متنوع و آزاد شـود. اما در بخشـی از سـوال قبلی‌تان به مسـاله بازیگرسـالاری اشاره کردید. همان‌طور که گفتم تعمدا در این دوره هرم معکوس منزلتی طراحی شـد تا فیلمسـاز سازنده اندیشه باشـد و تهیه‌کننده هم مفهوم تولیدکننده داشته باشد؛ نه سرمایه و پول.

ادامه در صفحه ۱۱



عکس: شرق

صنعت سـینما، یک محصول از خط تولید زاده می‌شود. «فیلم‌سـینمایی» این محصول خـط تولیدش را می‌بلعد و دیگـر آن خط تولید به کار نمی‌آید. سیاسـتگذاری‌های کلان، تشـکیل انـدام «صنعت سـینمای ملـی» را هدف قـرار داد و تسـهیلات لازم بـرای تولیـد فیلـم ایرانـی و افزونـی «کمیت» را میسـر کـرد. این تسـهیلات در تمام منابع فیلمسـازی مطالعه شد. از «سرمایه» تا «تجهیزات جدید»، از «نیروی انسـانی متخصص و هنرمند» تا وضع «قوانیـن و مقـررات» تشـویق‌کننده و از «معافیت‌هـای قانونی» تا محدودکردن قدرت اکران. «فیلم خارجی» که مزاحم اصلی «تولیدملی» بود، برای اجرای این مجموعه هدف‌گذاری شده نظام «وزارتخانه‌ای» توان و تحرک لازم را نداشـت. نوزایی سـینمای ملی جز از طریق تاسـیس موسسـه‌ای سـرزنده و فعال میسـر نبود؛ موسسه‌ای که بتواند حمایت‌ها و بـاروری را راحت‌تر انجام دهد. چنین شد که «بنیاد سینمایی فارابی» تاسیس شد.

پس فارابی بنابر ضرورت زمانی تاسیس شد؟

بلـه. در اولیـن مصاحبه‌ای که بعد از تشـکیل فارابی انجام شـد، بنـده و آقای بهشـتی حضور داشـتیم. آقای بهشتی در سال ۱۳۶۴ در گفت‌وگو با روزنامه کیهـان عنوان کرد «به امید روزی که سـینمای ایـران به فارابی نیازی نداشـته باشد.» این بنیاد جزو سیاسـتگذاری‌های کلان جمهـوری اسـلامی بود و هدفش ایـن بود که انشـاءالله به‌گونـه‌ای رفتـار کند که سـینمای ایـران روی پـای خودش بایسـتد و به هیچ‌کس نیاز نداشـته باشـد. از نظارت عام هم که وظیفه دولت اسـت، برخوردار بـود. وقتی اینها را می‌گویم که کشور در شرایط جنگ تحمیلی بود. جامعه ملتهب بود. اما دولت به این نتیجه رسیده بود در چنین جامعه‌ای ملزومـات اصلـی، فعالیت‌های فرهنگی - هنری اسـت. دنیـا هم باید چهره فرهنگی و مقتـدری از ایران ببیند که حتی تحت فشار جنگ تحمیلی آرام است. از آن زمان بود کـه به کمیت‌های موردنظر رسـیدیم. حالا در این کمیت، کیفیـت را تفاوت‌گـذاری کنیم. حالا مدرسـه‌ای داریم که در آن کلاس درس وجود دارد و شـاگردان بااشتیاق درس می‌خوانند. ولی میان آنها از نقطه‌نظر استعداد و کوشایی و... تفاوت هست. همین‌جا مطرح شد حمایت‌های عام از همه تولیدات سینمایی می‌کنیم. ولی حمایت‌های خاص هـم از فیلم‌های برتر و بهتر هم انجام می‌شـود. حالا این فیلم‌ها با چه مترومعیاری شناسایی می‌شوند؟

به همین دلیل به مـدل درجه‌بندی فیلم‌ها – الف، ب و ج – رسیدید؟

بلـه. معیارهـای سـنجش بـرای درجه‌بنـدی کیفی محصولات سـینمایی که حالا به انبوهی نسـبی رسـیده بود، طراحی شد. یکی از این معیارها تکنیک است. ما باید شـکل کلان به ریز تعریف کردیم. توجه کنید که در مقطع انقلاب از نظر صنعتی، بـالای ۹۷درصد فیلم‌های ایرانی سیاه‌وسفید بود. از انقلاب به‌بعد صددرصد سینمای ایران رنگی شـد. جالب اسـت بگویم ایران همیشه به تحولات تکنولوژی سـینمایی نزدیک بوده و هست. ما ایرانیان تنها ملتی هسـتیم که هر پدیـده جدیدی در جهان را سـریعا دریافـت می‌کنیم و آن پدیده را بـا ترکیب فرهنگ خودی «مالِ خود» می‌کنیم. «سـینما» به‌عنوان یک پدیده غربی خیلـی زود به ایـران وارد و تبدیل به مالِ خود شـد، ولی چندان دوام فرهنگی نیاورد.

