کاغذ بی‌خط

ابهامات اکران نوروزی

■ مدت‌ها بود که اکران نوروزی چنین مساله‌ساز نشده بود، آنچنان که در برنامه هفت به آن بپردازند، برای عدم تصویب فیلم‌ها اعتراض کنند و نامه بنویسند. از جمله کسانی که اعتراض کرده است، منوچهر محمدی تهیه‌کننده فیلم‌سینمایی «بوسیدن روی ماه» ضمن انتقاد از تحویل ندادن پروانه نمایش این فیلم از طرف معاونت سینمایی با وجود آماده بودن این مجوز، عنوان کرد: این موضوع به لحاظ قانونی قابل پیگیری است.

منوچهر محمدی تهیه‌کننده «بوسیدن روی ماه» در ارتباط با صدور پروانه نمایش این فیلم به خبرنگار مهر گفت: باوجود اینکه پروانه نمایش این فیلم آماده است اما اداره نظارت و ارزشیابی ارشاد از دادن آن امتناع می‌کند زیرا نمی‌خواهند «بوسیدن روی ماه» برای نوروز ۹۱ اکران شود.

وی افزود: وظیفه وزارت ارشاد دادن پروانه نمایش به فیلم‌هاست و درباره زمان نمایش آنها سینمادار و دفتر پخش تصمیم‌گیری می‌کنند. این‌گونه محدودیت‌ها نشان‌دهنده پاره‌ای از مسایل حاشیه‌ای است و وارد شدن ارشاد به این مسایل در شأن اداره نظارت و ارزشیابی و سینماگران نیست. محمدی تاکید کرد: طرح چنین مباحثی جزو قوانین و مقررات نیست. این تهیه‌کننده سینما در ارتباط با مشکل ممیزی در ارتباط با گرفتن مجوز نمایش «بوسیدن روی ماه» گفت: موارادی در این ارتباط مطرح کردند اما با گفت‌وگو حل شد. به ما هم اعلام کردند پروانه نمایش فیلم مشکلی ندارد. روز گذشته که مراجعه کردیم گفتند مجوز آماده است اما چون قصد دارید عید اکران کنید به شما نمی‌دهیم!

محمدی تاکید کرد: این کارها هزینه‌های اداره کل نظارت و ارزشیابی ارشاد را بالا می‌برد و اگر ادامه پیدا کند نافی مقررات شرعی و قانونی کشور است. زیرا سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده مالک فیلم است و این کار به

معنی نفی مالکیت محسوب می‌شود و حتی به لحاظ قانونی قابل پیگیری است. البته ما تلاش خود را برای گرفتن پروانه نمایش «بوسیدن روی ماه» انجام می‌دهیم. در این‌باره مهدی کرم‌پور، رییس سابق شورای صنفی نمایش خانه سینما هم نامه‌ای نوشت که در بخشی از این نامه آمده بود: «به گاه نه‌چندان دورتر همواره در تصمیم‌سازی‌های کلان سینمایی و مدیریت‌های صنفی، طرف مشورت بودم و وقتی احساس کردم صداقت رخت بربسته پایان محتوم را هشدار دادم و یک سال‌ونیم پیشتر پیش‌بینی کردم و نوشتم که ثبت شده و موجود است و بعد در عزلتی خودخواسته به کناری آمدم... اما ما در آموزه‌های دینی همواره به امر به معروف سفارش شده‌ایم.» در بخش دیگر این نامه آمده است: «به وقت افتتاح جشنواره گفتید هر فیلم سینمایی ایران که مطابق قوانین پروانه ساخت می‌گیرد و ساخته می‌شود فیلم ماست، فیلم نظام است و ما وظیفه داریم از آن حمایت کنیم و برای ما فرقی نمی‌کند...» (نقل به مضمون) و ما باور کردیم. چرا که در حل مشکلات فیلم‌هایی که دچار بدفهمی قرار گرفته‌اند، حسن نظرتان را دیده‌ایم.

