فرهیختگان

@farhikhtegandaily

WWW.FDN.IR

جدال آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی ۲۱ سال بعد از «آژانس شیشه ای» در جشنواره امسال هم حضور دارد

به نفع آرمان یا علیه واقعیت؟

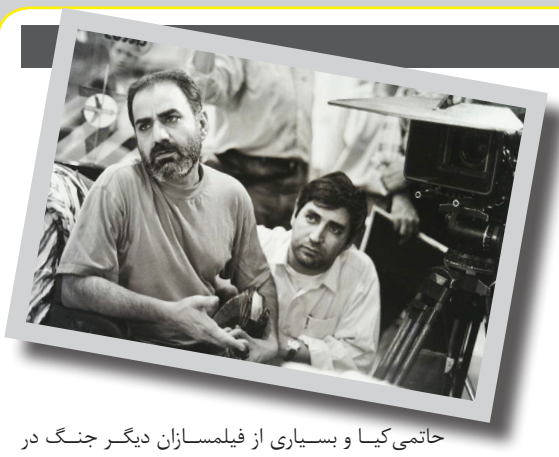
میلاد جلیل‌زاده
روزنامه‌نگار

سینمای سیاسی چنان معنای فراخ و گسترده‌ای دارد که اساسا می‌شود پرسید «آنچه سیاسی نیست، چیست؟» مسائل اقتصادی، اجتماعی، اعتقادی و فرهنگی هرکدام به نحوی می‌توانند یک پیوست سیاسی هم پیدا کنند و به این شکل هر فیلمی که ساخته شود، مواضع سیاسی مختلفی را در برابر خودش شکل می‌دهد و به نحوی با سیاست ارتباط دارد. اما مشخص است که بعضی از فیلم‌ها سیاسی‌ترند. فیلم‌هایی که راجع به تاریخ معاصر ایران ساخته می‌شوند، عموما سیاسی‌تر هستند. «سیانور» ساخته بهروز شعیبی از نمونه‌های متأخر این نوع فیلم‌هاست. در ضمن، آثاری که مشخصا کاراکتر موثر و مهمی در آنها حضور دارد که فعال سیاسی است، سیاسی‌تر به حساب خواهند آمد. اگر باز هم بخواهیم بین نمونه‌های متاخر سینمای ایران فیلمی را در این ردیف پیدا کنیم، می‌شود به «زندگی خصوصی» ساخته حسین فرحبخش اشاره کرد که قهرمان یا ضدقهرمان آن بین تخیلی بودن و ارجاعات حقیقی به شخصیت‌های واقعی، معلق است. اگر یک فیلم درام براساس مساله‌ای سیاسی شکل بگیرد یا لااقل بخشی از درام بر این اساس استوار باشد، مشخص است که آن فیلم هم راحت‌تر در دسته‌بندی آثار سیاسی قرار خواهد گرفت. «قلاده‌های طلا»، «پایان‌نامه»، «عصبانی نیستم» و «این یک فیلم نیست» از ابوالقاسم طالبی، حامد کلاهداری، رضا درمیشیان و جعفر پناهی که با اتخاذ مواضع مختلف، همگی مرتبط با وقایع سال ۱۳۸۸ هستند، از این زمره است. فیلمی که در رابطه با چالش‌های یک ایدئولوژی است هم می‌تواند سیاسی باشد. این چالش‌ها می‌توانند بین فرد معتقد به یک مکتب ایدئولوژیک و جامعه یا سیستم حاکم رخ بدهند یا در درون فرد اتفاق بیفتند. فیلم‌های محسن مخملباف نمونه‌های رادیکالی از این نوع آثار هستند؛ چنانکه خود کارگردان هم نهایتا در دریایی از همین چالش‌ها و تناقض‌های درونی غرق شد. بعضی فیلم‌ها هستند که اشاره‌های مستقیمی به مسائل سیاسی روز دارند. سینمای پس از دوم خرداد ۱۳۷۶ پر از این نوع فیلم‌هاست که در بسیاری از موارد شکلی بازاری پیدا کرده‌اند. «اعتراض» مسعود کیمیایی و «زیر پوست شهر» اثر رخشان بنی‌اعتماد جزء همان موج به‌حساب می‌آمدند و «تلفن همراه رئیس جمهور» اثر علی عطشانی و «گیرنده» از مهرداد غفارزاده دو نمونه از فیلم‌هایی است که با همان سیاق منتها این بار در دولت محمود احمدی‌نژاد ساخته شدند. دوم خرداد ۱۳۷۶ موجی از متلک‌های سیاسی را در سینما و تئاتر ایران مد کرد و اتفاقات سال ۱۳۸۸ موج دومی در این خصوص به راه انداختند. اما دولتی که پس از سال ۱۳۹۲ روی کار آمد، سعی کرد فضا را به سمت غیرسیاسی‌ترین دوران سینمای پس از انقلاب پیش ببرد. اما تمام اینها هم مانع از سیاسی شدن لااقل بخشی از فیلم‌های سینمای ایران در این سال‌ها نشده است. شاید ایرانی‌ترین نمود سیاست در سینما، دوگانه آرمان و واقعیت باشد که تاکنون وجه واقع‌گرای آن در کاراکترهای دیپلمات، مدیر دولتی، مامور امنیتی و... دیده شده و جنبه آرمان‌خواه آن در اکثر اوقات یک رزمنده دفاع مقدس است. این دوگانه در حقیقت دایر شدن امر بین دو بی‌نهایت ابدی؛ یعنی وظیفه و مصلحت است و بین نگاه قهرمانانه و عقلانیت محافظه‌کار. اکثر فیلم‌هایی که در میانه این گسل قرار گرفته‌اند را فیلمسازان دفاع مقدس ساخته‌اند و اکثر داستان‌ها با مساله دیپلماسی از یک سو و جنگ تحمیلی از طرف دیگر ارتباط دارند.

