ویژه‌نامهٔ مجلهٔ «نقد سینما»
۷
نقد نوشت
نشریهٔ روزانهٔ
چهلمین جشنوارهٔ فیلم فجر
شماره هفتم
CritiComment
@naqhd_nevesht

پرونده فیلم

ضد

پرونده‌ای برای فیلم «ضد»

داستان یک بمب

فیلم «ضد»، در ادامه فیلم‌های یک دهه اخیر سینمای ایران درباره سازمان مجاهدین خلق ساخته شده است. ضد، پرده از ابعاد پنهان یک رویداد تاریخی مهم برمی‌دارد و گرافیک سال‌های ملتهب و پرتنش ابتدای دهه شصت را ترسیم می‌کند و تصویر تاریخی‌اش را به آرشیو ذهنی ما از آن دهه اضافه می‌کند. فیلم «ضد»، چگونه تصویری از ایدئولوژی اعضای سازمان مجاهدین و نفوذ آن‌ها در جمهوری اسلامی ارائه داده است؟ پرونده فیلم این شماره را مطالعه کنید.

نقد نوشت
ویژه‌نامهٔ مجلهٔ «نقد سینما»
سردبیر: سیدعلی سیدان
دبیر تحریریه: محمد خاجی
شورای نویسندگان:
محمدتقی فهیم، نعمت‌الله سعیدی
محمدرضا وحیدزاده، فردین آریش
داود طالقانی، محمدصالح سلطانی
و میثم بالزده
مدیرهنری: مانی پناه‌پور
فضای مجازی: @naghd_nevesht

ایستادن بر فراز یک اتفاق

محمد خاجی

روند بازنمایی موضوعات و حوادث مهم و ملتهب تاریخ سیاسی معاصر از اواسط دهه ۹۰ در سینمای ایران تولدی دوباره یافت. فیلم‌هایی مانند: «سیانور»، «امکان مینا» و «ماجرای نیمروز» از پیشگامان شکل‌گیری این روند بودند و در ادامه، آثار دیگری مثل: «ماجرای نیمروز: رد خون» و «لباس شخصی» نیز به بسط و امتداد آن کمک کردند.

در میان فیلم‌هایی که وقایع و موضوعات تاریخ سیاسی معاصر به‌ویژه سوژه‌هایی حساس و ملتهب از دهه ۶۰ را مبنا و دستمایه روایت‌پردازی خود قرار داده‌اند، «نفوذ» کلیدواژه‌ای مهیب و مشترک است. از قضا امیرعباس ربیعی کارگردان جوان سینمای ایران، در هر دو اثر سینمایی خود یعنی «لباس شخصی» و «ضد»، به شکل ویژه‌ای بر این کلیدواژه تمرکز کرده است. ربیعی به‌واسطه بازخوانی هدفمند تاریخ سیاسی معاصر در فیلم‌هایش، تلاش کرده است به کشف ابعاد رازآلود و واکاوی زوایای پیدا و پنهان «نفوذ» بپردازد و اساسا بخش قابل توجهی از اهمیت کار او در قامت یک فیلمساز، به تلاش درخور تحسینش برای بازشناسی و رمزگشایی از این کلیدواژه تاریخ‌ساز و درعین حال تاریخ‌سوز، بازمی‌گردد.

با این اوصاف، می‌توان «ضد» را گامی نسبتا رو به جلو در کارنامه کاری ربیعی و تداوم تجربه‌ای دانست که او دو سال پیش، به‌واسطه ساخت «لباس شخصی» نخستین اثر سینمایی‌اش از سرگذراند. ربیعی با ساخت «ضد» در امتداد مسیری پیش می‌رود که او را در آستانه ایستادن بر فراز یک اتفاق مهم قرار داده است.

«ضد» درست مثل «لباس شخصی»، موتیف یا بن‌مایه‌های روایی خود را از دل التهابات تاریخ معاصر، خاصه اواخر دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ خورشیدی وام می‌گیرد و با پرداختی گیرا و کم‌نقص، مقطع مهمی از تاریخ معاصر را پیش چشم مخاطبان فیلم، به تصویر می‌کشد. ربیعی که در «لباس شخصی» تلاش می‌کرد تصویری از کنشگری یک پروتاگونیست انقلابی ارائه دهد، این بار در «ضد» سعی کرده است به خلق تصویر یک آنتاگونیست ضدانقلابی بپردازد. دوربین سیال و تکاپوگر هاشم مرادی که در «لباس شخصی» هم به‌عنوان مدیر فیلمبرداری با ربیعی همراه بود، این بار نیز کارکرد دراماتیک خود را به درستی ایفا می‌کند و در روایت مو به موی جزئیات مربوط به یکی از ملتهب‌ترین وقایع تاریخ سیاسی معاصر، لحظه‌ای پاپس نمی‌گذارد تا مبادا چیزی از قلم بیفتد. بخش عمده‌ای از عناصر قوام‌بخش میزانسن مانند: طراحی صحنه، طراحی لباس، موقعیت و زوایای استقرار دوربین، کیفیت رنگ و نور، به درستی در خدمت بصری‌سازی روایت تاریخی فیلمساز قرار می‌گیرند و حس و حال مخاطب را به حال و هوای خاص سال‌های آغازین دهه ۶۰ پیوند می‌زنند. فیلمنامه حسین تراب‌نژاد و روایت مستندنگارانه او از تاریخ سیاسی معاصر، گرچه از برخی نواقص و حفره‌ها رنج می‌برد، اما در همراه ساختن تماشاگر با روند داستان موفق است.

