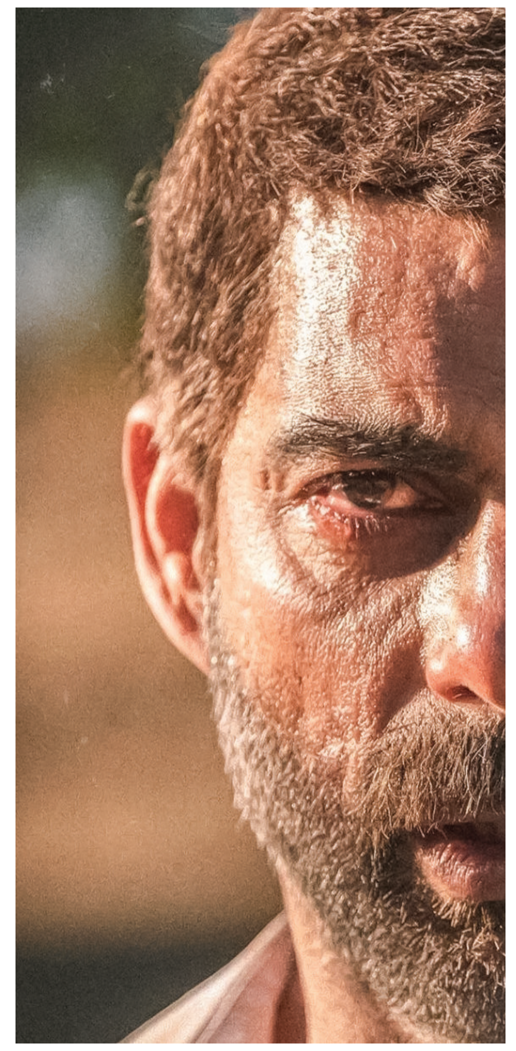
پرونده ویژه «فرهیختگان» درباره مسیر خطایی که بخشی از سینمای ایران در روایت دفاع مقدس پیش گرفته است

سینمای جنگ نه، سینمای دفاع آری



محمد قربانی
منتقد و خبرنگار

شهدا زنده‌اند و شبیه ما مردم؛ از این جهت که هر دو امروز بیش از هر زمان دیگری پاسوز سیاستمداران و رسانه‌هاییم. سینمای دفاع مقدس و تصویر قهرمانان جنگ دفاعی شرافتمندانه ما در آن، آینه تمام‌نمای این پاسوزی است. پس از جنگ، هرچه پیش رفت ایده انقلاب اسلامی بیشتر جای خودش را به ایده جمهوری اسلامی داد. هرچه پیش رفت آرمان‌ها بیشتر فدای «توسعه ملی» کشور و مقدسات راحت‌تر خرج توسعه فردی سیاستمداران شدند. از دهه ۹۰ و همزمان با شوق در آغوش گرفتن غرب و فروپاشی اقتصادی متعاقب آن پس از بسته ماندن آغوش غربی‌ها، اوضاع هرچه پیش رفت بدتر شد. در سینما مدیریت دولتی و ارگانی بیش از همه به سینمای دفاع مقدس لطمه زد. حالا فیلم‌های دفاع مقدسی صرفا ماکت‌های بی‌روحی‌اند که به کار ویترین می‌آیند. امروز دیگر فیلم‌های دفاع مقدسی تنها دو کارکرد دارند: اول اینکه مسئولان می‌توانند در مناسبت‌های خاص پشت این آثار پنهان شوند و از ارجی که به دفاع مقدس می‌نهند، بگویند. دومین کارکرد سینمای دفاع مقدس هم نقش نردبانی‌اش برای فیلمسازان تازه به سینما رسیده‌ای است که می‌خواهند با بودجه‌های نهادی و دولتی فیلم‌های دفاع مقدس و تبلیغات ضمیمه‌اش، ره صدساله را یک‌شبه طی کنند. در این شرایط تصویر شهید و دفاع مقدس به مساله‌ای فرعی برای فیلمسازان تبدیل شده است؛ چراکه آنها بدون هیچ دغدغه جمعی و ملی به جنگ می‌پردازند. در این بین جنگ تحمیلی، ارزش‌ها و مسائلش، قهرمان‌ها و شخصیت‌هایش و...، همگی جای خود را به اوهام نسلی داده‌اند که نه‌تنها مماس با جنگ زیست نداشته‌اند، بلکه دفاع مقدس مساله‌شان هم نیست. همدستی سیاستمداران کمیت‌گرا و فیلمسازان بی‌مساله اخته‌شده، از سینمای دفاع مقدس سیرکی تکنیکی و تریبونی برای روشنفکری و محلی برای فرافکنی مسائل روز ساخته است. بگذارید به چند فیلم اشاره کنم. «تنگه ابوقریب» لانگ‌تیک‌هایش را در چشم تماشاگران می‌کند، بی‌آن‌که سازنده‌اش بداند ما برای چه جنگیده‌ایم و حتی از زبان شخصیت‌هایش مستقیما این سوال را می‌پرسد. در «درخت گردو» برای خلبانانی که سردشت را بمباران کردند دل سوزانده می‌شود و مسائل روزی مثل مساله کولبران در آن پررنگ‌تر از دفاع می‌شود. در «موقعیت مهدی» نگاه انتقادی بخشی از جامعه امروز به سپاه پاسداران، به دهه ۶۰ بازتاب می‌یابد و چهره‌ای مخدوش از سپاه آن دوران ترسیم می‌شود. «دسته دختران» فیلمی نیهیلیستی است که مساله حجاب را به دهه ۶۰ می‌برد. فیلم‌های پرتره از شهدا نیز هرکدام با ترسیم چهره‌ای کج‌ومعوج از فرماندهان دفاع مقدس، هر روز شهید جدیدی را هدر می‌دهند و به‌جای ساختن آن فرزندان برومند ایران و اسلام، شخصیت‌هایی خنثی و لیبرال می‌سازند که بیشتر شبیه فیلمسازان بی‌جهان و سیاستمداران سفارش‌دهنده این فیلم‌هایند. متاثر از جو حاکم این سال‌ها، حتی پیشکسوتان و ستارگان سینمای دفاع مقدس نیز جوزده شده‌اند؛ نمونه‌اش ابراهیم حاتمی‌کیا که در «چ» و با داغ شدن ماجرای مذاکره با آمریکا، بیشتر مصطفی چمران محمدجواد ظریف را ساخت تا مصطفی چمران دفاع مقدس را.