یادگارهای حاتمی کیا و ملاقلی‌پور برای سینمای ایران

کسر قابل توجهی از فیلم‌های رسول ملاقلی‌پور و ابراهیم حاتمی‌کیا در کشاکش همین دوگانه «آرمان و واقعیت» قرار دارند؛ با این تفاوت که ملاقلی‌پور لحن صریح‌تری نسبت به حاتمی‌کیا دارد و این نقدها در کار او با وضوح بیشتری به چشم می‌آیند. خلق شخصیت آرمان‌گرا به عبارتی مساوی است با خلق قهرمان؛ اما سینمای ایران طی این سال‌ها به‌شدت از قهرمان و قهرمانی فاصله گرفته است. این وضعیت را در هشت سال گذشته می‌شود خیلی پررنگ‌تر هم دید. از حدود هشت سال پیش بود که اصل «لطفا هیچ کس را قضاوت نکنید» با موج موسوم به پسافرهادی در سینمای ایران جا افتاد؛ در حالی که قهرمان باید قضاوت کند و حتی قضاوت او فراهنجار باشد. اطلاق عنوان «سینمای آپارتمانی» به این نوع فیلم‌ها، نه‌فقط از این جهت که بخش اعظم اتفاقات‌شان داخل یک آپارتمان می‌افتد، بلکه از این جهت هم صحیح است که فضای داستان‌هایشان به حال و هوای مسئولان در روزمرگی تعلق دارد و آدم‌هایی که جلوی دوربین می‌آیند، در مقایسه با آدم‌های غیرآپارتمانی همان‌قدر از بن‌مایه قهرمانی برخوردارند که شیر و ببر باغ‌وحش در قیاس با سلاطین و شکارچیان آزاد جنگل، بن‌مایه دارند. به این ترتیب بعد از حاتمی‌کیا و ملاقلی‌پور هیچ فیلمساز جوانی پیدا نشد که همان سبک و شیوه را ارائه بدهد و نهایت ناپرهیزی سینمای محافظه‌کار ایران، نمایش اجامر و اوباش نشئه‌باز یا به اصطلاح اراذل شهری بود، نه قهرمان‌های فراهنجار. «ابدویک روز»، «سیزده»، «همه چیز برای فروش»، «اعترافات ذهن خطرناک من»، «مغزهای کوچک زنگ زده» و... تعدادی از این ناپرهیزی‌ها هستند اما فقط «لاتاری» بود که بعد از این همه سال، به سمت عمل قهرمانانه رفت. در مورد تاثیرات اجتماعی «لاتاری» حرف و حدیث‌های فراوانی مطرح شد. عمده انتقادها به این فیلم متوجه چالشی بود که گفته می‌شد می‌تواند سر راه دیپلماسی کشور قرار دهد. بعدها عده دیگری چنین نقد کردند که این فیلم به دوگانه عرب و ایرانی دامن می‌زند و این البته نقد کسانی بود که «لاتاری» را خودی می‌دانستند. در شرایطی که پس از سال‌ها تنها یک فیلم با محوریت قهرمان روی پرده سینماهای ایران می‌آمد، طبیعی بود که آنتاگونیای قصه لاجرم تعمیم به کل دلایلی پیدا کند که یک قهرمان بنا بر آنها دست به عمل قهرمانانه‌اش می‌زند و بحث قومیتی در چنین شرایطی می‌توانست استنباط کلی خیلی‌ها باشد. اما با متکثر شدن مواردی که قهرمانان فیلم‌های مختلف در مواجهه با آنها از پوسته