اما این سـوال همچنان وجود دارد که چرا تا امروز در تبیین مختصات سینمای ملی دچار مشکل هستیم؟

بلـه. در تاریـخ سـینمای ایـران، قبـل از انقـلاب بـه دلایلـی چند موفق نبودیم، هرچند شـعباتی از سـینمای روشـنفکری و منتقـد را شـاهد بوده‌ایم. پـس از طراحی برای نوزایی سـینمای ملی، نارسایی‌های تاریخی را مورد شناسـایی قرار دادیم و به همین سـبب «تولید ملی فیلم ایرانـی» را مرکز توجهات سیاسـت‌ها قـرار دادیم. وقتی تولیـد را در مرکز قرار دادیـم، توجه به حمایت و صنعت مطرح شد. پیش‌فرض ما این بود که در برنامه‌ای دوسـاله، از تولید یکی، دو فیلم بـه ۳۰ فیلم سـینمایی در سال برسیم. همین اشتغال، گردش سـرمایه را موجب می‌شـود، یعنی سـالن‌ها فیلم دارند. پـس می‌توان سینما را به‌عنوان شغل اول انتخاب کرد. چون بسـیاری از افراد فعالیت در سـینما شـغل دومشـان بود. در نتیجـه «حرفه» تشـکیل می‌شـود و بعد از آن سـراغ تفـاوت کمیت و کیفیت رفتیم.

در دو، سه‌سال اول بعد از انقلاب سرگیجه ناشی از مدیریت فرهنگی بر موضوعی که موضوع نامعلومی است مدنظر بود. تا زمانی که این پرسش مطرح شد که آیا سینما داشته باشیم یا نداشته باشیم؟ و راهنمای اصلی داشتن سینما جمله معروف امام (ره) بود که «ما با سینما مخالف نیستیم با فحشا مخالفیم»

شـما از واژه «صنعـت» اسـتفاده کردید. به‌راسـتی آن زمان صنعت سینما وجود داشت؟ منظورتان از «صنعت سینما» چیست؟

واژه صنعت، واژه‌ای کمی اسـت و تعریفی دارد و به آن نیز اشـاره کردم. مثلا فیلم‌ها رنگی شد یا صدابرداری سـر صحنه مورد توجه قرار گرفـت، درحالی که پیش از آن فیلم‌هـا دوبله می‌شـد. یعنی وارد موقعیتی شـدیم که اسـمش را «صنعت ابزارها» گذاشـتیم. ابزارها تغییر کـرد. نیروهای متخصـص جدید وارد خط تولید شـدند. مناسـبات صنعتـی و حرفه‌ای در جریـان افزونی کمیت تولیدات شـکل گرفت. اشـتغال در حرفه‌هـای مختلف، خطـوط تولید سـینمایی، کنارهم‌قرارگیری تخصص‌های سـینمایی در مناسـبات اقتصادی، اجتماعـی و فرهنگی یعنی «صنعـت». تفاوت آن با دیگر «صنایع» این اسـت که در دیگر صنایـع اول طراحی می‌کنید، بعد خط تولید راه می‌اندازید. نیروی متخصص ثابت برای خط یا خطوط تولید انتخاب می‌کنید، خطوط تولید به‌طور ثابت فعالیت می‌کند و محصول مصرفی متنوع و متعدد می‌سـازد. در

دادگو، راست در کنار بهشتی

نمای نزدیک

«سیزده» چگونه فیلمی است؟

پرسه در سردرگمی‌ها

فریبا اشویی

«بمانی»، نوجوان ۱۳ساله در آغاز دوران بلوغـش، با جدایـی والدین از یکدیگر مواجـه می‌شـود. او به‌دلیل ایـن چالـش و تغییـرات در زندگـی خصوصـی‌اش، دوسـتانی از خـود بزرگ‌تر را برای دوسـتی انتخاب کرده و درواقع به آنها پناه می‌برد.