اگر امروز نمی‌توانیم در سینمای دفاع مقدس از ارزش‌ها و اعتقادات رزمندگان هشت‌سال جنگ تحمیلی بگوییم، دلیلش این است که پس از جنگ آن ارزش‌ها را خرج خود و قبیله‌هایمان کرده‌ایم. اگر برای یک جنگ دفاعی، فیلم ضدجنگ می‌سازیم، چیزی از تاریخ و وطن نمی‌دانیم و بی‌آرمانی و بی‌ارزشی جهان خود را به دفاع مقدس فرافکنی می‌کنیم. در این وضعیت مجبوریم شهدا را شبیه خودمان بسازیم که این بزرگ‌ترین ظلم به شهدای همیشه مظلوم دفاع مقدس‌مان است. با همه این اوصاف و در این وانفسا، نقد آخرین تیر ترکش است. شاید نقد بتواند دری باز کند و کمی از بار سنگین شرمندگی از شهدا را از دوش‌مان بردارد. با همین هدف در پرونده حاضر به مناسبت هفته دفاع مقدس، به آسیب‌شناسی سینمای دفاع مقدس پرداخته‌ایم و سعی کرده‌ایم از زوایای مختلف به معضلات این تنها ژانر تاریخ سینمای ایران بپردازیم.

انحرافات سینمای دفاع مقدس از دهه ۹۰ تا امروز

از چاله شعارزدگی به چاه تقدس‌زدایی

محمدعلی شمس
استاد دانشگاه

از دهه ۹۰ شمسی شاهد انحرافی خزنده در سینمای دفاع مقدس بوده‌ایم؛ انحرافی که کمتر کسی درباره آن حرف می‌زند؛ از منتقدان سینمایی گرفته تا سیاستمداران و مدعیان مهندسی فرهنگی، پس کار سختی برای تبیین مساله در پیش داریم اما باکی نیست، ما وظیفه داریم وقایع را دقیق ببینیم و حقایق را بی‌پروا بیان کنیم، فارغ از اینکه آن حقایق چقدر تلخند. به‌قول شیخ اجل، نقد تلخ دارویی است لازم: چه خوش گفت یک روز داروفروش/ شفا بایدت داروی تلخ نوش.

در سال‌های اخیر تصویر قهرمان‌های دفاع مقدس دچار اعوجاج شده است. به اسم واقع‌گرایی، فیلمسازها خیالات باطل خودشان را می‌فروشند و سیاستگذاران محتوازده ما هم در صف اول سفارش‌دهندگان و تحسین‌کنندگان این آثار قرار دارند. یادتان است چه تمجیدهایی از «تنگه ابوقریب» می‌شد؟ افسوس؛ این فیلم به‌جای قهرمان‌های پیچیده دفاع مقدس، شخصیت‌هایی تک‌بعدی و اغراق‌شده می‌س... نه؛ نباید گفت می‌سازد. ساختنی در کار نیست؛ این خراب کردن است. بله؛ شخصیت‌هایش را چنان ویران می‌کند که از بنای شکوهمند فضایل انسانی در دفاع مقدس، چیزی نمی‌بینیم جز سیاهی و سرما، برای مثال در «تنگه ابوقریب» نمایی داریم برای معرفی ساختمان محل سکونت موقت نیروها. نگاه دوربین همزمان به‌سمت چپ و بالا حرکت می‌کند. کم‌کم هیات مخوف ساختمانی تیره‌رنگ آشکار می‌شود. موسیقی متن فیلم، با اصواتی آزاردهنده تصویر دهشتناک ساختمان را تکمیل می‌کند. رزمنده‌ها با چهره‌هایی خسته و عبوس در بخش پایینی کادر به این‌سو و آن‌سو می‌روند و فیلمساز ضربه نهایی‌اش را در آخرین لحظه همین قاب حساب‌شده به مخاطب می‌زند: مکث دوربین روی تمثال امام خمینی(ره) در بالاترین طبقه ساختمان همراه می‌شود با یکی از نقاط اوج موسیقی که درواقع نقطه حضیض حس مخاطب است. آن تصویر از بالای قاب سنگینی‌اش را به تمام بنا و ساکنان آن تحمیل کرده است. این است چهره ساخته‌شده از معمار نظام اسلامی که کارگزاران کم‌سواد همان نظام برای تحسینش از هم سبقت می‌گیرند. هدف فیلمساز در تنگه ابوقریب، تحریف مفهوم «تحمیل» است در «جنگ تحمیلی». او رزمندگان را صرفا مقهور جبر شرایط و بازیچه دست انقلاب می‌داند. این نگاه در تمام فیلم تسری دارد: در چهره بی‌ذوق نوجوان قصه، در نگاه مبهوتی که ستون رزمندگان خسته داستان به‌سمت چادر نورانی محل خواندن دعا می‌اندازند، در نوحه‌خوانی نچسب یک رزمنده پشت کامیون حامل نیروها، در سرگردانی شخصیت‌ها زیر بمباران و در یک‌کلام: در تقلیل دادن همه رشادت‌ها به یک ملی‌گرایی خام که با هر قداستی قهر است. این نگاه بیگانه با گرمای معنوی جبهه‌ها از کجا می‌آید؟ بدون‌شک از فاصله مهیبی که جهان‌بینی فیلمساز با مبانی جنگ مقدس دفاعی دارد.

معضل دیگر، اشتباه گرفتن اختگی با آرامش است که در شخصیت‌های آثار دفاع مقدس سال‌های اخیر به چشم می‌آید. وقتی فیلمسازها در تلاشی مذبوحانه می‌کوشند صلح درونی شخصیت‌های برجسته جنگ را بازسازی کنند، نتیجه چیزی جز نمایش انفعال در این بزرگان نیست. هرچند سازندگان فیلم‌هایی مثل «چ» و «غریب» با ارزش‌های دفاع مقدس بیگانه نیستند، اما در شخصیت‌پردازی دچار انحراف دیگری‌اند که اثر مخربش بسی عمیق‌تر است. این فیلمسازها فکر می‌کنند برای جذب مخاطب امروزی باید طوری شمایل قهرمان‌های دیروز را روتوش کنند که با ارزش‌های باب روز تطابق بیشتری داشته باشد. در این شرایط باید چمرانی بسازیم که بیشتر از مقاومت، اهل مذاکره است و بیشتر از هدایت نظامی به موعظه اخلاقی تمایل دارد. در این نگاه مخاطب‌زده باید بروجردی‌ای ببینیم که زیر بار عنوان معروف «مسیح کردستان»، خصلت‌های مسیحی‌اش برجسته شده و سیلی خوردن و دم بر نیاوردنش شده است ارزش. حتی چمران‌مان هم مسیح‌وار صلیب بر دوش می‌کشد و از مادر داغدار داستان سیلی می‌خورد. گویی این فیلمسازها سیلی‌های روزگار به‌صورت خودشان را این‌گونه روی پرده نقره‌ای فرافکنده‌اند تا اوهام جامه واقعیت بپوشند و خیالات خلوت «من» جای تاریخ جنگ «ما» را بگیرد. درنتیجه ما به‌جای آیینه‌های شفاف، با آبگینه‌های زنگاربسته‌ای طرفیم که عامل اعوجاج واقعیت‌هایند، نه انعکاس حقایق.