روزمره‌شان خروج می‌کنند، این مساله هم خودبه‌خود حل می‌شود. در دوران سکوت تیره و قبرستانی قهرمان‌های سینمای ایران، یا به عبارتی در دوران بایکوت و تمسخر مشی قهرمانی و به‌طور کل آرمان‌گرایی، بعد از «لاتاری»، «دیدن این فیلم جرم است» را می‌شود تنها فیلمی به‌حساب آورد که پا به این وادی گذاشت. فیلم رضا زهتابچیان را بعضی‌ها «آژانس دهه ۹۰» لقب می‌دهند و این البته ممکن است محل بعضی مناقشات قرار بگیرد؛ چه اینکه «آژانس شیشه‌ای» در واکنش به دوران هشت ساله‌ای ساخته شده بود که مشابه آن همین امروز هم مجددا بر شرایط کشور حاکم شده و البته سال‌های پایانی‌اش را سپری می‌کند، اما به‌رغم شباهت بسترهای زمانی، واکنش حاج کاظم «آژانس شیشه‌ای» با امیر موسوی در «دیدن این فیلم جرم است» مقداری تفاوت دارد. امیر در حال حفاظت از حریم شخصی خودش است. او از همسرش و پایگاه بسیج منطقه‌شان که پاتوق او و همفکرانش است و از تمام چیزهایی که در دایره محدود شده و غریب افتاده خود او هستند، دفاع می‌کند و می‌خواهد نگذارد که لااقل اینها به دست نامحرمان و نااهلان بیفتد؛ در حالی که حاج کاظم به قلب پاتوق مرفه‌ترین مردمان روزگار خودش رفت. او رفت به جایی که اعیان برای شب عید بلیت هواپیما می‌گرفتند تا به اروپا و بعضا از آنجا به آمریکا بروند. به هر حال «دیدن این فیلم جرم است» بخشی از دوران ماست. البته اگر آن را تنها نبینیم و منتظر بمانیم که فیلم‌های دیگری هم ساخته شوند و ابعاد دیگری از سیمای این زمانه را منعکس کنند. امیر قهرمانانه شروع نکرد اما در ادامه قهرمان شد. او آگاهانه این مسیر را انتخاب نکرد اما وقتی در موقعیتش قرار گرفت، آگاهانه آن را پذیرفت. اگر چه موقعیتی که برای امیر ایجاد می‌شود غلو است اما برخورد اولیه او به‌عنوان کسی که در چنین موقعیتی قرار گرفته ابدا غلو نیست؛ یعنی این واکنش اولیه، یک عصبانیت طبیعی است که از اکثر مردها در چنین وضعی می‌تواند سر بزند. اما از جایی به بعد که او راضی نمی‌شود خسارت بگیرد و کوتاه بیاید؛ یعنی از آنجا به بعد که مساله را حیثیتی کرد، تبدیل به یک قهرمان شد، قهرمانی که مثل تمام قهرمانان سینمای ایران در چند دهه اخیر، لباس خاکی بسیج را پوشیده است و البته این اولین بار خواهد بود که نه یک رزمنده جنگ، بلکه یک جوان نسل سومی روی پرده‌های سینمای ایران چنین جلوه‌ای می‌کند. البته قضاوت درباره اینکه «دیدن این فیلم جرم است» به نفع آرمان ساخته شده یا صرفا علیه واقعیت است را می‌شود به زمان دیگری موکول کرد.