دوران شـکل‌گیری شـخصیت و هویت این پسـرنوجوان مقـارن با این اتفاق اسـت کـه موجب می‌شـود او بـا افرادی بُـر بخورد کـه زندگی او را دسـتخوش تحولاتی عظیـم می‌کنند و... . «سـیزده» دومیـن تجربه هومن سـیدی در مقـام کارگردانـی پس از «آفریقـا» اسـت. «آفریقـا» اگرچـه فیلمی ویدیویی به‌شمار آمد و از اکران عمومی بازمانـد، اما درواقع هیچ‌چیز از اندازه‌هـای سـینمایی موجـود کم نداشت. «سیزده» در دو پیرنگ اصلی طرح‌ریزی می‌شود: پیرنگ اول طلاق و تبعات آن در خانواده و دومی بلوغ و تلمس تغییرات خاص نوجوانی.

فیلم «سـیزده» چهار شـخصیت اصلـی دارد، امـا تمرکـز کارگـردان بـر شـخصیت اصلـی فیلـم، یعنی «بمانـی» اسـت. این تمرکـز موجب شـده تا پیرنگ‌های فرعی قصه ناکام بماننـد؛ ناکامـی‌ای که کارگـردان را دچار پراکنده‌گویی کـرده و در نهایت به یکی از ضعف‌های عمده فیلمنامه بدل می‌شود. پدر سایه‌روشن طراحی شده اسـت، نه سفید است و نه سیاه. او چیـزی را می‌بینـد کـه از «بمانی» فرسـنگ‌ها فاصلـه دارد، مـادر هـم صلاحـش نیازهای «بمانی» نیسـت. ایـن هـر دو شـخصیت اگرچـه در پرداخـت نواقصی دارند اما به‌وضوح غریبـگی اعضای خانواده را با یکدیگر فراهم می‌آورنـد. این پرداخت ناقص در شـخصیت کلی پدرومادر باز کافی بوده تا خلأ عاطفـی بمانی توضیح و لغزشش به بیراهه توجیه شود.

سـیدی امـا در بخـش کارگردانی «سـیزده» تسـلط و توانایی بهتری از خود نشـان می‌دهد، فیلم او آکنده از لحظات و سـکانس‌های بکـر و نابی اسـت که تسـلطش بـر زبان سـینما را تاییـد می‌کنـد. اگرچـه او از زمـان کارگردانـی «آفریقـا» هـم متهـم به گرته‌بـرداری از نمونه‌های هالیوودی بـوده امـا به‌زعـم نگارنده ایـن مهم نه‌تنها کاسـتی تلقی نمی‌شـود بلکه گواهی اسـت بر دغدغه نسـل جوان سـینمای مـا، کـه بـرای به‌روزبودن و دسـتیابی و تسـلط بهتـر بـه زبان حرفه‌ای و ابزاری سینمای روز جهان تـلاش می‌کنند. سـکانس جابه‌جایی جسـد قاچاقچی، سکانس چپ‌کردن ماشـین و سکانسی که در آن دفترچه بیمه از سـاختمان سـقوط می‌کند، از جملـه سـکانس‌های موثـر و دیدنی «سـیزده» به‌شـمار می‌آینـد. فیلـم دارای ریتمی مناسـب با قصه اسـت. جوانـان بزهـکار اگرچـه همگـی در پرداخت شخصیت و موجودیت خود به‌نوعـی ابترنـد امـا در اجـرا و بازی قابل‌قبـول و جذابنـد. ریتـم فیلم در شـمار بالایی از سـکانس‌ها با حضور طنـاز و موثـر آنها حفظ می‌شـود. از جمله این سکانس‌ها می‌توان به‌ویژه به سـخنوری‌های سـامی و دوسـت ولگـردش درباره عشـق اشـاره کرد. سیدی جوانان خلاف امروزی را چرک تصویر نمی‌کند. با اینکه سکانس‌های طنـز در فیلـم کم نیسـت امـا قصه گرفتار هجـو نمی‌شـود. دکوپاژ فیلم صحیح و متناسب با روایت و نوع ژانر فیلم انتخاب شـده اسـت. «سـیزده» نگاهـی متفـاوت در مقولـه فرهنگ تربیتـی و آموزشـی خانـواده ارایـه می‌کنـد؛ نگاهی کـه در محدوده هنر هفتم تا این لحظه به تعداد انگشتان یک دسـت هم نبوده است. همه‌چیز در «سـیزده» کامل نیست اما وقتی با وجود نقص در طراحی شخصیت‌ها، متـن و روایت، طراحـی و دکوپاژ، نور و تصویر و موسـیقی کامـل و بالاتر از انـدازه معروفـش در سـینمای ایران ظاهـر می‌شـوند، کاسـتی‌ها جبـران می‌شـوند و از سـیزده فیلمـی خوب می‌سازند.