اما چه شد؟ ... در اولین گام انتخاب‌های فیلم‌های ایرانی بخش‌های بین‌الملل جشنواره، زنگ خطر «امسال خودمانیم و بس» و «همینی که هست» به صدا در آمد... نتایج جشنواره و حرف و تحلیل‌های بعدی این ظن را به گمان برد که دیگر تاب‌تان کم شده. حتی داوران از این میزان دوری آرایشان از آرای مردمی که در سه دهه گذشته کم‌سابقه است، ابایی از غیرمتخصص خواندن تماشاگران جشنواره ندارند. حتی از ۱۰ انتخاب اول مردمی هم می‌گذریم و تمام جوایز را به خودمان بدهیم و کف و تشویق و سکه و پراید و... بی‌تعارف. و باقی به نقش زیورالمجلس در بهت و سکوت... که البته بدفرجام است. لابد. همه یادشان هست که اکران نوروز ۸۸ را به دلیل خواست مداخله مدیریت سابق سینمایی با چهار فیلم برگزار کردم و اما اصل بخش خصوصی نهایتا به رسمیت شناخته شد. یادتان هست که بعد از استعفایم در اردیبهشت ۸۹ اداره‌کل باز همین خیزچینش را برداشت که آنجا هم در نامه‌ای این بار در کسوت سخنگوی شورای مرکزی کانون کارگردانان به شما هشدار دادم و اعلام نگرانی کردم و شما باز هم پا پیش گذاشتید و در نامه‌ای دستور عدم‌مداخله دادید و فکر کنم کسانی هم دلخور شدند اما به درایت، غایله خاتمه یافت... حالا چه شرایط جدیدی پیش آمده که برای چیدمان اکران پیش‌رو شورای صنفی به مصلحت‌اندیشی کنار اداره نظارت ایستاده و دم نمی‌زند؟

نگاهی به شیرین

برای تاملی در جهان کیارستمی

احمد میراحسان

عکس: آیدین رهبر، شرق

زمانی از اریژینالیته، آوانگاردیسم ضدآوانگارد و طبیعی و متفرد و مستقل بودن جهان عباس کیارستمی سخن گفتم: از وجوه ناسازه‌وار آثارش، عدم‌قطعیت، سکوت، ساخت‌شکنانه نگریستن و قدرت نیروی غیاب و فضاهای خالی، خلأ که بیان‌ناپذیری را در راه بیانگری سازمان می‌دهد و نگاه او نمایش را برای ضدنمایش بدیع و یکه‌اش فراهم می‌کند و ما را به شستن چشم‌ها و نگریستن خود حیات و ارزیابی دوباره همه چیزها فرامی‌خواند و از تا انتها نو بودن حرف زدم. و از این‌سان بی‌اعتنا به غرولند شبه روشنفکرانه و تفکر میانمایه بودن و همچنان به عناصر پایدار و معناهای ژرف در باشندگان و در هستی انسان، اعتماد داشتن و به راه خود رفتن! و زمانی از حکمت انباشت‌شده در فحوای آثار کیارستمی سخن گفتم ساتوری و دیده‌وری، چیزی که گویی مادرزاد او را با اصیل‌ترین گوهرهای پایدار و رازهای هستی معنوی شرق پیوند می‌دهد، گویی در اعماق آثارش یک نگاه غریب، قالی، دستگاه شور، موسیقی مقامی و بداهه‌نوازی، حافظ و سعدی، عین‌القضات و بیهقی، ذن و کاشیکاری را در آمیخته و نهان داشته است و در عین بهره‌وری از آن هم رهاست. زمانی دور، از جهان دیونیزیک/ آپولونی کیارستمی سخن گفتم که گویی همه پراکنده‌های گوهرین نیچه‌ای را اعم از دجال تا اراده قدرت، آنک انسان یا حکمت شادان از سپیده‌دمان تا غروب بت‌ها، گرد می‌آورد ولی از بیماری‌های نیچه‌ای، خود را می‌رهاند.

■■■

۱ عباس کیارستمی با ویژگی‌ها، کار و بار خود را که هنر آفرینش نمایشی ضدنمایش است، به پیش می‌برد. هنر او آن آوانگاردیسم ضدآوانگاردیست که روح عصر را برای ما عریان می‌سازد: نمایش! پس او با نمایش ضدنمایش خود در حقیقت با خردی انتقادی ما را به آینده به لمس خود زندگی فرا می‌خواند، زندگی ادامه دارد. چشم ادامه دارد.

۲ شیرین که همه اینهاست که گفتم: استعاره تماشای بازی بازیگران به وسیله خود بازیگران که بدل که بازی و بازی همانند بازی نابازیگران. بازی زندگی می‌شود زیرا زندگی بازیگران، ستاره‌ها، بازی است و وقتی به جای بازی بر پرده پا یا به سالن به آنها در حال بازی می‌نگریم آن انبوه سوپراستارها به نابازیگران بازی متعال سبک رویکردگرایی کیارستمی بدل می‌شود و این رخداد و آغاز اندیشیدن به امر بازی است با تکیه به چشم، کانون بازی بزرگ هستی و سوژه اصلی بازی ستاره‌ها.

