فقر اجتماعی‌گری

مسعود فراستی

پناهنده، از دو جنبه قابل اهمیت است و بررسی: ۱ـ به عنوان فیلمی از «نوع» سینمای اجتماعی ـ یا اجتماعی ـ سیاسی ـ انتقادی، که بعد از چند سال دوباره طرح شده ـ آنهم همچنان سطحی و عکس العملی ـ و کمی هم مدروز و «متجدد»، با عنوان «ژانر اجتماعی ـ خیابانی» ـ به سیاق «جاده ای» ـ ! و پناهنده به غلط چه برای طرفداران این «ژانر» و چه مخالفان فیلم، شاخص «نوع» شده، و نمونه آن. ۲ـ فیلمی که احتمالاً مسیر آینده فیلمساز را رقم می زند. مسیری که با مسیر اولیه ـ و آشنا ـ ی او ـ نینوا، بلمی به سوی ساحل، پرواز در شب ـ بکل متفاوت است. و ادامهٔ دو کار مغشوش قبلی است ـ مجنون و خسوف ـ. این تغییر مسیر ـ و دنیا ـ مسئله ای است جدی و حاد، گریبانگیر عمدهٔ فیلمسازان بعد از انقلاب، که محتاج تأمل است و موشکافی.

پناهنده، از همان ابتدا، احتمالاً از لحظهٔ شکل گیری دارای مشکلی جدی بوده؛ مشکل خود نبودن و سرگردان بودن بین آنچه که هست و آنچه که می نماید. مشکل «اجتماعی ـ انتقادی» بودن ـ با نمایاندن ـ و «شخصی» بودن. و این هم مشکل فیلم است، که تا آخرین نما نیز از آن خلاصی نمی یابد. و هم مشکل فیلمساز، که تا آخرین مصاحبه بین دلمشغولیهای شخصی خود و اجتماعی نمایی فیلم سرگردان است؛ و هرچه که فیلم را بیشتر اجتماعی جلوه می دهد ـ و البته منتقدین محترم طرفدار نیز سخت به یاری می شتابند ـ تناقض با خود را تشدید می کند و مشکل فیلم را و تماشاگر را نیز. تماشاگر تا به آخر نمی فهمد با چه اثری مواجه است، با یک فیلم اجتماعی ـ سیاسی که پیام «اصول گرایی» دارد، یا پیام «آنارشیسم»، یا «گوشه نشینی» و نوعی عرفان منشی بی ادعا، یا پیام آشتی ملی یا...

از آنجا که تکلیف فیلم با خودش ـ و لاجرم با تماشاگر ـ روشن نیست، پیامش هم در هوا می ماند و منتقل نمی شود ـ یا حتی عوضی دریافته می شود ـ. اصلاً به نظر می رسد فیلم، حرف و پیام جدی ای ندارد، چراکه خود را ـ خود اجتماعی را ـ چندان جدی نمی گیرد و خود فردی اش راحتتر عمل می کند. حرف و ادعای کلی فیلم ـ و فیلمساز ـ که ظاهراً می بایست بسیار هم متهورانه، متعهدانه، تظلم خواهانه و معترضانه باشد، در آخر به تبلیغ آشتی خانوادگی ـ که به باور من هیچ اشکالی که ندارد هیچ، خوب هم هست ـ می انجامد. اما با آن چهرهٔ انقلابی نما و اصول گرا و ادعاهای اجتماعی ـ انتقادی و... و درگیری با «ممیزی» و... نمی خواند. این پایان ملودرام خانوادگی کجا، و آن اجتماعی گری آتشین کجا؟ و تازه همین راه حل آشتی و رسیدن دو زوج به هم، چرا اینچنین خشن، ساختگی ـ با اجرای بد ـ و با عذاب وجدان؟ سرانجام فیلم با تلخی تمام می شود و با خون و مرگ و...، مقتضای طبیعت «اجتماعی»اش!، یا با «هَی اند»، متناسب با نوع ملودرام خانوادگی؟ و باز فیلمساز بین دو پایان می ماند و ذره ای از آن و کمی از این را برمی گزیند و مخلوط می کند، درنتیجه فیلم نه تلخ و اثرگذار تمام می شود، و نه شاد و راضی کننده برای تماشاگر عام. در واقع در آخر نه تماشاگر خاص اجتماعی گرا راضی می شود و نه تماشاگر عام ملودرام، به اضافه اکشن.

