جمال شورجه (فیلمساز) | ابوالقاسم طالبی(فیلمساز) | محمد کاسبی (بازیگر) | رسول ملا قلی پور (فیلمساز) | شهریار بحرانی (فیلمساز) | پرویز شیخ طادی (فیلمساز) | داود میرباقری (فیلمساز) | حسین یاری(بازیگر) | پروانه معصومی (بازیگر) | مهدی فقیه (بازیگر) | ابراهیم حاتمی کیا (فیلمساز) | سلحشور (فیلمساز) | هادی محمدیان(پویا نما) | مجید مجیدی (فیلمساز) | شهید آوینی (فیلمساز) | جواد اردکانی (فیلمساز)

سمیه احمدی با دو مستند «دیترویت» و «رویای بازگشت» تحسین شد. در حاشیه اکران مستند دومش «رویای بازگشت» در جشنواره عمار، وقتی خبرنگار یکی از شبکه‌های رادیویی از او پرسید چرا درباره فلسطین مستند ساختید؟ گفت: «اگر ما از مردم فلسطین دفاع می‌کنیم در واقع از هویت و غیرت اسلامی - ایرانی خودمان دفاع می‌کنیم. یعنی مردم ایران به وظیفه دینی و انسانی خود در قبال مردم فلسطین عمل می‌کنند.» در این گفت‌وگو علت ورود خانم احمدی به فضای مستندسازی و ساخت دو مستند «دیترویت» و «رویای بازگشت» بررسی شده است.

انوشه میرمرعشی

گفت‌وگو با سمیه احمدی کارگردان مستندهای «دیترویت» و «رویای بازگشت»

جست‌وجوی حقیقت از آمریکا تا فلسطین

*** چطور وارد فضای مستندسازی شدید؟**

همیشه رسانه و مسئله سیاست گذاری در فضای رسانه یکی از دغدغه‌های خیلی مهم من بوده و هست. برای همین سر آشنایی‌های قبلی که با خانه مستند انقلاب اسلامی داشتم، وارد بخش پژوهش این مجموعه شدم. در آن دوره شناخت و نقد الگوهای تمدنی غرب و ارائه الگوی تمدنی اسلامی و ایرانی یکی از اصلی‌ترین موضوعات گروه پژوهش خانه مستند بود.

از آنجا که ما در گروه پژوهش خانه مستند معتقد بودیم که تا تمدن غرب را خوب نشناسیم نمی‌توانیم خوب آن را نقد کنیم و در مرحله بعد هم نمی‌توانیم به یک الگوی پیشرفت اسلامی و ایرانی برسیم؛ تحقیقاتی را درباره مباحث تمدن در غرب شروع کردیم. در این تحقیقات به سوژه‌های خیلی خوبی می‌رسیدیم. اما کسی را پیدا نمی‌کردیم که این سوژه‌ها را تبدیل به مستند کند.

*** چرا مستندسازی برای شما اهمیت پیدا کرد؟**

معتقدم مستند یک ژانر در هنر هفتم است که در آن کشف حقیقت اصل است؛ وقتی کارگردان مسئله را خوب درک نکند یا با آن ارتباط برقرار نکند طبیعتا در کار نمی‌تواند به کشف حقیقت برسد. به خاطر اینکه آن سوژه‌ها و ایده‌ها خیلی مورد استقبال قرار نمی‌گرفت؛ عملا دیگر به این نتیجه رسیده بودم که خودم باید توانایی ساخت مستند را پیدا کنم.در این دوران بود که خبر ورشکستگی اقتصادی شهر صنعتی دیترویت آمریکا رسانه‌ای شد. این خبر آنقدر برایم جالب بود که شروع به تحقیق کردم. هرچه جلوتر می‌رفتم موضوع ورشکستگی این شهر صنعتی و علل آن برایم جذاب‌تر می‌شد. خلاصه متن پژوهشی‌ام که کامل شد؛ پیشنهاد ساخت کار را به خانه مستند دادم. ابتدا با اینکه از موضوع استقبال می‌شد ولی کسی حاضر به ساختش نبود. در مرحله بعد که اعلام کردم خودم می‌خواهم این کار را بسازم؛ باید خانه مستند را برای ساخت آن قانع می‌کردم. در نهایت شرایط تولید کار فراهم شد قصه تصویری کار را براساس تصاویر آرشیوی نوشتم. واقعا آقای حسین افشار به عنوان تهیه‌کننده کار و خانه مستند به من لطف داشتند چون براساس اعتمادی که کردند و فرصتی که فراهم شد، مستند «دیترویت» ساخته شد.

