سریال «در انتهای شب» نشان داد فکر و ایده کارگردان با یک فیلمنامه قوی چطور اثر قابل قبولی می‌سازد

طبقه متوسط از حاشیه به متن

ادامه از صفحه ۱

۲ حدود ۱۰ سال پیش که سینمای ایران گرفتار سوءتفاهماتی چون این روزهایش بود، در یکی از خبرگزاری‌ها میزگردی با موضوع سینمای اجتماعی برگزار کردیم. رخشان بنی‌اعتماد، حمید نعمت‌الله و رضا میرکریمی سه کارگردان حاضر در این نشست بودند. در پرانتز این را هم بگویم عجیب که در فاصله این ۱۰ سال، سرنوشت و جنس امیدواری هرکدام از این سه کارگردان تغییر کرده و بنی‌اعتماد با اینکه چند مستند با موضوع اجتماعی ساخت اما «قصه‌ها»ی ساخته شده در سال ۹۲ آخرین اثر او در سینمای اجتماعی بود؛ نعمت‌الله دو سه فیلم ساخت و آخرین کارش هم با اما و اگر و پنهان‌کاری فقط فرصت اکران خارجی دارد. میرکریمی هم که این روزها او را جزء گزینه‌های تصدی وزارت ارشاد می‌دانند، در ۱۰ سال گذشته آنقدر که در بخش مدیریتی جشنواره بین‌المللی فیلم فجر دیده شد، فیلم‌هایش دیده نشد. غرض اینکه برای مرور مسیری که سینمای اجتماعی در سال‌های اخیر طی کرده، رجوع به احوالات و وضعیت این روزهای نمایندگان سینمای اجتماعی کفایت می‌کند. بگذریم! در آن سال‌ها اتهام سیاه‌نمایی بر گرده فیلمسازان سینمای اجتماعی سنگینی می‌کرد و اگرچه نمایندگان این جنس سینما در این نشست تلاش داشتند به چنین اتهامی پاسخ دهند اما سوال اساسی درباره چرایی اختلال در رابطه سه‌گانه سینمای اجتماعی، واقعیت و کارکرد در آن سال‌های سینمای ایران بود. اختلالی که همچنان وجود دارد و عمدتا برآمده از سوءتفاهم بین سه بخش مدیریتی سینما، جامعه و بدنه سینمای ایران است و نهایتا باعث شده واقعیت‌های امروز جامعه ایران، امکان نمایش که نه، حتی طرح بحث هم نداشته باشند. سریال در انتهای شب نمونه قابل اعتنایی است که نشان می‌دهد می‌توان به همین فضای نیم‌بند باقی‌مانده در سینمای اجتماعی امیدوار بود. پرهیز از پرگویی و نزدیک‌شدن به احساسات درونی آدم‌ها باعث شده که لحظات در انتهای شب برای تماشاچی امروزی قابل لمس باشد.

ادامه در صفحه ۱۳

فروپاشی یک طبقه

میلاد جلیل‌زاده
خبرنگار گروه فرهنگ

مثل بسیاری از محصولات سینما و شبکه نمایش خانگی ایران در این سال‌ها، «در انتهای شب» هم هدف‌گیری اصلی‌اش را روی همان مفهوم چالش‌برانگیز و متکثر و متغیر و سیال و خاکستری و تفسیرپذیری گذاشته است که به آن می‌گویند طبقه متوسط. تا چند سال پیش در شبکه نمایش خانگی بیشتر از هر چیز می‌شد رویاهای طبقه متوسط را دید و مجموعه‌ها پر بودند از خانه‌های دنگالی و اشرافی، ماشین‌های لوکس و آدم‌هایی با سر و وضع شیک. رفته‌رفته ساکنان همین خانه‌های شیک و راکبان همین اتومبیل‌های گران‌قیمت در سراشیبی سقوط دیده شدند. سریال‌هایی مثل «قورباغه» از این قبیل بودند. به عبارتی داشت بوی این می‌آمد که رویاها به بن‌بست خورده‌اند. وقتی کم‌کم در بعضی از مجموعه‌ها نوستالژی‌بازی باب شد، این نتیجه‌گیری هم درباره زوال رویاها جدی‌تر به نظر رسید، چون آدم‌ها وقتی به سمت گذشته سر برمی‌گردانند که از آینده ناامید شده باشند. جلوتر که آمد، جای رویابافی را عقده‌گشایی گرفت و کمپلکس‌های روحی و تروماهای روانی یک نسل و یک طبقه، در جریان داستان‌ها تخلیه شدند. حالا اما در انتهای شب خالی از تمام آن وضعیت‌های متغیر روحی که جو کلی حاکم بر طبقه متوسط مرکزنشین ایران را نمادینه می‌کرد یا به نمایش می‌گذاشت، خود این آدم‌ها را چنانکه هستند نمایش می‌دهد؛ بدون رویا، ناامید و بلاتکلیف، چنانکه به معجونی غریب از انتقام و سازگاری و از کینه و سازش‌کاری تبدیل شده‌اند. این تصویری از فروپاشی یک طبقه است در برهه خاص زمانی و مکانی. زندگی بهنام و ماهرخ به شکلی کاملا تیپیکال، واجد معیارهای مورد پسند یا اصطلاحا فانتزی در طبقه متوسط ایرانی است. عشق‌شان به شکلی کاملا شیک و فانتزی، استاد و شاگردی بود و هر دو هنرمند بودند و ازدواج‌شان نه در چهارچوب‌های سنتی که به نظر نوگراها جبری می‌رسند، بلکه با اختیار و انتخاب شخصی رخ داد. به مرور اما رویای خانه‌دار شدن این دو نفر در شهر تهران- اولین چیزی که برای زندگی نرمال نیاز است- تا حدی دور از دسترس شد که ناچار شدند با هزار جور قسط و قرض خانه‌ای در حومه تهران، یعنی شهر پردیس بخرند. خانه‌ای که بزرگ و شیک است؛ مثل همان چیزی که قبلا در سریال‌های دیگر به عنوان رویای طبقه متوسط می‌دیدیم، اما از تهران دور است و رفت و برگشت ساکنان آن بین محل کار و منزل، فرسوده‌شان می‌کند. این همه تلاش و جان کندن برای حاشیه‌نشینی؟ آیا این همه ریاضت اقتصادی به چنین نتیجه‌ای می‌ارزد؟ پرواضح است که بهنام و ماهرخ اگر به ۱۰، ۱۲ سال قبل برگردند، با نسخه دیروز خودشان سخن‌های مایوس‌کننده‌ای دارند. آنها به خود جوان‌ترشان خواهند گفت هر چیز شورانگیز و جذابی فریب است و پوچ. باید نقد را چسبید که نسیه باد هواست. باید موقعیت‌ها را قاپید و الکی دنبال شعارهای جذابی نرفت که آدم را سر ذوق می‌آورند. البته این تجربه‌های تلخ آنها را از پارادایم ذهنی متعلق به طبقه متوسط دهه ۷۰ به بعد ایران خارج نمی‌کند، مثلا ماهرخ حالا که ایده‌هایش به بن‌بست خورده، برنمی‌گردد تا مثل پدرش سنتی فکر کند و مسیر سومی هم در ذهنش نیست و بهنام هم دقیقا نمی‌داند از موجودی به نام زن چه می‌خواهد تا حالا دنبال مصداق آن در همسر خودش یا زنی دیگر بگردد. این وضعیت غریب باعث می‌شود عبارت‌هایی مثل پایان خوش یا پایان تلخ برای داستان در انتهای شب بی‌معنی شود و روایت در یک ابهام نمکین که می‌تواند برای آدم‌های مثبت‌اندیش مقداری هم امیدوارکننده باشد، به پایان برسد. آیا پایان خوش این است که ماهرخ و بهنام دوباره برگردند سر زندگی‌شان یا اینکه ماهرخ در شغلی که رضا به او پیشنهاد داده موفق شود و به ثروتی برسد و شاید هم عشق جدیدی را تجربه کند و رضا هم چنین سرنوشتی را در کنار زنی دیگر بیابد؟ اصلا مگر کسی قرار است به کسی برسد که مخاطب ذوق کند یا کسی قرار است از دست کسی خلاص شود که هیجانی ایجاد شود؟ آیا غیر از پول، چیز دیگری هست که بتواند با اضافه شدنش به این معادله، شوک جانانه‌ای پدید بیاورد؟ آدم‌هایی که بلد نبودند مستاجرهای خوشبختی در محله جلفا باشند، طبیعتا نخواهند توانست صاحبخانه‌های خوشبختی در پردیس هم باشند؛ چراکه رویاهایشان و فانتزی‌هایشان پارادوکسیکال و متوهمانه بود و حالا که این وهمی بودن برملا شده و تناقضات درونی تصادم کرده‌اند، آنها هم به هر ایده و ذوق و رویا و عشقی، جز به دیده وهم نگاه نمی‌کنند.