آنچه که ربیعی به‌عنوان کارگردانی علاقه‌مند به ساخت فیلم‌های سیاسی-امنیتی، باید همواره از آن برحذر باشد، غلتیدن در دام کلیشه و بازتولید نعل به نعل دستاوردهای آثار پیش‌ترساخته است. باتوجه به تشدید روند ساخت فیلم‌های سیاسی-امنیتی در سینمای دهه ۹۰ ایران و احتمال امتداد ساخت آن در دهه پیش‌رو، تداوم حرکت در این مسیر برای ربیعی مستلزم به‌کارگیری بداعت در فرم، فضاسازی و شیوه روایت‌پردازی است.

درباره دومین اثر سینمایی امیرعباس ربیعی می‌توان بیش از این‌ها قلم‌فرسایی کرد و رشته سخن را مطول ساخت اما باتوجه به مجال مختص این نوشته، طرح مباحث تفصیلی درباره فیلم را باید به زمان اکران عمومی آن موکول کرد. با این وجود، همانطور که در مطلع یادداشت هم اشاره شد، ربیعی با ساخت «ضد» در آستانه ایستادن بر فراز یک اتفاق مهم قرار گرفته است؛ اتفاقی از جنس بلوغ، پختگی و حذاقت در فیلمسازی.

ضد

ربیعی که در «لباس شخصی» تلاش می‌کرد تصویری از کنشگری یک پروتاگونیست انقلابی ارائه دهد، این بار در «ضد» سعی کرده است به خلق تصویر یک آنتاگونیست ضدانقلابی بپردازد

عشق من: سازمان

محمد تقی فهیم

فیلم «ضد» در تداوم آثار درباره منافقین (سازمان مجاهدین خلق) ساخته و پرداخته شده است. تاکنون بیش از ۱۰ فیلم، مستقیم و غیرمستقیم به منافقین پرداخته‌اند. در این میان برخی مانند ماجراهای نیمروز (مهدویان)، امکان مینا و سیانور، دربست این سازمان را موضوع خود قرار داده بودند و یکی هم مانند «مهدویان» با نیروهای امنیتی به سراغ سازمان رفته و همچنانکه کمال تبریزی با امکان مینا و بهروز شعیبی با فیلم سیانور از درون سازمان به فعل و انفعالات و ویژگی های تشکیلاتی و مناسبات فیمابین منافقین نقب زده بودند. حالا «امیرعباس ربیعی» در دومین فیلمش به سراغ سازمان مجاهدین و موضوع «نفوذ ادامه دارد» رفته است. در این رابطه پرسش هایی مطرح است.

چه ضرورتی برای ساخت این فیلم وجود داشته است؟ آیا این فیلم حرف و حدیث تازه‌ای نسبت به فیلم های قبلی مطرح می‌کند و مهم‌تر اینکه آیا فیلم توانسته در رویکرد جذابیت سینمایی موفق ظاهر شود و نیز آیا فیلم قادر است دهه شصت را برای شاهدان آن دوره زنده کند و دستاوردی برای شناخت نسل دهه هشتاد از سازمان داشته باشد و به عبارتی اطلاعات جدیدی ارائه می‌کند؟

«ضد» با محور قرار دادن بازه زمانی خرداد تا تیر سال شصت که بنی صدر خلع و سازمان مجاهدین وارد فاز نظامی شد و دستور حمله میلیشا را داد، قصه پردازی و دراماتیزه شده است. در این قصه البته شخصیتی محوری هست که عضو اثبات شده سازمان در نفوذ و مواجه با انقلاب و نظام است.

