در وصف و سوگ مفهوم آرمان و قهرمانی در دورانی که جوانانش عبارت «اعتماد به نفس» را به منزلهٔ

درباره ی فقدان قهرمان در سینمای این دوران ما: جوان اول پیر است و خسته

زمان انتشار : **۲۱ شهریور ۹۳** چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم/ شماره ویژه روز ملی سینما**

این نوشته در دل پرونده ای درباره ی مفهوم و تعبیر «جوان اول» در سینمای ایران به کوشش شاهین شجری کهن منتشر شد.

*

*

جایی از فیلم ردپای گرگ (مسعود کیمیایی، ۱۳۷۲)، داریوش (علیرضا ریاحی) جوانی که نامزد نگین (نیکی کریمی) است، قهرمان زخمی قصه یعنی رضا (فرامرز قریبیان) را در بیمارستان و از دور نگاه می کند و به نامزدش می گوید: «از اونایییه که آدم دوس داره وقتی بزرگ شد، مثل اون بشه». تعبیر ساده و گویایی است. هرچند شاید به عنوان دیالوگ فیلمی که می خواهد شخصیت اصلی مثبت (protagonist)اش را در نظر ما قهرمان (hero) جلوه دهد، بیش از حد صریح به نظر برسد. اما همین صراحت دیالوگ موجب می شود که خارج از دنیای آن فیلم، بتوان از آن برای تبیین مفهوم قهرمان به زبانی ساده، استفاده کرد. در جمع جوانانی در یک کلاس، همین دیالوگ را طبق معمول با رعایت کپی رایت و ذکر منبع، نقل کردم. طبعاً دیگر تردیدی نداشتم که معنا، منتقل شده و بعد، از بچه ها خواستم قهرمان سال های کودکی شان را بگویند. در برخی موارد معدود مانند قمرالملوک وزیری از زبان دختری که آزادمنشی و رهایی طلبی قمر را از بچگی شنیده بود، نتیجه می توانست برداشت درستی از تعریف سادة قهرمان مورد اشارة جوان فیلم کیمیایی را نشان دهد. اما تمام توضیحات ۱۵-۲۰ دقیقه ای ام برای روشن سازی مفهوم قهرمان شخصی آدم ها در سنین کودکی و نوجوانی، با اغلب انتخاب های دیگر، به کلی دود شد و به هوا رفت: رامکال، گوش مروارید، سلین دیون، کلاه قرمزی، جورج مایکل، عمو پورنگ، اندی، اندی گارسیا و ... محمد خردادیان! این که بچه ها تعبیر قهرمان را با مثلاً بازیگر یا خواننده یا شخصیت کارتونی محبوب دوران کودکی شان اشتباه گرفته بودند، شاید بعد از تمام آن توضیحات و تأکید بر «کسی که دوست داشتی شبیه اش بشوی»، عجیب بوده باشد؛ ولی وقتی به زمانة طرح سؤال یعنی همین دورانی توجه کنیم که در آن به سر می بریم و برخی نشانه هایش را بعدتر بازخواهم گفت، دیگر از یاد رفتن مفهوم قهرمان چندان عجیب به چشم نخواهد آمد.

فاعلیّت جوان اول حتی بعد از ورود «کج و کوله ها»

ناصر طهماسب که همواره در جایگاه هنرشناسی فراتر از مهارت شگرف اش در هنر دوبله برایم محترم بوده و هست، در گفت و گوی مشهوری که نیما حسنی نسب و امیر قادری در کتاب سال ویژة دوبلاژ مجله فیلم (اسفند ماه ۱۳۸۴) با او انجام دادند، چیزی می گوید که برای درک تغییر شخصیت های اصلی و عمدة سینمای آمریکا و دنیا در دهه های اخیر، فراموش نشدنی است: او برای توصیف این که آدم های اصلی داستان فیلم ها در گذر از دوران کلاسیک به حوالی سال های دهه ۱۹۷۰، چگونه بودند وچگونه شدند، می گوید بازیگران بزرگ دوران کلاسیک مانند کری گرانت و گری کوپر و هنری فاندا، «نجابت و اصالت» داشتند و این بود و بود تا – به تعبیر طنازانة طهماسب- «این سیستم شکست. داستین هافمن و تام هنکس و این کج و کوله ها با ورودشان همه چیز را به هم ریختند». مقصود او، ورای این که به بحث بازیگری و ظواهر بازیگران «کج و کوله» دهة ۱۹۷۰ و بعد از آن مانند جین هاکمن، جان کازال، جک نیکلسون، جیمز کان یا احیاناً «کوتوله»هایی مانند وودی آلن و آل پاچینو و ریچارد درایفوس و همین هافمن بازگردد، اشاره به دگرگونی تدریجی آدم هایی است که محور فیلم های سینمای کلاسیک قرار می گرفتند و رشید و موقر و متین و رسا و صریح بودند و آرمان های روشنی داشتند و سرشان را بالا می گرفتند و می خواستند دنیای زیرپایشان را یا به تسخیر درآورند یا عوض اش کنند؛ ولی در دوران جدید جایشان را به «شخصیت اصلی»هایی دادند که می ترسیدند، مردد بودند یا دردسرهایی خیلی ساده و انسانی و اجتماعی و خانوادگی داشتند که گاه به روزمره گی پهلو می زد و به مسائل ازلی/ابدی بشر در پهنة حیات، آن گونه که تی.ای. لارنس و اسپارتاکوس و تری مالوی و امیلیانو زاپاتا و کلانتر کِین و سامورایی های کوروساوا درگیرش بودند، وصل و مربوط نمی شد. این که طهماسب می گوید، نه به معنای تحقیر یا تمسخر بازیگران سه دهة آخر سدة بیستم و بعد از آن، بلکه برای شرح و وصف تفاوت بین شخصیت اصلی فیلم های این دوران با رسم رایج دوران گذشته است؛ و دارد به این که تلاش شد آدم های «عادی»تری به محور داستان فیلم ها بدل شوند، اشاره می کند. در مصاحبه ای، از وودی آلن می