*** در مرحله ساخت با مشکل کمبود تصویر مواجه نشدید؟**

واقعا با فقر تصویر مواجه بودیم. بدتر از همه اینکه دسترسی میدانی به مردم و کارشناسان در دیترویت نداشتیم. حتی عزیزان ایرانی را هم در دیترویت و هم در نیودیترویت پیدا کردیم اما علیرغم تماس‌های مکرر موفق نشدیم که راضی‌شان کنیم حرفهایشان را جلوی دوربین بگویند و در مصاحبه شرکت کنند. البته در جریان تحقیق به مقالات فردی به نام «تامس سُگرو» دسترسی پیدا کردم که درباره وضعیت اجتماعی و تغییرات فرهنگی دیترویت بعد از ورشکستگی مقالات زیادی داشت. تحلیل‌ها و مقالات وی خیلی به کارم آمد. به هرحال با تصاویر آرشیوی و یک گزارش تصویری از وضعیت جدید شهر دیترویت توانستیم مستند «دیترویت» را بسازیم. کار که آماده شد، در خانه مستند خیلی کار را به جهت محتوا و موضوع پسندیدند. البته خودم می‌دانستم که ایراداتی به بخش ساختار وارد است اما خدا را شکر مفهوم مد نظر ما کاملا به مخاطب منتقل می‌شد و این مهم‌ترین هدفم در ساخت «دیترویت» بود.

*** برای کسانی که مستند «دیترویت» را ندیده‌اند توضیح می‌دهید که ماجرای دیترویت چیست؟**

داستان «دیترویت» به این شکل است که این شهر تا ۱۹۲۰ میلادی [برابر با ۱۲۹۹ شمسی] یک شهر سنتی و با اقتصاد کشاورزی و مشاغل سنتی بوده است. اما در این سال دهه تولید صنعتی خودرو در دیترویت آغاز می‌شود. کم کم با گسترش فعالیت کارخانه‌های خودروسازی آمریکایی در این شهر، فرهنگ شهر تغییر می‌کند و در کنار افزایش رفاه، سیل مهاجرت سیاه پوستان به این شهر آغاز می‌شود. زیرا در دیترویت و احتمالا در ایالت‌های دیگر این طور جاافتاده که کارهای سنگین و کارگری مخصوص سیاه پوستان است.بعد از گذشت ۵۰ سال و در دهه ۷۰ میلادی رسما دیترویت به یک شهر صددرصد صنعتی تبدیل می‌شود. ولی در طول دهه‌های بعد به دلیل تبعیض‌های نژادی که همیشه علیه سیاه‌پوستان در نظام اجتماعی و سیاسی ایالت متحده آمریکا وجود داشته و همچنان دارد، چالش‌های بزرگ نژادپرستی میان سفیدپوستان و سیاه‌پوستان نمایان می‌شود. با بالا رفتن درگیری‌های نژادی، ژاپنی‌ها و کره جنوبی‌ها فرصت را مناسب می‌شمردند و تولید صنعتی خودرو را برای بازارهای جهانی آغاز می‌کنند. کم کم رقیبان جدید در بازارهای جهانی محصولات خودروسازی دیترویت را کنار می‌زنند. این عامل و تشدید درگیری‌های نژادی باعث می‌شود که صاحبان سرمایه و کارخانه‌دارها، شهرک‌های صنعتی خود را به مکان جدیدی منتقل کنند که امروز «نیو دیترویت» نام دارد. اما این بار یک اتفاقی می‌افتد و آن اینکه کارخانه‌های تازه احداث شده از استخدام سیاه پوستان خودداری می‌کنند.

در نتیجه شهر صنعتی دیترویت با ورشکستگی کامل مواجه می‌شود. بعد ساکنان شهری که هزاران هزار بیکار دارد با فساد، اعتیاد و جنایت مواجه می‌شوند. برای همین مردم شهر برای زندگی در آن باید راه چاره‌ای پیدا می‌کردند... کمی بعد راه چاره خودش را با روی آوردن مردم شهر به ویژه سیاه‌پوستان به کشاورزی نشان می‌دهد. در آخر مستند یک خانم سیاه‌پوست که مادر دو فرزند است در کنار تعریف کردن از مزیت‌های روی آوردن به اقتصاد کشاورزی اعلام می‌کند مشکل اصلی در ساختار غیرعادلانه نظام سرمایه‌داری است. و این دقیقا همان موضوعی است که دنبال بیانش بودیم.

*** کار از تلویزیون پخش شد؟**

بله. اولین بار از شبکه خبر پخش شد. بعد از آن هم از دوستان شنیدم که تا به حال شبکه مستند و افق چند بار «دیترویت» را پخش کرده‌اند. از بازخوردی که از دوستان گرفتم، متوجه شده ام که با وجودی که کار تحلیلی است و شاید به قول معروف کمی نخبه پسند باشد اما مخاطب عام مفهوم و پیام مستند را درک می‌کند.