برای اولین بار، فیلمساز تلاش داشته تا رویکرد منافقانه را در شمایل یکی از اعضای این سازمان نمایشی کند. سعید (با بازی مهدی نصرتی) در موقعیت حراست حزب جمهوری و تقریبا نزدیک به شهید بهشتی معرفی می‌شود در عین اینکه همو یکی از کادرهای عملیاتی و مهم سازمان است. یعنی ما دورویی و نفاق سازمانی را در کنش، رفتار و تصمیمات جنایتکارانه سعید می بینیم. ربیعی برای نشان دادن ابعاد هیولایی یک فرد سازمانی، داستانش را با یک عشق کلید می‌زند و این عاشقانه را با داستان نفوذ پیوند می‌زند و بررسی شخصیت را پیش م برد تا پدیده نفاق را تبیین و تصویرسازی کند. تیم سازنده ضد، در بازسازی دهه شصت موفق نشان می‌دهد. خصوصا که فیلمساز تجربه اثر دیگری را دارد که به همین دوره پرداخته بود با این تفاوت که آن فیلم درباره حزب توده بود. استفاده از راش های آرشیوی و تلفیق با صحنه های بازسازی در دل رنگ های مرده و نورپردازی غیرشارپ به احیای موقعیت ها و شرایط تاریخی وقوع رخدادها کمک زیادی می‌کند. اما فیلمساز نتوانسته اتمسفر وشور و هیجان و پویایی آن دوره را در میان طیف های مختلف نشان دهد.

آنچه تعیین‌کننده است مساله جذابیت دراماتیک است که ربیعی نتوانسته این مولفه را در ساختن شخصیت های فیلم عینی کند؛ لذا دم دستی ترین توفیق را در پررنگ کردن مقوله عشق دیده است. به نظر برای افشای ماهیت یک سازمان مخوف، اصلی ترین وجوه آن باید مورد توجه قرار می‌گرفت؛ یعنی قدرت ایدئولوژیک سازمان در جذب و حفظ نیروهایش، چیزی که در فیلم بازنمایی نمی شود و اثر در حد یک اداره با رییس و مرئوس به انجام می‌رسد. مثلا ناصر (با بازی نادر سلیمانی) بیش از آنکه از شمایل نیروهای سازمان مجاهدین بیاید، از تجربه فیلمساز در کار قبلی اش می آید یعنی تیپیکال یک توده‌ای است اما با خشونت اعضای سازمان مجاهدین. خب این ضعف کمی نیست. ما در ناصر کمتر ردپایی از یک عنصر ایدئولوژیک می بینیم بلکه فردی جنایتکار است که در همه جوانب رفتاری اش از باندهای گانگستری مایه می‌گیرد. بنابراین فیلمساز به دلیل فقدان پژوهش لازم و تحلیل کدهای استخراج شده از منبع تحقیقی، عناصر کلیدی سازمان را به کف لمپن خلافکاران تقلیل داده است.

نکته مهمی که در چنین فیلم هایی باید مورد اهتمام قرار گیرد پرداخت شخصیت اعضای سازمان است. فیلمسازان همواره در تلاشند که یک عضو خاکستری یا حتی سفید بیافرینند. خب این اصل مهمی است ولی نمی دانند که این خاکستری یا مثبت نمایی باید در دل سازمان طراحی و اجرا شود، نه در مواجهه با نیروی مقابل. مثلا تردیدی نیست در روابط و مناسبات سازمانی بچه هایی بوده‌اند و هستند که نسبت به دیگری مثلا مهربان‌ترند و رفتار انسانی‌تری دارند ولی این مولفه ها در تشکیلات و در بین خودشان صادق است، در حالی که اتفاقا نیروهای جدی‌تر هر سازمانی همینان هستند که در برابر نیروی مقابل خود تا انتها می ایستند و جلوتر می روند و جان می بازند. اما فیلمساز ما این چنین افرادی را می آورد در جبهه خودی مثبت نشان می دهد. مثلا زن حامله (لیندا کیانی). این ضعف در پرداخت شخصیت ها تقریبا به همه سرایت کرده است. همچنان که ربیعی در ریتم نماها و ضرباهنگ زندگی و مبارزه در دهه شصت، متوسل به ایستایی همه چیز شده است. کلا نبض زندگی و مبارزه کند می زند.

ربیعی برای نشان دادن ابعاد هیولایی یک فرد سازمانی، داستانش را با یک عشق کلید می‌زند و این عاشقانه را با داستان نفوذ پیوند می‌زند و بررسی شخصیت را پیش م برد تا پدیده نفاق را تبیین و تصویرسازی کند