پرسند چرا در اغلب فیلم هایش خودش نقش اصلی را بازی کرده است؛ و او پاسخ می دهد برای نمایش دغدغه های درونی و بیرونی آدمی با ظاهر معمولی یک شهروند نیویورکی، نمی توانسته سراغ مردان معمول سینمای آمریکا در دوران شروع فیلمسازی اش یعنی انتهای دهة ۱۹۶۰ و اوایل دهة ۱۹۷۰ برود. می خواهد بگوید قد و بالای کلینت ایستوود یا مردانگی پرجذبة رابرت ردفورد یا چهره و چشمان گیرای پل نیومن و استیو مک کویین نمی توانست قامت و ظاهر آن شخصیت معمولی داستان های نیویورکی و شهروند مردد و محتاط نمونه ایِ وودی آلنی را شکل بدهد. این نشان می دهد که بحث بر سر بازیگری نیست. بر سر نیاز فراتری است که از دل قصه ها و فیلمنامه ها و شخصیت های مرکزی شان در این دوران می آمد: نیاز به روایت زندگی آدم های معمولی تر و دم دست تری که از خلل ناپذیری قهرمانان کلاسیک، دور باشند و پایشان بیشتر روی زمین باشد. مثل من و شما نگرانی هایی داشته باشند و این نگرانی ها هم گاه خیلی متوسط و در حد نان شب باشد و خلاصه این که به نظر، بلامنازع نیایند.

با این حساب، هیچ عجیب نیست که جوان اول فیلم های اواخر دهة ۱۹۶۰ و دهة ۱۹۷۰ در این دوران پوست اندازی، هیأتی مناسب یک «بازنده» داشته باشد. هیأت ظاهری شخصی که بتوان شکست یا ناکامی را در آن باور کرد. تمام آن تغییر ذائقه و تغییر تدریجی قامت و شکل و شمایل بازیگران اصلی سینما که موردنظر طهماسب هم هست، از همین جا می آید. اما... با تمام این تغییرات، یک «اما»ی بس بزرگ وجود دارد که با نظر به بهرة ناچیز سینمای این سال های ما از قهرمان، باید بسی در آن تأمل کرد: همین مثلاً «بازنده»ها در سینمای آن سال های آمریکا، همان بانی پارکر(فی داناوی) و کلاید بارو(وارن بیتی) که در انتهای فیلم آرتور پِن (بانی و کلاید، ۱۹۶۷) آبکش می شدند، همان تراویس بیکل (رابرت دنیرو) رانندة تاکسی نیمه دیوانة اسکورسیزی (رانندة تاکسی، ۱۹۷۶) که آخرش از دختر محبوب خود بازمی ماند و برای مدال اهدایی پلیس نیویورک هم قدری قائل نبود، همان سانی (آل پاچینو) که نمی توانست بعدازظهرِ بانک زنی بزرگ اش در فیلم سیدنی لومت (بعدازظهر سگی، ۱۹۷۵) را تا شب از نحسی به در آوَرَد و همان بِیب (داستین هافمن) که تمام استقامت اش به عنوان یک دوندة ماراتن را به کار می گرفت تا فقط بتواند از شکنجة دندانش به دست