این بار اولی نیست که آیدا پناهنده درون‌مایه طلاق را به یکی از داستان‌هایش آورده اما این بار دو شخصیت را در دو سوی داستان می‌بینیم که چه با هم و چه جدا باشند، خوشبخت نیستند. مساله اینجاست که آنها خوشبختی را بلد نیستند، چون تعریف‌شان از چنین چیزی اساسا محل اشکال است و وقتی از جایی به بعد بعضی از تناقضات درونی این تصویر فانتزی از خوشبختی رخ نمود، این آدم‌ها به جای اینکه پارادایم‌شان را عوض کنند، بلاتکلیف و سرگردان می‌شوند. آنها برخلاف تصوری که از خودشان مبنی بر سوژه‌های دارای فردیت مستقل و آدم‌های مدرن انتخابگر دارند، در حباب یک پارادایم حبس شده‌اند و هیچ تصمیمی نمی‌توانند بگیرند، مگر اینکه دست تقدیر چیزی سر راه‌شان بگذارد و تسلیم شدن دربرابر این رویدادها را انتخاب خودشان می‌پندارند. ماهرخ به پیشنهاد شغلی رضا فکر می‌کند، حال آنکه این انتخاب او نبود، بلکه او را انتخاب کردند و بهنام هم با اولین زنی که سر راهش قرار گرفت درگیر رابطه عاطفی مغشوش شد و او هم خودش نبود که انتخاب کرد، بلکه انتخاب شد. با آدم‌های منفعلی طرفیم که توهم فردگرایی مستقل دارند. کسانی که به جای حرکت نظام‌مند به سمت سرچشمه نجات از هر سرابی ناامید شدند سراغ سراب بعدی می‌روند، درحالی‌که ممکن است این کوشش‌های بی‌جا از مسیر اصلی دورترشان کند. با یک شب دیجور و بی‌انتها طرفیم که اگر خودش خواست و صبح شد که فبها وگرنه آدم‌هایی در این میانه نیستند که تلاشی کنند چراغی روشن شود و در این تاریکی سرگردان مانده‌اند.

خاطرات و مخاطرات

آراز مطلب‌زاده
خبرنگار

برای فراموش کردن لاجرم باید به یاد آورد. به یک معنا برای رهایی از تلخی یک خاطره یا شخص یا هر چیز دیگر، نخست باید تمام اجزای آن را به خاطر آورد، مرور کرد و تمام ابعاد عاطفی آن را با همه وجود زیست تا بالاخره از آن اهمیت‌زدایی شود. بااین حال تجربه این پروسه اگرچه درنهایت به فراموشی ختم می‌شود اما چندان آسان نیست؛ چراکه اساسا روان آدمی آکنده از تعارض است و قلمرو نیروهای متکثر. فلذا تضارب این نیروهای روانی فرآیند خاطره‌زدایی از روان آدمی را امری سخت، پیچیده و زمانبر می‌کند.

سریال «در انتهای شب» به کارگردانی آیدا پناهنده می‌کوشد همین فرآیند روانی پیچیده را که هر انسانی درطول زندگی خود تجربه‌اش کرده، دراماتیز کند و به‌مدد آن قصه روایت کند. درواقع کلیدی‌ترین نقطه درام سریال به همین تقابل انسان با خاطراتش مربوط است. انسان‌هایی مستاصل و بی‌پناه دربرابر قدرت درهم‌شکننده یادها. گذشته با قدرتی تکان‌دهنده، زیستن در اکنون را به امری ناممکن بدل می‌کند، تقلاها برای گذر از دیروز ناسرانجام می‌مانند و وفور تداعی‌ها، آرامش را محال می‌سازند.

درطول سریال در انتهای شب شخصیت‌ها به‌طرز آشکاری با یادهایی از گذشته درگیر هستند؛ بهنام درگیر خاطراتی از ماهی است و ماهی نمی‌تواند بهنام را فراموش کند. ثریا از تلخی زندگی گذشته‌اش رهایی نمی‌یابد و زندگی امروزش همواره مستعد پریشانی و ناآرامی‌هایی است که ریشه در گذشته دارد. پیرمرد بازاری نمی‌تواند به تعویض تابلوی مغازه‌اش تن بدهد. او از خاطره سخن می‌گوید، از حرمت آن و اهمیتش. از چیزی سخن می‌گوید به نام برکت که در غیاب آن تابلوی قدیمی ۵۰ ساله، از سفره‌اش رخت می‌بندد. فلذا تا پای کتک‌کاری پیش می‌رود. هرچه از دستش برمی‌آید می‌کند تا نگذارد دولت تابلوی قدیمی مغازه‌اش را تعویض کند. بهنام شغلش ترمیم و پاکسازی زوائد شهری است. او اساسا از دولت پول می‌گیرد تا رد خاطرات قدیمی را از سیمای شهر پاک کند و به‌طرز جالب‌توجهی همیشه ناکام است؛ هم در زیست شغلی و هم در زیست شخصی. بهنام نه می‌تواند رد خاطره‌ها را از شهر پاک کند و نه قادر است رد خاطره‌ها را از روان خودش بزداید. مادر آلزایمری بهنام دچار یادپریشی است. او چیزی را به یاد نمی‌آورد و به‌محض به یاد آوردن چیزی از گذشته، آن خاطرات را مغشوش، با پریشانی، پاره‌پاره و با روایتی اشتباه بازگو می‌کند. پدر ماهی هم در اسارت گذشته است. او مدام از گذشته‌اش حرف می‌زند. از زحماتی که کشیده، از آرزوهایی که بر باد رفته و مهم‌تر از همه از سینما که خود تماما مظهر خاطرات است. فلذا تمام شخصیت‌های سریال درگیر نزاعی تمام‌عیار هستند؛ نزاعی با گذشته و خاطره‌ها.