*** بعد از دیترویت چرا رفتید سراغ مسئله فلسطین و مستند «رویای بازگشت» را ساختید؟**

دو سال بعد از شروع بیداری اسلامی می‌خواستم یک کار تحلیلی درمورد این جریان بسازم. مطالعاتم را که شروع کردم، متوجه شدم در جریان انفجار خبری مربوط به حوادث بیداری اسلامی در کشورهای مختلف، رسما خبرهای مربوط به قضایای فلسطین و اشغالگری اسرائیل بسیار کمرنگ شده و گاهی اصلا فراموش می‌شود. تحقیقات و مطالعاتم ادامه داشت که بارقه‌های انتفاضه قدس آغاز شد. برای همین دیگر مطمئن شدم که باید کاری برای فلسطین بسازم تا تلنگری برای همه ما باشد که قضیه فلسطین در هیاهوی بیداری اسلامی نباید فراموش شد. این طوری ساخت مستند «رویای بازگشت» را با موضوع انتفاضه الله‌اکبر زنان و انتفاضه چاقوی مردان کرانه شروع کردم. سر تدوین نهایی کار خیلی وسواس به خرج دادم. یعنی واقعا سعی کردم ساختار کار حرفه‌ای باشد.

*** به نظرم به خاطر داستان محور بودن «رویای بازگشت» تاثیرگذاری‌اش روی مخاطب بیشتر است. خودم که کار را در جشنواره عمار دیدم، متوجه شدم همه کسانی که هم ردیفم در سالن سینما نشسته بودند، سر شهادت «هنادی» و به خصوص شهادت «مهنّد»گریه می‌کردند. از بازخوردهای بعد از اکران بگویید؟**

خودم هم موقع تدوین کار خیلی برای مجاهدان فلسطینی مستند گریه کردم. البته «رویای بازگشت» رویکرد تحلیلی هم به ماجرای فلسطین و چرائی وقوع انتفاضه کرانه باختری دارد اما به دلیل داستان محور بودنش مخاطب عام خیلی راحت با آن ارتباط برقرار می‌کند.

کار را جوری ساختم که به سالگرد شروع انتفاضه قدس برسد اما متاسفانه در پخش همکاری نشد و آن زمان از سیما پخش نشد. البته بعدا در دهه اول محرم سال قبل از شبکه یک پخش شد که چون بیشتر مردم در شب‌های محرم مشغول عزاداری هستند، قاعدتا نتوانسته مخاطب زیادی داشته باشد. به هرحال در اکران‌های خصوصی دیده و شنیده‌ام که مخاطب خیلی تحت تاثیر موضوع قرار می‌گیرد. از طرف دیگر هم بازخورد خیلی خوبی از بعضی دوستان فلسطینی که از طریق نت کار را دیده اند، دریافت کرده‌ام.

*** و در حال حاضر مشغول چه کاری هستید؟**

فعلا بزرگترین دغدغه ام اقتصاد مقاومتی و رویکرد مردمانی است که بدون اینکه از طرف دولت حمایت شوند، مشغول تولید و چرخاندن اقتصاد کشور هستند. مشغول پژوهش و شناسایی و کار روی این موضوع هستم. البته در کنارش همچنان موضوعاتی مثل مسائل منطقه‌ای جهان اسلامی و مسائل مربوط به حوزه تمدن مورد علاقه ام هست و مشغول پژوهش درموردشان هستم اما هنوز به نتیجه خاصی نرسیده‌ام.

*** ممنون از وقتی که در اختیار ما گذاشتید.**

به بهانه فیلم «۶ روز»

تجزیه ایران در سینمای انگلیس

آرش فهیم

فیلم «۶ روز» (6 days) نمونه یک فیلم تاریخی اما درخدمت مسائل روز است. موضوع این فیلم درباره واقعه‌ای است که ۳۷ سال قبل، برای ایران اتفاق افتاد اما واکنش یا خوانشی است از شرایطی که امروز پیرامون ما می‌گذرد. زمان نمایش فیلم در سطح جهان دقیقا مطابق است با آغاز شکل گیری یک جریان انحرافی جدید در منطقه‌ای که کشورمان در آن قرار دارد و فراز و نشیب هایش به سرنوشتمان گره خورده است. به همین دلیل هم «۶ روز» گرچه فیلم مهم و خوبی نیست و خیلی هم مورد توجه قرار نگرفته، اما به خاطر نوع نگاهی که این محصول سینمای انگلیس به ایران و مسائل آن دارد، حداقل برای ما ایرانی‌ها می‌تواند مهم تلقی شود. با توجه به اینکه ما با یک فیلم دولتی مواجه هستیم و فیلمساز در متن و محتوای فیلم، ارادت و علاقه زیاد خود به دولت و سیستم امنیتی و نظامی بریتانیا را به طور آشکار نشان می‌دهد، می‌توان این فیلم را نماینده نگاه حاکم بر انگلستان نسبت به کشورمان دانست. آن هم در روزگاری که باز هم پرونده تجزیه‌طلبی باز شده است.