لباس شخصی ۲

محمد صالح سلطانی

فیلم دوم کارگردان ها، از جهاتی مهم‌تر از فیلم اولشان است. معمولاً فیلم اول، حاصل انباشتِ سال ها رویاپردازی و نتیجه صیقل زدنِ مستمرِ ایده هایی است که پس از مدت ها هنرآموزی و دوندگیِ یک جوانِ عشق سینما روی پرده می آید. سینماگران در فیلم اول می خواهند خودشان را اثبات کنند و برای همین هرچه در چنته داشته باشند رو می‌کنند. نتیجه یا یک شکست تلخ است، یا ورود به باشگاه فیلمسازانِ جدی و قابل اعتنا. ماجرای یک کارگردان اما از فیلم دوم شکل متفاوتی به خود می‌گیرد. فیلم دوم عرصه تثبیت است؛ مجالی برای جاافتادن. اگر موفقیت فیلم اول مثل کسب عنوان قهرمانی لیگ برتر باشد، توفیق فیلم دوم مثل دفاع از عنوان قهرمانی است؛ همان قدر سخت‌تر، جان فرساتر و مهم‌تر از قهرمانیِ اول. روی همین حساب، فیلم دومی های جشنواره امسال بیشتر زیر ذره بین اند و «امیرعباس ربیعی» یکی از همین زیر ذره بین هاست. کسی که در جشنواره ۹۸ با «لباس شخصی» نشانه های تولد یک فیلمساز خلاق را به نمایش گذاشت و حالا دو سال بعد از فیلم اولش، با «ضد» به جشنواره آمده و روی پایه های فیلم اولش، بنایی استاندارد اما ساده ساخته است.

تلاطم میان عشق و ایدئولوژی

«ضد» برای کسانی که «لباس شخصی» را دیده‌اند غافلگیری تازه‌ای ندارد. مضمون همان است و جهان داستان همان و مقطع زمانی همان و حتی بازیگر نقش اول همان! فیلم یک ماجرای عاشقانه آمیخته به سیاست را در بازه زمانی اسفند ۵۹ تا تیر ۶۰ و در دل حزب جمهوری اسلامی روایت می‌کند و و مهم‌ترین نقطه قوتش فیلم‌نامه است. قصه «ضد» لکنت ندارد و روان پیش می‌رود، ضرباهنگ فیلمنامه نه کند نه تند است و از همه این ها مهم‌تر، فیلم در سرگرم کردن مخاطبش موفق می شود چون به قصه اهمیت می دهد و داستانش را خوب تعریف می‌کند؛ یک داستان خوش ریتم که اگرچه برای اهالی تاریخ تقریبا هیچ نکته غافلگیرکننده‌ای ندارد اما احتمالا اکثر مخاطبان را درگیر ماجراهای پرپیچ و خمی می‌کند که میان عشق و ایدئولوژی در تلاطم است و به پایانی غافلگیرکننده ختم می‌شود.

قصه‌گوی خوش‌مضمون

«نفوذ» کلیدواژه جهانِ فیلم های امیرعباس ربیعی است. او هم در «لباس شخصی» و هم در «ضد» عزم جدی خودش برای تصویرکردنِ مختصاتِ آدم های نفوذی را به نمایش گذاشته است. فیلم ساز جوان ما، مضمونِ مشخصی را برای فیلمسازی انتخاب کرده و در تبدیل این مضمون به فیلم های داستان‌گو موفق است. اینکه مساله عمیقِ نفوذ در فیلم دوم ربیعی به قصه‌ای جان‌دار تبدیل می شود و در دل یک ماجرای عاشقانه می نشیند و بدون شعارزدگی مخاطب را با خودش همراه می‌کند، نشانه‌ای امیدوارکننده به حساب می‌آید؛ نشانه‌ای که شاید به معنای پایان عصر فیلم های شعارِ مدعیِ ارزش مداری در سینمای ایران باشد.

«ضد» فیلم فرم‌گرایی نیست اما برای بیان محتوای مهم و تلنگر عمیقش، تکنیک را با تسلطی قابل قبول به خدمت گرفته و قبل از آن‌که حرف خوب بزند، خوب حرف می‌زند. همین اتفاق شاید بتواند توفیقی نسبی برای فیلم در مواجهه با مخاطب به ارمغان بیاورد.

تثبیت در مسیر گذشته

دومین فیلم امیرعباس ربیعی از نظر فنی دستاوردهای تازه‌ای برای او به ارمغان نیاورده است. همه چیز از موسیقی تا جلوه های ویژه و از بازیگری تا فیلمبرداری، در همان سطح قابل قبول امانه فوق العاده «لباس شخصی» است. با این حال اما «ضد»، ربیعی را در جایگاه یک فیلمسازِ خوش ذوق که مسیر تبدیل قصه هایی از تاریخ معاصر به فیلم هایی سرگرم‌کننده و خوش مضمون را خوب بلد است تثبیت می‌کند. فیلم دوم ربیعی سرجمع شگفت‌انگیز نیست اما از دستاوردهای فیلم اول او دفاع می‌کند و این کارگردان جوان را در جمعِ امیدوارکننده های سینمای ایران نگه می‌دارد.