می‌توان اذعان کرد که آیدا پناهنده و ارسلان امیری در دراماتیز کردن این چالش انسانی و تبعاتش نهایت نبوغ و زیبایی‌شناسی را به کار بسته‌اند. اگر حافظه سینمایی خود را مرور کنیم به‌کرات فیلم‌ها و سریال‌هایی را به یاد خواهیم آورد که به طلاق، حق حضانت، عشق و... پرداخته‌اند اما در انتهای شب علی‌رغم تکراری بودن ایده اولیه‌اش توانسته با اتکا بر همین پرداخت زیبایی‌شناسانه‌اش به پدیده «خاطره» و «تقلا برای رهایی از آن» مخاطب را عمیقا درگیر کند. فیلمنامه مملو است از سکانس‌هایی به‌ظاهر معمولی که در جزء به جزء آنها می‌توان وجوه مهمی را یافت. شخصیت‌ها در هر مواجهه با یکدیگر تناقضات، ترس‌ها، آمال و رویاهای یکدیگر را آشکار می‌کنند. در قسمت اول یک زندگی مشترک به پایان می‌رسد اما در تمام قسمت‌های بعدی تمام فراز و فرودهای آن زندگی مشترک از دست رفته بازخوانی می‌شوند. شخصیت‌ها چیزی از خود را در دیگری باقی می‌گذارند و این ترکش‌های بازمانده در تن و روان شخصیت‌ها خود بدل به بخش مهمی از درام داستان می‌شود. بهنام، مادر غایبش را در ماهی باز می‌یابد و پس از طلاق برای ترمیم فقدان ماهی به ثریا پناه می‌برد. ثریا برای تسکین رنج زندگی گذشته‌اش به بهنام متوسل می‌شود. ماهی دوباره به رضا باز می‌گردد و دارا تمام آن خشونت و هراس زیسته‌شده در زندگی واقعی را در بازی‌هایش بیرون می‌ریزد. جالب‌تر آنکه نویسندگان برای پرداختن به این جزئیات انسانی هوشمندی‌های مهمی به خرج داده‌اند، به‌طور مثال به فراخور نیاز و کفایت موقعیت‌های تلخ را با لحنی شوخ و حتی ابزورد به تصویر کشیده‌اند. مصادیق این ادعا را می‌توان در موقعیت‌هایی همچون گم شدن بهنام، فرآیند طلاق، بازی‌های دارا و... بازیافت.

درباره در انتهای شب و جزئیاتش بسیار می‌توان نوشت؛ چراکه با سریالی به غایت چندوجهی و مهم سروکار داریم که یقینا از بضاعت سریال‌های ایرانی بسیار بالاتر است. سریال واجد لحظاتی درخشان است که جزئیات روان‌شناسانه مهمی در خود دارند اما فعلا به همین جا بسنده می‌کنم که این اقبال قابل‌توجه به سریال بدون تردید محصول همین زیبایی‌شناسی بی‌بدیل سازندگان در به تصویر کشیدن درگیری انسان امروزی با خاطراتش است؛ خاطراتی برآمده از ایام گذشته که انسان‌ها را دچار وضعیتی مخاطره‌آمیز کرده است. به یک معنا همه ما چه در زیست فردی و چه در زیست اجتماعی مدام می‌کوشیم چیزهایی را به یاد نیاوریم، از آنها بگریزیم و انکارشان کنیم اما همگی ناکامیم. خاطرات بالاخره از جایی بیرون می‌زنند و زندگی‌مان را ناآرام می‌کنند. در انتهای شب راوی همین لحظه است و چه راوی درخشانی!

معجزه واقع‌گرایی و جزئی‌نگری «در انتهای شب»

مصطفی قاسمیان
خبرنگار

مجموعه نمایش خانگی «در انتهای شب» که این روزها مورد توجه قرار گرفته و تماشاگران زیادی جلب کرده، درامی خانوادگی با موضوع طلاق است که با حضور کاراکترهایی از طبقه متوسط شهر تهران طراحی شده و بازسازی موفقی از موضوع، طبقه اجتماعی و مردم پایتخت به‌شمار می‌رود. بازسازی یادشده یکی از برگ‌های برنده اصلی این سریال است که به‌علت شمول بالای آن- چه از لحاظ موضوع و چه از نظر مختصات کاراکترها- باعث جذابیت اثر برای تماشاگران شده؛ خصوصا آنکه در انتهای شب به‌گواه نظرات ثبت‌شده در رسانه‌های اجتماعی، تصویری واقعی و ملموس از مشکلات جدی رابطه عاطفی و طلاق ارائه می‌کند. به شکلی کم‌سابقه، این سریال مسائل اجتماعی را که در اثر اشکالات بعضی زیرساخت‌ها مثل مسکن مهر ایجاد شده، روایت می‌کند و از این لحاظ نیز جالب‌توجه است.

همه این نکات زمانی اهمیت ویژه‌ای می‌یابد که سازندگان با جزئی‌نگری فوق‌العاده، ظرایفی را از زندگی روزمره ساکنان فاز ۸ پردیس بیرون کشیده‌اند که از طرفی از دل ساکنان مجتمع‌های بزرگ مسکونی در کلانشهرها برمی‌آید و از طرف دیگر برای سایر اقشار نیز قابل‌لمس است. این نکته را از عللی می‌توان دانست که سریال در انتهای شب را در نظر بسیاری از تماشاگران محبوب کرده است. سازندگان مجموعه، جزئیات روابط عاطفی دو شخصیت اصلی را هم به شکلی ملموس و جذاب طراحی کرده‌اند که شجاعانه برخی ساختارهای معمول روابط عاطفی سینمایی را شکسته و پا را از بعضی خطوط قرمز بی‌دلیل و خودساخته فراتر گذاشته و احتمالا برای نخستین‌بار طی سال‌های اخیر، به اتاق خواب و نیازهای زوجین پرداخته است.