وقتی در خبرها خواندیم که «۶ روز» تازه‌ترین فیلم ضدایرانی سینمای غرب روی پرده رفته، ابتدا تصور می‌شد که باز هم پای آمریکا در میان است. چون هالیوود پیشگام و پیشتاز تولید فیلم‌هایی علیه کشور ما بوده است. اما این بار استعمار کهن، یعنی انگلیس در این زمینه در حال سرمایه‌گذاری است. با این حال و برخلاف خوی مکار و پیچیده انگلیس و برخلاف مشی بی‌بی‌سی، این فیلم به شدت ساده، شعارزده و سطحی است. حتی تحریف تاریخ در این فیلم به قدری غلیظ و شدید است که پی بردن به آن به تحلیل و تعمق خاصی نیاز ندارد. نگاه غالب بر فیلم، در همان سکانس ابتدایی فیلم برملاست. آن هم وقتی که درخلال صحبت فیلم از تروریسم و نمایش تصاویر بمب‌گذاری و انفجار، تصاویری از انقلاب اسلامی ایران به نمایش در می‌آید.

فیلم «۶ روز» به کارگردانی توآ فریزر، ماجرای حمله به سفارت ایران در لندن در سال ۱۹۸۰ میلادی (۱۳۵۹ شمسی) را روایت می‌کند. اما سایه‌ای از آنچه «تجزیه‌طلبی» خوانده می‌شود هم در آن دیده می‌شود. در ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی و چند ماه به شروع جنگ تحمیلی، یک گروه شش نفره عرب تبار، سلاح به دست به سفارت کشورمان حمله می‌کنند. آنها خود را «جنبش دموکراتیک آزادی عربستان» معرفی می‌کنند. البته منظورشان عربستان سعودی نیست، بلکه خوزستان را با نام جعلی عربستان یاد می‌کنند! این گروه درواقع همان‌هایی هستند که در داخل کشورمان به جریان خلق عرب مشهور بودند و یک گروه تجزیه‌طلب و درخدمت صدام شناخته می‌شدند. خلق عرب در ماه‌های منتهی به آغاز جنگ تحمیلی، به رژیم بعث عراق پیوستند و فعالیت‌هایی چون بمب‌گذاری در معابر عمومی و قتل عام غیرنظامیان و مردم عادی را در دستور کار قرار دادند. یکی از اقدامات آنها در همان دوران، حمله به سفارت جمهوری اسلامی ایران در لندن بود. اتفاقی که منجر به شهادت دو نفر از کارکنان سفارتخانه شد.

فیلم «۶ روز» متظاهر به روایت واقع گرایانه این رویداد است. اما حلقه مفقوده فیلم، دقیقا موضوعی است که محتوای فیلم را با آنچه در واقعیت رخ داده معکوس می‌کند. آنچه در این فیلم یک معماست و پاسخ حل آن مشخص نمی‌شود این است که گروه مسلح عرب تبار، چگونه به این راحتی پا به سفارت ایران می‌گذارند؟ چرا هیچ کس مانع آنها نمی‌شود؟ گروه مهاجم، منتسب به یک جریان تجزیه‌طلب بودند. غیرقابل کتمان است که در آن دوران، دولت انگلیس از این جریان و همه گروه‌های معاند و تجزیه‌طلب حمایت می‌کرد. اما در فیلم، این حقیقت دقیقا واژگونه معرفی می‌شود؛ در فیلم می‌بینیم که گروگانگیرها که برخی از آنها فارسی صحبت می‌کنند، هیچ‌اشاره‌ای به هدف اصلی شان یعنی جدا کردن بخشی از خاک ایران نمی‌کنند، بلکه بارها تأکید می‌کنند که؛ «ایران، تعدادی از عرب‌ها را بازداشت کرده و ما خواهان آزادی آنها هستیم» و در بخش‌هایی از فیلم هم گفته می‌شود که «ایرانی‌ها، عرب‌ها را آزار می‌دهند»(!) اما فیلم هیچ‌اشاره‌ای به این نمی‌کند که گروه خلق عرب، در ایران اقدام به کشتار عرب‌ها می‌کرد. نکته دیگر این است که در فیلم به این حقیقت که مهاجمان به سفارت ایران، تحت حمایت رژیم بعث عراق بودند و حتی سرکرده آنها از افسران ارتش صدام بود، هیچ سخنی گفته نمی‌شود!

نکته جالب این است که در این فیلم، دولت و نیروهای نظامی و امنیتی بریتانیا چهره‌ای قهرمانانه دارند و به عنوان آدم‌هایی محبوب و دوست داشتنی به تصویر کشیده شده‌اند. طوری که مخاطب فیلم، مجذوب آنها می‌شود. همچنین متهم اصلی در این فیلم، گروگان‌گیرها نیستند، بلکه ایران است! از نگاه این فیلم، دولت ایران حتی حاضر نمی‌شود که برای نجات ایرانیان شاغل در سفارت کشورمان در لندن هم کاری کند و در نهایت این دستگاه امنیتی انگلیس است که ایرانی‌ها را نجات می‌دهد!

