

این است «سینمای فرهنگی»؟!!

باد در علفزار می پیچد / خسرو معصومی / ۱۳۸۷

چاپ شده در : مجله ۲۴

زمان انتشار : آبان ماه ۱۳۸۹

در هر بحثی در هر محیطی یا نوشته ای درباره بی مهری نظام توزیع و نمایش فیلم سینمای ما نسبت به آن چه «سینمای فرهنگی» اش می خوانند، مدام نگران این نکته ام که فیلم یا فیلم هایی را به عنوان جلوه و الگوی نمونه ای این نوع سینما معرفی کنیم که تصویری به شدت مکرر و بی طراوت، تخت و بی پرسپکتیو و ... سرد و بی جذابیت از این تعبیر به دست دهند. این موجب می شود که اولاً تمام کج فهمی های حاصل از کلیشه های سلیقه شناسی مخاطب در این نظام اقتصادی معیوب که به خطا می پندارد تمام اقشار جامعه ما نوع شبه کمدمی «اخراجی ها» را می پسندند، به طور موقت با بی جاذبه گی و دفع مخاطب توسط این نوع فیلم های ظاهراً فرهنگی به اثبات برسد و ثانیاً خود مخاطب نیز به جهت رویارویی با این جلوه های بی لطف و بی رمق از این نوع سینما، عطای آن را به رغم تمام داعیه ها، به لقایش ببخشد و حتی با وجود آن که به لحاظ سطح و سلیقه، آمادگی ورود به جهان خاص، ساختار دقیق و مضامین انسانی درگیرکننده فیلم هایی چون «درباره الی» یا «تنها دوبار زندگی می کنیم» یا «اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر» را دارد، به دلیل فیلم نامناسبی که ما به عنوان الگوی سینمای فرهنگی در مقابلش گذاشته ایم، پس بزند و گریزان شود.

این جا ما با موقعیت ویژه و حساس و دشواری مواجهیم. از طرفی اگر بخواهیم با فیلم موردنظر که یک نمونه مشخص آن می تواند همین «باد در علفزار می پیچد» باشد (با خط داستانی ده ها بار تکرار شده این سینما یعنی به زور شوهر دادن دخترکی روستایی؛ از «عروس آتش» تا «مرثیه برف» تا انبوهی نمونه دیگر) به شکلی جدی و محکم و انتقادی برخورد کنیم و مثلاً سردرگمی بیننده برای تشخیص زمان وقوع داستان را ناشی از شدت باورناپذیری موقعیت های داستانی فیلم بشماریم، ممکن است به نوعی بیرحمی و بی توجهی متهم شویم؛ بدین مضمون که این کارمان عملاً آب به آسیاب شبه کمدمی های سخیف روی پرده این روزها و این سال ها می ریزد و با تخطئه یک تجربه هنری فرهنگی متفاوت و دور از سینمای معمول تجاری، به تداوم تسخیر اکران توسط خنده های دندان نمای جواد رضویان و دوستان کمک ناخواسته می رسانیم. اما از

طرف دیگر اگر به کاستی های بسیار ابتدایی فیلم و روایت و کارکرد لوکیشن و بازی ها و دیالوگ نویسی و سیر پیشبرد درام و کاربرد موسیقی در این فیلم و همتایانش کاری نداشته باشیم و همچنان فقط بابت ضدیت با آن شبخ فیلمفارسی که سایه اش به این سادگی ها از سر سینمای ایران دست بر نمی دارد، این تجربه ها را برای آلودگی زدایی از این سینما تکریم و تأیید محض کنیم، جریان موسوم به فیلم فرهنگی مان همواره در همین سطح می ماند که فیلم روستایی مرتبط یا این خط داستانی مکررش، هنوز از اولین نمونه شاخص سینمای بعد از انقلاب با همین خط یعنی «مادیان» علی ژکان فرسنگ ها عقب تر بایستد.