انحراف سوم که عمدتا در آثار مهدویان (پدیده دهه ۹۰ سینمای دفاع مقدس) دیده می‌شود، از دو مورد قبلی گزنده‌تر است. با مرور کارنامه مهدویان می‌توان دید چطور امیال غیرمقدس در سینمای دفاع مقدس نفوذ می‌کنند، آن هم در نیمروز روشن و جلوی چشم حضرات سیاستگذار. «آخرین روزهای زمستان» اکثر ما را امیدوار کرد و منفی نوشتن درباره‌اش سخت به نظر می‌رسد. اما شاید کمی تأمل خالی از فایده نباشد. از «زخم‌کاری» واردشده به سینمای ایران شروع می‌کنیم و به عقب برمی‌گردیم. قاب‌های بسته این سریال پر است از خشونت فیزیکی و کلامی. تکنیک شلخته است و اتمسفر کلی، سیاه. آدم‌ها همه گرگند و دریدن، تم اصلی داستان. اما این مهدویان از کجا آمده؟ از خشونتی که بخش عمده‌اش در آزمایشگاه سینمای دفاع مقدس پرورش پیدا کرده است. هرچه فیلمساز از پناهگاه نماهای لانگ بیشتر فاصله گرفت و دوربینش به آدم‌ها نزدیک‌تر شد، اعتیادش به خشونت آشکارتر شد. اوج پنهان‌کاری در روزهای زمستان اتفاق افتاده بود و بعدتر در «ایستاده در غبار» ادامه پیدا کرد. در «ماجرای نیمروز۱» هنوز اشتباهات مهلک «نیمروز ۲» فرصت بروز پیدا نکرده بودند، اما دیدیم که چطور کینه‌جویی، کم‌کم از مجرای دیالوگ‌نویسی راهش را زیر زمین فیلمنامه همچون موشی کور حفر می‌کند تا بالاخره در نیمروز ۲، وزن انتقام‌جویی شخصی به‌مراتب بیشتر از مبارزه آگاهانه جمعی شود.

حالا می‌توان فهمید همین گرگ‌بازار مشمئزکننده‌ای که مهدویان در زخم کاری به ما تحویل می‌دهد، قبل‌تر چطور پشت نقاب دروغین وقایع‌نگاری انقلاب و جنگ، در قالب دو جبهه متخاصم که به‌جای نمایندگی حق و باطل، صرفا دو شکل متفاوت از خشونت کور جامعه‌اند، به سینمای دفاع مقدس تحمیل شده بود. در نیمروز ۱، خونریزی این زخم اجازه نمی‌داد عمق جراحت وارده بر پیکر سینمای دفاع مقدس را ببینیم؛ اما امروز که عفونت آن فضا را پر کرده، دیگر سکوت جایز نیست. قهرمان‌های تندخویی مثل موسای «لاتاری» و کاراگاه «مرد بازنده» را نباید جدا از حجازی فرکینه‌جوی نیمروز ۲ تحلیل کنیم. تاکیدهای تک‌بعدی روی تندخویی متوسلیان را هم باید از همین دریچه تحلیلی دید. اصلا عجیب نیست که مهدویان در «درخت گردو» خشونت بمباران شیمیایی را لوث می‌کند و در نیمروز ۲، خشونت فرقه رجوی را. او نه توان مواجهه تکنیکی درست با خشونت را دارد و نه به جهان‌بینی منسجمی مجهز است که بتواند راه درست دیدن جهان (میزانسن) را به دوربینش نشان بدهد. مهدویان انرژی پاک سینمای دفاع مقدس را هدر داد تا تمرین خشونت‌فروشی کند و بعد از آلودن فضا، ویرانه‌ای بی‌اصول به‌جا بگذارد. برخلاف دو گروه قبلی که انحراف‌شان محصول درکی حداقلی از تکنیک است، او نابلدی‌هایش را به سیاستگذاران ظاهربین قالب کرد.

نباید اجازه دهیم پهلوان‌های دفاع جمعی ملت ایران به قهرمان‌های تنهای یک جنگ سیاه تبدیل شوند. «قهرمان تنهاست»؛ این مهم‌ترین وجه انحراف در تاریخ‌نگاری سینمایی دفاع مقدس است که نتیجه منطقی و علت غایی همه موارد بالاست. در این مقام از تحلیل، دامن فیلم تحسین‌شده «موقعیت مهدی» هم تر می‌شود. برگ برنده ایران در جنگ، یکپارچگی ملت و نظام بود. فرماندهان حلقه وصل حاکمیت به توده‌ها بودند. نه... فرماندهان ما تنها نبودند. آنها تکیه به قدرت ایمانی داشتند که از سمت رهبری واحد منتشر می‌شد و مستظهر به نیروی یارانی بودند که دوشادوش فرمانده جانفشانی می‌کردند. ما هیچ نیازی نداریم که برای اثبات حقانیت شهدایمان به‌سمت انکار یا پنهان کردن رابطه وثیق آنها با حاکمیت دوران خودشان پیش برویم. اشتباه است اگر فکر کنیم شکاف بین دولت و ملت در زمان حاضر و گسل‌های اجتماعی را که حول آن شکل گرفته‌اند می‌توانیم با خاک پاشیدن به حقایق جنگ درمان کنیم. ما نه نیازی به وسترن‌های تقبلی مهدویان داریم و نه لازم است برای درک کردن موقعیت «مهدی»های جنگ، آنها را تافته‌ای جدابافته از کلیت ساختار دفاعی و سیاسی‌مان در نظر بگیریم. اگر هم نقدی به گذشته یا حال داریم، باید آن را بر گزارش واقعیت‌ها سوار کنیم نه جعل تاریخ. سینمای دفاع مقدس از چاله شعارزدگی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به چاه تقدس‌زدایی دهه‌های ۸۰ و ۹۰ افتاد. ما راه را گم کرده‌ایم. برای پیدا کردن راه‌های زمین باید دوباره به ستاره‌های آسمان چشم بدوزیم. چه خوش گفت سید مرتضی آوینی: «پندار ما این است که ما مانده‌ایم و شهدا رفته‌اند؛ اما حقیقت آن است که زمان ما را با خود برده است و شهدا مانده‌اند.» باید به قهرمان‌هایمان بازگردیم و آنها را همان‌طور که بودند روایت کنیم؛ بدون سانسور و بدون تحریف.