نکته تأسف بار این است که ما باز هم شاهد روایت یک واقعه سیاسی و تاریخی درباره کشورمان از نگاه سینمای غرب هستیم که این مسئله از خود فیلم، دردناک‌تر است. همچنانکه تا به حال در داخل، هیچ فیلمی درباره ماجرای تسخیر لانه جاسوسی آمریکا ساخته نشده و در مقابل، این آمریکایی‌ها هستند که درباره این موضوع چند فیلم ساخته‌اند، این بار نیز حادثه حمله به سفارت ایران در لندن، بعد از گذشت ۳۶ سال سوژه سینمای انگلیس شده است و آنها با این فیلم، تاریخ را به سود خود تحریف کرده‌اند.

تأملاتی در تصویرسازی ماوراء و مفاهیم معنوی در سینما و تلویزیون - بخش آخر

انحراف در نمایش مقدسات

محمدرضا محقق

در بخش قبلی این نوشتار، گفتیم که موضوع امر قدسی و ماورا در تصویرگری، حال چه در قالب سینما و چه تلویزیون سابقه‌ای طولانی دارد؛ سابقه‌ای تقریباً مماس با تاریخ سینما و حتی تولد سینما. و یادآوری کردیم که این امر در حوزه ژانر و گونه‌شناسی قابل توجه است و نیز نیازهای فطری و کشش درونی انسان به مقوله امر قدسی و ماوراء در این مسیر، جهت‌دهنده و قوا بخش است.

در طول سال‌های گذشته چه در سینما و چه در تلویزیون نمونه‌های متنوعی از آثار به اصطلاح ماورایی را شاهد بوده‌ایم؛ از «او یک فرشته بود» تا «کما» و «وقتی همه خواب بودیم» تا «یک تکه نان» و...

ویژگی مشترک همه این آثار در این است که به جای فضاسازی خلاقانه و مبتنی بر جهان بینی فلسفی و درک و دریافت مماس با خرد، با کپی‌سازی دست چندم از آثار سینمای بدنه آمریکا، امور غیبی و ماورایی و متافیزیکی در ساده انگارانه‌ترین راه و در دسترس‌ترین و راحت‌ترین نمود عینی، به تجسم و تجسد منتهی می‌شود و زمینی می‌گردد! آن هم در جامعه‌ای اسلامی با آن عقبه فلسفی و پشتوانه خرد و معرفت دینی.

فقط به عنوان نمونه به موردی اشاره می‌کنیم و آن را با متون دینی و یادآوری‌های منتشر در منابع مذهبی می‌سنجیم.

در تعابیر دینی بزرگان و اولیای الهی ما بارها وارد شده است که شیطان در برابر مؤمن اتفاقاً بسیار خوار و ناتوان است و از او هیچ کاری برنمی‌آید. به طور مثال، طبق فرمایش نبی مکرم اسلام(ص): «ثَلاثَةٌ عُصِموا مِنْ إبْلِيسَ: الذّاكِرُونَ لِلّهِ وَ الْبّاكُونَ مِنْ خَشْيَةِ اللّهِ وَ الْمُسْتَغْفِرُونَ بِالْأَسْحَارِ. این سه دسته از اغوای شیطان در امانند: کسانی که همواره در ذکر و به یاد خدا هستند، کسانی که از ترس خدا گریه می‌کنند و کسانی که در سحرها (در نماز شب) از گناهان استغفار می‌نمایند. (جامع احادیث‌الشیعه، ج ۱۴، ص ۳۷۵)

این درحالی است که در یکی از این سریال‌های تلویزیونی - «او یک فرشته بود»- شخصیت روحانی فیلم وقتی در مقابل شخصیت شیطان که در یک زن حلول یافته بود! قرار گرفت، به‌طرز وحشتناکی به استیصال و وحشت افتاد و قلبش گرفت و از پای درآمد! این همان اتفاقی بود که برای دیگر شخصیت‌های داستانی هم رخ داد و در واقع هیچ تفاوتی میان روحانی داستان و سایرین، در مواجه با شیطان وجود نداشت!

در حقیقت مشکل از آنجا ناشی می‌شود که دو نقطه اصلی و به شدت تأثیرگذار و سرنوشت‌ساز در این حوزه که اتفاقاً باید نقطه قوت و قدرت فیلمساز باشد، در این دوستان، نقطه خلأ و ضعف و فقدان است.

یکی عدم درک و دریافت درست و استاندارد و حتی حداقلی از مقوله معرفتی و معنوی که قصد بیان هنری آن را ندارند؛ و به دنبالش عدم شناخت سینما به عنوان محمل بیان تصویری این درک.

شاید به همین دلیل است که در این گونه آثار سینمایی و تلویزیونی نه تنها دستاوردی معرفتی برای بیننده حاصل نمی‌شود بلکه تنها مضحکه‌ای از یادآوری‌های جنسی و مؤلفه‌های محرک شهوانی آنچنان‌که از قبل برای بیننده تعبیه و تدارک شده، تحویلشان می‌گردد.