زل (لارنس الیویر) بدمن نازی فیلم جان شله زینگر (دوندة ماراتن، ۱۹۷۶) نجات پیدا کند، همه و همه دست به اعمالی فراتر از ابعاد یک آدم معمولی می زدند و در واقع آن «کج و کوله» یا «کوتوله» بودن شان داشت به ما این حس و حرف را منتقل می کرد که آدم هایی تا این حد معمولی هم می توانند گروگان گیری کارکنان یک بانک را به مانیفستی اعتراضی علیه ویرانی اقتصادی و اجتماعی آمریکای بعد از جنگ ویتنام بدل کنند یا از پشت فرمان تاکسی شان بلند شوند و سلاح کوچکی در دست بگیرند و یکهو بخواهند نیویورک نیمة دهة ۱۹۷۰ را از فساد و فحشا پاک کنند! به بیان دیگر، شکست نهایی اغلب آنها و همتایان شان یا ظواهر معمولی و زمینی بازیگران این نقش های نمونه ای آن سال های شروع تأثیرپذیری سینمای آمریکا از آدم های مسئله دار و مشکلات بغرنج مطرح در فیلم های اروپایی سینمای مدرن، هیچ به این معنا نیست که جوان اول فیلم های آمریکایی آن دوران، دیگر آرمانی ندارد، عزم و عزیمتی در کارش نیست و «حرکت» نمی کند. بلکه نوع حرکت او، نوع تقابل فردی اش در برابر سیستمی که بر او احاطه دارد و نوع رویکرد فیلم ها به عوامل بازدارنده ای مانند بی عدالتی اجتماعی و حتی تقدیری که طبقة اجتماعی و اقتصادی فرد را در زادگاه و خانواده و شهر و دیارش رقم زده، با آن اَبَرمردیِ قهرمانان کلاسیک و تقابل اغلب شام در برابر یک یا چند «فرد» در جایگاه بدمن تفاوت کرده؛ وگرنه اگر بخواهیم میزان عمل گرایی و تحرک ذهن و جسم همین به ظاهر «بازنده»ها را با شخصیت های منفعل و سترون و خنثی و بی نا و بی رمقی که این سال ها در سینمای خودمان می شناسیم، مقایسه کنیم، هر کدام شان یک پا قهرمان به چشم می آیند و شاید اساساً برای همین است که در ابتدا وقتی صفاتی همچون «کج» و «کوله» و «کوتوله» را در وصف شان از زبان طهماسب نقل کردم، برخی هایتان بی شک به کاسة داغ تر از آش بدل شدید و اندکی برآشفتید؛ در حالی که طهماسب بسیاری از همین آدم ها از جمله مک مورفی (جک نیکلسون) فیلم کسی از فراز آشیانة فاخته پرید/ پرواز بر فراز آشیانة فاخته (در ایران: دیوانه از قفس پرید، میلوش فورمن، ۱۹۷۵) را نه فقط دوبله، بلکه با صدایش دوباره و هنرمندانه بازی کرده است و خودش بیشتر باید نسبت به آنان تعصب داشته باشد.

می خواهم بگویم آن چه در نظر کسی چون طهماسب که به مفهوم «یک آدم هایی، آدم های اساسی بودند» حتی در بین همکاران و هنرمندان هم باور دارد، دور شدن از آن قهرمانی های اصیل کلاسیک به شمار می رود، برای ما و در تحلیلی تاریخی می تواند هنوز و همچنان طعم مقوّی قهرمانی بدهد. درست به همین سیاق است که در سینمای همان سال های ایران، هر کس که تا امروز به عنوان جوان اول متمایل به آرمان گرایی و قهرمانی می شناسیم و به ذهن سپرده ایم، از قیصر و رضا موتوری (بهروز وثوقی) قهرمانان مسعود کیمیایی تا ابی (باز هم وثوقی) فیلم کندو (فریدون گله، ۱۳۵۴) تا علی خوش دست (سعید راد) تنگنا (امیر نادری، ۱۳۵۰)، همه در ظاهر رو به شکست یا ناکامی داشتند. مثل سگ کتک می خوردند یا کشته می شدند یا احتمال دستگیری شان به دست پلیس، قریب به یقین بود. اما حرکت و عزم و اراده و «فاعلیّت» از برق نگاه شان می بارید و از اخم سرشار از استحکام و اعتماد به نفس شان، از تصمیم های ریسکی و ایستادگی های توأم با سماجت و کله شقی شان و حتی از مرگ آگاهی غبطه انگیزشان، صلابتی نفی ناپذیر عیان بود.

دست به یکی کردنِ نگرش رسمی و نقد کلیشه ای در حذف جوان ها و قهرمان ها

بازیابی عزت نفس توسط سید (بهروز وثوقی) در گوزن ها (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۴) بر اثر نهیب و یادآوری های قدرت (فرامرز قریبیان)، می توانست تمثیلی از ایجاد آگاهی در مردم آرمان باخته و بی خبر به دست یک فعال سیاسی قلمداد شود. حتی تعبیری مانند «جهش به سوی هیچ» در وصف کنش دیوانه وار ابی در کندو که در کتاب «تاریخ سینمای ایران» مسعود مهرابی مطرح شده، نمی خواست قابلیت عصیانگرانهٔ حرکت ابی در گذر از جنوب به شمال تهران آن سال ها را انکار کند. و این که کیمیایی در پاسخ به اعتراض دکتر هوشنگ کاووسی می گفت قیصر دربارهٔ آدمی است که وقتی به خواهرش حمله می کنند و برادرش را می کشند، سراغ پلیس نمی رود و خودش دست به کار می شود و انتقام می گیرد، و ادامه می داد که آقای کاووسی می توانند فیلمی بسازند دربارهٔ کسی که در همین موقعیت، می رود سراغ پلیس، در واقع داشت خودباوری و خودجوشی حرکت قیصر را همچون نیروی محرکهٔ خیز انقلابی او معرفی می کرد و تمام اینها بود که می توانست هر یک