دربرابر آنچه گفته شد، این مجموعه نه حجم قابل‌توجهی قصه را روایت می‌کند و نه از ریتم خوبی برخوردار است. درواقع اولین سریال کارنامه آیدا پناهنده، در مسیری خلاف معمول دیگر سریال‌های شاخص، ضرباهنگ خوبی نمی‌سازد و بیشتر به بسط و گسترش عرضی قصه می‌پردازد، درنتیجه شاه‌پیرنگ ضعیف و فاقد پیچ‌وخم که از امتیاز معما و تعلیق نیز برخوردار نیست، کمترین تاثیر را در جذابیت اثر داراست.

درکنار آنچه از هنر نویسندگان اثر گفته شد، بی‌انصافی است اگر جزئیات فنی و هنری پشت‌صحنه دیده نشود. فیلمبرداری، رنگ و نور، صحنه‌آرایی و چهره‌پردازی در انتهای شب به اندازه‌ای در خدمت روایت است که اصلا به چشم نمی‌آید و این هنر عوامل پشت‌صحنه بوده که تحت‌هدایت کارگردان گویی همه تصنعات فیلمسازی را نامرئی کرده‌اند و با تمام توان مخاطب را درون قصه نگه می‌دارند. البته در این امر عوامل پشت‌صحنه تنها نیستند و فیلمساز نیز از خودنمایی پرهیز کرده؛ به‌گونه‌ای که نه درپی طراحی غافلگیری‌های پرشمار در قصه است، نه موقعیت‌های اشک‌انگیز و هولناک ساخته، نه قاب‌های کارت‌پستالی گرفته و... . هرچه هست، همان دریافت‌های تازه از موقعیت‌های تکراری یک زندگی دچار فروپاشی است که هنرمندانه و تامل‌برانگیزند.

در انتهای شب با وجود همه نقاط مثبت، گاه دچار دوپارگی در لحن می‌شود که از این موارد می‌توان به ماجرای سیاسی- امنیتی اتوبوس اشتباهی در قسمت اول، حضور طنزآمیز سیامک صفری در دفترخانه ازدواج قسمت ۲ و پایان‌بندی نیمه‌جنایی قسمت ۳ اشاره کرد که بیشتر در قسمت‌های اول وجود دارد و در قسمت‌های بعدی کمتر دیده می‌شود. بازی‌های خوب را می‌توان یکی از امتیازات دیگر مجموعه در انتهای شب دانست. حضور هنرپیشه‌های باتجربه که پیش از این در آثار زوج نویسنده اثر مثل «تی‌تی»، «اسرافیل» و «زالاوا» بازی کرده و موفق بودند، به غنای هنری این سریال و قدرت اجرای موقعیت‌های دراماتیک نسبتا درونی آن افزوده‌اند. نقش‌آفرینی پارسا پیروزفر یکدستی ویژه‌ای دارد که آن را لایق تحسین کرده و می‌تواند به‌عنوان یکی از بهترین بازی‌های او در کارنامه طولانی و معمولی‌اش ثبت شود. هدی زین‌العابدین نیز که حالا به یکی از انتخاب‌های اصلی و کمابیش مطمئن برای ایفای نقش‌های چالش‌برانگیز سینمای اجتماعی تبدیل شده، استاندارد کیفی بازی خود را حفظ کرده، هرچند دستاورد ویژه‌ای ندارد. درکنار آنها باید از سحر گلدوست و علیرضا داوودنژاد نیز نام برد که یکی‌شان در نخستین تجربه بازیگری جلوی دوربین و دیگری در تجربه دوم قرار دارند و با تمرکزی بالا، نقش‌های نسبتا تخت را به‌دقت ایفا می‌کنند و برای نقش کم نمی‌گذارند.

زوال طبقه متوسط ایرانی

مازیار وکیلی
خبرنگار

تماشاگران ایرانی آیدا پناهنده را با فیلم‌های زنانه‌اش می‌شناسند. فیلم‌هایی که تلاش می‌کردند نگاهی روشنفکرانه و متفاوت به زندگی زنان ایرانی داشته باشند. نکته مثبت فیلم‌های پناهنده این بود که در آنها خبری از نگاه یک‌سویه و پر از حب و بغض سایر کارگردانان زن سینمای ایران نبود. پناهنده مثل تهمینه میلانی کینه‌جو نیست و مثل رخشان بنی‌اعتماد متاخر با تاکید بیش از حد روی معضلات اجتماعی حوصله تماشاگر را سر نمی‌برد. عمده تلاش پناهنده در فیلم‌هایش این است که وضعیت بغرنج و پیچیده زن ایرانی را در جامعه پر از تناقض ایران بدون هیچ پیش‌داوری بررسی کند. او با در انتهای شب قدم در مسیر سختی گذاشته و تلاش کرده رابطه یک زوج میانسال طبقه متوسط ایرانی را به دقیق‌ترین شکل ممکن و با جزئیات فراوان به تصویر بکشد. بهنام و ماهی ظاهرا زوج خوشبختی هستند. یک زندگی معقول، خانه‌ای خوب و شغلی مطمئن دارند. اما درست مثل «داستان ازدواج» نوآ بامباک اینجا هم یک چیز درست نیست. چیزی که نامحسوس است و با چشم نمی‌توان آن را دید اما همین چیز نادیدنی زندگی این زوج را به بن‌بست کشانده است. حقیقت امر این است که انسان‌های سراسر جهان (نه‌فقط ایران) وقتی ازدواج می‌کنند، آرمان‌ها و آرزوهای خود را پشت در گذاشته و به یک زندگی معمولی تن می‌دهند. همان زندگی که بهنام در قسمت‌های ابتدایی به آن اشاره می‌کند. زندگی در خانه‌ای دور از شهر، تن دادن به شغلی با کمترین میزان جذابیت، و دلخوش کردن خود به سرگرمی‌های حقیر روزمره و درنهایت باور این موضوع تلخ که زندگی همین است؛ در حالی که ما به‌عنوان انسانی که به آرمان و آرزو هم نیاز دارد به این حداقل تن می‌دهیم تا تنها بقا داشته باشیم و این سرآغازی برای نابودی ما است. ماهی این را پذیرفته ولی بهنام نه. بهنام آرزوهای بزرگی دارد. دلش شوق و ذوق و عشق رمانتیک می‌خواهد. در حالی که ماهی واقعیت را پذیرفته و دلش می‌خواهد به هر بدبختی که هست این زندگی معمولی را حفظ کند. این دو نگاه درنهایت مقابل یک دیگر قرار می‌گیرند و گسست اتفاق می‌افتد. در انتهای شب جذاب است چون دست روی موضوعی گذاشته که کل طبقه متوسط با آن درگیر است. طبقه‌ای که در معرض فشارهای اقتصادی و فرهنگی فراوانی قرار دارد و همین موضوع زندگی را برایش سخت و غیرقابل تحمل کرده است. این فشار اقتصادی و فرهنگی درنهایت باعث می‌شود تا این طبقه برای بقا تن به جریان رخوت‌آلود روزمرگی بدهد. جریانی که به قول آن نویسنده معروف روح را می‌خورد و می‌خراشد.