—

وقتی به ضرورت و قدرت و مفهوم چشم در سینما و تاثیر و ارزش آن بیندیشیم تبدیل به ساختاری می‌شود که شکل‌گیری آن با نقطه مرکزی دید- چشم پیوندی ماهوی برقرار می‌کند و اتفاقا چشم در اینجا همان لکه کوری است که جلوی دید را نمی‌گیرد! امکان نگاه کردن به نگاه (چشم) درست در آنجا که به‌معنای دقیق کلمه نگاهی درباره نمایش است در شیرین به چند ضد خرد بدل می‌شود. یعنی نگاهی که درباره نمایش یا دیدی نمایش‌دهنده نیست، بلکه عریان کردن خود تماشا و بازی تماشا با هم و نفوذ به باطن این نمایش و برانگیختن و برهنه کردن خود در پس نمایش است. در اینجاست که همه ماجرا رخ می‌دهد! تبدیل کردن همه بازی به نابازی و به امر واقع و همه بازیگران به نابازیگران!

۳ در حقیقت این تجربه شگفت‌انگیز فیلم شیرین بدون قرار گرفتن در نوک آوانگاردیسم امروزی، قابل دریافت نیست یعنی هر نوع قید و بند تعریف، کلیشه، وضع موجود، ملاحظات عرضه و تقاضا و دهن‌بینی و تسلیم به امر کهنه ظرفیت درک این تجربه را نابود می‌کند. باید خود را از هر چارچوب رها کرد و حق پیشرو بودن را با همه عواقب آن به رسمیت شناخت. در آن صورت می‌بینیم که فیلم شیرین همان چیزی را به ما می‌گوید که ضروری است در نقطه اوج همه تجربه‌های سپری‌شده به آن اندیشید به ویژه وقتی که مایل نیستید پیرو تابع و مقلد باشید و ذاتا آدمی خلاق و نوآور هستید. آن چیز همان (دیگر مثل بچه‌ها نیستید) است و اینکه سینما تمام راه‌های مربوط به امکانات نمایش را رفته، اقسام شیوه‌ها را سنجیده، اقسام تکنیک‌های فیلمسازی، داستان‌گویی فیلمبرداری و تدوین را از هر جهت آزموده و از جهت آزمون آوانگارد و پیشرو، تنها یک خلاقیت یکه می‌تواند حرف تازه‌ای بزند. خلاقیت مینی‌مالیستی کیارستمی که توام با دست شستن از همه جلوه‌های ویژه و انواع اسطوره‌پردازی تکنیکی و روایی است و راهش را در همین آزمون سهل- ممتنع ساختاری و روایی‌تر می‌یابد، راهی که با نگاه دیگر و دوباره نگریستن سر و کار دارد و مراحل گوناگونی را پشت‌سر گذاشته به پنج رسیده و از آنجا قله نو و تازه‌اش را در شیرین به پا داشته است. آری دوباره تکرار می‌کنم و صد بار دیگر به این گفته قابل تامل باز می‌گردد: (به نسبتی که سینما به یکی از صور فرهنگی زندگی ما تبدیل گردیده زمینه برای شکل‌گیری نگاهی فراهم شده است که راستش دیگر نگاه درباره نمایش (نقاشی یا عکس تا تئاتر یا تماشا به طور کلی) نیست. دیدی است که خصلت اصلی تفاوت آن را باید قبل از هر چیز، در تفاوت وضع یا ایستار آن دید: در سالن سینما، بحث بر سر آن نیست که کاری کنیم که زاویه یا فاصله دید تغییر یابد، یا بنگریم در حالی که اندر یافت ما از محیط طبیعی شیء‌ای که بدان می‌نگریم همچنان به حالت خود باقی باشد. نگرنده در دل تاریکی، به صندلی تالار نمایش چسبیده که نمی‌شود (همچنان که در تصویر دیگری ممکن است بشود، گفت محل آن تصویری است که در فیلم دیده می‌شود زیرا آن تصویری که در فیلم می‌بینیم، کل یک کناره از این تالار را تشکیل می‌دهد. به این سان خود تالار است که به محل یا صحنه آماده شده برای دید برای جعبه نگاه- یا بهتر بگوییم به جعبه‌ای که در زبان در اشاره به روزنه یا منفذی گفته می‌شود که از آنجا می‌توان چیزی را زیر نظر یا مشاهده گرفت یا به آن سرکشی کرد (در مسیر یک کانال یا در داخل یک ماشین) این‌جا نوعی ورود در یک فضاست، نوعی رسوخ است، پیش از آنکه ملاحظه کردن یا نظاره کردن باشد. فیلم شیرین داستان رابطه چشم و این رسوخ است.