به ما چه که بی بی سی و سی ان ان چه قضاوتی می کنند!



آرمان‌گرایی در سینمای ایران با انقلاب اسلامی شروع شد اما نه با پیروزی آن. اولین فیلم آرمان‌گرا در سینمای ایران «قیصر» است و قیصر زبانه هفت‌تیری بود که مسعود کیمیایی در کودکی از زیر پر شال سبز نواب صفوی آن را دیده بود. «قیصر» بخشی از سینمای انقلاب بود، انقلابی که بعد از پیروزی‌اش در سال ۵۷، سینمای ایران را در آستانه خلق مجددی قرار داد و خیلی طول نکشید که صاعقه جنگ هشت ساله بر کشور فرود آمد و مدتی بعد، سینمایی به اسم سینمای دفاع‌مقدس ناگهان در اوج متولد شد. همان‌طور که این جنگ آرمان‌گرایانه بود، فیلم‌های راجع به آن هم چنین بودند.

اما رویارویی آرمان و واقعیت در سینمای ایران، مربوط به بعد از جنگ تحمیلی می‌شود. بعد از سال ۱۳۶۸ دولتی روی کار آمد که علنا می‌گفت باید جنگ را فراموش کنیم. البته در ابتدا دقیقا معلوم نبود که چه چیز باید فراموش شود اما زیاد طولی نکشید که معلوم شد. اولین قربانی این وضع در عالم سینما مرتضی آوینی بود. صداوسیما در آن زمان با دولت همسویی کامل داشت و خواسته شد که کار تولید مستند «روایت فتح» متوقف شود. آوینی ادامه کار تولید این فیلم را به حوزه هنری برد اما مصائب ساخت مجموعه‌ای که همچنان بر ادبیات آرمان‌گرایانه دفاع‌مقدس تاکید داشت، نهایتا با پیوستن مرتضی آوینی به قهرمان‌های فیلمش به پایان رسید. رسول ملاقلی‌پور که خودش روزی در جبهه گلوله خورده بود، ناچار شد تا مدت‌ها سینمای جنگ را کنار بگذارد و ابراهیم حاتمی‌کیا تا آنجا پیش رفت که مدتی از کار بیکار شد و به ناچار با اتومبیل مسافرکشی می‌کرد. شخصیت راننده که در «بوی پیراهن یوسف» وجود دارد یا به‌طور دقیق‌تر حاج کاظم «آژانس شیشه‌ای» ریشه در همان دوران داشتند. آوینی شهید شد، ملاقلی‌پور و حاتمی‌کیا و بسیاری از فیلمسازان دیگر جنگ در تنگنا قرار گرفتند، فضا برای خالی نماندن کارنامه مسئولان پر شد از فیلم‌های جنگی سفارشی که رمبوهای ایرانی بودند و نهایتا صادق آهنگران، همان که یک روز سرود حماسی «ای لشکر صاحب زمان» را می‌خواند، حالا دیگر چنین زمزمه می‌کرد که «دریغ از فراموشی لاله‌ها/ مرا کشت خاموشی لاله‌ها» به محض عوض شدن آن دولت، «آژانس شیشه‌ای» متولد شد. این فیلم واکنشی بود به یک دوره هشت ساله از سکوت و بایکوت. دوره‌ای که در آن اینکه «بی‌بی‌سی و سی‌ان‌ان درباره ما چه قضاوتی می‌کنند» از «جان کسی که جوانی‌اش را برای این کشور داده بود» بیشتر به منافع ملی ربط داشت. دوره‌ای که آدم‌های دهه آرمان‌گرایی حس می‌کردند در آن، واقعیت چون فکر می‌کند واقعیت است، حتی حق دارد ظالمانه هم باشد. اگر «قیصر» اولین فیلم آرمان‌گرای سینمای ایران به‌حساب می‌آمد، «آژانس شیشه‌ای» اولین رویارویی آرمان و واقعیت در سینمای ایران بود و بیراه به نظر نمی‌رسید که حاج کاظم را قیصر عصر جدید نام بدهند.