در انتهای شب نگاهی به سرنوشت طبقه متوسط ایران از زاویه درست است. طبقه‌ای که با آرزو و آرمان شروع می‌کند و درنهایت به بن‌بست روزمرگی می‌رسد. تنش‌های رابطه بهنام و ماهی در این سریال بیش از هر چیز محصول وضعیتی است که در آن گرفتار شده‌اند. وضعیتی که فشارها در آن به قدری زیاد است که نه‌تنها طبقه متوسط را تبدیل به طبقه‌ای بی‌هویت می‌کند که باعث می‌شود آنها فراموش کنند روزی روزگاری انسان بودند؛ انسان‌هایی با آرزوی بزرگ!

معادلات رئالیسم

بهروز اقبال
خبرنگار

یکی از مهم‌ترین تمهیداتی که هنرمند در آثار رئالیسم سینما و تلویزیون به کار می‌برد، دراماتیزه کردن واقعیت به نحوی است که زهر آن گرفته شود. بی‌گمان واقعیت به خودی خود تلخ و زننده است. فصل افتراق هنر واقع‌گرا و واقعیت عریان در زدایش شکنجه‌ای است که فیلمساز از واقعیت در اثرش می‌کند. آنچه از سریال در انتهای شب دیدیم واقع‌گرایی روابط در بستر جهان سرعت‌گرفته امروز و دریچه‌ای به آن سوی ویترین زندگی‌هاست. بی‌گمان مسئولانه‌ترین شکل ورود هنرمند از پس این دریچه، استخراج و دگرگون کردن هر آن چیزی است که در زندگی واقعی هست. مواد و مصالح ساخت یک اثر رئالیستی در دل زندگی واقعی است اما نیاز به استخراج هوشمندانه و دگرگونی هنرمندانه دارد. اپیزود اول، اپیزود ورود به زندگی خانواده سه نفره‌ای است که پشت ظاهر آرام‌شان آتشفشانی از ناگفته‌ها در تلاطم فوران است؛ چنانکه در قسمت دوم منجر به طلاق زن و مرد می‌شود و از آن پس شاهد رویدادهای پس از جدایی‌شان هستیم. داعیه برساختن رئالیسم به مثابه «آینه‌ای در مقابل هر آنچه هست» از درک نادرست نسبت به درام می‌آید. کم ندیدیم (در سال‌های اخیر) آثاری که فریاد واقع‌گرایی زشت و شکنجه‌گرشان، دلخراش و روان‌آزار بر قاب تصویر و صدا نشسته است. در انتهای شب قصه را از مواجهه شخصیت‌ها با مسائل‌شان می‌گوید. در هر دوئل کلامی زن و شوهر- قبل و بعد از طلاق- لایه‌لایه به زیرپوست حال و احساس و افکارشان راهی هست و دریچه‌ای. شاید بتوان هنرمند سبک رئالیسم را از منظر «معرفت‌شناسانه» در تله پس و پیش مصور کردن جهان اثر با واقعیت «حی و حاضر» انداخت. اما از منظر فرمال، آنچه مسلم و تاثیرگذار است، گذر به پاتوق‌های مشترک «احساسی» و «درونی» بین مخاطب و شخصیت و موقعیت‌های روایت است. فیلمساز اگر موقعیت جغرافیایی پردیس در وسط «بر بیابان» را نه، ولی «غربت» را و «رنج زحمت» را باید بشناسد. مدیوم تصویر و درام هر چه از دوران کلاسیک خود دور می‌شود نیازمند صراحت لهجه بیشتری است. میل مخاطب امروز و مشخصا مخاطب ایرانی به تماشا و افشای آنچه مغفول مانده است می‌رود. صراحت هنرمندانه وقاحت را برنمی‌تابد. درد را پرسش می‌کند و پاسخ را به مخاطب وامی‌گذارد. افشای آنچه درونی و ناگفتنی است -در اثر- نیاز مخاطب امروز است. موقعیت و دیالوگ‌های بیشتر دیده و شنیده‌شده سریال، پاسخی به میل مخاطبی است که به دنبال این همانی وقایع روزگار خودش با دیگری است.

بابک (پارسا پیروزفر) برای التیام درد تنهایی‌اش نیمه‌شب بر سر دوراهی همسر سابق و زن همسایه‌ای که همدلانه کمک حالش بوده مردد است و کدام بیننده‌ای است که پاسخی برای پرسش پیش رو نداشته باشد؟! دوئل‌های بین زن و شوهر، پدر و دختر، پدر و پسر و هرگونه تقابل رودررو، دراماتیزه شده و محترمانه برگزار می‌شود. احترام به انسان، به مخاطب، احترامی که در سیلی خوردن داماد از پدرزن برای مخاطب قائل می‌شود. برای جایگاه انسان‌ها حرمت قائل است و بنابر شهوت دیده شدن چشم بر هر ارزشی نمی‌بندد. آیدا پناهنده در تجربیات پیشین خود -بیشتر در سینما- به مسائل زنان و چالش‌های روابط‌شان پرداخته و در تلاش برای روشن کردن چراغی و نور تاباندن به وجهی از دنیای زنانه بود که کمتر فیلمسازی در داخل دغدغه‌اش را داشته. اما در این آخرین اثرش زن و مرد و رابطه‌شان و ترس و تردید و تنهایی‌شان را هدف گرفته و به شکلی دلنشین‌تر از آنچه در حافظه دراماتیک‌مان از آثار مشابه داخلی داریم، نزدیک‌شان شده است. «واقعیت» در سریال در انتهای شب رنج و لذت مواجهه با انتخاب‌هاست. پرهیز از شراکت مخاطب در دریافت زهر وقایع، به زعم من نیکوترین تمهید و سرشت سریال تا اینجای کار بوده است.

طبقه متوسط در جایگاه شاکی تمام‌وقت

ایمان عظیمی
خبرنگار

این روزها، سریال در انتهای شب غوغایی در شبکه نمایش خانگی به پا کرده و نام خود را در جایگاه پربحث‌ترین مجموعه تلویزیونی مطرح کرده است. اما اقبال طبقه متوسط به این اثر را می‌توان تابعی از شرایط حاکم بر تولیدات هنری و هنجارها و ارزش‌های مطرح‌شده از طرف سازندگان آن قلمداد کرد. البته نمی‌توان فضای پیرامونی در ایجاد علاقه نسبت به این سریال را به کل نادیده گرفت ولی باید گفت که وقتی ابزار تولید و مناسبات حکمفرما بر آن به دست تعداد معدودی از سینماگران اداره شود بسیار طبیعی به‌نظر می‌رسد که مخاطبان با جلوه‌نمایی مورد اغوا قرار بگیرند و دل‌شان را با تماشای روابطی که دوست دارند ببینند خوش کنند.