۴ باید بگوییم فیلم شیرین در همان حال که گویی با وقوف به آگاهی‌های پیشرو، در حال بنا کردن دوباره سینماست، در همان حال در حال ویران کردن هر تعریف قطعی و جزم و حتی همین‌هایی است که در بالا گفته شده است گویی آن نگاه درباره نمایش، به نمایش نگاه بدل می‌شود و به صورت نویی بازمی‌گردد و نگاه فیلم شیرین و حتی ساختمان بصری آن و ایده کانونی تکرار بی‌کران و پایان‌ناپذیر چشم‌ها را تا پایان فیلم می‌سازد. خود سالن سینما نشان داده شده در فیلم شیرین یک اغواست، گوشه اتاقی ۶×۶ و بلکه کوچک‌تر با صندلی‌های چیده‌شده‌ای که توهم سینما را پدید می‌آورد! اما بی‌تردید این اتاق (که تالار سینما نیست) با دوربین دیجیتال کیارستمی، به جعبه‌ای تبدیل شده که نگاه است و این درست همان چیزی است که در شیرین اتفاق افتاده است. کل فیلم هم روزنه‌ای است که به روزنه / چشم باز می‌شود. چیزی که با آن می‌توان جهان را زیر نظر گرفت و مشاهده کرد و حال ما به جای جهان، چشم و از منفذ چشم‌ها جهان درونی بازیگران در حال بازی تماشا را زیر نظر می‌گیریم در حقیقت به نسبت سادگی بیکران فیلم شیرین باور - می‌کنید فقط نمایش چشم‌ها! در اعماق فیلم جهان سینمایی، پرسش‌ها و ابعاد تاویل‌پذیری و امکان مکالمه با فیلم/ جهان کیا رستمی گسترش بی‌نظیری یافته است. بدون‌تردید این فیلم بس فراتر از حد تصور کسانی مثل شان پن و جشنواره کن از سینماست و جواد طوسی خیلی اشتباه کرد و درک سطحی‌ای در شوخی‌اش داشت که را بر اساس نامه وهمی اعتراضیه من به شان پن در کن معماری نمود تا با آن موذی‌گری پیش پا افتاده ژورنالیسمی عقده‌گشا همراه شود و پس از عمری خود را برای جوان‌های سودازده لوس کند و رشوه بدهد. او باید می‌دانست که من اندکی آگاه‌تر از آن هستم که برای اسکار و کن چندان اهمیتی قائل باشم تا بافتارها و کشف و دانایی مرا در قلمرو هنر ارزش‌گذاری کنند! پس تردیدی نکنید که عمیقا باور دارم «شیرین» دارای آوانگاردیسمی بسیار فراتر از فهم داوران کن بوده است. این میرزابنویس‌های مطبوعاتی هستند که معیار درک فیلم خود را از راجر رابرت و اسکار و کن می‌گیرند کن با پذیرش آثار کیارستمی به خود اعتبار می‌دهد و با ندیده انگاشتنش – البته این حق هر هیات گزینش و داوری است- حد خود را رسم می‌کند که مسلما از افق یک فیلمساز آوانگارد به نظرم آوانگاردترین فیلمساز ضدآوانگارد زنده جهان – بسی عقب‌مانده‌تر به حساب می‌آید.

۵ اگر فیلم‌های کیارستمی پیش از این همیشه چشمی/ منفذی یا روزنه‌ای به جهان داشت این بار او از این استعاره نقاب‌شکنی و پرده‌براندازی می‌کند و یکسر آن راز نهفته را به نمایش بی‌واسطه چشم و اهمیت آن بدل می‌سازد. البته نه به‌شیوه‌ای نمادین و یا آبستره بلکه دقیقا در قالب یک روایت سینمایی و با منطق قوی فیلمی درباره چشم‌های مشتی بازیگر در حال دیدن نمایشی و خیالی افسانه‌ای که اتفاقا آنها حتی در حال شنیدنش هم نیستند و توهم تماشا و شنیدن را صرفا همان شگرد سینما و بازنمایی آن زنده می‌کند! کاملا درست است که گفته شده کیارستمی اغلب پرده سینمایش و همراه با آن، البته فیلمش، یکسره حالت منفذی به مکان یا روزنه‌ای به جهان را دارد. مثل دری که به حالت نیمه‌باز، در نمای نزدیک آغاز خانه دوست کجاست؟ می‌بینیم (دری که سپس به صورت یک مایه تصویری سراسر فیلم را درمی‌نوردد از در کلاس تا در خانه) یا مثل پنجره خودرو سواری در زندگی و دیگر هیچ و طعم گیلاس (و باد ما را با خود خواهد برد و ده...) که فیلم با آنها به خارج گشوده می‌شود یا مقدماتش چیده می‌شود تا بعدش همین بازگشایی، همین مقدمه‌چینی و همین اندازه از گشایش (نگاه) به تقریب هرگز قطع نگردد. اما توقف در این ایده در حقیقت ناتمام رها کردن مساله چشم، منفذی برای بازتاب جهان از یک‌سو و مدخلی برای ورود به جهان دیگر (جهان درون) از سوی دیگر است در اینجا خود سینما یک چشم است و فیلم شیرین درست از همین‌جا شروع می‌شود همذات‌پنداری چشم زنان و چشم سینما.