از سه فیلم مورد اشاره را دربردارندة تهییج مردم یا دست کم پیشگویی انقلاب سال ۵۷ جلوه دهد. در آن سال ها و در گوشه و کنارهایی خیلی سال پیش از آن، هر اثر ادبی و هنری که میل نیل به آگاهی را در شخصیت اصلی اش نشان می داد هم مانند این سه فیلم که می خواستند آگاهی را از طریق کنش شخصیت اصلی با به خود آمدن تماشاگر همراه کنند، از نوعی رویکرد انقلابی در لایه های زیرین خود خبر می داد. ماهی سیاه کوچولو هم در کتاب صمد بهرنگی که تا انتهای دبستان، چندین سال کتاب بالینی آن دوران ام بود، حرکت و اصرار می کرد از برکة زادگاه اش بیرون برود و ببیند رودها و دریاها و جاهای دیگر چه خبر است و کی به کیست؛ و در همان سن و درک اندک، برق و بوی حرکتی آگاهی طلبانه از کارش به چشم و دماغ آدم می رسید. انگار آگاهی طلبی به گونه ای قطعی و طبیعی، سرمنشأ و درآمدی بر آزادی خواهی بود و تا اهمیت «آگاهی» درک نمی شد، کسی نمی توانست قدرت و فاعلیت لازم برای مطالبة «آزادی» را به دست بیاورد.

اشاره ام به این که جادوی «ماهی سیاه کوچولو» تا پایان دبستان همچنان مرا مسحور خود نگه داشته بود، از این جهت است که منِ متولد ۵۳ اساساً بعد از انقلاب، مدرسه ای شدم. پس لابد اگر بهرنگی داستانش را برای آگاه سازی مخاطبان کودک و نوجوان و بزرگ ترهایشان نوشته بود، می بایست بعد از به ثمر رسیدن آن انگیزش آگاهی با رخ دادن انقلاب، داستان دیگر محلی از اعراب نمی داشت و به اصطلاح تاریخ مصرف اش می گذشت. ولی چنین نبود و بعد از آن مقطع، همچنان حرکت و هدف ماهی کنجکاوی که قهرمان عزیزترین داستان صمد بهرنگی بود، برای بچه ای که تازه آن را می خواند، رمز و رازی پایان ناپذیر داشت. پس این که گفته می شد این نوع آثار به قصد ایجاد تغییراتی در ذهنیت مردم خلق شدند تا زنده شوند و آزادی های از دست رفته شان در سال های پیش از انقلاب را باز پس بگیرند، در عین آن که یکی از تأثیرات فیلم های کیمیایی و گله و داستان های بهرنگی و حتی شعر «به علی گفت مادرش روزی...» فروغ را به درستی تشریح می کند، نمی تواند حاوی تمام اهداف و اثرات این آثار هنری باشد. بخش دیگری از این تأثیرات، فراتر از مرزهای تاریخ و جغرافیا، به ذات و ماهیت انسان و انگیزه ها و اراده اش اشاره و نگاه می کند. ارادة معطوف به آگاهی چیزی نیست که آدم ها مثلاً در نیمة اول دهة ۱۳۵۰ بدان محتاج باشند و در نیمة اول دهة ۱۳۶۰، از

آن بی نیاز. تاب آوردن در بحبوحهٔ جنگ و ارتعاشات طاقت فرسایش که به زندگی شهری هم می کشید، ایستادگی هایی که بعد از تغییر حکومت شاهنشاهی در روز به روز زندگی مردم لازم بود و فشار اقتصادی ناگزیری که کشوری تازه برخاسته از یک انقلاب و فوراً درافتاده به دامان یک جنگ درگیرش بود، همه و همه مانند هر یک از جوامع بشری در هر دورانی از زیست اجتماعی انسان، به آگاهی و گسترش آگاهی و یکی از نتایج بلافصل آن یعنی مفهوم عمیق «آرمانخواهی»، نیاز داشتند. وگرنه، نه این مرزها و نه این مردمان، یک روز پابرجا نمی ماندند. وقتی تعبیر «پاشنه ورکشیدن» برای توصیف آدمی که عزم اش را برای انجام کاری جزم کرده، از دل میزانسن های فیلم قیصر به زبان فارسی انتقال یافت و رایج شد، چگونه می توان ادعا کرد که تأثیرات این نوع هنر، به همان سال های ترغیب مردم برای به پا خاستن، منحصر می شود و به امتداد کلیت زندگی بشری، تا بعدها و تا هر شرایطی، تداوم نمی یابد؟