عمق میدان

نگاهی به فیلم «روایت ناپدیدشدن مریم» به کارگردانی محمدرضا لطفی

ترس ایرانی

گلاره محمدی

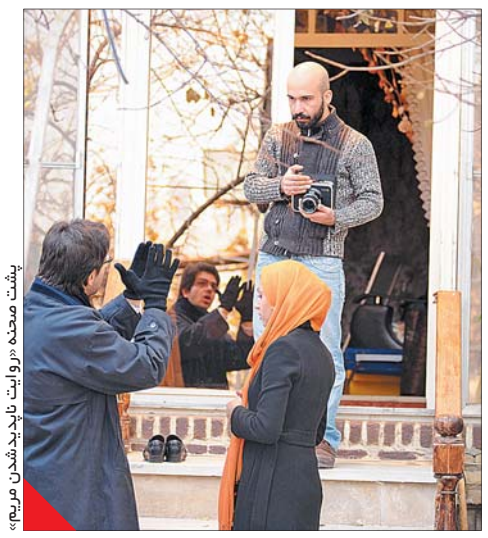
یکـی از ضعف‌هایـی کـه همـواره در سـینمای ایـران مطـرح بوده، فقر ژانر اسـت! اگـر یک‌نگاه گـذرا بـه تاریخ سـینمای ایـران بیندازیـم، می‌بینیـم که تقریبا ۹۹درصد آثار را می‌شـود در چهارژانر ملودرام، کمدی (آن‌هم قالبا در نوع سخیفش)، اجتماعی - اینکه آیا سینمای اجتماعی اصولا ژانر محسـوب می‌شـود یا خیر خودش محل بحث اسـت- و فیلم‌های جنگی طبقه‌بندی کرد. به‌نـدرت فیلم‌هایی در ژانرهایی چون تریلر، جنایی، فانتزی، وحشـت، انیمیشن و... ساخته شـده‌اند و با توجه به بضاعت سینمای ایران کاملا قابل‌حدس است که یافتن آثار قابل‌قبول در این‌گونه‌ها، از میان فیلم‌های ایرانی تا چه حد دشوار است. بنابراین هرگونه تلاشی در راستای غنی‌سازی طیف ژانری سینمای ایران در جای خود قابل‌تقدیر است.

با این تفاسیر می‌توان گفت که در سینمای ایران مهجورترین ژانر یا گونه سینمایی «سینمای وحشت» است. در حالی که هربار فیلمی در این ژانر سـاخته شـده، فارغ از نقاط ضعف و قوتش با اسـتقبال تماشـاگران مواجه شده اسـت. از فیلم‌های «شب بیست‌ونهم» در سال‌های نه‌چندان‌دور تا «خوابگاه دختران» ، «پارک‌وی» ، «پستچی سه‌بار در نمی‌زند» و... درنهایت فیلم «روایت ناپدیدشدن مریم».

«روایـت ناپدیدشـدن مریـم»، نخسـتین فیلـم بلند سـینمایی محمدرضا لطفی اسـت که با پیشـینه نقد فیلم و فیلمنامه‌نویسـی به وادی فیلمسـازی قدم گذاشته اسـت. این فیلم با وجود نواقص و کاسـتی‌هایی که برای یک فیلم اول طبیعی به‌نظر می‌رسـد، نگاه نویی دارد. «روایت‌ناپدیدشـدن مریم» یک فیلم تمام‌عیار نیست، اما جسـارت فیلمسـاز که برای نخسـتین تجربه خود چنین سوژه‌ای را انتخاب کرده، قابل‌تامل است.