نسبت دفاع مقدس و سینمای ضدجنگ

دفاع، مقدس است

علی نقدی
خبرنگار

«سینمای جنگ» اصول و قواعدی نامرئی دارد که معمولا در همه کشورهای جهان به آن توجه می‌شود. اصولی عقلی و انسانی که حاصل تجارب زیسته و حافظه تاریخی مردم سرزمین‌های مختلف است، برای مثال آثار روایتگر جنگ جهانی اول را با تولیدات بی‌شمار در زمینه جنگ جهانی دوم مقایسه کنید. تفاوت فیلم‌هایی همچون «راه‌های افتخار» یا «در جبهه غرب خبری نیست» با آثاری مانند «ارتش سایه‌ها»، «این زمین مال من است» یا «نجات سرباز رایان» در چیست؟ چرا کارگردانان و هنرمندان برای ساخت اثری ضدجنگ، سراغ جنگ اول می‌روند اما درون‌مایه فیلم‌های جنگ دوم، اتفاقا «تشویق‌کننده به جنگ» است؟ این تضاد فرمیک ناشی از چیست؟ جنگ جهانی اول در اذهان مردم، جنگی پوچ و احمقانه است؛ جنگی که شروعش عجیب، ادامه‌اش فرسایشی و پایانش بی‌نتیجه بود و بدون دستیابی به هدفی روشن به پایان رسید. جنگی که سربازانش به‌راستی نمی‌دانستند برای چه می‌جنگند! جنگی که عمده دستاوردهایش، چندصد متر زمین به قیمت میلیون‌ها کشته و ریخته شدن خون‌های بی‌گناه بود. فرقی ندارد فرانسوی باشی یا آلمانی، روس باشی یا اهل اتریش و مجارستان؛ کلیت این جنگ، اساسا جنگی باطل و براساس انگیزه‌های قدرت‌طلبانه در دوطرف بود. با جزئیات تاریخی کاری نداریم و هدف این متن هم بررسی تاریخ نیست، بلکه تصویری که از این جنگ‌ها در اذهان مانده حائز اهمیت است. بدیهی است که چنین جنگی با این مشخصات، بستری مناسب برای خلق آثار ضدجنگ باشد؛ چراکه با ماهیت آن هماهنگ است و تضادی ندارد.

اما در جنگ جهانی دوم، داستان جور دیگری است. فرض کنید یک فرانسوی درحال دفاع از کشورتان هستید و در مقابل هجوم سربازان نازی ایستاده‌اید و یک‌نفر به شما بگوید: «جنگ بد است. لعنت به خشونت»! در خوشبینانه‌ترین حالت- اگر این فرد را خائن به‌شمار نیاورید- او را یک دیوانه می‌پندارید و واکنش‌تان مانند ویلیام وایلر در فیلم «بهترین سال‌های زندگی ما» خواهد بود: یک مشت محکم. جنگ دوم، جنگی دفاعی دربرابر یک نیروی ظالم، متجاوز و قدرتمند است. جنگ دفاعی، در همه فرهنگ‌ها مقدس و ارزشمند است و در چنین شرایطی، ژست‌های ضدجنگ نه‌تنها خریدار ندارد، بلکه بسیار نکوهیده، عقب‌مانده و غیرانسانی به نظر می‌رسد، بنابراین جنگ‌ها یکسان نیستند و به‌تبع آن واکنش‌ها به جنگ- بسته به نوع آن- نیز باید متفاوت باشد. با این مقدمه، حتی اگر به‌عنوان شخصی بی‌طرف سراغ جنگ تحمیلی بر کشور مظلوم و قوی‌مان برویم، مختصات آن را دریابیم و درون‌مایه‌اش را بررسی کنیم، تشخیص سمت درست و غلط و طرف مدافع و مهاجم، کار سختی نخواهد بود. در این جنگ ما مورد حمله دشمن قرار گرفتیم و باید به دفاع از خود و سرزمین‌مان می‌پرداختیم.

بااین‌حال در دودهه اخیر شاهد ترک‌تازی فیلمسازانی در سینمای دفاع مقدس بوده‌ایم که از نهادهای حکومتی بودجه‌های سنگین دریافت می‌کنند و فیلم‌هایی با مضمون دفاع مقدس، اما با درون‌مایه ضدجنگ می‌سازند، برای مثال بهرام توکلی در توضیح نگاه تاریک خود به جنگ در فیلم «تنگه ابوقریب» گفت: «جنگ واقعا موضوع تاریکی است و من هم سعی کردم آن را نشان دهم.» تنگه ابوقریب یکی از آن فیلم‌هایی است که ردپای بودجه‌های کلان را در تکنیک‌زدگی افراطی‌اش می‌توان دید. فیلمی که به‌زعم کارگردانش می‌خواهد سیاهی‌های جنگ را نشان دهد و اصطلاحا ضدجنگ باشد.

مشخصا ضدیت با جنگ یک مضمون اعتراضی است اما نوک پیکان این اعتراض به کدام سمت است؟ اگر دشمن ساخته و تهاجم پرداخته نشود و اعتراض به اساس جنگ باشد، آیا معنایش یک‌کاسه کردن مهاجم و مدافع و هم‌ردیف قرار دادن ظالم و مظلوم نیست؟ در چنین بستری، مدافع برای دفاع از خود دربرابر دشمن مواخذه می‌شود، زیرا تماشاگر از آنجاکه دشمنی در جهان فیلم نمی‌بیند که اعتراض سرگردان در فیلم یا حداقل بخشی از آن را به او نسبت دهد، ناخودآگاه نوک پیکان را به‌سمت خودی می‌گیرد.

ریشه سرگردانی نبرد پایانی تنگه ابوقریب را در همین نگاه خنثی باید جست‌وجو کرد. جایی که دفاع را به‌عنوان یک موقعیت عام نیز درک نمی‌کنیم، جغرافیای فیلم برایمان ساخته نمی‌شود، از دشمن جز تعدادی تانک و نفربر چیزی نمی‌فهمیم و در میان انبوه تکنیک و جلوه‌های ویژه گرفتار می‌شویم و تنها چیزی که می‌بینیم، زجر و سختی سربازان است.

مهدویان در «درخت گردو» پا را از دیگران فراتر می‌گذارد و همان ابتدای فیلم از زبان راوی‌اش نسبت خود را با دشمن مشخص می‌کند. راوی می‌گوید خلبان‌های عراقی هم کسی را در خانه دارند که منتظرشانند و برای سالم برگشتن آخرین مهمات خود را- که از قضا بمب شیمیایی بود- بی‌هدف رها می‌کنند. بعد از تلطیف جنایت، مهدویان پرونده دشمن را می‌بندد و با نمایش افراطی تاول‌ها و زخم‌ها به شکنجه روحی مخاطب می‌پردازد. خشم و اندوه بیمارگونه‌ای که فیلم ایجاد می‌کند، جهت مشخصی ندارد و از آنجاکه خلبان‌های عراقی هم از نظر راوی -و فیلمساز- انسان‌هایی‌اند مانند ما و خانواده‌هایی مانند خانواده‌های ما دارند، مخاطب نمی‌داند باید از چه کسی خشمگین باشد و مقصد نگاه خشمناک قادر که به دوربین خیره شده است نیز معلوم نیست.