این مشکل دوگانگی ـ و سرگردانی بین دو قطب ـ از طرح اولیه با فیلم عجین بوده و تا فیلمنامه ادامه یافته و... تا پرده. خلاصه قصه فیلم را دوباره بخوانید: «سعید و بنفشه، زوج جوانی که سابقاً فعالیتهای سیاسی داشته اند، پس از چند سال دوری از وطن، پشیمان شده و به طور قاچاقی به ایران می آیند، اما «ژاپاتا» که از اعضای رده بالاتر گروه است ظاهراً بخاطر «خیانت» آن دو به آرمانهای گروهی درصدد کشتن یا بازگرداندن آنهاست و...»

ملاحظه می کنید، خلاصه قصه چهره ای سیاسی ـ اجتماعی را به شما عرضه می کند، اما فیلم؟ در سراسر فیلم، جز چندین دیالوگ شعاری ـ و بسیار سطحی ـ وجهی و جنبه ای از سیاسی بودن ـ و بعد پشیمان بودن ـ سعید و بنفشه ارائه نمی شود، و اصولاً جز حاملگی بنفشه و جیغ وداد های گاه وبیگاهش و دست وپا چلفتی بودن سعید، چیزی از شخصیت این دو به ما نمایانده نمی شود. همین ضعف شخصیتی نیز تنها با رجوع به دو فیلم قبلی ـ مجنون و خسوف ـ و مصاحبه های فیلمساز، تا حدی قابل درک است. نماهای مدیوم کلوزآپ و حتی کلوزآپهای بسیار از بنفشه و سعید نیز هیچ دردی را دوا نمی کند و ما را به این دو شخصیت نزدیک نمی سازد. کوشش فیلمساز در جهت ایجاد همدردی و همدلی تماشاگر با سعید ـ و در درجه بعدی علی ـ و عدم تطابق او با محیط و تنهایی و بی کسی او در فیلم عقیم می ماند. چرا که شناختی از این شخصیت ـ و بویژه وجه سیاسی و دربه دری اش ـ در نزد فیلمساز ما موجود نیست. اما علی، هرچند کمرنگ در فیلم شخصیت می یابد و تا حدی احساس همدلی برمی انگیزاند. و این باز می گردد به شناخت فیلمساز از او. این دو شخصیت با ضعفها و قدرتهایشان، در واقع می بایست شخصیت فیلمساز را منعکس کنند، که نمی توانند. کاش کل فیلم به علی بازمی گشت و حول وحوش او بود، که در این صورت با فیلمی عمیق و مؤثر طرف بودیم که می توانست در «ژانر» مورد علاقه فیلمساز قرار گیرد و کارآیی داشته باشد.

در شخصیت علی نیز جنبه های متناقض و تحمیلی ـ و حتی ادایی ـ موجود است که اجازه نمی دهد کل شخصیت براحتی باورپذیر شود. آرمانخواه بودن، مترادف با دگماتیک بودن، مبارزه جو بودن با گوشه گیری و عارف مسلکی، سازش ناپذیری با مهربانی و... علی، از یک طرف مهربان است و به دو انسان پناه می دهد؛ از طرف دیگر در مقابل موضع ایدئولوژیک آنها، کوتاه می آید و موضع منفعل اتخاذ می کند، که این با آرمانخواهی اش و اتاق پرعکس شهدا نمی خواند و با دیالوگ هایش با حبیب. همین انعطاف و مهربانی در برابر سعید و بنفشه، چرا قبلاً به

زنش تسری نیافته؟ سرانجام از نظر موضع ایدئولوژیک ـ اجتماعی، او محق است یا حبیب؟ به نظر می رسد حبیب که یک مأمور امنیتی است مسایل اجتماعی را درستتر می فهمد تا علی. و فیلمساز نیز تلویحاً طرف او را می گیرد. پس انتقاد علی ـ و فیلمساز ـ به اوضاع چیست؟ اپوزیسیون نمایی مدروز نیست؟ و اینکه ممیزی نگذاشت بیشتر بگویم و ... زیاد جدی نیست. فیلمساز معتقد است: «در پناهنده، شخصیت علی و رابطه اش با بنفشه و سعید برایم جذابتر است، اما چون احساس می کنم این امکان برایم وجود ندارد، ... حاشیه روی می کنم.»