در انتهای شب بیش از هرچیز تبلیغ زندگی طبقه متوسط و اعمال و انتشار سلیقه این جماعت به بخش‌های دیگر جامعه در حال دگردیسی ماست. بهنام و همسرش ماهرخ در ادامه تلاش‌هایشان برای داشتن یک زندگی بهتر به حاشیه تهران پناه می‌برند تا سرمایه لازم را به دست بیاورند و دوباره به متن حوادث شهر بازگردند ولی این همه ماجرا نیست و در انتها زن به همه آن آمال و آرزوها پشت پا می‌زند و عطای زندگی بهتر در آینده را با عدم قبول شرایط سخت اقتصادی به لقایش می‌بخشد و فرار را بر قرار ترجیح می‌دهد. مرد قصه هم اگرچه چهره جذابی دارد ولی خلق و خوی عصبی و روان رنجور و بیمارش زمینه را برای جدایی فراهم می‌کند و بدون کمترین مقاومت خواسته زن برای جدایی را می‌پذیرد.

سازندگان سریال در انتهای شب با روایت زندگی این زوج و همچنین دیگر خرده‌پیرنگ‌های موجود در بطن داستان ما را با مفهوم نسبی‌گرایی مواجه می‌کنند. اگر روابط میان بهنام و ماهرخ شکراب شده، آنها به‌خودی خود محکوم نیستند و باید این شیوه زیستن با موانع و تنگناهای زندگی را در نسبت با واقعیت‌های موجود در کف جامعه و شرایط جاری در آن جست‌وجو کرد. به بیان دیگر ما برای انجام فعل ناشایست قرار نیست محکوم شویم چون رفتار ما وابسته به متغیر مستقلی است که سیستم آن را به وجود آورده است و حقیقت فی‌الذاته به‌صورت عینی وجود ندارد، چون این بهنام و ماهرخ هستند که با اخلاق‌گرایی بیرونی و افراطی‌شان در بیننده علقه به وجود می‌آورند و انسان را در مقام قاضی و وکیل احضار می‌کنند. مرد برای به دست آوردن حضانت فرزندش زن را روانه بازداشتگاه می‌کند و از طرف دیگر مادر مریضش را هم به آسایشگاه می‌سپارد ولی برای هیچ‌کدام از این کارها از طرف مخاطب سرزنش نمی‌شود چون در منظومه فکری سازندگان این اثر، بد و خوب وجود ندارد و همه چیز معلول شرایط پیرامونی است و ما باید نسبت به وجوه مختلف هرکدام از این کاراکترها تنها از خود، علاقه نشان دهیم.

اخلاق در این بین تنها روشی برای سر و سامان دادن به روابط اجتماعی است و در ذات خود هیچ اعتباری ندارد. حتی با تماشای سریال می‌توان به این نتیجه رسید که اخلاق مبتنی بر امیال و احساسات فردی است و این احساسات خود نیز وابسته به شرایط زندگی مردم در عصر جدید است. استفاده از این ابزار راه فرار خوبی به فیلمساز می‌دهد تا صرفا با گزارش زندگی یک زوج از طبقه متوسط لبخند رضایت را بر چهره مخاطب نقاشی کند و با پایان خوش، خاطرات خوبی را برای آنها رقم بزند ولی صرف وقایع‌نگاری به ایجاد درام منتهی نمی‌شود و از طرف دیگر پای اثر را روی زمین سفت، محکم نمی‌کند. گویا قرار نیست کسی ناراحت و دل‌آزرده شود و با واقعیت به‌صورت عینی روبه‌رو گردد. در انتهای شب با تحمیل سلیقه واپس‌گرایانه و محافظه‌کارش به دیگری او را فریب می‌دهد و در پی آن تنها دلش را به کف زدن‌های ممتد مجازی خوش می‌کند. شاید زمین و زمان در به‌هم خوردن نظم خانواده کوچک بهنام و ماهرخ نقش داشته باشند ولی آنها بدون اینکه عاملیتی داشته باشند موجودات ترحم‌برانگیز و نازنینی هستند که به شکل تمام‌وقت در جایگاه مدعی‌العموم حاضر می‌شوند و شرایط را مسئول همه اتفاقات قلمداد می‌کنند.

تنهایی؛ آغازی برای گفت‌وگو

مریم فضائلی
خبرنگار

«طلاق، پایان یک داستان نیست، بلکه آغاز فصل جدیدی از پیچیدگی‌های روابط انسانی است.» این همان چیزی است که ما در سریال «در انتهای شب» می‌بینیم. سریالی که شاید در ابتدا از نظر مخاطب یک درام معمولی و داستانی بدون اوج باشد اما به‌مرور ثابت می‌کند در دل کوچک‌ترین روابط هم داستان‌های جذابی نهفته است و مجموع روایت‌ها در کنار هم می‌توانند به خلق سریالی مخاطب‌پسند برسند. از همان قسمت‌های اول این مینی‌سریال، تکلیف مخاطب با قصه و کاراکترهایش مشخص می‌شود، دوربین روی بالا و پایین‌های زندگی زوجی به نام‌های ماهرخ و بهنام بسته شده است و مابقی خرده‌روایت‌هایی هستند که کنار زندگی این زوج قرار گرفته‌اند و اگر چالشی را هم شکل می‌دهند معطوف به زندگی ماهی و بهنام است. در این سریال زن نه به‌عنوان یک موجود ضعیف دیده نمی‌شود و نه حتی برعکس، مثل فیلم‌های فمینیستی زنی جسور و شکست‌ناپذیر. مخاطب مشکلات ابتدایی این زوج را در مسائل اقتصادی می‌بیند، مردی که ناراحت و خسته از دو دوتا چهارتای زنی است که به فکر آینده است و حتی راحتی را فدای پس‌انداز می‌کند اما به‌مرور ابعاد دیگری هم از زندگی این دو نفر نمایان می‌شوند. گلایه‌هایی که تا قبل از آنکه شخصیت‌ها با هم حرف بزنند، طرف مقابل‌شان آن را نمی‌دانست و با گفت‌وگو لایه‌های دیگری از مشکلات و گله‌ها مشخص می‌شوند. با جدا شدن بهنام و ماهرخ، آدم‌ها و داستان‌های دیگری هم وارد سریال می‌شوند. مادر بهنام، زنی است که فراموشی گرفته و پسرش را به یاد نمی‌آورد. بهنام، مادرش را در خانه سالمندان گذاشته و در چند سکانس احساسی ملاقات‌هایشان را نشان می‌دهد. سکانس رقص مادر و فرزند یکی از آن صحنه‌هایی بود که حواشی زیادی به دنبال داشت و بار احساسی زیادی را به دوش می‌کشید. با تمام رفتارهای خوب بهنام با مادرش، کماکان گروهی که مخالف گذاشتن والدین به خانه سالمندان هستند، این رفتار را قضاوت می‌کردند. سریال در این موضوع هم نشان داد با یک فعل نمی‌شود فردی را قضاوت کرد و شرایط افراد را باید در نظر گرفت. شخصیت بهنام درطول داستان نشان می‌دهد حتی رانندگی هم بلد نیست و روند موقعیت شغلی‌اش رو به نزول است. همین ویژگی‌هایی است که می‌تواند دلیلی باشد که به بهنام حق بدهیم نتواند از مادرش به خوبی نگهداری کند. در قسمت هفتم، گفت‌وگوی میان بهنام و مغازه‌داری شکل می‌گیرد که از تعویض تابلوی قدیمی فروشگاهش ناراحت است. در آن سکانس مرد فروشنده خاطره‌ها را که ارزش بسیاری دارند دلیل اصلی نگهداری سردر کهنه مغازه‌اش می‌کند. در آنجا از بهنام می‌پرسد: «اگر نتوانی از پدر و مادرت نگهداری کنی، آنها را خانه سالمندان می‌گذاری؟» و بهنام جواب می‌دهد: «اگر بدانم که شرایط بهتری دارد، بله.» سریال در این نقطه، قضاوت‌ها را از دوش بهنام برمی‌دارد و به او بابت عدم قبول مسئولیت سخت نگهداری از مادر پیرش حق می‌دهد.