«چ» فیلم وصالی یا چمران

«چ» همراهی آرمان و واقعیت بود. در این فیلم آرمان و واقعیت برای اولین بار در سینمای حاتمی‌کیا، نه رودرروی هم، بلکه دوشادوش یکدیگر حرکت کردند. تلاش مصطفی چمران برای امتحان کردن تمام راه‌های غیرخشن در حل یک مساله، قبل از دست بردن به قبضه اسلحه، برای اصغر وصالی مقداری گنگ و خسته‌کننده و سوال‌برانگیز است اما این قضیه باعث چالشی بین این دو نفر نمی‌شود و آخر سر هم، نه چمران و نه وصالی، بلکه فرمان امام خمینی (ره) است که قضیه را حل می‌کند. همه می‌دانند این ماجرای پاوه که در فیلم «چ» نمایش داده شد، قبل و بعد دارد اما در کار حاتمی‌کیا عمدی بوده که همین مقطع را برش داده و تبدیل به فیلم کرده است. عقلانیت چمران مانع اصغر وصالی و گروه او نیست و اصغر وصالی هم زیاده‌روی نمی‌کند و عملکردش برای وزیر دفاع مشکلی به وجود نمی‌آورد. این یک شرایط ایده‌آل برای توافق میان آرمان و واقعیت است و در چنین شرایطی رهبر انقلاب می‌تواند با قاطعیت حرف آخر را بزند. از اول هم نه در کار چمران محافظه‌کاری وجود داشت و نه در کار اصغر وصالی بی‌عقلی. این فیلم در دوران دولت قبل نوشته شد و جلوی دوربین رفت، یعنی دورانی که در آن برای مدتی مساله رویارویی آرمان و واقعیت از فهرست دغدغه‌های اصلی خارج شده بود. اما «بادیگارد» در فضای دیگری ساخته شد.

شرمنده! هر کس یه ظرفیتی داره

سینمای رسول ملاقلی‌پور بدون مبالغه از ناب‌ترین و غریزی‌ترین انواع روایت‌های سینمایی در جهان بود. او چیزهایی که هیچ‌جور نمی‌شد بی‌اینکه شعاری به نظر برسند بیان‌شان کرد را با هیجان تمام به تصویر می‌کشید و هیچ‌وقت هم به شعارزدگی متهم نمی‌شد. سینمای ملاقلی‌پور فرموله نمی‌شود، چون تکنیکی برای ناب بودن و غریزی بودن وجود ندارد و چنین چیزهایی از شخصیت خود فرد باید بجوشد. او مدتی بعد از جنگ خودش را نه در شهر و در میان آدم‌های دیگر، بلکه در جهانی دیگر می‌دید. می‌گفت که در شهر قدم می‌زد و سوار مینی‌بوس و تاکسی می‌شد تا به زمزمه‌های مردم گوش دهد اما گاهی که کسانی او را می‌شناختند، فکر می‌کردند خیلی پولدار است و تعجب می‌کردند که سوار مینی‌بوس و تاکسی می‌شود. همین چیزها بود که با زمانه بیگانه‌اش می‌کرد؛ پول؟ ما؟! شهر پرشده بود از هجوم افسرده واقعیت، واقعیتی که سعی می‌کرد به زور بخندد. رسول اما هیچ‌وقت وارد دهه ۷۰ نشد. در چند فیلم ملاقلی‌پور قهرمان قصه در زمان سفر می‌کند و به دوران جنگ می‌رود. این در حقیقت خود او بود که روحش را در دوره آرمان‌گرایی جا گذاشته بود. سینمای رسول ملاقلی‌پور از «قارچ سمی» و «سفر به چزابه» به این طرف، عریان‌ترین تصادم آرمان و واقعیت در سینمای جهان بود و این ابدا مبالغه نیست. آرمان در سینمای ملاقلی‌پور به قدری ملکوتی است که رحیم(جمشید هاشم‌پور) وقتی در «هیوا» کلنگ به سنگری در منطقه تفحص می‌زند، ناگهان برمی‌گردد و تنه‌اش به بقیه می‌خورد و گیج و منگ رد می‌شود. آن طرف این سنگر، زمان در دهه ۶۰ جا مانده است و رحیم خودش را در آن دوران می‌بیند. نگاهی این‌چنین به گذشته‌ای که رسول ملاقلی‌پور نمی‌توانست تصور کند در زمانه جدید هم تکرار شود، سوزناک‌ترین مرثیه‌ای است که می‌شد برای حمید باکری خواند. یکی از رزمندگان در کانال کمیل، یک گلوله به پای خودش می‌زند که از مهلکه رزم معاف شود. او بعدها سفیر ایران در سنگال می‌شود و لنگان راه می‌رود که یعنی جانباز جنگ است. اساسا هیچ‌کس مثل رسول ملاقلی‌پور اینقدر علنی فریاد نمی‌زد که با دیپلماسی مشکل دارد. او حتی تقسیم‌بندی دیپلمات‌ها به خوب و بد را هم بلد نبود و حرفش را همان‌طور که از دلش می‌گذشت، می‌زد. شخصیت دیپلمات در چند فیلم دیگر ملاقلی‌پور هم تکرار شدند. حتی در «میم مثل مادر»، پدر سنگدل یک دیپلمات بود و مادر فداکار یک پرستار جنگ. پدر می‌گفت(هر جنگی یک پرتی دارد و این بچه هم پرتی جنگ است) اما مادرش تا فدا کردن جان پای این کودک ایستاد. اگر در فیلم‌های حاتمی‌کیا مردی آرمان‌گرا که از دهه ۶۰ باقی مانده بود، در دوران کنونی غریب نمایش داده می‌شد، ملاقلی‌پور طاقت همین‌قدر پرده‌پوشی را هم نداشت و آن مرد آرمان‌گرا را در زمان سفر می‌داد و به دوره اصلی‌اش می‌برد. در فیلم‌های ملاقلی‌پور واقعیت خوار و ذلیل بود، میانمایه و دون بود، اضافی بود و حتی خودش هم می‌دانست که کوچک است؛ طوری که در مواجهه با آرمان، عرق شرم می‌کرد و مثل سفیر سنگال به رحیمی گفت؛ «شرمنده! هر کس یه ظرفیتی داره.»