نکته

بداهت چشم‌ها در فیلم شیرین از وجود واگزیستانس می‌آید. تمیزی را پشت سر می‌نهد و با تمرکز بر نگاه با ما از رازهای ناگفته به زیبایی سخن می‌گوید. شیرین از نظر شگرد کیارستمی‌وار «نشان دادن با نشان ندادن» در اوج است

۶ در شیرین هم نگاه ما «در جعبه نگاه فیلمساز» وارد می‌شود تا درست وحدت یافته با چشم دوربین او به تماشای چشم‌هایی بنشینیم که خود جعبه‌های نگاهی است که در اصل می‌خواهد ما را نه معطوف تماشای داستان خسرو و شیرین بلکه خود چشم‌ها کند و احیانا همذات‌پنداری این چشم‌ها و چشم‌های شیرین و روح ناکام یگانه شدن و این است که «کیارستمی نگاه بیننده را بسیج می‌کند» و در شیرین ما با بسیج مضاعف نگاه سروکار داریم، نگاه زنان بازیگر که بینندگان فرضی یک فیلم مفروض‌اند- تماشایی اغواگر و بهانه‌ای برای تماشای چشم‌ها- و نگاه خود ما بینندگان، مردان و زنان واقعی. فیلسماز ما را فرامی‌خواند که با نگاه او همراهی کنیم برای بیداری تازه نسبت به چشم‌ها و نگاه و جعبه سینما و همه آنچه قابل لذت بردن و اندیشیدن از سینمایی ناب و شگردهای آن است تا ما را آنگاه فراتر از هر شگرد معطوف کند به ذات امر واقع و پرسش بنیادین سینما و چشم‌ها و بازی و تماشا و سبک کیارستمی! اصرار کیارستمی به گشودن چشم‌ها، تفکر مستقل و غیرقطعی و متفرد و زنده و غیرکلیشه‌ای تبدیل به نحو و دستورزبان رویکردگرایی او شده است و این همان کاری است که به قول ژان لوک نانسی در هر فیلمی تعدادی از نماها که گویی در تایید پیش‌درآمدها ساخته شده‌اند به آن اختصاص یافته‌اند. کادربندی پنجره خودرو، صحنه عکسبرداری، نمای توی آینه عقب یا همین طور درباره باد ما را با خود خواهد برد، نمای ممتدی که روی «فیلمساز» می‌بینیم که سرگرم تراشیدن ریش خویش است و گویی از توی آینه‌ای که روبه‌روی او قرار دارد فیلمبرداری شده نمایی که از لحاظ نگاه روی خودش ناممکن است چون خود آن ناممکن و نامتناهی است در این نما بازتابی در کار نیست زیرا این ما هستیم نه خود او که باید به این نگاه سرگرم نگریستن به ریش‌تراشی نگاه کنیم. در حالی که همه خواص ما معطوف به این است که ببینیم منظور نهایی او از این طلب تصویر چیست اویی که قاطی کاری شده است که به او مربوط نیست چراکه آمده از مراسم عزاداری فیلم بگیرد که نمی‌توان آن را از آن خویش سازد ولی درست به همین ترتیب است که ما خواهیم توانست با او و به‌رغم او، نگاه درستی داشته باشیم، یعنی التفاتی به این عزاداری پیدا کنیم التفاتی به این زنانی که مراسم‌شان را انجام می‌دهند و به این مراسم‌دیرینه‌شان.

۷ اهمیت نگاه و جعبه نگاه، چشم، همچون شی حیرت‌برانگیزی که از یک‌سو با همه اندازه کوچکش همه جهان هستی را فرومی‌کشد و در خود جا می‌دهد و از سوی دیگر همه جهان بزرگ پنهان و باطنی و روح را چون آینه‌ای بازمی‌تابد و رابطه سینما/چشم و دوربین با امر نگاه، در فیلم شیرین با یک بازی عجیب و غریب همراه است اوج اغوا و نمایش برای دستیابی به ذات امر واقع! همان چیزی که سینمای کیارستمی مجذوب آن است و همیشه برخلاف دوران مولف دانای کل اعتراف می‌کند که دسترسی به آن تا چه حد ناممکن و برای همین تا چه حد متفرد، منفرد، فردی و نسبی و غیرقطعی است پس بهترین کار همان ارایه نگاه خود چون حقیقت مطلق بلکه صرفا گشایش گونه‌ای دیدن است در میان همه دیدن‌ها که دارای فردیت خود داند (اما دیدنی به سمت ذات امر واقع و ولع لمس آن!) آری با شیرین سینما اکنون به آن نگاهی تبدیل می‌شود که جهان ممکن‌اش می‌کند و خواستارش هست جهانی که جز به خودش و ذات واقعش به چیز دیگری استناد نمی‌کند.