در «رد خون» نیز المان‌های ضدجنگ واضحی وجود دارد. در نگاه فیلمساز تفاوت خاصی میان نیروهای خودی و لشکر منافقین دیده نمی‌شود و موضع دوربین نیز در قبال دو گروه یکسان است و در موقعیت‌های خاصی هم مانند نقطه‌عطف عملیات مرصاد یعنی رسیدن بالگردهای ایرانی، دوربین وسط ستون منافقین می‌ایستد. در زاویه نگاه چنین دوربینی، بالگردها مانند دشمن به ما- یعنی تماشاگر- حمله می‌کنند و گلوله‌های تیربارشان به‌سمت ما شلیک می‌شود. در چنین موقعیتی واکنش ناخودآگاه تماشاگر این است: «نزن!» و در موضع ضددفاع قرار می‌گیرد، آن هم در عملیاتی که باید مایه افتخار و غرورمان باشد. در آثار دیگری مانند «دسته دختران» منیر قیدی، یا «پنجاه قدم آخر» کیومرث پوراحمد -که برداشت‌هایی از فیلم «در جبهه غرب خبری نیست» در آن به چشم می‌خورد- یا پلان‌هایی از فیلم «موقعیت مهدی» مانند لگدمال شدن پیکرهای تلنبارشده شهدا و نماهایی ابتر از خرابی‌های جنگ نیز می‌توان درون‌مایه ضد جنگ را تشخیص داد.

دفاع، مقدس است و در جنگ دفاعی، ضدیت با جنگ یعنی ضدیت با دفاع، یعنی ضدیت با وطن و ظاهرا در ایران با این مقوله هیچ مشکلی وجود ندارد و حتی صاحبان این نوع نگاه می‌توانند با گرفتن بودجه‌های کلان از مدیران فرهنگی انقلابی! جای پای خود را در سینمای ایران سفت‌تر کنند.

پنجشنبه ۵ مهر ۱۴۰۳
شماره ۴۲۳۷
FARHIKHTEGANDAILY.COM
FARHIKHTEGANONLINE

ادامه در صفحه ۱۳

امکان سینمای ضدجنگ در ایران

تعارض یا هم‌افزایی

بهمن زارع‌کهن
خبرنگار

در هر کشور با توجه به زاویه دید یا طرز تفکری که در آنجا وجود دارد و آزادی عمل هنرمندان، به موضوع جنگ پرداخته می‌شود. جنگ سرفصل مشترکی در تاریخ بشری است و اگر نگاهی به تاریخ هر کشوری بیندازیم، حداقل یک یا چند جنگ- حتی در ابعاد کوچک- مشاهده خواهیم کرد، بنابراین ساخت آثاری با این موضوع، با هر فرم و قالب و اندیشه‌ای، یک ضرورت برای جامعه و هنرمند متعهد به نظر می‌رسد. در ایران معاصر با توجه به وقوع چندین جنگ، الزام اجتناب‌ناپذیر برای ساخت این‌گونه آثار وجود دارد؛ اما سوال اصلی این است که هنرمند با چه رویکردی و در قالب کدام فرم می‌تواند به خلق اثر بپردازد؟ در پاسخ به این سوال باید به دو نکته توجه کرد: اول اینکه در تاریخ معاصر کشور ما، ما هیچ‌گاه در هیچ جنگی پیش‌دستی نکرده‌ایم و تنها در مقام دفاع به جنگ پرداخته‌ایم. دوم هم اینکه بسیاری از آثار فاخر سینمایی این ژانر با رنگ‌وبوی ضدجنگ و با هدف تصویرگری جنگ به‌عنوان بلایی خانمان‌سوز تولید شده‌اند. حال با دانستن این نکات، باید سوال دیگری را به سوال اول اضافه کرد: آیا ساختن فیلم‌های ضدجنگ درباره جنگ تحمیلی وجاهت دارد؟ یا به‌عبارت‌دیگر، نسبت سینمای ضدجنگ در جهان، با دفاع مقدس و سینمای ایران چیست؟

اگر تعاریف درستی از هر دو موضوع داشته باشیم و بر سر آن توافق کنیم، به جواب درست‌تری خواهیم رسید. سینمای ضدجنگ، جنگ را به‌عنوان یک تراژدی انسانی و بیهوده به تصویر می‌کشد و هدف آن نشان دادن عواقب ویرانگر جنگ برای افراد، جوامع و محیط‌زیست است. این فیلم‌ها معمولا از دیدگاه قربانیان جنگ ساخته می‌شوند و بر رنج و درد ناشی از آن تاکید دارند. از طرف دیگر، سینمای دفاع مقدس، جنگ را به‌عنوان یک دفاع مشروع دربرابر تجاوزگری به‌تصویر می‌کشد و هدف آن ترویج ارزش‌های دفاع از وطن، ایثار و شهادت است. این فیلم‌ها معمولا از دیدگاه رزمندگان و خانواده‌های آنها ساخته می‌شوند و بر پیروزی و مقاومت تاکید دارند.

درطول تاریخ سینمای جنگ ایران، طیف گسترده‌ای از فیلم‌های سینمایی با فرم‌ها و قالب‌های مختلف را شاهد بوده‌ایم. در این بین برخی فیلم‌ها با چرخاندن زاویه دید دوربین و تغییر نظرگاه به سمت‌وسوی قربانیان و تمرکز بر دردها و رنج‌های آنها، به‌عنوان فیلم‌های ضدجنگ شناخته می‌شوند. تبلیغات رسانه‌ها- به‌خصوص شبکه‌های فارسی‌زبان خارج‌نشین- از سویی و مطرح بودن شبهاتی مانند اینکه چرا جنگ با عراق در سال‌های ابتدایی آن تمام نشد یا اساسا اینکه چرا جنگ شروع شد و آیا ما می‌توانستیم از آن جلوگیری کنیم یا نه، ازجمله عناصر موثر بر شکل گرفتن فیلم‌های ضدجنگ بودند. اما فارغ از نقش رسانه‌ها و شبهات مختلف درباره جنگ، نباید از یاد ببریم که ما آغازگر هیچ جنگی درطول تاریخ معاصر خود نبوده‌ایم و دفاع مشروع از سرزمین‌مان حق مسلم ما بوده است. از سویی نشان دادن عواقب جنگ مثل فقدان عزیزان یا جراحاتی که رزمندگان و مردم غیرنظامی از لحاظ مادی، جانی و معنوی‌ای می‌بینند، نه‌تنها وجاهت ساخت این آثار را زیر سوال نمی‌برد، بلکه مطالبه و خواست مردم است که در جایی دردها و رنج‌های آنها از این جنگ‌های تحمیلی نشان داده شود؛ خواه جنگ جهانی باشد و در اثر غارت منابع، مردم از گرسنگی و بیماری کشته شوند، خواه جنگ تحمیلی هشت‌ساله که کشورهای غربی با تجهیز کشور متجاوز به انواع سلاح‌های متعارف و غیرمتعارف مثل سلاح‌های شیمیایی، باعث لطمات جبران‌ناپذیری به مردم ایران شدند که تا امروز نیز ادامه دارد. در این راه هنرمند اگر به واقعیت‌های تاریخی پایبند باشد و از تحریف تاریخ و ارائه اطلاعات نادرست خودداری کند، به تنوع دیدگاه‌ها توجه کند و به‌جای ارائه یک دیدگاه واحد، به بیان دیدگاه‌های مختلف و پیچیدگی‌های جنگ بپردازد، به عواقب انسانی جنگ توجه کند و بر رنج و درد ناشی از جنگ- چه برای رزمندگان و چه برای غیرنظامیان- تاکید کند، به‌دنبال راه‌حل باشد و القای ناامیدی نکند و راه‌حل‌هایی برای جلوگیری از جنگ و ایجاد صلح بدهد و نکاتی از این دست را مدنظر داشته باشد، می‌تواند به خلق آثار فاخر ضدجنگ دست بزند. درنهایت مهم‌ترین نکته این است که هنرمند باید با نگاهی جهانی به فیلم به‌عنوان یک اثر هنری، بتواند مخاطب را به تفکر و دیالکتیک وادار کند و به او کمک کند تا درک عمیق‌تری از جنگ و پیامدهای آن پیدا کند و به یاد داشته باشد انسان‌ها سرفصل‌های مشترک زیادی با هم دارند که یکی از مهم‌ترین آنها موضوع جنگ است.

