نگاهی به فیلم «کشتارگاه»

به نام نقد فساد اقتصادی، به کام ضدنقد

مجتبی اردشیری
روزنامه‌نگار

چهارمین ساخته سینمایی عباس امینی که در بخش فیلم‌های اول قرار دارد، در روزگاری که دست سینمای ایران در نقد فساد اقتصادی بسیار خالی است، پیام خاصی به مخاطب خود می‌دهد.

«کشتارگاه» چندان به‌مانند آثار معمول سینمای جشنواره‌ای عمل نمی‌کند. شکوهمندی خاصی در هیچ‌یک از برهه‌های روایی فیلم دیده نمی‌شود. اوج این ضربان، در سکانس افتتاحیه فیلم است که آن هم به‌دلیل نبود داده‌های اطلاعاتی، به موردی تقریبا گنگ برای مخاطب تبدیل می‌شود. این مهم در کنار ریتم یکنواخت و نه‌چندان معمول فیلم سبب می‌شود آگاهی مخاطب از آنچه آن شب در کشتارگاه گذشته، به نیمه‌های فیلم برسد، بنابراین استارت داستان از همان نیمه‌های فیلم است که تازه می‌فهمد داستان آن شب چه بوده.

فیلم در ۲۰ دقیقه ابتدایی خود، مساله‌ای را باز می‌کند و سپس در رویکردی متفاوت، با رها کردن ترکش‌های آن مساله، به برخی معضلات اقتصادی که در قالب بنگاه کشتارگاه می‌گنجاند، می‌پردازد. مسائلی نظیر قاچاق دلار، پولشویی، برهم زدن نظم بازار و... فیلم در اتصال این ناهنجاری‌ها به بدنه اصلی روایت، الکن عمل می‌کند. دو مورد جداگانه شده‌اند که نمی‌توانند به‌دلیل نبود مایه داستانی لازم، بر قواره شخصیت اصلی فیلم (مانی حقیقی) و مسائل حول او بنشینند. ما او را مدام در حال برخی چانه‌زنی‌های تلفنی و حضوری می‌بینیم، اما عملا نمی‌شناسیمش و از پشت‌پرده کارهایش نیز تا پایان، اطلاع پیدا نمی‌کنیم. فیلم، دغدغه شخصی و حتی اجتماعی لازم برای ورود به این بحران‌ها را برجسته نمی‌کند. در چنین شرایطی، تصویرگری این میزان ناهنجاری‌های اقتصادی، قطار کردن سیاهی‌هایی است که فیلم نه توانسته از نگاه مصلح اجتماعی به آنها بنگرد و نه توانسته درام خود را معطوف به تاثیرپذیری از این ناملایمات اجتماعی و اقتصادی کند.

فارغ از این بی‌ربطی، به‌دلیل مطول بودن این سکانس‌ها، فیلم در میانه‌های خود، عملا از ریتم افتاده و چون مساله‌مندی خود را رها کرده، زمینه‌های کسالت خاطر مخاطب را پدید می‌آورد. پس از این سکانس‌های بی‌ربط و البته طولانی که پیشبردی در قصه ایجاد نمی‌کنند، فیلم در یک‌سوم پایانی خود، دوباره به یک‌سوم ابتدایی‌اش پیوند خورده و به رتق‌وفتق ترکش‌های مساله‌ای می‌پردازد که در آغاز فیلم مطرح کرده بود. انصافا هم خوب مطرح می‌کند؛ یعنی با توجه به آن داده‌هایی که در ابتدای فیلم دغدغه‌هایش را حول آن متمرکز می‌کند، می‌تواند به پایانی خوش‌فرم و منطقی دست یابد. چون تنها بار تعلیقی داستان، سرنوشت «هاشم» است که ایرانی نیست و مخاطب می‌خواهد بداند تکلیف وضعیت عجیب او که خانواده‌اش نمی‌توانند به پلیس مراجعه کنند، چه می‌شود. فیلم به‌خوبی به این «چه می‌شود» پاسخ داده است. هم به نوع ارتباط میان «ابد» (حسن پورشیرازی) و پسرش (امیرحسین فتحی) با صاحب کارشان (مانی حقیقی) و هم تلاقی خانواده هاشم با صاحب کشتارگاه؛ بنابراین فیلم یک شروع نسبتا خوب دارد، میانه‌ای بی‌ربط و بد و پایانی خوب.