۸ حال باید بگوییم وجه دیگری از متناقض‌نمایی فیلم شیرین از همین جا برمی‌خیزد گویی درست در آنجا که درگیر و در کشاکش پنداره و اسطوره و اغوا و یک وانمایی دروغ‌پرداز سینمایی هستیم (بازیگران فقط در حال تماشای چهار نقطه‌اند!) درست در همین جا به اصیل‌ترین استناد سینما به ذات امر واقع دست می‌یابیم هیچ مستندی مستندتر از تماشای بازی چشمان بازیگران زن نیست که حرفه خود را به نمایش نهاده‌اند و در همان حال ناخواسته اعماق خود را به نمایش نهاده‌اند. این وحدت شگرد و امر واقع در فیلم شیرین یک اوج فراموش‌نشدنی در کنار سینماست چیزی که به طریقی کاملا سینمایی از راه دنبال کردن بازی چشم‌های بازیگران و هنرمندان اتفاق می‌افتد درگیر و دار ماجرا و داستان شنیداری و همه آنچه که وسیله کار و بازی آنهاست در اینجاست که اذعان می‌کنیم در سینمای کیارستمی سینما فراتر از بستر بودگی‌اش که همچنان به قوت خود باقی است سازنده نوعی محیط طبیعی است نوعی نگاه و نوعی از ذات واقع به امر نگریسته شده!

۹ فیلم شیرین یک گواهی عملی، پیشرو و خلاق است بر پایه درک زیبایی‌شناسی کهنه، و واژگون‌سازی تعاریف مدرنیسم متقدم به وسیله مدرنیسم متاخر یا پسامدرنیسم، مساله‌ای که به تعریف تازه‌ای از ذات اساسا متنوع هنر مربوط است و نیز به تغییر تعریف سینما و فرارفتن تعریف سینما از قواعد جزم هالیوود و افزایش و تکثر آزاد و رهای آفرینشی قالب‌ناپذیر که به شرط بداعت و خلاقیت در حوزه سینما می‌گنجد و آن را بسط می‌دهد. فیلم شیرین با ذایقه‌های محافظه‌کار و دنباله‌رویی که تعریف سینما برای آنان همان است که همه جهان (از اسکار گرفته تا کن و ونیز...) بر آن مهر تایید می‌زند کاری ندارد. این ذایقه فراموش می‌کند اگر در هر دهه از آغاز قرن بیستم قرار بود سینما همان باشد که هست حال ما باید متوقف بر سینمای لومی میر و ملی یس می‌بودیم! آن تفکرات بازاری- ژورنالیستی- رسانه‌ای که به سبب کار طبق عادت به سفارش طبق قاعده (نه سفارشی آزاد در تجربه‌گری و نوآوری) فاسد شده‌اند. جهان کیارستمی را با جهان کوتوله و میانمایه خود مقایسه می‌کنند و از همین‌رو به شدت از تفاوت سینمای او با تعاریف و کلیشه‌های موجود خشمگین می‌شوند. بحث اصلا بر سر آن نیست که در تجربه‌گری کیارستمی می‌تواند آثاری نامنسجم یا فاقد اقبال عمومی و یا حتی ضعیف پدیدار شود این امری طبیعی برای انسان‌ها ولو افراد نابغه است (مسلما کیارستمی نابغه نیست و هنرمندی خلاق و آوانگارد است) بلکه بحث بر سر ناتوانی در پذیرش تجربه‌گری رها شدن از قواعد دگم و عدم درک عناصر متعال این تجربه در پشت سینمای عادت‌ستیز و سادگی سبکی رویکردگرایانه است. فیلم شیرین بیش از هر فیلمی آوانگارد و تجربی است با گرایشی به ضدسینما، سینمایی ساختارزدا، گسترش‌دهنده تعریف سینما و مخالف نامگذاری دگم: این ویدئوآرت است! این فیلم است! این اینستالیشن است! البته این بازی کودکانه بنا به ذائقه معاصر و پسامدرنیسم، در همه جهان مورد تردید قرار گرفته است؛ نوعی آمیزش رشته‌های هنری درهم، نوعی مرزشکنی چارچوب نقاشی با مجسمه‌سازی، مجسمه‌سازی با سینما، داستان با شعر و تئاتر با سینما و... ویژگی اصلی هنرگریزان از کلان روایت‌ها و یا جزمیت ساختی است. البته در جامعه عقب‌مانده عدم وقوف به اتفاق‌های هنری معاصر و رابطه این رویدادها با ریشه‌های فکری و فلسفی و پیشرفت‌های زیبایی‌شناختی و تحول معرفت‌شناسی، تلقی بسیار سطحی از تجربه‌گری کیارستمی و فیلم‌هایی نظیر شیرین پدیدار می‌شود، مقاومت و نفی حاصل از عقب‌ماندگی نه صرفا در حوزه‌های آشکار استبدادزدگی و حذف و کاراکتر فکری سیطره‌جویانه و تک‌صدایی بلکه در سلیقه فرمی و محدودیت ادراک سبکی هم تظاهر می‌یابد و آثاری چون پنج- ده- شیرین، به جای فهم در قالب آوانگاردیسم و تجلی قوه ابتکار عظیم و نوآوری، دچار سوءفهم و کژفهمی می‌شوند.