اینکه مساله عمیقِ نفوذ در فیلم دوم ربیعی به قصه‌ای جان‌دار تبدیل می‌شود و در دل یک ماجرای عاشقانه می‌نشیند و بدون شعارزدگی مخاطب را با خودش همراه می‌کند، نشانه‌ای امیدوارکننده به حساب می‌آید؛ نشانه‌ای که شاید به معنای پایان عصر فیلم‌های شعارِ مدعیِ ارزش‌مداری در سینمای ایران باشد

مضاد زندگی

ضد

داوود طالقانی

سعید و بیتا، تضاد اصلی در فیلم سینمایی «ضد» هستند. سعید، عامل نفوذی سازمان مجاهدین خلق (منافقین) و بیتا، پزشکی است که به خاطر انقلاب ایران را با خانواده‌اش ترک کرده اما به دلیل کمک به مجروحین جنگی، به کشور برگشته است. سعید که در درگیری‌های پیرامون سخنرانی‌های بنی‌صدر زخمی شده بود، به صورت تصادفی بیتا را می‌بیند و عشق گذشته‌اش زنده می‌شود. بیتا نیز از سیاسی شدن سعید بی‌زار است اما روند اتفاقات به گونه‌ای رقم می‌خورد که با شغل و کار سعید کنار بیاید.

سعید، ایدئولوژی سازمانی خودش را فراموش نکرده است و در قالب کارمند حراست حزب جمهوری، اخبار و اطلاعات داخل حزب را به مرکزیت سازمان گزارش می‌دهد و در نهایت نیز شرایط را برای بمب‌گذاری هفت تیر فراهم می‌کند. بیتا از این جریان‌ها بی‌خبر است و تصور می‌کند که نامزدش تنها یک کارمند شاغل در حزب است.

تقابل و تعامل سعید و بیتا، رابطه متضاد ایدئولوژی و زندگی است. سعید جهان را به میانجی ایدئولوژی‌اش می‌بیند. اگرچه منیژه به او هشدار می‌دهد که سازمان در حال چه خراب‌کاری‌هایی است، اما توصیه منیژه مبنی بر رها کردن سازمان و توجه به عشق زندگی‌اش را نشنیده می‌گیرد و در نهایت نیز منیژه یار دار را به کام مرگ می‌فرستد.

تضاد زندگی و ایدئولوژی در فیلم سینمایی «ضد» در رابطه مهرآگین سعید و بیتا خلاصه نمی‌شود. این ضدیت پیشتر در خود سازمان مجاهدین خلق (منافقین) وجود دارد. ما به صراحت در فیلم می‌بینیم که سازمان افرادش را بی‌خانواده کرده و خود سازمان را به عنوان خانواده جا می‌زنند. زندگی بدون خانواده ممکن نیست و منیژه نیز که همسر سازمانی‌اش، فرهاد را از دست داده است، به فرزند درون بدنش اکتفا می‌کند تا با تولد او خانواده و زندگی‌اش را نجات دهد، اما سازمان ایدئولوژی‌زده، مجال زندگی را به او و سایرین نمی‌دهد.

اوج این تضاد میان زندگی و ایدئولوژی سازمانی، با آگاهی بیتا از اینکه نامزدش یک تروریست است، رقم می‌خورد. سعید برای حفظ موقعیت سازمانی خود و حفظ استمرار فعالیت‌هایش، عشق زندگی‌اش، بیتا را نیز در روان حمام خفه می‌کند. او در تمام موقعیت‌های عاشقانه، ادای زیستن را درمی‌آورد، اگر قربان صدقه معشوق می‌رود، برای این است که ایدئولوژی‌اش پنهان بماند و اگر بالای خرابه‌های ساختمان حزب گریه می‌کند، می‌خواهد ظاهرش وارسته شود.

البته فیلم ضد، تمام تضادهای ایدئولوژی سازمان مجاهدین (منافقین) را به ما نشان نمی‌دهد، اما همین قصه کوتاه کافیست تا ضد زندگی بودن و به عبارت دقیق‌تر ضدِ انسان بودن ایدئولوژی رجوی و یارانش را ببینیم.

تضاد زندگی و ایدئولوژی در فیلم سینمایی «ضد» در رابطه مهرآگین سعید و بیتا خلاصه نمی‌شود. این ضدیت پیشتر در خود سازمان مجاهدین خلق (منافقین) وجود دارد. ما به صراحت در فیلم می‌بینیم که سازمان افرادش را بی‌خانواده کرده و خود سازمان را به عنوان خانواده جا می‌زنند.

درباره فیلم برف آخر

کارت پستال

فردین آریش

هیچکاک جایی گفته است برای من فیلم‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ یا سرگرم‌کننده هستند یا کسل‌کننده. و برف آخر به وضوح متعلق به دسته دوم است. فیلمی از قبیله فیلم‌های هنر تجربه‌ای؛ با سینمای ملال‌آور، کسالت‌بار و خواب‌آوری که به مخاطب دهن‌کجی می‌کند. وانمود می‌کند قضاوت و همراهی مخاطب برایش مهم نیست و مصرانه به بیراهه می‌رود.