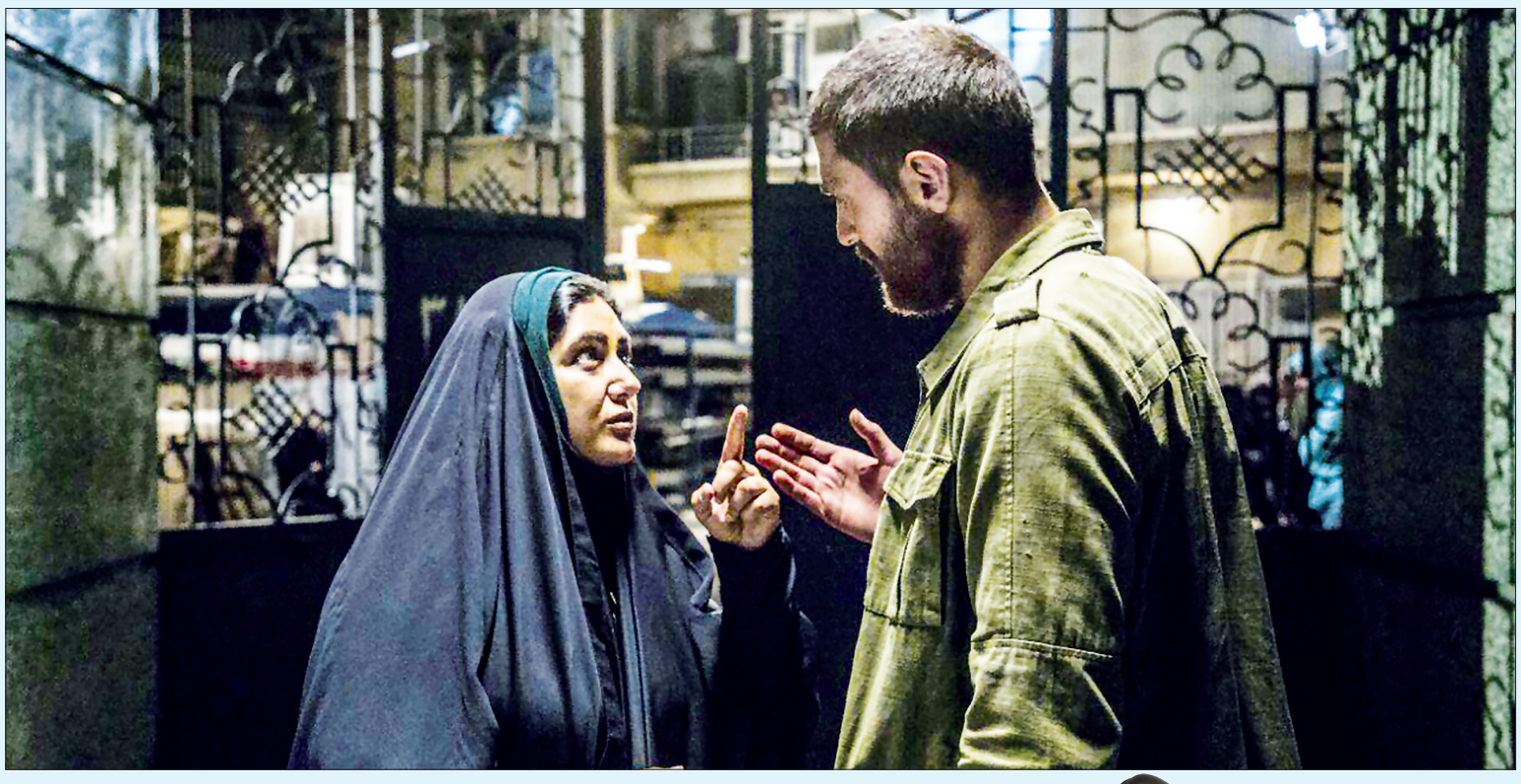
به دغدغه‌مندی فیلم برسیم و اینکه اثر در روایت اجتماعی خود، تنها به یک گوشزد در معضلاتی عام، بسنده کرده است. کشتارگاه حتی در بیان این معضلات، نرمش خاصی نشان داده و دوربینش را مستقیم به درون اجزای محدود نقد فساد اقتصادی نمی‌برد. هرچند دیگر نمونه‌های این نگاه در سینمای ایران مانند «قارچ سمی» (رسول ملاقلی‌پور)، «هشت‌پا» (علیرضا داودنژاد) و «خط ویژه» (مصطفی کیایی) مستقیم به دل خطر می‌زنند. کشتارگاه از این حیث، فیلم باشهامتی نیست. دوربینش را پشت خط مقدم خاکریز فساد نگه داشته و به جز نشان دادن ظواهر آن، پرداخت مستقیم دیگری از ابعاد آن ندارد. نه‌تنها به دل فاجعه نمی‌زند که نمی‌تواند تاثیرگذاری و تاثیرپذیری درستی از این اتفاق در کاراکتر اصلی خود و حتی جامعه‌اش به تصویر بکشد.