۱۰ آری کیارستمی «به جای تصویرها و نشانه‌ها، همه جا نگاه قرار می‌دهد» یا بهتر بگوییم کیارستمی آنها را در جهت نگاه بسیج می‌کند و نگاه را در جهت ذات واقع. همه اینها در شیرین به نهایت خلوص رسیده است. همه تصویرها و نشانه‌های بصری معطوف شده است به نماهای چشم‌ها و بسیج نگاه ما در جهت نگاه بازیگران و فراخواندن ما در تاویل این نگاه در جهت ذات واقع و با حضوری که ما ظاهرا صرفا با عنوان نمایشگر و بازیگر به آن می‌اندیشیم. این بار در پس این چشم‌هاست که هزاران تصویر ممنوع بی‌آنکه به نمایش بیاید به نمایش درمی‌آید و با سکوت نشان داده می‌شود. این است معجزه شیرین با شیرین ما. اوج بداهت را تجربه می‌کنیم چشم/ تصویر دربردارنده نوعی احترام است. برانگیختن ما به توجه، مبین نوعی احترام است وقتی تنها چشم‌ها آزادند که به نمایش درآیند و وقتی کارگردانی نبوغ‌آسا با نمایش چشم‌ها، همه ماجراها، تراژدی‌ها، عشق‌های ناگفته را به نمایش می‌نهد، این به معنی دستیابی به اوج بداهت است. به قول ژان لوک‌نانسی بداهت «حقیقت چیزی است که از دور پیداست مثل اینکه معنای معلوم Video یعنی می‌بینیم به صیغه مجهول (برگردانیم) فاصله بداهت هم معیاری از دوری‌اش به دست می‌آید و هم از نیرومندی‌اش» چیزی که از دور پیداست برای آن پیداست که از چیزهای دیگر نیرومندتر است و جدا می‌شود.

آینه‌های روبه‌رو

گفت‌وگو با احمد طالبی‌نژاد

تصویر اشتباه

فاطمه عسگری‌آزاد

■ درباره تفاوت‌های سینمای اجتماعی و سیاسی با احمد طالبی‌نژاد گفت‌وگو کردیم. این روزها ادعا می‌شود تعداد زیادی فیلم سیاسی ساخته شده است.

■■■

سینمای سیاسی درون دسته‌بندی ژانرهای سینما قرار می‌گیرد، یا یک جریان است؟

واقعیت این است که اشتباهی در بعضی از اذهان وجود دارد مبنی بر اینکه سینمای سیاسی با سینمای اجتماعی مساوی انگاشته می‌شود و این امر هم به دلیل مرز باریک بین فیلم‌های اجتماعی و سیاسی است. معمولا بسیاری افراد فیلم‌های اجتماعی را که حالت افشاگرانه دارند و به نقد مسایل اجتماعی می‌پردازند جزو فیلم سیاسی به حساب می‌آورند، درحالی‌که این تصور اشتباه است. فیلم سیاسی مثل هر ژانر دیگری تعریف روشنی دارد. فیلم سیاسی به فیلمی گفته می‌شود که موضوعش سیاست یا سیاستمداران باشد. یعنی اگر فیلمی پیرامون مسایل اجتماعی ساخته شود که افشاگرانه باشد و این افشا به ضرر حکومت تمام شود، ربطی به فیلم سیاسی ندارد این یک فیلم اجتماعی است که لحن انتقادی هم دارد. ولی منظور ما از فیلم سیاسی فیلمی است که محورش امر سیاست باشد و شخصیت‌های محوری فیلم هم در واقع سیاستمداران باشند. این تعریف بسیار روشن است، سیاستمداران می‌توانند سیاستمداران زنده باشند یا کسانی که در حال حاضر در حیات نیستند. ولی به هرحال موضوع فیلم باید موضوعی باشد که به سیاست (مفهوم سیاسی کلمه منظور است و نه مفهوم فلسفی) مربوط شود. زیرا سیاست هم واژه‌ای است که افراد گوناگون به شکل‌های متفاوتی تعریف کرده‌اند. منظور سینمای سیاسی نوعی از فیلم است که به سازوکارهای مربوط به اداره یک مملکت و حاکمان و عوامل حکومت بپردازد.