از آن سمت، جدایی برای ماهرخ شاید در ظاهرش تغییراتی به همراه بیاورد و این حس را منتقل کند که از بابت جدایی‌اش خوشحال است، اما با پدر سختگیر و متعصبی که دارد مسائل و مشکلات تازه‌ی دیگری را هم تجربه می‌کند. او حتی به دلیل رفتارها و سختگیری‌های پدرش برای آنکه تنش بیشتری درست نکند، روابطش را بسیار محدود می‌کند و از وسط یک میهمانی زودتر می‌رود تا قبل از ساعت ۱۰ شب خانه باشد. ماهی در خانه پدرش به سختی مورد قضاوت قرار می‌گیرد. پدرش که سنتی فکر می‌کند نگران است جدایی دختر اولش در ازدواج دختر دومش تاثیر بگذارد، به همین دلیل حتی ماجرا را به خواهر خودش هم نمی‌گوید و سعی دارد این اتفاق را از او پنهان کند. پدر ماهرخ به خاطر ترکیب نگاه سنتی و دلسوزی پدرانه، برای اتفاقات قبل از رخ دادن‌شان خوب و بد مشخص کرده و نمی‌تواند هم‌مسیر با شخصیت‌های سریال قدم بردارد. با تمام سختگیری‌های پدر ماهرخ، سکانس‌هایی که این مرد پیر تنها، با دلسوزی و نگرانی برای دخترانش حرف می‌زند، بیننده را با نگاه پدرانه او همراه می‌کند. جدایی برای زوجی که بچه دارند مانند طنابی پوسیده است که به خاطر فرزندشان هم که شده باید این پیوند را حفظ کنند. دارا، در ماجرای جدایی بین پدر و مادرش مانند توپی است که گاهی در زمین مادر قرار می‌گیرد و گاهی در زمین پدر. این جابه‌جایی‌ها برای بچه تنش‌زاست و حتی باعث می‌شود خودش را از دست پدرش مخفی کند. با گم شدن دارا، شخصیت جدیدی وارد سریال می‌شود و مسیر تازه‌ای را برای ادامه سریال هموار می‌کند. ورود همسر ثریا (همسایه بهنام و زن صیغه‌ای او) به داستان باعث شکل‌گیری دوگانه تنش و آرامش شد. ثریا که بابت از دست دادن حضانت فرزندش نگران است، همدلی ماهرخ را برای خود به دست می‌آورد و برای حل مشکل او به هم نزدیک می‌شوند. یک دوستی که برای بیننده عجیب است اما دلسوزی هرکدام برای طرف مقابل دلیلی است که آنها را به همدیگر نزدیک کرده. وجود دید زنانه نویسنده شاید دلیل اصلی ساخت چنین تصویری باشد. ثریا و ماهرخ که وجه تشابه‌شان طلاق و مسائل و مشکلات حضانت است، برای آنکه دیگری سختی کمتری بکشد، به همدیگر کمک می‌کنند. سریال در انتهای شب پر از لحظاتی است که آدم‌ها می‌خواستند برای طرف مقابل‌شان کاری کنند، اما او را بلد نبودند. برای کمک به همدیگر اگر یک قدم زودتر برمی‌داشتند به تلخی، جدایی و دعوا نمی‌رسیدند. در سکانس بعد از طلاق، وقتی ماهی تصادف می‌کند بهنام برای کمک به سمت او قدم برمی‌دارد، اما با کمی تعلل محضردار به او می‌رسد و می‌گوید: «من آدم‌ها را می‌شناسم، تو زیاد تنها نمی‌مانی» و همین گفت‌وگو باعث می‌شود بهنام قید کمک کردن به ماهرخ را بزند و او را با اولین مشکل بعد از تنها شدنش تنها بگذارد.

در انتهای شب به نحوی ساخته شده که ما افراد را به خوب و بد تقسیم نمی‌کنیم، آنها را شاید بابت تصمیمات‌شان قضاوت کنیم اما با اتفاقات بعدی به آنها حق می‌دهیم. نسبی‌گرایی در این سریال باعث می‌شود فیلمی خاکستری با شخصیت‌هایی خاکستری ساخته شود و بیننده بتواند با ماجراها همراهی کند و حتی خود را جای شخصیت‌ها بگذارد.

جناب آقای دبیر، واقعا لازم است توضیحی بدهید!