ماجرای این است که به نظر می رسد صرف ساختن فیلم فرهنگی یا بهتر است بگوییم داشتن ادعای ساختن آن، با تمام حواشی و پیامدهایی که نمی دانم چرا طبق توافقی کم و بیش عمومی خصلت های همیشگی این نوع فیلم تلقی شده - مانند فروش پایین، آگزوتیسم در فضا یا احياناً جوایز برخی جشنواره های نه چندان مهم - به نوعی «تصمیم» پیشاپیش بدل شده است. کارگردانی همچون خسرو معصومی «تصمیم» می گیرد سه فیلم در فضای برفی استان های شمالی کشور بسازد؛ بی آن که الزاماً داستان یکایک این سه فیلم نسبتی با آن فضا داشته باشد. بی آن که ضرورتی در انتخاب این لوکیشن برای شکل گیری داستان وجود داشته باشد؛ مگر آن که بعد کارگردان بخواهد در ادامه همان تصمیم های از پیش گرفته، به این که فیلم را در لوکیشن سخت و غریب و در سرمای بیست درجه زیر صفر ساخته، اتکا کند. یا مثلاً این که منطق های داستانی به طور کاملاً متعارف و همراه با توضیح شفاهی و شیرفهم کردن تماشاگر که در سینمای موسوم به بدنه ای ما جاری است، طبعاً و طبق همان تصمیم برنامه معمول بودن فیلم، در فیلمی مانند «باد در علفزار می پیچد» غایب خواهد بود. اما به جای آن که مانند فیلم های کیارستمی این شیوه به خلق ساختاری تازه برای روایت دور از اطلاع رسانی صرف بیانجامد، این جا به همان چیزی که پیشتر اشاره کردم می انجامد: مخاطبی که می بیند در مرکز داستان فیلم یک شبه خان محلی (جمال اجلالی) می خواد زیباترین دختر رویتا (الناز

شاگردوست) را به زور به عقد پسر عقب مانده ذهنی خود با رفتار و گریه ها و حتی ظاهر بچگانه و در نهایت نوجوانانه دریاورد، از خود و پهلودستی اش می پرسد این کدام دوره حاکمیت نظام ارباب و رعیتی است که کسی چنین می کند و بعد وحشیانه پدر پاشکسته دختر را شکنجه، خود او را در تنه درخت زندانی و عروسی اش با جوانی دیگر (حسین عابدینی) را به ضرب چاقو متوقف می کند؟! اشاره آدم های فرعی قصه به این که با پلیس ۱۱۰ تماس بگیریم، طبعاً تنها نشانه ای نیست که معاصر بودن دنیای فیلم را یادآوری می کند. اما این که خود معصومی می گوید در نقاط مشابه محل وقوع داستان هنوز خشونت بارها بیش از این که این جا می بینیم، جریان دارد، به هیچ وجه برای ایجاد باور در مخاطب کافی نخواهد بود. این مثل آن بخشی از دوستان مدعی واقع نمایی است که یک جمله ساده «این فیلم بر اساس داستانی واقعی ساخته شده است» را در ابتدای تیتراژشان می آورند و گمان می کنند به همین اعتبار، بیننده موظف است هر آن چه را که با ضعف و نارسایی پرداخت کرده اند، به صرف واقعی بودن کلیت ماجرا بپذیرد. «باور» درام، عنصری است که به صرف نظر از تمامی ما به ازاهای بیرونی، باید دوباره و در دل خود متن فیلم تعریف، متقاعدکننده و مؤثر شود.

بدین ترتیب، تا زمانی که ما فیلم مان را بر پایه آن ادعا و تصمیم می سازیم، تا زمانی که به «اقتضا»ی داستان و شخصیت ها و محیط و زمانه سپری شدن حوادث توجه نمی کنیم، تا زمانی که این همه نشانه بومی می دهیم اما مانند خان این فیلم یا ارباب بی رحم فیلم «جایی در دوردست» همین فیلمساز، لهجه خالص «تهرونی» را برای این ارباب محلی به کار می گیریم (که در آن فیلم قبلی، حتی نامش «گت آقا» به معنای آقابرگ، با لهجه مازندرانی گفته می شد اما عباس امیری آن را طوری و با لهجه ای بازی می کرد که انگار دارد آقا رضا معروفی (عزت انتظامی) تهرونی قدیم فیلم «حکم» کیمیایی را بازی می کند!)، تا زمانی که نوع استفاده مان از موسیقی، نوع ترجمه انگیزی، نوع غافلگیری ها و تعلیق های فیلم مان کاملاً از جنس فیلفارسی

است اما با سر و ظاهر آگزوتیک می خواهیم این داستان بی عمق ظلم و ظالم و مظلوم با انبوهی احساساتی گری و شعارپردازی را به جای معانی ظریف و نهانی که از یک فیلم به اصطلاح فرهنگی انتظار می رود به خورد تماشاگر بدهیم، او حق دارد فیلم ما را که هیچ، کلیت آن چه عنوان سینمای فرهنگی بر آن می نهیم و این چنین بی منطق و بی جاذبه اجرایش می کنیم، یک جا رها کند و به سراغ همان خنکی های لوس دیگر روی پرده ها برود. حالا و با این اوصاف، مایی که چنین فیلم هایی را نمونه های نامناسب این نوع سینما می انگاریم بیشتر به ضرر این سینما کار کرده ایم یا خود سازندگان شان که دارند تصویر معوجی از آن چه می تواند عمیق و درگیرکننده و اثرگذار باشد، ارائه می دهند؟