لابد ماجرای سریال ماورایی و متافیزیکی و به شدت پند آمیز «هشت کیلومتر تا بهشت» و جریان آن کاراکتر دختر جوان که در افواه و فکاهه مردمان به تعبیر «روح دوست دختر» مشهور شده بود و مجموعاً موقعیتی فانتزی و در عین حال مضحک و جنسی را فراهم کرده بود به یاد داریم!

عجیب و محیرالعقول اینجاست که اگر در سینمای جهان امثال درایر و ازو و برسون و برگمان و از این دست فحول سینما و فلسفه و کسانی که می‌توان عنوان متفکر را برایشان به کار برد آن هم با دقت و وسواس و احتیاط وحشتناک خود وارد این حیطه می‌شوند، در ایران کسانی قدم در این عرصه می‌گذارند که هنوز باید مشغول یادگیری سینما و مشق کردن و تمرین‌های جوانانه باشند!

کسانی که از عهده ساخت یک درام ساده یا ملودرام ابتدایی برنمی آیند و هنوز قادر به درست تعریف کردن تصویری یک روایت رو راست و بدون پیچ و خم هم نیستند آنوقت وارد خطرناک‌ترین و یل افکن‌ترین عرصه هنر تصویر، یعنی سبک ماورایی و معرفتی و متافیزیکی یا آنچنان‌که ما در این نوشته آوردیم، سبک استعلایی و متعالی می‌شوند و امثال «هشت کیلومتر تا بهشت» و «او یک فرشته بود» تحویل مردم می‌دهند!

اما یکی دیگر از نکات مهم و قابل‌اشاره در این حوزه نوع تلقی عمومی است که در باب تصویرگری امر معنوی و معرفتی وجود دارد.

بسیاری از این به اصطلاح هنرمندان گمان می‌کنند معنویت و معرفت، همزاد و همراه بلاشک افکت‌های صوتی و تصویری عجیب و غریب، لوکیشن‌های خارق العاده، آدم‌های خاص و دود و نور و... و البته داستانی عجیب و «خاص» با ادا و اطوارهایی منحصربفرد است که باید با تدابیری بصری که عموماً کامپیوتری و تصنعی است به عرصه تصویر کشیده شود!

مثلاً وقتی بناست فیلم معناگرا بسازیم و از قدسیت و خدا و معرفت و... و چیزهایی از این دست حرف بزنیم باید برویم در بادیه و روستا و در کنار امامزاده و ترجیحاً با یک آدم خنگ و حواس پرت، با کلی ادا و اطوار بدوی، مخاطبمان را با همان کلیشه معروف و مأنوس همراه کنیم و کار را تمام!

در حالی که این تصور به کلی غلط و ابتر و ناکارآمد است؛ بخصوص در سینما و تلویزیون امروز جهان. چرا باید خدا را فقط در روستا و کنار امامزاده و با یک آدم مشنگ و با به تصویرکشیدن یک بدویت ناکارآمد به تصویر کشید؟ مگر در متن معرکه شهر، در مترو و ترافیک، در ازدحام نفوسی که امروزه جهان را مبتلا به خود کرده و در هر جا و هر موقعیت دیگری، خدا وجود ندارد؟! مگر خدا را فقط باید در دشت و روستا جست؟

این چه رویکرد سکولار و لائیکی است که برخی از هنرمندان محترم ما- البته احتمالاً بدون آنکه بدانند و بفهمندش و صرفاً مبتنی بر تکرار مکررات و با کپی کردن از روی دست دیگران- مدام در حال تکرارش هستند؟

متأسفانه دوستان هنرمند ما در ایران، معنویت و معرفت و توجه به امر قدسی و ماورا و چیزهایی از این دست را با ابتدایی‌ترین ادا و اطوارهای مضحک و دم دستی و به قول شهید آوینی با «عرفان‌های سیبیلی» و کاذب و عافیت طلبانه‌اشتباه گرفته‌اند!

این در حالی است که اندیشه اسلامی و هنر ایرانی و میراث غنی و سرشار مکتب فلسفی و معرفتی ما مملو از این‌اشاره‌ها و یادآوری‌های حکمی و عبرت‌آمیز و پندآموز است و مگر نه اینکه همه مقصد و مقصود هنر ماورایی و معرفت‌گرای اصیل، برای توجه دادن انسان به همین حقیقت غیبی و الهی است تا زندگی‌اش را از منجلاب مادیت صرف و گرفتار آمدن در مهلکه شیطان برهاند و خدایی شود.

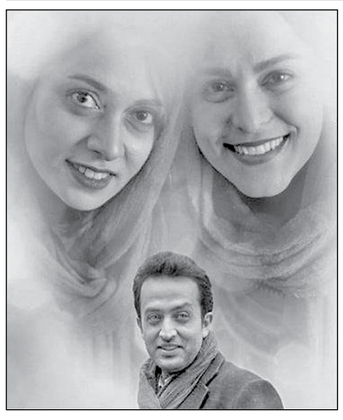
در این نوشتار، محمل اصلی ما فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی بود که به این حوزه ورود کرده‌اند و نگارنده هم البته برای ایجاد فضایی هرچند فشرده، در ابتدا اندکی به زمینه‌ها و عقبه و فلسفه چنین رویکردهایی‌اشاره و سپس آسیب شناسی‌ای کلی مبتنی بر جزء نگری‌های مصداقی و موردی را برای خوانندگان عزیز تدارک دید.