این سینمای محفلی و سرکاری تا کِی می‌خواهد به حیات نباتی‌اش ادامه دهد؟ برف آخر فیلمنامه ندارد. یک ایده اولیه دارد که نه شکل می‌گیرد، نه گسترش می‌یابد. شخصیت‌ها هم بُعد ندارند و عمق پیدا نمی‌کنند. برخلاف ظاهر پرطمطراق فیلم، همه چیز در سطح می‌گذرد. نه دامپزشکی که گرگ‌ها را شکار و بعد خود آنها را درمان می‌کند! قابل فهم است، نه مرد محلی که دخترش را گم کرده است، و نه زن طرفدار حضور گرگ‌ها در محیط طبیعی. هیچ‌کدام مسأله ما نمی‌شوند. چه اینکه مسأله فیلمساز هم نیستند. همه چیز باسمه‌ای و قلابی است. طبیعتش هم بی‌جان است، مثل آدم‌هایش. نماهای تکراری از رفت و آمد آدم‌ها و محیط هم دور باطل و ملال مضاعف است.

جز این آنچه باقی می‌ماند چند تصویر کارت پستالی از طبیعت بکر و برف‌آلود است. تصاویری خوش‌منظر، با قاب‌های چشمگیر اما بی‌کارکرد. صرفاً شیک. زیبایی منهای تأثیرگذاری.

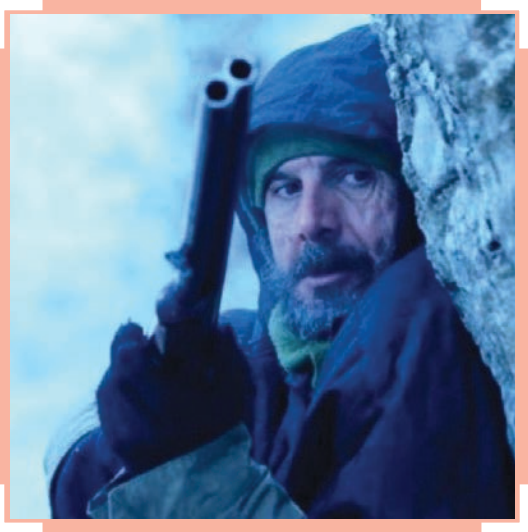
سینما اما تصویر متحرک قصه‌گو است. باید روایت کند و ما را در تجربه‌ای سینمایی سهیم کند تا از مجرای این تجربه، احساسی مختصر-حس که پیشکش- را در ما برانگیزد.

می‌توانیم تصور کنیم فیلمساز- بی‌آنکه او را بشناسیم و صرفاً از مجرای فیلمی که ساخته است- به زندگی پشت کرده است. در هپروت و بی‌خبری سیر می‌کند و هیچ درکی ندارد از درد، رنج، غم، شادمانی، عشق، تنهایی، مرگ و خلاصه هر مفهومی انسانی دیگری که می‌تواند مسأله وجودی و درونی کسی باشد. مسأله‌ای که وقتی بدل به فیلم می‌شود حتی اگر مسأله ما نباشد می‌توانیم با آن ارتباطی برقرار کنیم و همراهش شویم.

فیلمساز برف آخر اما بیش و پیش از فیلمسازی باید زندگی کند و زندگی کردن بیاموزد. باید سفر کند و با آدم‌های پابرزمین معاشرت کند. برود سفر، برود توی خیابان‌ها و قهوه‌خانه‌ها در میان مردم معمولی، و از آنها حکمت زندگی یاد بگیرد. ببیند آدم‌های ساده اما حسابی‌ای را که عمق زندگی‌شان به مراتب بالاتر از بعضی به اصطلاح فیلمسازان ماست. مردان و زنانی را که از لحظه به دنیا آمدن و در طول زندگی درگیر با مسأله و درد، با غم‌های واقعی و شادمانی‌های صادقانه روزگار می‌گذرانند. سینمای ما همیشه از مردم عقب‌تر بوده و به این آدم‌ها بدجور بدهکار است و اگر می‌خواهد آینده‌ای داشته باشد باید برود سراغ آنها و روایت‌شان کند. همین.

آنچه باقی می‌ماند چند تصویر کارت پستالی از طبیعت بکر و برف‌آلود است. تصاویری خوش‌منظر، با قاب‌های چشمگیر اما بی‌کارکرد. صرفاً شیک

برف آخر



و اصلا جشنواره برای چیست؟ (قسمت اول)

درباره رابطه‌ای که ممکن است بتوانیم با جشنواره فیلم فجر داشته باشیم

سید باقر نبوی ثالث

نمی‌دانم چقدر خوانندگان این متن با این حس که؛ جشنواره فیلم فجر یک بساط بلاتکلیف است، احساس همراهی می‌کنند. چون اگر به چنین حسی نرسیده باشید، احتمالا پرسیدن این سوال که؛ «جشنواره سینمایی می‌خواهیم چه کار؟» اصولا چیز مهمی نیست. در نظر من، هرکس چند سال پیاپی فیلم‌های سینمای ایران را یکجا در جشنواره ببیند و هی تماشا کند که این بساط چگونه هرطرفش یکجور است و هیچ دو گوشه‌اش با هم نمی‌خواند، علی‌القاعده باید به این حس برسد؛ جشنواره فیلم فجر چندسالی است شوری نمی‌انگیزد!