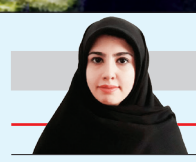
فیلم در این زمینه که فحوای اصلی‌اش است، ژست اپوزیسیون پیدا کرده و با قطار این بحران‌های اقتصادی که توسط یک بنگاه بی‌ربط به این حوادث رقم می‌خورد، قصد جامعیت نگاه را هم دارد. هرچند درنهایت، تنها چیزی که دستش را می‌گیرد، همین زنجیر کردن ظواهر این دغدغه‌مندی است. ما در جریان خبر نشست‌های پولشویی قرار می‌گیریم، اما دوربین فیلم به‌جای ضبط سخنان و نشان دادن تصاویر آن نشست، در پارکینگ و تنهایی‌های راننده آقای مافیا تنزل می‌یابد. بازار شبانه نرخ ارز فردایی را می‌بینیم، اما در کانون این التهاب قرار نداریم. قاچاق دلار از عراق را می‌بینیم، اما سازوکار و زمینه‌های تشکیل این تیم انسانی عجیب را نمی‌فهمیم و... . در تمام این موارد که داعیه‌دار زمینه‌های نقد فساد اجتماعی فیلم است، دوربین از اصل قضیه عقب می‌ماند. بیش از آنکه حکم ناتوانی و استیصال داشته باشد، جریان موافق با این مافیا را به مخاطب منتقل می‌کند. این دوربین جهت‌دار نمی‌تواند مخاطب را در برابر چالش اصلی فیلم، دچار تشکیک کند. البته قصدش همین است که به مخاطب بگوید حالا که دوربین من موافق زرق‌وبرق و نگاه آرمانی مافیای فیلم (مانی حقیقی) است، آیا او در کشتن آن عراقی‌ها، کار درستی را پیش نگرفته؟ زمینه‌های منطقی همراهی مخاطب با نگاه جبری خود را نیز فراهم می‌کند؛ اینکه آنها عراقی هستند، کار قاچاق می‌کردند و خانواده آنها شاید اصلا متوجه مرگ‌شان نشوند. ضمن اینکه اگر هم بشوند، نمی‌توانند به‌دلیل کار قاچاق و البته نداشتن مدارک کافی، به سمت پلیس رفته و در کار او خللی ایجاد کنند. بنابراین با فیلم حکم‌دهنده‌ای مواجه هستیم که چندان قضاوت را به عهده مخاطب نمی‌گذارد. پیشداوری کرده و نگاه جبری آن، با ملاطفت در تمام طول فیلم مستتر است، پس آن نگاه نقادانه در فساد اقتصادی نیز تنها در تصویرگری از مظاهر این فساد می‌ماسد و بالاتر نمی‌آید. فیلم که دقایقی طولانی را تنها صرف نشان دادن مظاهر این فساد اقتصادی می‌کند، چطور و براساس چه منطقی، دوربین خود را از بردن در جلسات پولشویی منع می‌کند؟ این به‌نوعی همراهی با فساد است. در همان لحظاتی که فیلم با اصرار عجیب خود، تلاش دارد در مقام مصلح برآید و ریتم داستانی خود را می‌اندازد، چطور نخواسته با نقدی سیستماتیک، هم خود را از همراهی با فساد تبرئه کند و هم ریتم را به داستانش برگرداند؟