ولی این میراث «فاعلیّت» در سینمای سال های اولیهٔ بعد از انقلاب، چه شد؟ در حالی که اغلب تحلیل های مورخان و منتقدان، تقصیر آن رخت بربستن تصویر هر دو جرگهٔ «قهرمان» و «جوان» از پردهٔ سینماهای دههٔ ۱۳۶۰ ایران را به گردن سیاستگذاران فرهنگی می اندازد، در این نوشته می خواهم متهم ردیف دومی را هم معرفی کنم: خود جامعهٔ نقد در آن سال ها. از این نوع دغدغه ها ندارم که مانند برخی احیاناً بخواهم نسل نقدنویسی پیش از خویش را زیرسؤال ببرم. بلکه درست برعکس، این همه نکتهٔ تئوریک و اساسی که از نوشته های ایرج کریمی، کامبیز کاهه، هوشنگ گلمکانی، شهرام جعفری نژاد، احمد امینی، بایک احمدی، بهزاد رحیمیان و بسیاری دیگر از منتقدان فعال آن سال ها آموخته ام، نشان می دهد که بیشتر حواس شان متوجه اصول و ظرافت های اساسی سینما بوده و داشتند ادبیات نقد را در فضای پر از سوء تفاهم آن سال ها جا می انداختند و کار مبنایی می کردند؛ و به همین دلیل، کسی و جایی حواس اش به این نبود که ببیند در گوشه ای از سینمای ایران بر سر مفاهیمی چون آرمان و قهرمان چه می آید و چرا سن «جوان اول» این سینما به میانسالی فرامرز قریبیان و جمشید هاشمپور در آن سال ها می رسد؟ و چرا جوان تر هایی مثل بیژن امکانیان

و افسانه بایگان، باید مدام در فیلم ها به جای جوانی کردن و خندیدن و پی هدف بودن و کوشش و حرکت و حس و حال، ناله کنند و اشک بریزند و از دست بدهند و غمباد بگیرند؟

آن سال ها معاونت سینمای وزارت ارشاد داشت پایه های اولیه را محکم می کرد. تبدیل سالن سینما از «مکان عمومی تفریحی» مانند پارک و فضای سبز به مکان فرهنگی، با تلاش برای جلوگیری از تل انبار شدن پوست های تخمه و پراکندن دود سیگارها در سالن ها، کار ساده ای نبود. تغییر عادات سینماروها باید با تغییراتی در خود فیلم ها هم همراه می شد تا به تدریج غیر از سربازهایی که عصر یک روز را از پادگان مرخصی ساعتی گرفته بودند و می خواستند در سالن سینما پاهای خسته را از پوتین ها بیرون بیاورند و کمی استراحت بدهند، اقشار اجتماعی و طبقات فرهنگی دیگری هم پا به سالن ها بگذارند. در نتیجه، ضدیت با اکشن و حتی فیلم های پلیسی و جنایی، به دستور کار جدی معاونت بدل شد. کار حتی به بخشنامه هایی کشید که جزئیاتی تعجب آور را تعیین می کرد. مثلاً جمشید آریا از اواخر دهة ۱۳۶۰ دیگر حق نداشت در فیلم ها با سرتراشیده و با همان اسم مشهور، بازی کند و باید می گذاشت موهای سرش در بیاید و باید اسم اصلی و آن موقع هنوز ناشناخته اش جمشید هاشم پور روی پوسترها و در تیتراژها می آمد. البته که هاشم پور برخی از بهترین نقش آفرینی هایش را در همان سال ها و با شمایل و شرایط جدید و مثلاً در پردة آخر (واروژ کریم مسیحی، ۱۳۶۹) و مادر (علی حاتمی، ۱۳۶۸) به یادگار گذاشت؛ اما کسی نمی تواند انکار کند که بازی های هوشمندانة او در نقش های اکشن اش با شمایل مشهور «جمشیدآریا»یی (به سکون دال) و نگاه نافذ و body language درست، در قاب تصویر سینمایی خوش می نشست و اتفاقاً این گونه نبود که تمام آن فیلم ها، دست پایین باشند: تیغ و ابریشم (مسعود کیمیایی، ۱۳۶۵) و نقطه ضعف (محمدرضا اعلامی، ۱۳۶۲) و فیلم های ساموئل خاچیکیان هم همان جمشیدآریا را داشتند و به کار تصاویر و طراحی و نقش های باصلابت و مردانه شان می آمد.

اما نقد متوجه این نبود که سینما اکشن هم می خواهد. وقتی تازه تلاش های اولیه برای معرفی شاخصه های فیلم های متفاوت از فهم و پسند عامه، داشت در نقدهای نخستین دهة بعد از انقلاب به نتیجه می رسید،