از زمانی که من متوجه این چیزها می‌شدم، از دوره دبیرستان که همان سال‌های ابتدای دهه ۸۰ بود، جشنواره یک اتفاق مهم و بزرگ فرهنگی، اجتماعی و احتمالا سیاسی بود. همان سال‌ها که من نام فیلم‌ها را فهرست می‌کردم تا هروقت نسخه سی‌دی آن به شهرمان رسید، فیلم مهمی را از دست نداده باشم. هرسال در سینمای ایران یک سری فیلم وجود داشت که تو باید آن‌ها را تماشا می‌کردی و «جشنواره» روز اول رونمایی از همه آن‌ها بود. الان جشنواره چنین وضعی ندارد. نه! نگویید حالا پلتفرم‌ها آمده‌اند و دسترسی و تنوع به فیلم و کتاب و این‌ها زیاد شده. چون در این صورت هر نوع بحث اساسی درباره موضوع منتفی می‌شود، در این صورت دیگر می‌شود جشنواره را به یک اتفاق توریستی مثل بسیاری از جشنواره مهم جهان تبدیل کرد و این گفت‌وگو را تمام کرد.

این گفت‌وگو را ادامه می‌دهیم چون شما به راحتی چنین استدلالی نمی‌کنید، چون می‌دانید ما در ایران زندگی می‌کنیم و فقط رنگی از تنوع و دسترسی و این حرف‌ها دیده‌ایم. چون ما نه نتفلیکس داریم، نه آمازون، نه دیزنی پلاس و نه سالی چند هزار فیلم و سریال و انواع و اقسام فرمت‌های نمایشی، و از همه این‌ها مهمتر تاریخ سینمای آمریکا را.

پس، از آنجا که ما تاریخ خودمان و تاریخ سینمای خودمان و جشنواره خودمان را داریم، ناگزیریم برای فکر اصلاح جشنواره آن را همچون چیزی تازه، از نو ببینیم. و برای این کار، چون با چیزی به اسم «جشنواره سینمایی» طرفیم، باید از خودِ معنایی که پدیدهٔ جشنواره سینمایی (film festival) در تاریخ سینما پیدا کرده شروع کنیم.

آنچه امروز در پدیده جشنواره سینمایی خیلی مهم‌تر از باقی قضایاست، حضور آن در چرخه اقتصادی سینمای جهان است. یعنی تبدیل شدن آن به محوری اقتصادی، علاوه بر جنبه فرهنگ سینمایی. هر فیلم سینمایی، می‌تواند ابعاد اقتصادی، فرهنگی- اجتماعی و سیاسی متفاوتی داشته باشد. فیلم از زمان تولید و بعد عرضه، وارد حیاتی در نسبت با این ابعاد مختلف می‌شود. به عبارتی چون موجودی زنده در لحظه تولد ابتدا در معرض دید تماشاگران، منتقدان، سینماگران و رسانه‌ها و غیره گذاشته می‌شود. سپس متناسب با کیفیت اثر و برخوردی که با آن می‌شود حیاتی در طول زمان پیدا می‌کند. این یک روال طبیعی است. در این روال، جشنواره‌های سینمایی یکی از مهمترین و تاثیرگذارترین مولفه‌های موثر بر حیات فیلم در سینمایند. در واقع جشنواره‌های سینمایی اولین حلقه توفیق فیلم در بازار سینما به حساب می‌آیند. این نقش که جشنواره سینمایی در طول سینما برای فیلم‌ها بازی کرده، تا امروز مدام تشدید شده و حالا تقریبا می‌شود توفیق یک فیلم (از نوع خاص) را مطلقا وابسته به حضور در جشنواره سینمایی دانست. و این اندک اندک به تولد نوعی سینما در جهان هم منجر شده است. این نوع خاص سینما را ما در ایران به غلط، یا بهتر بگویم از روی مسامحه و ناآگاهی، «سینمای جشنواره‌ای» نامیده‌ایم. یعنی آنچه در چرخه جشنواره سینمایی جهانی با آن روبروییم، دقیقا نوع خاصی از فیلم‌های کِش‌دار و پُرگو و روشنفکرانه نیست، بلکه نوعی از فیلم است که مناسبات تولید آن وابسته به حضور در چرخه جشنواره‌ای جهان است. یعنی تولید فیلم از ابتدا به نحوی برنامه‌ریزی، و در واقع بازاریابی شده که در مناسبت با این چرخه باشد.