شـاید بتوان گفت که فیلم یک «سـایکودرام» درباره ترس است، داسـتانی نه‌چندان پیچیده و اتفاقا مخاطب‌پسند دارد و تلاش کرده در نحـوه بیانش به فرم و سـاختار سروشـکلی تازه ببخشـد. فیلم، داستان مردی به نام مرتضی حسینی را روایت می‌کند که مستندساز است و به‌خاطر سفارشی از یک تهیه‌کننده خارجی شروع به ساخت فیلمی مسـتند درباره نیروهای ماورایی می‌کند. اما در خلال این کار همسـرش دچار بیماری و به‌اصطلاح جن‌زده می‌شود. کار تا جایی پیش می‌رود که مرتضی و همسـرش در اثـر اتفاقی، دچار بحرانی اساسـی می‌شـوند. مریم، همسـر مرتضـی ناپدید می‌شـود و خود مرتضی هم به کما می‌رود.

شـاید اگر این فیلم غافلگیری داستانی داشت می‌توانست خیلی منسـجم‌تر از این باشـد، اما شـوکی به مخاطب وارد نمی‌کند و در نتیجـه جواب‌هـای او را بعـد از پایـان، ناتمام می‌گـذارد. از نکات جالب این فیلم شـیوه روایت داسـتان است که به شکلی «مستند - داستانی» بازگو می‌شود و تمام بازیگران فیلم به‌استثنای سه‌بازیگر، همگـی نقـش خود را بـازی می‌کنند که یکـی از آنها دکترافشـین



پشت صحنه «روایت ناپدیدشدن مریم»

یداللهی، شـاعر و ترانه‌سراسـت. او در این فیلم برای نخستین‌بار در نقش خود و به‌عنوان روانپزشک که حرفه اصلی او نیز هست، جلو دوربین قرار گرفته است.

«روایـت ناپدیدشـدن مریـم» از سـه‌بخش مسـتند، بازسـازی (داسـتانی) و مصاحبه تشکیل شـده است که به‌مراتب صحنه‌های مسـتند آن نفسگیرتر و به‌شدت جذاب‌تر از دو بخش دیگر آن است. این ویژگی، تماشاگر را کاملا به درون قصه فیلم می‌کشاند.

فیلم تـلاش در به‌تصویرکشـیدن و بازسـازی کلاژگونـه اتفاقی دارد کـه به گفته فیلمسـاز، بر اسـاس داسـتانی واقعی اسـت که هنـوز هم ناگفته‌هایی از آن باقی مانده. داسـتان یک‌مستندسـاز که در پـی سـفارش یـک تهیه‌کننده مرموز سـعی در سـاخت فیلمی درباره قدرت‌های ماورای طبیعی دارد و در این مسـیر زندگی خود و به‌خصوص همسرش را به‌شدت به‌خطر می‌اندازد.

محمدرضا لطفی، کارگردان این فیلم سـعی کرده با سـاختاری مستند-داسـتانی روایتـی از یک‌ماجرای اسـرارآمیز و ماورایی که از قضا همچنان لاینحل باقی‌مانده به دسـت دهد و باید گفت در حد قابل‌قبولی در حفظ انسـجام فیلمـش به‌لحاظ روایی موفق بوده و قسمت‌های داسـتانی که به‌علت فقدان موادخام مستند وارد فیلم کرده است تا حد زیادی به پیشبرد روایت فیلم کمک می‌کند. در این فیلم تقابل چهار دیدگاه روانشـناختی، مذهبی، خرافی و آتئیستیک بـه یک‌مسـاله متافیزیکـی از خـلال مسـتندهای مصاحبه‌گونه به تصویر کشـیده می‌شود. نکته مهمی که به دوستانی که قصد دارند به تماشـای این فیلم بنشـینند بهتر اسـت در تصور خـود از فضای فیلـم تجدیدنظـر کنند، چون فیلم اصـلا قصد ندارد با اسـتفاده از تکنیک‌های سـینمایی شـما را بترسـاند و ضربه نهایـی فیلم صرفا در واقعی‌بودن تمام ماجراها و حل‌نشـده باقی‌ماندن موضوع تا به امروز اسـت. «روایت ناپدیدشدن مریم» را می‌توان حرکتی جدید در ژانر سـینمای وحشت دانسـت و از آن به‌عنوان یکی از آثار متفاوت جشـنواره این ژانر و سـینمای ایران نام برد؛ فیلمی که بدون بازیگر چهره و عناصر تزیینی سیما و تنها با تکیه بر قصه‌ای جذاب و فرمتی تـازه، تجربه‌هـای تازه‌ای را بـرای کارگردان در پی داشـت. «روایت ناپدیدشـدن مریم» فراتر از یک فیلم‌اولی عمل می‌کند و همین نوید یک اتفاق خوب برای سـال‌های آتی و فعالیـت حرفه‌ای کارگردان این اثر است.