انتخاب‌های فیلمسازان جوان دفاع مقدس

جنگ‌ندیده‌ها!

کسرا قنبری
خبرنگار

از قدیم‌الایام دوراهی تاریخی تجربه زیسته یا علم و آگاهی، اول پیش روی فلاسفه و بعد هنرمندان بوده است. وقتی ساموئل خاچیکیان و سیف‌الله داد سعی کردند عقاب‌ها و کانی مانگا را براساس مولفه‌های سینمای جنگ هالیوود بسازند، کمتر کسی فکر می‌کرد که این سینمای نوپا، توسط فیلمسازان جوانی که جنگ را ندیده‌اند، سرپا بماند.

دهه ۶۰، دهه حماسه‌سرایی و قهرمان‌محوری و سینمای پارتیزانی دفاع مقدس بود. خاچیکیان، قهرمان‌هایش را از بی‌مووی‌های هندی گرفته بود و جمشید حیدری با فیلم «مرز» -به‌عنوان اولین فیلم سینمای دفاع مقدس- قهرمان را از مردم جدا کرده بود. اما سینمای دفاع مقدس به مرور بالنده شد. حاتمی‌کیا که سینمایش را با ساخت مستند در جبهه آغاز کرده بود، با «مهاجر» و «دیده‌بان» در اواخر دهه ۶۰، اتمسفر واقعی جنگ را با آن آدم‌های ساده و صمیمی‌اش، به مخاطب نمایاند و ملاقلی‌پور که خود فرزند جنگ بود، با آوردن فضاهای سورئالیستی و زوایای سوبژکتیو، بعد جدیدی از جنگ را پیش روی ما نهاد. دهه ۷۰ دهه پرداختن به مایه‌های عاطفی، روایی و ملودراماتیک دوران پساجنگ بود. فیلمسازان دهه ۸۰، دوربین خود را در زاویه دیگری از جنگ کاشتند. ده‌نمکی، سه‌گانه پرفروش «اخراجی‌ها» را با توسل به کمدی عامه‌پسند ساخت. کاری که قبل‌تر، کمال تبریزی با فیلم خوب «لیلی با من است»، انجام داده بود. احمدرضا درویش هم با ساخت فیلم گران «دوئل»، بنیان ساخت فیلم جنگی تکنیکال و تکنولوژیکال را در این ژانر بنا کرد. فیلم‌های این دهه یا از آن طرف بام می‌افتادند یا از این طرف. اوج حضیض سینمای دفاع مقدس را می‌توان در این دوره دید. اما دهه ۹۰ متفاوت‌تر بود. در این دهه فیلمسازان جوان در ابتدا با علم به اینکه احتمالا نمی‌توانند فضایی را که ندیده‌اند بازسازی کنند، به پشت جبهه رفتند و با توسل به موضوعاتی که لمس‌شان کرده بودند، آثار قابل احترامی ساختند. منیر قیدی با «ویلایی‌ها» و نرگس آبیار با «شیار ۱۴۳»، به زنانگی مغفول مدفون در جنگ پرداختند. اصولا جوان‌های تازه‌نفس این دهه برای پرداختن به مقوله دفاع، چهار راه را برگزیدند. اول؛ مثل دهه ۶۰ قهرمان‌پروری کردند با این تفاوت که به‌جای تیپ‌سازی، سعی کردند شخصیت بسازند. دوم؛ به سیر تحول کاراکتر اهمیت دادند نه روایت جنگ و با این کار بحث دفاع و جنگیدن را رقیق کردند. سوم؛ سینمای ضدجنگ را پیش گرفتند و به تاثیرات مخرب جنگ در بازماندگان و جان سالم به‌دربردگان، پرداختند و چهارم؛ جنگ را در میدان مین و توپ و تانک خلاصه کردند.

مصداق مورد اول، فیلم‌های بی‌خاصیتی مثل «منصور»، «آسمان غرب» و «تک‌تیرانداز» است. صاحبان این آثار، شخصیت‌پردازی را تنها در اعتراض کاراکتر اصلی به مافوق‌هایش می‌بینند. اینکه قهرمان آرمان‌خواه و ایده‌آلیست ما، دائم معترض باشد و با مواضع چپش، بخواهد جلوی ناکارآمدی سیستم را بگیرد. همین. فیلم‌هایی مثل «رنج‌وسرمستی» و «عاشق‌ها ایستاده می‌میرند» که راه دوم را درپیش گرفتند، اغلب نتوانستند مثل ملاقلی‌پور، ذهنیات و سرگشتگی‌های یک رزمنده را بنمایانند. آنها دغدغه‌های انسان مدرن را که برایشان ملموس است، جایگزین دغدغه‌های یک رزمنده دهه ۶۰ کردند، غافل از اینکه مخاطب نمی‌تواند چنین ترکیب ناموزونی را باور کند.

اما راه سوم به جاهای خطرناکی رفت، جایی که مرز بین ضدجنگ بودن و دفاع، باریک شد. «قصه عشق پدرم» از محمدرضا ورزی و «دلتنگی‌های عاشقانه» از رضا اعظمیان که فقط ۷ نفر آن را در سینما دیدند، جزء این دسته‌اند. بله جنگ چیز خوبی نیست اما دفاع کردن و میهن‌پرستی چه؟ در این بین دیدگاه هرکس نترسد شهید می‌شود ما، جای خود را به هرکس بترسد کشته می‌شود داد.