برخلاف سینمای جریان اصلی[1]، یعنی سینمای وابسته به گیشه و چرخه اکران سالن‌ها یا پلتفرم‌ها که تولید فیلم در آن از اساس برای ارائه به آن بستر برنامه‌ریزی شده است.

از آنچه گفتم منظور در اصل این بود که؛ چیزی که در جشنواره‌های سینمایی یا به عبارت بهتر در چرخه جشنواره‌ای با آن طرفیم یک جور نظام تولید در هم فرورفته و تقریبا منسجم و بخشی از بازاریابی جهانی سینماست. به طور سنتی این نوع تشکیلات، در اروپا راه و رسمی پیدا کرده، همچنان که مهمترین جشنواره‌های سینمایی جهان از جمله سه جشنواره مهم یعنی کن، ونیز و برلین[2] هرسه اروپایی‌اند. آن جشنواره‌های مهم غیر اروپایی دیگر نظیر توکیو، مونترئال (کانادا)، ساندنس (آمریکا)، قاهره[3] و... که خارج از اروپا شروع کرده‌اند، هم در نسبتی با این درک از چرخه تولید سینما هستند.

در نظر من مهمترین نکته‌ای که در این بررسی اجمالی[4] تاریخی هست، توجه دادن به جنبه پدیداری «جشنواره سینمایی» است. در طول تاریخ سینما پدیده جشنواره سینمایی، جای خود را در برابر سینمای جریان اصلی که مبتنی بر سرمایه متمرکز و چرخه اکران قدرتمند است، پیدا کرد. مهمترین مظهر این نوع سینما در تمام تاریخ سینما «هالیوود» است. جایی که برنامه تولید از پیش برای فروش در گیشه و اکران برنامه‌ریزی می‌شود.

بعد از این، مهمترین سوال برای ما در برابر جشنواره فیلم فجر خودمان این است که جشنواره ما کجاست؟ آیا فیلم‌ها را در چرخه تولید و نمایش داخلی تنظیم می‌کند؟! آیا با سیاستی که در طول سال‌ها جای خود را باز کرده نوع خاصی از فیلم‌ها را می‌پذیرد و از این طریق نوعی تنظیم‌گری انجام می‌دهد؟! آیا جوایز آن، شیوه‌ای که فیلم‌های در چارچوب معین جایزه می‌دهد، سیاستی را در طول زمان برای آن و برای سینمای ایران پدید آورده است؟

متاسفانه می‌دانیم که پاسخ جمله این سوالات به سختی ممکن است مثبت باشد. در واقع جشنواره فیلم فجرِ ما، در مقایک جشنواره سینمایی جایی در «بازار سینما» ندارد، و بدین ترتیب نه می‌شود نقش آن را در سینمای ایران شناسایی کرد و نه حتی سازوکاری برای سیاست‌گذاری و اجرای آن پیدا کرد. این بماند تا بعد.

پی‌نوشت:

۱- اصلاح سینمای تجاری را استفاده نمی‌کنم چون خودش محل بحث و مسامحه و سوءبرداشت‌های دیگری است.

۲- این سه تا را در جهان "big three" می‌گویند.

۳-همینجا خوب است توضیح دهیم که؛ به طور کل آمار دقیق از تعداد و کیفیت جشنواره‌های رسمی و غیر رسمی جهان نمی‌توان ارائه داد. یک نمونهٔ مهم و قابل اتکا در شناخت کیفیت جشنواره‌های بین‌المللی اطلاعات فدراسیون بین‌المللی تهیه‌کنندگان سینما (FIAPF) است. فیاپف نهادی است که به جشنواره‌های جهانی رقابتی نمره استاندارد می‌دهد. این فدراسیون در آخرین اعلام خود در سال ۲۰۲۰، تعداد ۱۵ جشنواره را در لیست خود معتبر شمرده است. این جشنواره‌ها عبارتند از: برلین (آلمان)، کن (فرانسه)، شانگ‌های (چین)، کارلووی واری (چک)، لوکارنو (سوییس)، مونترئال (کانادا)، ونیز (ایتالیا)، سن سباستین (اسپانیا)، ورشو (لهستان)، توکیو (ژاپن)، تالین (استونی)، قاهره (مصر)، گائو (هند)، ماردل پلاتا (آرژانتین) باقی داستان را اگر اهل‌اش هستید، می‌توانید در سایت خودش ببینید: www.fiapf.org

۴- این بررسی اجمالی است چون مجال این نوشته کوتاه اجازه بازکردن بیشتر نمی‌دهد، مبسوط‌تر را در پژوهشی برای مرکز پژوهش‌های مجلس انجام داده‌ام و منتشر شده و آنجا لطفا ببینید.