نمی شد هم توقع داشت که نقد بتواند یا حتی بخواهد همه را متوجه این نکته کند که اکشن در کنار وحشت، از معدود ژانرهایی است که تقریباً به ندرت در واقعیت عینی زندگی اتفاق می افتد و فقط در سینما روی می دهد؛ بنابراین به شدت و از بیخ و بن «سینمایی» است. نتیجه این شد که قهرمان پرتحرک و عمل گرا و دارای فاعلیّت، با تصاویر سینمایی ما وداع کرد. اما در حالی که فیلم و سریال تاریخی ساخته می شد، صدر اسلام و دوران قاجار و ستم های ساواک و تاریخ معاصر موضوع برخی فیلم ها و مجموعه های تلویزیونی بود و اغلب این آثار هم باید به شخصیت قهرمان متوسل و مزین می شدند تا بتوانند تأثیری بگذارند، به شکلی عجیب به انتخاب و پردازش قهرمانان میانسال و حتی کهنسال گرایش داشتند و علاوه بر این که قهرمانان شان به جای عمل و حرکت، به سلاح وعظ و خطابه مجهز بودند و مدام پند می دادند و سینما را با منبر طرح نصایح دنیوی و اخروی خود اشتباه می گرفتند، نشانی از جوانی و شور و انرژی در آنها نبود. تردیدی نیست که خط مشی مسئولان بر حذف و کم بها دادن به جوانان استوار بود و تصور می شد که جوان به خودی خود مترادف است با شهوت، خطاکاری، گناه، اعتراض و سرکشی (تصوری که همین امروز هم سرچشمهٔ وجود و بقا و فعالیت برخی گشت های ضدجوانان در سطح شهرهای کشور است)؛ اما این که نقد به این بی توجهی توجه نداشت، بیش از پیش در «پوشالی» و «توخالی» خواندن هر تصویر طراوت و سرزندگی و کوشش و وجد از سوی معاونت سینمایی وقت، آب به آسیاب نگرش محدود و بستهٔ آنان ریخت و این میان، سینمای ایران بود که قربانی و از جوان داشتن، محروم می شد.

این طور شد که بعدتر، سینمای ایران به طور کلی پرداخت جذاب و دلپذیر و اثرگذار جوان، قهرمان و تلفیق این دو در قالب «جوان اول» را از یاد برد. وقتی تحول تین ایجرها در فیلم دبیرستان (اکبر صادقی، ۱۳۶۵) و انبوهی فیلم دیگر، حتی برای بچه های کوچک تر از سن دبیریتانی هم از فرط باسمه ای بودن، مضحک جلوه می کرد؛ وقتی جوانان عازم جبهه در فیلم های جنگی از هیچ وجه گفتاری و رفتاری و ذهنی و حسی، کوچک ترین شباهتی به نمونه های واقعی از هر قشر و طبقه نداشتند و انگار به جای انسانی با گوشت و خون و پوست و احساسات و دلواپسی های طبیعی، ماشین شعار و ایدئولوژی بودند، فیلمسازان بعد از انقلاب تمرین درستی

برای سال های بعد نداشتند که مثلاً در دل سیاست های اندکی بازتر دوران اصلاحات، بتوانند شخصیت های پویاتری خلق کنند. هم در زمینهٔ کم دیدن جوانان و هم در بعد ساخت اکشن، سینمای ایران مجبور به بازنگری شد و سیاستگذاری ها ناچار به تولید دوبارهٔ ستاره های جوان، داستان های متکی به قهرمان و امثال اینها روی آوردند. اما از توانایی خلق درست و سنجیده، چندان خبری نبود و در نتیجه، چه در فضای نقد و چه در بین مخاطبان جدی تر دههٔ ۱۳۷۰ که طبعاً میزان تحصیلکرده های جامعه و مدعیان شناخت فرهنگ و هنر بیشتر و بیشتر می شد، این اتفاق افتاد که به جای نمونه های ضعیف و سخیف قهرمان، نفس قهرمان پردازی در سینما زیر سؤال برود! و این درست امتداد کج دیواری بود که از آغاز با خشت کج معماران اولیهٔ سینمای بعد از انقلاب، بنا نهاده شد.

دورانی که صفت «خسته» را معادل «خوب» و «خوش» می گیرد!

این سیر تاریخی را به اتفاق شما تای این جای این نوشته پیمودیم تا به این واقعیت هرچند ناخوشایند برسم که به شکلی عجیب و شاید باورنکردنی، در این موارد منفی تأثیر سینما و البته تلویزیون بر جامعه، بیش از حد تصور من و شما بوده است. وقتی پخش سریال مفرج زورو از برنامهٔ کودک اوایل دههٔ ۱۳۶۰ حذف شد و بخشنامه ها دستور جمع آوری شنل و نقاب و شمشیر او از فروشگاه های اسباب بازی را صادر کردند، آن مسلسل و ژ۳های شبیه نمونه های واقعی که مغازه ها را پر کرد، دعوت غیرمستقیم بچه ها و نوجوان ها به فراموش کردن تخیل و لذت و شور و هیجان و در عوض، روی آوردن به واقعیات آکنده از خاک و خل و شبیه به گزارش های خبری جنگی تلویزیونی بود. در نتیجهٔ نبود نمونه های همدلی برانگیز و دوست داشتنی جوان در تصاویر سینمایی و رسانه ای، جامعهٔ ما حتی آن مرحله ای را که جوامع غربی با گذر از دوران کلاسیک به دوران جدید، فرصت کردند با ارزش های اصیل گذشته وداع باشکوهی برپا کنند، طی نکرد. عنوان رمان رومن گاری نه بابت خط و ربط های داستانی و احیاناً نسبت بین شخصیت ها با گری کوپر بزرگ، بلکه برای برپایی همین وداع باشکوه، شد «خداحافظ گری کوپر»؛ یعنی خداحافظ ای رفتارها و مرام و راه و رسم زندگی مردانهٔ