کشتارگاه به‌جز سر و ته خوبش، مورد مهم دیگری برای عرضه به مخاطب ندارد. ساز همراهی با دغدغه‌های اجتماعی و اقتصادی آنها را کوک می‌کند، اما در باطن به مانند بدمن خود که پولشویی می‌کند، اما دستش هم به کار خیر است، چندان با مخاطب و مردمش همراه نیست و نمی‌تواند در کنار فیلم‌های موفق منتقد فساد اقتصادی، به ادامه آثار موجود در این فهرست افزوده شود.

گفت‌وگوی عباس امینی با «فرهیختگان»

نورافکن روی یک سوژه اقتصادی





یگانه عرب
روزنامه‌نگار

«کشتارگاه» از آن دست فیلم‌های اجتماعی است که سراغ سوژه‌ای کمتر دیده‌شده در نظام اقتصادی کشور رفته است. داستان فیلم «کشتارگاه» از قتل چند نفر در یک کشتارگاه شروع می‌شود. امیر به همراه پدرش نگهبان این کشتارگاه هستند و مجبورند جنازه‌ها را در حیاط کشتارگاه دفن کنند. این اتفاق باعث می‌شود امیر به سیستمی وصل شود که در قاچاق گوشت و دلار فعال هستند. گفت‌وگوی «فرهیختگان» با عباس امینی کارگردان «کشتارگاه» را در ادامه می‌خوانید:

ایده تولید فیلمی با چنین مضمونی چگونه شکل گرفت؟

این کار همانند کارهای قبلی من است و همیشه سعی کرده‌ام به موضوعات اجتماعی بپردازم؛ موضوعاتی که روزمره با آن درگیر هستیم. همیشه سعی کرده‌ام در قالب سینما قصه‌ای به آن موضوعات بدهم و بتوانم آنها را روایت کنم. قصه کشتارگاه هم از دغدغه‌های من است و ماجرای ورود دلار؛ چون این مورد خیلی در ایران گستردگی داشت و اینکه ورود دلار به ایران چطور است و چطور قیمت‌ها به‌شدت تکان می‌خورد و این دو بخش دارد. یکی بحث دولت بود که در برنامه‌های اقتصادی این کار را می‌کرد و یک بخش دلاری بود که در دست مردم بود و به‌اصطلاح به‌صورت چمدانی وارد ایران می‌شد. سعی کردم روی این موضوع تمرکز داشته باشم و یکی از مجراهای دیگری که پیدا کردم و قابلیت تفصیل جداگانه‌ای نسبت به موضوعات دیگر داشت، موضوع گوشت بود.

پروسه پژوهش و تحقیق درباره این موضوع چقدر طول کشید؟

چند ماهی درگیر این موضوع بودیم و پژوهش و نگارش کار طول کشید. موضوع بالارفتن قیمت دلار را می‌شد اتفاقی دانست که اصل قضیه آن زیر یک‌سری عدد و رقم پنهان بود که در صرافی‌ها جابه‌جا می‌شد. به همین دلیل من سعی کردم کالاهایی را در نظر بگیرم که به‌سمت چمدانی شدن می‌روند. یعنی کالاها از ایران خارج می‌شوند و به‌صورت چمدانی پول وارد می‌شود که به حوزه گوشت رسیدم و به نظرم رسید موضوعی است که پنهان است. مرزها برای رفتن گوسفندها باز است. حداقل لازم نبود از مجرای قانونی بروند و از کوه و کمر می‌توانستند زنده حرکت کنند و به آن سوی مرز بروند و تبدیل به پول شوند.