مقررات‌نویسی برای سینما در سکوت و با چراغ خاموش

سعید رجبی‌فروتن
فعال فرهنگی

طی چند روزی که از افشای تصویب ضوابط صدور پروانه فیلمسازی و نمایش فیلم در شورای عالی انقلاب فرهنگی می‌گذرد دبیر شورا تاکنون صحبتی در این باره نکرده است و دلیل بررسی و تصویب ضوابط یادشده در سکوت و بی‌خبری محض را توضیح نداده است. آیا ایشان بعد از این سکوت را شکسته و جامعه سینمایی کشور را از بهت خارج می‌سازد؟ اوایل سال گذشته قبل از تصویب الزامات ساماندهی حوزه صوت و تصویر فراگیر، دبیر شورا به‌درستی آدابی را به جا آورد و فعالان حوزه نمایش خانگی و تشکل‌های صنفی را با احترام دعوت کرد و نظر آنها را درباره پیش‌نویسی که در میان گذاشته بود، جویا شد. مصوبه نهایی چقدر دربردارنده نظرات و دغدغه‌های اهالی نمایش‌خانگی بود، بحثی جداست اما دبیرخانه شورای عالی انقلاب فرهنگی اقلا حفظ ظاهر کرده و ذی‌نفعان را از تصمیم خود آگاه کرد. متاسفانه برای بررسی و تصویب ضوابط صدور پروانه فیلمسازی و نمایش فیلم در شش ماه قبل، به گواه بیانیه انتقادی خانه سینما در همین خصوص، روند مشابهی طی نشده و سلسله جلساتی بین صنوف مولف سینما و شورای هنر به‌عنوان بازوی کارشناسی شورای عالی انقلاب فرهنگی برگزار نشده است. نکته مهم دیگر مسکوت ماندن مصوبه در ماه‌های گذشته است. رئیس‌جمهور وقت، شهید رئیسی چهار ماه و سرپرست نهاد ریاست جمهوری دو ماه فرصت داشتند تا مصوبه را رسما به دولت جهت اجرا ابلاغ کنند، چرا در مدت یادشده این اقدام صورت نگرفته تاکنون پاسخی به آن داده نشده است. اهمیت و حساسیت ضوابط مصوب در آن است که این ضوابط جایگزین مصوبات پیشین در این زمینه می‌شود، یعنی آیین‌نامه‌های مصوب هیات وزیران در دهه‌های گذشته در همین خصوص از درجه اعتبار ساقط می‌شوند و دستورالعمل‌های اجرایی آنها که توسط وزرای وقت فرهنگ و ارشاد اسلامی تهیه و ابلاغ شدند، موضوعیت خود را از دست خواهند داد. سرفصل مهم در ضوابط تصویب‌شده اخیر آن است که دو مرجع و هیات رسیدگی‌کننده (بدوی و عالی) برای ناقضان ضوابط مصوب پیش‌بینی شده که در ترکیب هیات بدوی نماینده تام‌الاختیار دادستان کل کشور رئیس و در هیات دوم معاون قضایی دادستان کل کشور در حقوق عامه ریاست را برعهده دارند. این مراجع حق دارند حسب مورد با انشای رأی، نسبت به تعلیق و لغو پروانه فعالیت خاطیان و نیز محرومیت زمانمند آنها (حداکثر تا چهار سال) اقدام کنند. این مجموعه تنبیهات و مجازات‌ها غیر از تخلفاتی است که وصف مجرمانه داشته و دادگاه باید به آنها رسیدگی کند. در واقعیت روح حاکم بر مقررات پیشین بر همدلی و اعتماد دوطرفه دولت و سینماگران (تهیه‌کنندگان) استوار شده بود. آن‌گونه که از سوابق برمی‌آید، تخلفات موردی تهیه‌کنندگان به‌عنوان یگانه فرد مسئول از تولید تا نمایش فیلم، با مدیریت اقتضایی مدیران نظارتی، تأخیر در صدور پروانه و انجام اصلاحات لازم در فیلم همراه می‌شد و در مواردی استثنایی متخلفان به مراجع قضایی معرفی می‌شدند.

در تصویب ضوابط جدید دو نکته حائز اهمیت است: ۱. شورای عالی انقلاب فرهنگی معمولا در سیاستگذاری‌ها و تهیه اسناد بالادستی و ضوابط عام به‌مثابه قانونگذار وارد عمل نمی‌شد و با احصای تخلفات احتمالی فعالان فرهنگی و هنری، برای آنها تنبیهاتی از جنس آنکه در ضوابط پیش‌بینی شده است، اعمال نمی‌کرد. ۲. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به‌عنوان پیشنهاددهنده این طرح به‌زعم خود به دنبال اقدام پیشگیرانه برای جلوگیری از تولید فیلم‌های زیرزمینی و نمایش آنها در جشنواره‌ها و پلتفرم‌های خارجی بوده تا مبادا سیر فزاینده تولید آنها مقررات موجود را عملا با چالش روبه‌رو کرده و خنثی سازد. درخصوص اقدام شورای عالی به اعتبار آنکه حرمت امامزاده به متولی آن است، بهتر آن است که شورا به روال گذشته حافظ نظم حقوقی موجود در کشور باشد و اجازه دهد خلأها و نیازهای قانونی و حقوقی دستگاه‌ها در مسیر قانونی تعبیه‌شده در قانون اساسی یعنی مجلس شورای اسلامی تامین شود. سیر قانونگذاری در مجلس به‌رغم طولانی بودن، ضمانت اجرا و اتقان و جامعیت بیشتری دارد؛ زیرا از مجاری کارشناسی متعددی عبور می‌کند. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی باید قبل از متوسل شدن به برخوردهای سلبی به اقتضای فناوری‌های نوین تولید و پخش و عدم‌کارایی مقررات متصلب پیشین، ابتدا درصدد بازنگری در مقررات برآمده و همچون گذشته ابتنای هر مقررات تازه‌ای را بر سرمایه اعتماد متقابل بین دولت و هنرمندان بگذارد و برای ناقضان تنبیهاتی (نه مجازات) را پیش‌بینی کند. آنچه در شبکه‌های اجتماعی از متن ضوابط مصوب پیداست با وجود مجازات‌هایی نظیر تعلیق، لغو پروانه فعالیت و محرومیت‌های شغلی توسط هیات‌های بدوی و عالی دیگر تخلفی باقی نمی‌ماند تا پرونده آن به دادگاه احاله شود مگر آنکه اصرار بر مجازات‌هایی نظیر حبس و شلاق در بین باشد!

از سوی دیگر فیلم‌ها هر قدر انتقادی باشند و در داخل امکان نمایش ولو محدود را داشته باشند بهتر از آن است که سر از جشنواره‌ها و پلتفرم‌های خارجی درآورند. کافی است دولت سعه صدر بیشتری از خود نشان دهد و با پاسداشت آزادی بیان در مواردی که صلاح نمی‌داند فقط اجازه نمایش خارج از کشور را به چنین فیلم‌هایی ندهد. شاید با ایجاد چین فضایی فیلمسازانی که ولع و اشتیاق سیری‌ناپذیری برای دیده شدن فیلم‌هایشان دارند، قدری ارضاء شده و اجازه بهره‌برداری سیاسی به مجامع سینمایی خارج از کشور علیه کشورمان را ندهند. آیا تجربه دیده شدن گسترده فیلم‌های توقیفی کافی نیست که در برخورد با این‌گونه فیلم‌ها در مرحله صدور پروانه ساخت و نمایش قدری هوشیاری و درایت به خرج دهیم؟ مدیران سینمایی با هماهنگی‌های فرادستگاهی می‌توانند مانع از تحمیل هزینه‌های اجتماعی و سیاسی به کشور و نیز اعطای نشان اپوزیسیون به سینماگران توسط بیگانگان شوند.

پی‌نوشت: این یادداشت به احترام نظرات نگارنده و خوانندگان منتشر شده است و روزنامه «فرهیختگان» این مواضع را رد یا تایید نمی‌کند و برای مخالفان این حق را قائل است که نظرات‌شان را منتشر کنند.

ادامه از صفحه ۱۲