آن سال های دور که حالا دیگر قدر و منزلتی نزد مردمان معاصر ندارند. ولی ما حتی نفهمیدیم کِی بود و چگونه شد که جوانان مان هر جلوه ای از خیالپردازی یا قهرمان پروری را «خالی بندی» خواندند و برخلاف جوان غربی، هرگز تی شرت هایی با تصویر قهرمان محبوب شان به تن نکردند. اگر هم خوانندهٔ لس آنجلسی این دوران مثل افشین در یک موزیک ویدئو، تی شرتی با نقش ارنستو چه گوارا به تن می کرد، دلیل اش احیاناً این بود که تی شرت دیگری به همان رنگ نارنجیِ کلاه روی سرش پیدا نکرده بود؛ وگرنه «دمش گرم» گفتن به دختری که وسط بازار با خواننده/جوان اول کلیپ رو به رو می شد، چه دخلی به چه گوارا می توانست داشته باشد؟!

این درست است که ما دست کم در گذشته، آن شکلی را که خود جوان نمی توانست به راحتی باشد، به او در هیأت قهرمانان سینمایی نشان می دادیم. اما هیچ تصورش را نمی کردیم فاصلهٔ زمانی چنددهه ای با فقدان جوان اول، بتواند کاری کند که همان تصویر نوستالژیک و مورد احترام قهرمان قدیم هم مخدوش شود. سال های سال است وقتی کسی به هر شکلی بخواهد به عملی انسانی دست بزند، مثلاً هنگام رانندگی به ماشینی که دارد از جلوی ماشین او دور می زند، راه بدهد؛ یا بخواهد کت یا کاپشن اش را روی دوش کسی که سردش است، بیاندازد؛ یا بخواهد از دارایی و داشته ای بگذر و آن را به کسی ببخشد، بی درنگ با تعبیر کم و بیش تمسخر آمیز «فردین بازی» مواجه و از انجام آن کار باز داشته می شود. واقعاً این را که این ترکیب به تدریج در کلام محاوره ای عام ما رایج شد، مقایسه کنید با آن خداحافظی با ارزش های نیک مردان گذشته که در نام کتاب رومن گاری می بینیم. این میزان وارونه گی و واژگونه گی، حیرت آور نیست؟ جلوه های جالب تر این حیرت را می توان در بسیاری زمینه های عینی چه در دل جامعه و چه در رویارویی با سینما و همین «جوان اول»های نیم بند گاه و بی گاه اش دید. جامعه ای که به برخاستن مردان برای دادن جای نشستن به زنان در هر اتوبوس مشهور بود، سال های سال است طوری شده که هر زنی هنگام پارک ماشین یا دور زدن در خیابان، علاوه بر ده ها نگرانی دیگر از جمله نگرانی لیز خوردن و از سر افتادن روسری اش، باید پیه نق و کنایه های مردان حاضر در خیابان را هم به تن خود بمالد و مطمئن باشد که دو سه نفر بابت اندکی طول

کشیدن پراک یا دور زدن اش، توصیة مشفقانة «برو خونه قرمه سبزی تو بار بذار به جای پشت فرمون نشستن» را خطاب به او مطرح خواهند کرد! جامعه ای که برای جدیت و صلابت و اقتدار جوان اول های سینمای خیابانی دهة ۱۳۵۰ اش آن حرمت را قائل بود، امروز تا حدی با جدیت مسئله پیدا کرده که به روایت دوست عکاس ام امیر عابدی، زندانیان بندی که سکانس هایی از فیلم شیش و بش (بهمن گودرزی، ۱۳۹۰) در آن فیلمبرداری می شد، امین حیایی را بارها بیش از محمدرضا گلزار، تحویل می گرفتند و او را مصداق مرام و مسلک و خالکوبی ها و تسبیح چرخاندن های خودشان می دیدند! در حالی که حیایی در تک تک نقش های اینچنینی خود، آشکارا کاریکاتوری از لمپن یا بچة بامرام جنوب شهری تهرانی ارائه داده و می دهد. و البته شاید انصاف این باشد که بگویم به استثنای دو نقش مرد رنج کشیده و همدلی برانگیز بسیار خوب بازی شدة او در اوایل و اواخر کارنامه اش تا به امروز یعنی دست های آلوده (سیروس الوند، ۱۳۷۹) و اپیزود سوم و آخر خانوم (تینا پاکروان، ۱۳۹۲). یکی از معدود نقش های حیایی که بنا بود شمایل جدی و مقتدر یک قهرمان را به تصویر بکشد یعنی قلاده های طلا (ابوالقاسم طالبی، ۱۳۹۰) هم بیشتر زیر سایة شخصیت منفی فیلم مازیارفنایی زاده (علی رام نورایی) قرار داشت و زاویه دوربین های رو به بالای اغراق آمیز نمی توانست قواره های قهرمانانه به آن ببخشد؛ و ضمناً زمان فیلمبرداری شیش و بش در زندان، این فیلم هنوز اکران نشده بود که بخواهد زندانیان را به قائل شدن جایگاه یک لوطی قهرمان صفت قابل احترام برای حیایی، ترغیب کند و اگر هم اکران می شد، آن طفلکی ها در زندان بودند و نمی توانستند از آن همه روشنگری فیلم بهره مند شده باشند. بنابراین، اظهار چاکری و نوکری آنها در برابر حیایی، فقط نتیجة این دگرگونی اجتماعی رو به قهقرا بود که از تحقیر و تمسخر و کاریکاتور شدن تصویرشان به دست سینماگران و بازیگران، کک شان هم نمی گزید؛ در حالی که در سال های دور، مثلاً تعصب و خودباوری و غرور و همت و حمیّت، مبنای منش و مرام این قشر بوده است!