به نظر می‌رسد این موضوع همچنان قابلیت تداوم و بررسی و نقد و نظر بیشتر داشته و بتواند محملی باشد برای به دست آوردن افق و تصویری واقعی‌تر از همه آنچه که ذیل عنوان فیلم دینی، سینمای ماورایی و با همه نقاط ضعف و قوت آنچه در ایران و چه در جهان در جریان است.

نگاهی به فیلم «سارا و آیدا»

نه «سارا» نه «آیدا»

شیدا اسلامی



«سارا و آیدا» را از آن حیث که مضمون «شرافت، راستگویی و انتخاب حقیقت حتی به شرط از دست دادن همه چیز» را در خود می‌پرورد، بیش از هر فرم روایت دیگری، می‌بایست در ظرف یک فیلمنامه شخصیت محور می‌دیدیم.

سارا در یک موقعیت دشوار، به خاطر مادری که رابطه خیلی عمیقی بین او و دخترش نمی‌بینیم، وادار به یک انتخاب بد می‌شود. چرا؟ پیش دانسته‌های فیلمنامه‌نویس و کارگردان هرگز با چند نمای معمولی بدون میزانسن‌های دقیق میسر نمی‌شود. همین یک خط روایت، نیاز به پرداختی بسیار عمیق تر از رابطه مادر و دختر داشت. نه وضعیت مادر آنقدر بغرنج می‌شود که اقدام غلط سارا توجیه شود و نه رابطه بین این دو شخصیت چنان درهم تنیده می‌شود که هیچ راه دیگری برای سارا متصور نشویم. به عنوان نمونه تماشاگر با خودش می‌گوید چرا سارا به جای کنار آمدن با بازداشت مادر، خودش پیشقدم نمی‌شود و چک دیگری مثلا چک خودش را با چک مادر جایگزین نکرده و از این رهگذر، فرصت نمی‌خرد؟ چرا همه چیز به همین سادگی به بازداشت مادر منتهی می‌شود؟ و از آن ساده‌تر به انتقالش به اوین؟ چرا حضور مادر در فیلم تا این حد سردستی است که دغدغه ساختن برای سارا را با دلتنگی مادر برای میثاق باید تصویر کرد؟

حتی جراحت پیش داستان «سارا و آیدا» یعنی زیاده‌خواهی میثاق و گرفتاری اطرافیان (و به عبارت دیگر؛ شکست) نیز آنطور که باید و شاید عمیق نمی‌شود. فیلمنامه‌نویس برای ترسیم این جراحت، توزیع اطلاعات در طول یک سوم ابتدایی فیلم را انتخاب کرده است ولی با سکانس خانه شیما و به ویژه با بازی ناامیدکننده تینا پاکروان و ری اکشن‌های سرد و ماتم‌زده سارا سقوط می‌کند.

یکی از انگیزاننده‌های سارا برای اعتراف انتهای فیلم، باید دوستی عمیق بین او و آیدا باشد. حال آنکه این بخش از پرداخت داستان هم فاقد پیچیدگی لازم برای تعمیق و جانمایی درست شخصیت سارا و قابل فهم کردن تصمیم انتهایی او است. ارتباط این دو دوست بسیار صمیمی، از حد دو همکار کمی نزدیک‌تر از شکل عادی، فراتر نمی‌رود. نتیجه اینکه نه در پرداخت لایه‌های زیرین شخصیت سارا و نه در انگیزاننده‌های برخاسته از عمق دوستی با آیدا، به دلیل روشن و ملموسی برای اعتراف سارا نمی‌رسیم. پرداخت ارتباط سارا و آیدا در داستان آنقدر ضعیف است که وقتی آیدا به اینکه بهترین دوستش موضوعی به آن اهمیت را از او پنهان کرده است، اعتراض می‌کند؛ مخاطب سری به تایید تکان نداده و نمی‌گوید: «بله خب چرا؟!». ماجرا کاملا حل شده است. دلیل خاصی برای اینکه سارا خودش را ملزم کند تا حتما این موضوع را به آیدا بگوید، وجود ندارد. اصلا رابطه آنقدرها محکم و عمیق نیست. فیلمساز اطلاعات خاصی را در فرمی که پیش روی مخاطب قرار داده، تعبیه نکرده است.