فیلمبرداری تان را کجا انجام دادید؟

بخشی از فیلم در «شادگان» یکی از روستاهای استان خوزستان می‌گذرد. من چون می‌خواستم لوکیشنی پیدا کنم که شاخصه خوزستان و هم‌مرز بودن با عراق را به ما بدهد، از این لوکیشن استفاده شد، ولی آنچه در فیلم می‌بینیم، یک روستای مرزی است.

پروسه انتخاب بازیگران کار چطور بود و بر چه ملاک و اساسی دوستان انتخاب شدند؟

طبیعتا سعی کردیم نزدیک‌ترین آدم‌ها به نقش‌ها را انتخاب کنیم و برای همین دنبال ترکیب تازه‌ای می‌گشتم. احساس می‌کردم باید از زوج‌هایی استفاده کنم که در اغلب فیلم‌ها کنار هم قرار نگرفته‌اند و از ترکیب جدید بازیگر استفاده کردم. این شانس را داشتم که به یک ترکیب جدید برسم که هیچ‌کدام‌شان روبه‌روی هم بازی نکرده بودند. این اتفاق مهمی برای من بود که داستان را برای تماشاگر باورپذیر می‌کرد.

با توجه به محتوایی که فیلم دارد و دغدغه‌ای که عنوان کردید، برای پیدا کردن تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار چالشی داشتید؟

اتفاق از آن سو بود؛ یعنی سرمایه‌گذار تصمیم گرفته بود یک فیلم تولید کند و از من در پروژه دعوت کردند برای آنها فیلم اجتماعی بسازم. من هم این سوژه را پیشنهاد کردم و بعد تهیه‌کننده دعوت شد و فیلم ساخته شد.

چشم‌اندازی را برای آینده فروش فیلم و بازاری که وجود دارد، در نظر گرفته‌اید؟

این بخشی است که تهیه‌کننده با شرکت پخش فیلم درباره‌اش به توافق رسیدند و امیدواریم بعد از جشنواره فیلم فجر بتوانیم به‌سرعت فیلم را در سال جدید اکران کنیم.

کشتارگاه چهارمین فیلم شما است، ولی در بخش فیلم‌اولی‌ها جای گرفته، چرا این اتفاق برای فیلم شما رقم خورده است؟

این طبق قانونی است که جشنواره در نظر گرفته، چون اولین فیلمی است که پروانه سینمایی گرفته. سه فیلم قبلی را من با پروانه ویدئویی ساختم و چون بازار هدف من داخل نبود، در داخل هم اکران نشدند.

چرا فیلم‌های قبلی را در ایران اکران نکردید؟

فکر می‌کردم فیلم‌هایی نبودند که به‌لحاظ چهره، موضوع و رویکرد انتقادی‌شان، قابلیت‌های اکران داشته باشند. من فکر نمی‌کردم سینماگران تن به اکران فیلمی بدهند که بازیگر فیلم مثلا دو بچه هستند. برای همین پروانه ویدئو گرفته بودم. در این فیلم پروانه سینمایی گرفتم و طبق قانون اشتباه، اینها فیلم را در بخش نگاه‌نو قرار داده‌اند.

این رویکردی که در سینما شروع کردید، یعنی توجه به یکی از بزرگ‌ترین مشکلات اجتماعی این روزها که مردم با آن درگیر هستند را ادامه می‌دهید؟