آخرین بازمانده

در «آژانس شیشه‌ای» عباس شهید شد اما حاج کاظم زنده ماند. رسم سینمایی در مورد این نوع قهرمان‌ها مثل حاج کاظم این است که در پایان قصه بمیرند. اما حاج کاظم زنده ماند و باعث شد که تا دو دهه همه درباره ادامه سرنوشت او سوال کنند. رضا میرکریمی بدون اجازه از خالق حاج کاظم، فیلمی ساخت به اسم «امروز» و سعی کرد تصویر حاج کاظم را در امروز نشان بدهد؛ یک مرد ساکت منفعل و کم‌حرف که به یک زن باردار کمک می‌کند. حاتمی‌کیا بلافاصله دست به کار ساختن «بادیگارد» شد تا سرانجام حاج کاظم را به شیوه خودش نشان بدهد. حاج کاظمی که او در دوران جدید نشان می‌داد حقیقتا از تفسیر کم‌بخاری که میرکریمی نشان داده بود، به آنچه می‌توانست واقعیت چنین شخصیتی باشد نزدیک‌تر به نظر می‌رسید. اما حاج کاظم که در اینجا اسمش حیدر ذبیحی بود، در انتها مرد؛ بی‌اینکه دوروبر او یک نفر دیگر را مثل خودش ببینیم. «بادیگارد» یکی از بهترین و عمیق‌ترین طرح مساله‌ها درخصوص رویارویی آرمان و واقعیت بود که سینمای ایران طی سال‌های اخیر به تصویر کشید اما پایان آن علاقه به‌رغم زیبا بودن، غمگین‌کننده بود. طنین انتقادهای حیدر ذبیحی از سیستمی که با آرمان‌های به وجود آورنده‌اش بیگانه شده، در گوش روزگار نو پیچید اما امید را شاید فقط می‌شد در آینده آن دانشمند جوان هسته‌ای دید که حالا نه‌تنها میراث‌دار پدر شهیدش، بلکه وارث معنوی آخرین بازمانده از یک عکس یادگاری در سنگرهای دهه ۶۰ بود.