این احساس، چندان احساس درستی نیست و راست. چراکه در این زمینه فیلمساز هرچه خواسته گفته و کرده و حاشیه روی هایش، نه به خاطر ممیزی که به دلیل عدم شناخت است. شناخت کافی از مسئله ـ اجتماع و مسایل اجتماعی آدمها ـ موجود نیست. اگر علی می خواست در مقابل سعید و بنفشه بایستد و درضمن کمکشان کند، می بایست از نظر عقیدتی تفکری مجهز می بود و نه صرفاً مجهز به شعار!

و پناهنده، مجهز ـ و ملبس ـ به شعارهای اجتماعی است. در دیالوگها فیلمی است «اجتماعی ـ انتقادی»، اما در تصویر فیلمی است

نیمه شخصی، نیمه تجاری که از اکشن و خشونت برای رونق گیشه سود می جوید و بس.

«زاپاتا»، شخصیت و خشونت سادیکش، لودهنده این جنبه ـ صرفاً گیشه ای ـ فیلم است. او مطلقاً سیاسی ـ حتی آنارشیست و تروریست ـ نیست. سایکوپاتی است عاشق خشونت. خشونتی که به دستور کارگردان تا انتهای فیلم، متوجه بنفشه و سعید است و بعد به علی هم که مدافع آنهاست تسری می یابد. این سُبعیت، نه آرمانی، که هیستریک است. اگر حتی در شکل تروریستی اش آرمانی بود، به طور طبیعی پس از شکست و عدم جلب مردم، می بایست از قهرمان نمایی برای مردم و مردم خواهی دروغین به مردم ستیزی بدل می شد ـ همچنان که در عالم واقع هم در ایران ما و هم در دیگر کشورهای جهان سوم چنین شد ـ اما زاپاتا در فیلم با وجود خشونت کورش به روی مردم اسلحه نمی کشد، و زمانی که سنگباران می شود، گریه می کند ـ گریه ای که بدجوری دروغین است. این شخصیت، هم فاقد زمینهٔ اجتماعی است و هم فاقد هویت ملی. میزان خشونتش را حداکثر می توان با خشونت منافقین در سالهای ۵۹ و ۶۰ توجیه کرد و نه سالهای ۷۰. اما نوع خشونت، بکلی بی ربط است با ایران. پلاستیک این خشونت کاملاً آمریکایی است. ملغمه ای است از خشونت پکین پایی و آرنولدی. خود شخصیت زاپاتا نیز تقلیدی است پکین پایی که کمی فانتزی شده. اسلحه زاپاتا، «ترمیناتوری» است و حتی نوع به دست گرفتن، شلیک کردن و خشاب خالی کردنش، ادای ترمیناتور است. جلیقه ضد گلوله، نوع لباس پوشیدن و حرکات نیز از فیلمهای ویدیویی امریکایی آمده ـ کشته شدن ظاهری آغازین فیلم، کل اسلوموشن ها،نحوه به خاك سپاری، برخاستن از گور، کشتن دلال در توالت سینما، عصبیت در قهوه خانه هنگام تماشای فرو ریختن دیوار برلین از تلویزیون، ناخنگیر و بازی با آن و... همگی تقلید از فیلمهای امریکایی است. تماشای فرو ریختن دیوار برلین و نوع عصبیت نمایان در چهره زاپاتا، میزانسن قهوه خانه و بازی بازیگر، به جای ایجاد حال و فضای سیاسی، حال و هوای یک فیلم جنایی ـ با یک آدمکش روانی ـ را داراست. اصلاً زاپاتا موجودی صاحب تفکر نیست، که مثلاً خشونتش از «تفکر خشن و دگماتیک او نشأت گرفته باشد». عشق احتمالی زاپاتا به بنفشه، که گویا خود فیلمساز حذفش کرده ولی همچنان بازیگر یواشکی ارایه داده، به کُد و علایم خصوصی شبیه است تا ساختن وجهی از شخصیتی سامانمند. تنهایی زاپاتا نیز با مونتاژ موازای در مراسم سینه زنی بی معناست و تحمیلی. کل شخصیت زاپاتا و جنگ و گریزها و تمام اسلوموشن هایش، بَدمن فیلمهای اکشن امریکایی را تداعی می کند، که بیخودی به پناهنده راه یافته و فیلمساز ما هم بنابر مقتضیات زمانه و برای بازگشت سرمایه سی، چهل میلیونی مجبور شده او را بپذیرد و او هم از اولین تا آخرین نمای فیلم، مزاحم فیلم و تماشاگر شده. و عاقبت با وجود اینکه ساخته ذهن فیلمساز است، کل محصول ـ فیلم ـ را به تصاحب خود درآورده است. و این فیلمساز است در خدمت او و نه برعکس. فیلم، فیلمی است زاپاتایی، مثل فیلم آرنولدی، منهای منطق، کشش و قدرت تجاری آن. براستی انتخاب نام «زاپاتا» که شخصیتی انقلابی بوده در امریکای لاتین برای این شخصیت نیمه دیوانه، از روی آگاهی است یا طنز یا...؟