سارا نه تنها در ارتباط با آیدا که در ارتباط با علیرضا هم سطحی ظاهر می‌شود. انگار همه چیز فقط کنار هم چیده شده تا به نحوی به پایانی شورانگیز- که اتفاقا شورانگیز هم در نیامده است- برسیم. نه از برخوردهای سرد این زوج سر در می‌آوریم و نه از چرایی این جمله که «هیچی نگو. بذار نگاهت کنم» در تاریکی اتاق و خطاب به علیرضای آن سوی ارتباط تصویری.

در واقع، نه کنجکاوی و نه نگرانی؛ دو عنصر اصلی‌ای که تعلیق را می‌سازند، در فیلمنامه طراحی نشده است. مخاطب از همان ابتدا همه چیز را می‌داند و به دلیل اینکه مرگ سارا به شکلی کاملا تصادفی طراحی شده و دقیقا در دایره آگاهی مخاطب است، این بخش از ماجرا هم آنچنان همراهی مخاطب را از دست می‌دهد که همه بهانه‌های احتمالی دادن امتیاز به فیلمنامه‌نویس برای محو می‌شوند. هر چند که شاید گفته شود فیلم می‌خواهد محرک‌های درونی و کشمکش باطنی سارا را در اولویت قرار دهد ولی آن چه از کلیت فیلم برمی‌آید، چنین گزاره‌ای را نیز منتج نمی‌کند. چرا حالا که آیدا به نحوی باید حذف می‌شد، این حذف با یک نقشه زیرکانه و برآمده از دل داستان طراحی نشده است؟ جزیره شدن مرگ آیدا و وصله زورکی کردن آن به تنه فیلمنامه را چگونه باید توجیه کرد؟ مخصوصا که این مرگ کاملا تصادفی، ارتباط ارگانیکی با پیشبرد داستان پیدا نمی‌کند و فقط مرگ است بدون اینکه از دل اتفاقات فیلمنامه بربیاید.

در پرده سوم سائقه‌های سارا برای افشای حقیقت در باره آیدا و تبرئه‌اش از گناه نکرده، آنقدر سردستی و خام تصویر شده که بعد از کنار هم قرار گرفتن قرائن و شواهد برای مجرم دانستن آیدا، مخاطب دیگر علاقه‌ای به دیدن ادامه فیلم ندارد. اشتهای روانی مخاطب برای دنبال کردن ماجرا در همین نقطه به صفر می‌رسد و پس از آن، همه چیز زائد است. دلیل این مدعا آن است که دقیقا از اینجا به بعد است که قدرت پیش‌بینی حوادث بعدی، مثل برق و باد زیاد می‌شود و مخاطب از فیلمنامه پیشی می‌گیرد.

احساس فیلمساز هم شاید همین بوده است. زیاده روی فیلمنامه در حضور جناب سرگرد کم‌هوش و سوالات کاریکاتوری‌اش، رفت و آمدهای سعید به درب منزل آیدا و دیالوگ‌های نپخته، حضور غیر قابل هضم علیرضا در سکانس اعتراف- که معلوم نیست برای چه آنجاست- و نماهایی که از شهر شلوغ و رفت و آمد خودروها در صحنه گریه سارا در بالکن و برگشت از بهشت زهرا در فیلم گنجانده شده‌اند، همگی نشان‌دهنده سردرگمی فیلم برای بستن داستانی است که بیش از همه، نیازمند پرداخت سارا در موقعیت‌های بسیار دشوار است. تنها راه خلاصی نیز، تنها گذاشتن سارا در پایان فیلم است و تازه اینجاست که مخاطب را با این پرسش اصلی که اگر این داستان، داستان سارا است چرا هنوز هم من از عمق تصمیم خردکننده او در پایان فیلم آگاه نیستم؟

«سارا و آیدا» در ادامه موج فرهادیسم در سینمای ایران ساخته شده است. در جشنواره گذشته، چند فیلم دیگر متاثر از مضمون‌های مورد نظر فرهادی مثل «تابستان داغ» و «بدون تاریخ بدون امضا» را هم با نقاط قوت و ضعف این آثار شاهد بوده‌ایم. پیش از این هم میری با «سعادت‌آباد» از روی دست فرهادی نوشته است و بعد از «حوض نقاشی»، برگشت به این مسیر هیچ امتیازی در کارنامه وی به شمار نمی‌رود به خصوص که در این تجربه جدید، میری به مراتب کم‌بنیه‌تر از «سعادت‌آباد» هم ظاهر شده است. این را می‌توان از دیالوگ‌های شعاری در مورد شهر و گرگ و جیب و ... هم دریافت. مقایسه کنید این دیالوگ‌ها را با دیالوگ «فروشنده» درباره شهر. آن مقدار استعاره و هضم‌شدگی در دل داستان را با این اندازه بیرون‌زدگی از فیلم و ناچسبی.

او فقط در «سارا و آیدا» تا حدودی از دغدغه‌های اقشار متوسط رو به بالا که به لحاظ ارزش‌های اجتماعی عیار بالایی ندارد، دورشده است ولی به لحاظ کار سینمایی، «سارا و آیدا»ی میری چنگی به دل نمی‌زند....