در واژگانی که همین حالا پشت سر هم ردیف کردم، دقیق شویم. تعصب و غیره، وقتی یکجا در آدمی گرد آیند، نامی بهتر از عبارت «اعتماد به نفس» می یابند؟ و این اعتماد به نفس، مگر همان نخستین و اساسی

ترین انگیزة ادامة حیات و حرکت بشر نیست؟ مگر هنگام شروع هر فعالیتی و گرفتن هر تصمیمی، به اندازة توان تنفس آدمی برایش ضرورت ندارد؟ پس چگونه است که این سال ها ابتدا در محاوره های نسل جوان و بعدتر در تمام اقشار سنی، «اعتماد به نفس» را به عنوان ویژگی منفی و در واقع به جای ترکیب واژگان «اعتماد به نفس کاذب» به کار می برند؟ می خواهند بگویند فلانی بیش از حد خودش را قبول دارد یا متوجه اشکال های ظاهری اش نیست یا در مورد جذابیت های خود دچار توهم است؛ و به جای همة اینها می گویند «اعتماد به نفسش تو حلقم»!! واژه گزینی همواره به خصلت های ریشه ای فرهنگ و تفکر زمانه و جامعه باز می گردد. پس به ناچار باید بپذیریم و بدانیم که به طور کلی بهره مندی از اعتماد به نفس، نزد مردمان این دوران این سرزمین، به منزلة وهم و خودباوری بیهوده است؛ و گویا نداشتن اش آدم ها را به تعریف آدم امروزی نزدیک تر می کند. یکی دیگر از همین تعابیر که رواج اش به نظرم هولناک و نشان دهندة فاجعه ای اجتماعی و فرهنگی – در واقع، ضداجتماعی و ضدفرهنگی- است، نوع استفاده از صفت متداول شدة «خسته» برای هر آدم و هنر و ماشین محبوب جوان هاست. می گویند فلان قطعة موسیقی، «خیلی خسته» است؛ و هیچ تصور نکنید احیاناً با صدایی واقعاً خسته و خش دار و گرفته از جنس لئونارد کوهن یا تام ویتس مواجه هستید. خیر، دارند قطعة بسیار شنگولی از یک خوانندة house یا احیاناً hip-hop را می گویند! منظورشان تعبیر خستگی برای توصیف حال و هوای موزیک نیست. بلکه به طور کلی به هر چه خوب است و خوش است و «فاز» می دهد، می گویند «خسته»!

خب؛ چرا می پنداریم این واژه گزینی، تصادفی است؟ و چرا نمی خواهیم بپذیریم این که اساساً خستگی و خواب زدگی و داغانی و بی رمقی و بی جوششی، عار نیست و جوانان با اصرار به پرخوابی و بی کاری و بی حوصله گی شان مشکلی ندارند، به این که نسل های این دهه ها بدون قهرمان و شمایل قهرمانی بار آمدند، ربط دارد؟ بر این نکته تأکید می کنم که معتقدم در باقی جرگه ها و مثلاً در سطوح فرهنگی تر هم این گسست از تعبیر آرمان و قهرمانی، به شدت ریشه دوانده و به عنوان مثال، وقتی بارها دربارة تداعی «طنین از یادرفتة قهرمانی» در مجموعة تلویزیونی مختارنامه (داود میرباقری، ۸۹-۱۳۸۲) نوشتم، مطالبم کمترین بازتاب

را در میان اهل نقد و مطالعهٔ هنری داشت. و وقتی از قهرمانیِ باورپذیر و دور از شعارپراکنی و اسطوره سازی دروغین در ناخدا خورشید (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵)، هفته ای دو سه بار دیالوگ ها و رفتارهایی را نقل می کنم، اغلب با تعجب دوستان از این که چه طور جزئیات آن فیلم تا این حد در خاطرم مانده، رو به رو می شوم.

اینهاست که به تلخی نشانم می دهد حرف سید به فاطی (نصرت پرتوی) در «گوزن ها» که می پرسید قدرت کیست، امروز خطاب به هر کسی که از قهرمان یا جوان اول راست قامتی می پرسد، تکرارشدنی است: «نمیشناسیش؛ از قِدیمی هاست».