در فیلم‌های قبلی من هم چنین مسائلی بود. مثلا فیلم والدراما وقتی ساخته شد، درمورد بچه‌ای بی‌هویت بود که بدون شناسنامه است. آن فیلم در آن زمان توانست کارگروهی را در وزارت کار راه بیندازد که ۱۴۰ هزار بچه توانستند کارت هویت بگیرند. آن فیلم به‌رغم اینکه اکران محدودی در هنر و تجربه داشت، ولی حداقل در سیستم کار خود را کرد یا فیلم هرمز که درباره ازدواج کودکان زیر سن قانونی بود و باعث شد تنور این طرحی که به مجلس رفت داغ شود و خیلی‌ها از این فیلم به‌عنوان مرجع در این خصوص استفاده کردند. حتی در جلسات خود مجلس هم از این فیلم استفاده شد. البته خیلی از نمایندگان مجلس این درخواست را کردند که یک اکران مخصوص نماینده‌ها برگزار کنیم تا بخواهند درباره‌اش رای بدهند و باقی نماینده‌ها هم معضل را ببینند. من تا جایی که توانستم، سعی کردم کارها تاثیرگذار باشد و طبیعتا امیدوارم این فیلم هم تاثیر خود را بگذارد و حواس‌ها را به این بخش موضوع جلب کند که مساله‌ای جدی است؛ کشورهای اطراف گوسفندان آبستن را از کشور ما می‌خرند و چون این نژاد خوب است و در اطراف ایران طرفدار دارد، آنها را پرورش می‌دهند و عملا اینجا آمار کم می‌شود و با ورود گوشت‌های برزیلی به تولیدات داخلی آسیب وارد می‌شود. موضوع پیچیده‌ای است و نمی‌توانم به‌صورت سرفصلی توضیح دهم، اما دغدغه‌ای است که فکر کردم درقالب یک داستان بیانش کنم تا هم موضوع را بیان کرده باشم و هم تماشاگر که فیلم را می‌بیند، از جذابیت‌های فیلم لذت ببرد.

تئاتر استان‌ها، خواستنی‌ها و نخواستنی‌ها

احسان زیورعالم
روزنامه‌نگار

زمانی که رضا صابری نزدیک به چهار دهه پیش نخستین جایزه تئاتر فجر را از آن خود کرد، شاید این تصور وجود داشت که به‌جای داشتن یک تئاتر شهر در مرکز تهران، قرار است تئاتر شهرهای بسیاری در دیگر مراکز استان‌ها تاسیس شود. تئاتر آن روزها اهمیت ویژه‌تری داشت و مخاطبان به‌واسطه بی‌واسطگی هنر تئاتر از آن استقبال می‌کردند. وضعیت ادبی کشور و شاعرانگی آثار آن زمان نیز محبوبیتی میان مخاطبان داشت، اما محبوبیت موجب گسترش سخت‌افزاری نشد. همه‌چیز به نرم‌افزارهای تئاتر خلاصه شد؛ هنرمندانی که به‌واسطه رویه آموزشی دولت در حوزه تئاتر بر تعدادشان افزوده می‌شد، اما فرصت و مکانی برای دیده شدن نداشتند. گویی دولت فراموش کرده بود هنرمند شدن به‌معنای تقویت میل به دیده‌شدن است.

پس از گذشت چهار دهه امروز تئاتر ایران به شکل منسجمی رسیده است. رابطه ارگانیک استان‌ها با تهران تقویت شده است. بیشتر بچه‌های استانی در تهران روابط حسنه‌ای با هنرمندان شاخص دارند و در پی داوری‌های سالانه در جشنواره‌های استانی، تبادل اطلاعات میان هنرمندان ساکن تهران و استان‌ها به حداکثر رسیده است. با وجود فضای مجازی نیز دیگر فاصله‌ها معنایی ندارند، اما مشکل اصلی آن است که همه چیز به یک دایره بسته خلاصه شده است. جهان رسانه‌ها تئاتر استان‌ها را بایکوت کرده است. رسانه‌های استانی نیز به سبب تمایل بیشتر عموم به اخباری مرتبط با مسائل شهری – شهرداری‌ها، فرمانداری‌ها، ادارات درگیر معیشت مردم و... – تئاتر استان‌ها را به گوشه رینگ خبر سوق داده است و کمتر شاهد اخباری از وضعیت آنجا هستیم. برای مثال در خبری از شیراز می‌شنویم بخش خصوصی قرار است یک پردیس تئاتر با سه سالن به نام نصر افتتاح کند. خبر در همین حد باقی می‌ماند، در حالی که اگر همین وضعیت در تهران رخ می‌داد، دستگاه خبری ریز تا درشت ماجرا را ارزیابی می‌کرد.