پس طبق این تعریف انتقادهای اجتماعی در ژانر سیاسی قرار نمی‌گیرد؟ مثل فیلم «اعتراض».

این اشتباهی است که در ایران وجود دارد. وقتی ما می‌گوییم ژانر، به معنای مجموعه مولفه‌های ثابت و آشنا در یک گروه فیلم هستند و با این نشانه‌ها می‌توان ژانر فیلم را دریافت. به این ترتیب، اگر فیلمی درباره وزیر، وکیل یا یک چهره سیاسی باشد، در این ژانر قرار می‌گیرد اما به صرف اینکه یک فیلم اجتماعی حال و هوای سیاسی هم پیدا می‌کند این فیلم، سیاسی نیست. بعضی از فیلم‌های اجتماعی پس‌زمینه سیاسی دارند. مثلا ممکن است شما یک فیلم اجتماعی بسازید که درباره برخی از ناملایمات اجتماعی یک جامعه افشاگری کند ولی شخصیت‌های فیلم شخصیت سیاسی نیستند بلکه افراد عادی مثل یک خانواده هستند که به هرحال ربطی به سیاست ندارند. در سینمای ایران، مثلا فیلم‌های جعفر پناهی درست است که حالت افشاگرانه دارند اما ربطی به سینمای سیاسی ندارند و این فیلم‌ها اجتماعی هستند.

در تاریخ سینمای ایران فیلمی را می‌توانید نام ببرید که دارای مشخصات این ژانر باشد؟

این ژانر خیلی کم در سینمای ما دیده شده است. تا حدودی «شازده احتجاب» را درباره سلسله‌ای که وجود نداشت ساخته شد. این فیلم تا حدودی به مولفه‌های این ژانر نزدیک است. فیلمی که به طور روشن راجع به سیاست باشد، در سینمای ایران نداریم. «شکار خاموش» را هم، راجع به احمدشاه، می‌توانیم در این ژانر قرار دهیم.

با توجه به توضیحات شما فیلمسازان ایرانی به سراغ این ژانر نرفته‌اند؟

فیلم سیاسی ساختن کار آسانی نیست این‌گونه فیلمسازی نیاز به آزادی و فیلمسازان جسور دارد که هیچ‌کدام از این دو عنصر در سینمای ایران موجود نیست. برای ساختن فیلم سیاسی باید آزادی وجود داشته باشد تا فیلمساز بتواند شخصیت‌های روز را بررسی کند و این آزادی هم در سراسر دنیا به راحتی به دست نمی‌آید. از سوی دیگر جسارت خطرکردن و فیلم ساختن پیرامون دولتی که شاید خیلی هم محبوب نیست، از ویژگی‌های این ژانر است. همه این عوامل باعث می‌شود توهمی به وجود آید که هر فیلم اجتماعی را که انتقادی می‌کند، فیلم سیاسی بنامیم و این تصور اشتباه است.

در نتیجه این ژانر در ایران ساخته نشده است.

بله، درست است نماد سیاسی باعث نمی‌شود یک فیلم اجتماعی در دسته فیلم‌های سیاسی قرار گیرد. مثلا در فیلم «سایه‌های بلند روزگار» بهمن فرمان‌آرا مترسکی وجود دارد که آن موقع‌ها تصور می‌شد نمادی از شاه است. ولی باز هم این نماد باعث نمی‌شود این فیلم را یک فیلم سیاسی بدانیم، بلکه فیلم اجتماعی است که در آن تمثیل سیاسی هم به کار گرفته شده است. وقتی صنعت سینمایی داریم که در حال تولید است، باید همه جور فیلمی در این صنعت ساخته شود؛ بالاخره عده‌ای هستند که دوست دارند راجع به شخصیت‌ها یا وقایع سیاسی بیشتر بدانند. اما متاسفانه در ایران چنین شرایطی فراهم نیست مثلا من واقعا دلم می‌خواهد راجع به دکتر حسین فاطمی فیلمی ساخته شود ولی تاکنون نداشته‌ایم. فیلمسازان ما وظیفه دارند که درباره شخصیت‌های سیاسی فیلم بسازند و باید این جسارت را به خرج دهند. از سوی دیگر این فیلم‌ها ممکن است با موانع پخش روبه‌رو شوند و همه این عوامل دست به دست هم داده تا این ژانر در ایران تولید نشود.