مورد چهارم هم واقعا گریبان‌گیر این روزهای ژانر دفاع مقدس شده است. فیلمسازهای عزیز ما انگار می‌خواهند تمام کمبودهای سینماتیک و غیرسینماتیک خود را با توپ و بمب و خمپاره، روی سر تماشاگر بیچاره بریزند و با این داعیه که جنگ، بچه‌بازی نیست و همه‌اش گلوله و موشکباران است، ضعف‌های فیلمنامه‌شان را پنهان کنند. «اتاقک گلی» و «آسمان غرب» از این دسته‌اند. برای هر پلان درون بالگرد آسمان غرب، میلیاردها تومان هزینه شده، درحالی‌که جز سردرد و سرگیجه برای مخاطب، چیزی ندارد. «دسته دختران» منیر قیدی هم همین‌طور. روابط علی و معلولی در این فیلمنامه‌ها روی هوا است، شخصیت‌ها باسمه‌ای و تختند و جز یک پوسته ظاهری خوش‌ساخت، نشانی از دفاع مقدس ندارند. در میان نسل جوان، مهدویان با «آخرین روزهای زمستان» و «ایستاده در غبار»، خوب شروع کرد. هرچند این سبک بصری، به دلیل غریبه بودنش با تماشاگر ما، در ابتدا جذاب جلوه می‌کرد اما با گذشت زمان، اغراق آن در مستندنمایی، توی ذوق مخاطب زد.

تجربه زیسته و ذوق غریزی و شهودی آدم‌هایی مثل حاتمی‌کیا، ملاقلی‌پور و باشه‌آهنگر («ملکه»، «سرو زیر آب»)، هدایتگر آنان در ساخت فیلم دفاع مقدسی بوده اما در مقابل نداشتن چنین تجاربی در سینماگران جوان‌تر، از غنای فیلم‌های دفاع مقدس کاسته است. البته هستند کسانی مثل پیمان معادی («بمب؛ یک عاشقانه») و مهدی جعفری («۲۳ نفر») که جنگ را یا ندیده‌اند یا در خلال آن نبوده‌اند، اما با درک درست‌شان از ساختار فیلمنامه و تبحرشان در روابط بین آدم‌ها، آثار قابل توجهی ساخته‌اند و هستند فیلمسازان تازه‌ای مثل هادی حجازی‌فر («موقعیت مهدی، عاشورا») که با عبور از سبک بصری مهدویان، در همان فیلم اول، مهر خود را پای اثرشان کوبیده‌اند.

جنگ‌ندیده بودن سینماگران جوان ما قطعا یک معضل در سینمای دفاع مقدس است. اما می‌توان از این بحران با مطالعه و آموختن از آثار فیلم‌های برجسته دفاع مقدس عبور کرد. نمونه‌اش مهدی شاه‌محمدی که با فیلم «مجنون» نشان داد برای دفاع مقدسی بودن، لازم نیست حتما در خاکریز باشی. می‌توان در عین جوانی، با مطالعه ادبیات دفاع مقدس، ساخت مستند، نشستن پای روایت‌های شفاهی و سینه‌به‌سینه، تماشای دقیق آثار قبلی و آسیب‌شناسی آنها، اندکی خوش‌سلیقگی و بلوغ و نبوغ فکری، دوربین خاموش این سینما را برای نسل زد، روشن کرد.

تکنیک‌زدگی در سینمای دفاع مقدس

تقلید کورکورانه از هالیوود

مهران زارعیان
خبرنگار

سینمای دفاع مقدس که در دهه ۶۰ حول رشادت و حماسه و در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ با تمرکز بر وجوه اجتماعی و سوژه‌های متفاوت‌تر تکوین یافت، در دهه ۹۰ خورشیدی دچار فراز و فرودهایی شد که شاید بتوان تکنیک‌زدگی را از مهم‌ترین فرودهایش دانست. زمانی مزیت سینمای دفاع مقدس ما به ایده‌های بکر و مضامین درخشان و زاویه نگاه در فیلم‌هایش بود، اما در دهه ۹۰ این موضوع کمتر به چشم می‌خورد.

سینمای دفاع مقدس در دهه ۹۰ با فیلم «چ» ابراهیم حاتمی‌کیا یک نقطه‌عطف تازه را تجربه کرد. «چ» با سطح بالایی از کیفیت ساخت، دقت در تولید و بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی همراه بود که پیش از آن کمتر در سینمای ایران سراغ داشتیم. یک سکانس استثنایی و کم‌نظیر سقوط هلی‌کوپتر در «چ» وجود داشت که دقت و جاه‌طلبی تکنیکال حاتمی‌کیا را بازتاب می‌داد. اصولا خود حاتمی‌کیا نیز از «چ» به بعد، به جنبه تکنیکال و زرق و برق ظاهری فیلم‌هایش اهمیت بیشتری می‌داد و گویی وارد مرحله تازه‌ای از کارنامه‌اش شده بود. اهمیت دادن به تکنیک و جلوه‌های ویژه، طبیعتا نباید ضعف تلقی شود و در «چ» نیز این موضوع به استحکام و غنای اثر کمک کرده بود. اما شاید این رویکرد حاتمی‌کیا بدآموزی داشت و نسل جدید فیلم‌های دفاع مقدس -و در نگاه کلان، فیلم‌های بیگ‌پروداکشن و ارگانی- را وارد فضایی کرد که گویی همین زرق و برق‌ها و کیفیت بالا در ساخت و طبیعی نشان دادن انفجارها و تمیز درآوردن اکشن کار، به خودی خود فیلم را نجات می‌دهد و ارزش افزوده ایجاد می‌کند. ورود نسل جدید و فیلمسازانی که زیست در جنگ نداشتند، نیز این وضعیت را تشدید کرد.

در همین دوران، سازمان اوج نیز به‌عنوان تولیدکننده فیلم‌های مهم و استراتژیک متولد شد و همین نگاه مبتنی‌بر کیفیت بالای فنی را تشدید کرد. بنابراین در نیمه دهه ۹۰ با فیلم‌هایی مثل «تنگه ابوقریب» مواجه شدیم که به طور واضح یک نوع تلاش هالیوودی برای پرداختن به مساله دفاع مقدس بودند. به این ترتیب که مثلا بهرام توکلی به‌عنوان فیلمسازی که با فضای آرمانخواهانه و نظام ارزشی مرتبط با جنگ بیگانه است، یک فیلم پرخرج ساخت که کسی ایرادی از کیفیت ساخت و ویژگی‌های سمعی-بصری آن نگرفت، اما به لحاظ زاویه نگاه و نزدیک شدن به سوژه و همدل کردن مخاطب با قهرمانان و چیزهایی از این قبیل، بسیار تهی بود. خود حاتمی‌کیا نیز دو فیلم «بادیگارد» و «به وقت شام» را -که گرچه مستقیما روایتگر وقایع جنگ تحمیلی نبودند- ساخت که همین وضعیت کاریکاتوری قوی بودن در تکنیک و ضعیف بودن در پرداخت دراماتیک و بیان سینمایی را داشتند.