فجر به‌عنوان گلوگاه خبری تئاتر استان‌ها عمل می‌کند. می‌شود از تعداد آثار و کیفیت آن دریافت وضعیت در استان‌ها به چه نحوی است. برای مثال، مشهد در سال‌های اخیر پس از تهران، بدل به بخشی از چرخه مالی تئاتر می‌شود. گردش مالی تئاتر در مشهد قابل توجه است و سرریز این موفقیت در فجر نمود پیدا می‌کند. در پنج جشنواره متوالی، مشهدی‌ها موفق به کسب بهترین عناوین می‌شوند. هرچند در بخش بین‌الملل جشنواره شانس مشهدی‌ها اندک است، اما رویکردشان به سمت ساختن آثار بزرگ‌تر و عظیم‌تر بوده است. درنهایت، در ششمین جشنواره پا بر پدال ترمز مشهدی‌ها گذاشته می‌شود و همه‌چیز به یک نمایش خلاصه می‌شود؛ «ژنتیک».

در مقابل وضعیت تئاتر مناطق لرنشین کشور جذاب می‌شود؛ دو کار از استان چهارمحال و بختیاری و دو کار از استان کهگیلویه و بویراحمد. هر چهار اثر در بخش رقابتی نشان می‌دهد دو منطقه کوچک اما متنوع از لحاظ اقلیمی چگونه می‌توانند سال فوق‌العاده‌ای را رقم بزنند. وضعیت اما زمانی دردناک می‌شود که در گفت‌وگو با هنرمندان این چهار اثر یک چیز مدام بیان می‌شود؛ فقدان امکانات سخت‌افزاری. هر دو استان از مناطق محروم کشور به حساب می‌آیند؛ دو استان که به‌شدت به حاشیه رانده شده‌اند. نزدیکی شهرکرد به اصفهان و یاسوج به شیراز، به نوعی وابستگی سیاسی – اجتماعی برای این دو منطقه فراهم کرده است. گویی هنرمندان این دو استان باید به‌عنوان دیگری خود را در استان‌های بزرگ و ثروتمند همجوار خود بازنمود کنند. وضعیت زمانی دردناک می‌شود که فاصله فرهنگی یاسوج و شیراز از زمین تا آسمان است. به هیچ عنوان دنیای پر از خیال رضا گشتاسب را نمی‌توان در جهان آرام و ایستای شیراز جست‌وجو کرد یا اقلیم دوستی هنرمند شهرکردی را نمی‌توان در نگاه معقول و منطق‌محور اصفهانی‌ها یافت. زاگرس برای این هنرمندان آورده‌ای دارد که در دیگر نقاط کشور قابل جست‌وجو نیست. برای همین است که نمایش‌های این چهار هنرمند به‌نوعی بازتاب شرایط اجتماعی آنها می‌شود و این سرمایه اصلی فجر است؛ چیزی که شما نمی‌توانید در سینما جست‌وجویش کنید. برای مثال محمد کارت، هنرمند شیرازی در جست‌وجوی زندگی الوات، به سراغ لات‌های شیراز نمی‌رود. او در «شنای پروانه» زندگی گنده‌لات‌های تهرانی را بازنمایی می‌کند که کاملا با وضعیت شهر او متفاوت است. پس او آینه جامعه مبدأ خود نمی‌شود.

حتی در مورد سیستان‌وبلوچستان به‌عنوان یک اقلیم ناشناخته برای عموم ایرانیان، سینما با دیدی توریستی به سراغش می‌رود و تصویری مبهم از آن ارائه می‌دهد. این تصویر نیز محصول اندیشه هنرمند بومی نیست، بلکه برآمده از هنرمند توریست است. پس سینما عملا در معرفی فرهنگ‌های خارج از مرکز ابتر است. این وظیفه به تئاتر محول شده است. عجیب نیست یک هنرمند از فسا که زندگی کوچ‌نشین قشقایی‌ها را مستقیم درک می‌کند، سیاه‌چادر را عاریه می‌گیرد و «ننه مده‌آ» را اجرا می‌کند؛ کاملا مبتنی بر اقلیم و فرهنگ شهر خود. تئاتر در چنین موقعیتی از منظر نرم‌افزاری است، اما ضعف سخت‌افزاری این تلاش‌های مهم را نابود می‌کند و گمان نمی‌برم دولت برنامه‌ای برای توسعه سخت‌افزاری تئاتر در استان‌ها داشته باشد.