فیلم‌هایی مثل «درخت گردو» و پس از دهه ۹۰، «اتاقک گلی»، «مجنون» و «قلب رقه» ازجمله فیلم‌های موخر دفاع مقدسند که اسیر تکنیک‌زدگی شده‌اند. در این فیلم‌ها گویی فیلمسازان ما به دنبال بومی‌سازی مناسبات سینمای هالیوودند که هرچند کیفیت زدوخوردها و بزن بکوب‌ها را به استاندارد روز دنیا نزدیک می‌کند، اما کمکی به چفت‌وبست قصه و مهم‌تر از آن، انعکاس آرمان‌ها و نظام فکری در زیرمتن نمی‌کند.

سیر قهرمان‌ها در سینمای دفاع مقدس

حاجی، قهرمانت رو کشتن!

مریم شوندی
خبرنگار

رزمنده‌ها به جای اسلحه و تجهیزات می‌گفتند نقل و نبات، همیشه در حال توسل و ذکر بودند، یک پیرمرد از آن گوشه‌های خاکریز پیدا می‌شد که حرف‌های حکیمانه بزند و آخر قصه‌ها هم با شهادت تمام می‌شد. اینها فضای کلی فیلم‌های دفاع مقدس دهه‌های ۶۰ و ۷۰ بود. فیلم‌هایی که الگوی مشخصی در پیشبرد داستان و شخصیت‌سازی داشتند و با همین الگو مخاطب خود را پای روایت می‌نشاندند. در فیلم «آخرین شناسایی»، بعد از عملیات شناسایی و ازخودگذشتگی رزمنده، سرباز پشت بی‌سیم فریاد می‌زند که: «حاجی، سیدتو کشتن!» این دیالوگ با اینکه امروز به‌عنوان اصطلاحی کنایی و طنازانه از فقدان چیزی به کار می‌رود، اما در دهه ۷۰ یکی از اثرگذارترین صحنه‌های جنگی در فیلم‌های دفاع مقدس را رقم زده بود. صحنه‌هایی که در سینمای آن روز با درگیر ساختن احساسات مخاطب در لحظه شهادت و به کاربردن نشانگان مذهبی، تصویری مقدس و دارای عصمت از رزمنده برای مخاطب می‌ساخت. چرا از این دست فیلم‌ها فاصله گرفتیم و آیا اصلا فاصله گرفتن از کلیشه‌های روایی جنگ به نفع سینمای دفاع مقدس بوده است؟

تغییر لحن فیلم‌های دفاع مقدس داستانی طولانی دارد که شاید بتوان ابتدای این داستان را در اولین سال‌های دهه ۷۰ جست‌وجو کرد؛ زمانی که ساخت فیلم «لیلی با من است» نقطه کانونی روایت را از رزمندگان فرشته‌خو به انسان‌های معمولی تغییر داد. داستان صادق مشکینی به‌عنوان یک عکاس با تمام ویژگی‌های خوب و بد انسانی، تصویر جنگ را واقع‌گرایانه‌تر و در دسترس‌تر ساخت. ادامه جریان ساخت کمدی‌های دفاع مقدس با وجود تمام موضع‌گیری‌های منفی نسبت به آن، برآیندی مثبت در اثرگذاری روایت‌های جنگ داشت. اما این تنها تغییر در روند روایت‌ها نبود. با فاصله گرفتن از تاریخ جنگ تحمیلی، هنرمندان خوانش‌های متفاوت خود از جنگ را به تصویر درآوردند. در دهه ۸۰ فیلم‌هایی درگونه دفاع مقدس به نمایش درآمدند که جنگ را پیرامون مساله اصلی خود تعریف کردند و بیشتر روی پیامدهای ناگوار جنگ تکیه داشتند. فیلم‌هایی مانند «دوئل»، «گیلانه»، «پاداش سکوت» و «سیزده ۵۹» از مهم‌ترین آثار این گونه بودند. البته این جریان از سال‌های دهه ۷۰ و با فیلم‌هایی نظیر «آژانس شیشه‌ای»، «از کرخه تا راین» و «باشو؛ غریبه کوچک» آغاز شده بود. در هر دو دسته این فیلم‌های دفاع مقدس از میدان روایت نمی‌شود و نقطه کانونی داستان در جایی غیر از تنش‌های جنگ است. اما تفاوتی که میان این دو دسته از فیلم‌ها وجود داشت این بود که در فیلم‌های دهه ۷۰ مضمون اصلی داستان همچنان بر مفهوم مبارزه و ایثار پایبند بود، مفهومی که رفته‌رفته کمرنگ شد و در دهه ۸۰ با روایت‌هایی از جنس انفعال و درماندگی قهرمان مخلوط شد.

روایت‌های سینمایی غیررسمی از جنگ در دهه ۹۰ وجه دیگری پیدا کرد. در سال ۱۳۹۰ فیلم «خرس» به کارگردانی خسرو معصومی و فیلم «بمب؛ یک عاشقانه» اثر پیمان معادی در سال ۹۶، جنگ را شوم و سیاه و تصویر آن را در تعارض با مفهوم زندگی تعریف کردند. در هر دو این فیلم‌ها دوربین از خانه و شهر روایت می‌کند و به نوعی مساله فیلمساز در جایی شکل می‌گیرد که باید صلح و آرامش برقرار باشد، اما به واسطه جنگی در گذشته یا بمب‌هایی که در زمان حال بر خانه‌ها آوار می‌شوند، سرنوشت آدم‌های داستان تغییر پیدا می‌کند. اینجا دیگر نه مساله دشمن و دیگری وجود داشت و نه سلحشوری که بتواند در جایگاه قهرمانی غیور عرض‌اندام کند. به این ترتیب بهترین موقعیت برای تولد فیلم‌های ضدجنگ رقم خورد. این خط روایت که در فیلم‌های بسیاری نیز به نوعی تکرار شد، در مقابل روایت قهرمان‌محور فیلم‌های ارگانی دفاع مقدس قرار گرفت. فیلم‌هایی که در سال‌های اخیر تلاش کردند تا با پرتره‌سازی، روح سلحشوری و مقاومت را در سینما نگه دارند اما اغلب پرگو و محتوامحور از آب درآمدند. وضعیت سینمای دفاع مقدس از این دوراهی به بعد راه به خوبی درپیش نگرفت. انتخاب میان سینمای جنگی تلخ واقع‌گرایانه و سینمای ارگانی شعاردهنده افقی روشن برای این ژانر ایجاد نکرد. قهرمان به‌عنوان مهم‌ترین عنصر روایت‌های دفاع مقدس در این دوراهی یا مغفول واقع شد یا تصویری مخدوش به خود گرفت. حالا گاهی بعد از دیدن بعضی فیلم‌های جنگی و در فقدان سینمای عزیز دفاع مقدس پیش خودمان می‌گوییم: «حاجی قهرمانتو کشتن»!

پنجشنبه ۵ مهر ۱۴۰۳
شماره ۴۲۳۷
FARHIKHTEGANDAILY.COM
FARHIKHTEGANONLINE

ادامه از صفحه ۱۲
ادامه در صفحه ۱۴