دید عمومی در فیلم، مدیوم شات است که اغلب تا مدیوم کلوز هم می رسد. احتمالاً به قصد نزدیک شدن به آدمها ـ که ناموفق است. در دو فیلم قبل تر ملاقلی پور، دید عمومی، مدیوم شات بود و همیشه کشاکش و سرگردانی بین انتخاب فرد بر محیط و محیط بر فرد در آنها حاکم بود. در پناهنده، اما برخلاف نظر فیلمساز و منتقدین این کشاکش به نفع فرد، و افراد ـ سعید، بنفشه و علی ـ عمل می کند تا محیط. پس زمینه مجنون و خسوف، بسیار پررنگتر از پناهنده است. در پناهنده، در مجموع پس زمینه ای در کار نیست و اگر هم گاهی هست، عمل نمی کند، و آدمها را به عملی و واکنشی وانمی دارد. شرایط ساکن و بکل منفعل است و آدمها ـ زاپاتا در درجه اوّل، علی، بنفشه، سعید و ... ـ فعال مایشاء رفتار می کنند و خارج از جبر و مقتضیات محیط. گویا شرایط و محیط قبلاً، قبل از شروع فیلم، عمل کرده اند.

در سراسر فیلم، تنها دو لانگ شات داریم. یکی از میدان انقلاب، از بالا، و دیگری با همین زاویه از ریلهای راه آهن. در اولی سعید و بنفشه و در دومی علی و حبیب. هر دو لانگ شات نیز چیزی از دور وبر را به ما نمی نمایند. و بکل بی معنایند و زاید. در کل فیلم نیز که عمده آن داخلی است ـ و نه خارجی و «خیابانی» ـ مردمی دیده نمی شوند مگر چند نفری در اتوبوس و چند تنی پای پنجره که به دستور کارگردان دفعتاً آمده اند که سنگی بیندازند و بروند. دوربین نیز کوچکترین ایست و تأکیدی بر محیط پیرامون ندارد.

دیالوگهای شعاری و دم دستی فیلم، وظیفه ای جز انتقال سریع و بدون تأمل اطلاعات به تماشاگر ندارند. و بعضی نیز گویی از فیلمهای دیگر به پناهنده راه یافته اند. مثلاً دیالوگهای حبیب، بخصوص در صحنه بسیار تصنعی و بی منطق کوه پیمایی. یا دیالوگهای جلف قابله خانگی، انگار از سریالهای مبتذل تلویزیونی به عاریت گرفته شده.

اگر نوار صدای فیلم را بشنوید، حتی فقط دیالوگها را و نه همه صدا و موسیقی را، «ژانر» فیلم تغییر می کند و فیلم «اجتماعی گرا» به فیلم «اکشن گرا» مبدل می شود، که «منبع و اصالت رخدادهایش» را نه از اجتماع پیرامونش و نه حتی از منطق درونیش، که از بازار و گیشه می گیرد.

فیلم از نظر ساختمان، شیوه روایت، فضاسازی همچون فیلمفارسی عمل می کند. همه چیز رو و سطحی در نماهایی درشت و متوسط درشت با دکوپاژی خام و سردستی، صرفاً برای سهل الوصول

بودن. هم دیالوگها شعار می دهند، هم تصاویر. به یاد بیاورید صحنه نشان دادن جلیقه زاپاتا را، یا صحنه سینما و کشتن دلال را، یا صحنه قهوه خانه و ... اتاق پراز عکس علی، که تجسم ذهنیت عقب افتاده ای از آرمانخواهی است و حتی با شخصیت علی هم جور نیست، و بیشتر دکور خانه هنرپیشه مخملباف را تداعی می کند.

صحنه مراسم شبانه عزاداری و نوحه خوانی نیز با اجرای نیمه مدرنیستی ـ با دایره و دف ـ پرداخت کاریکاتور گونه ای دارد که نوستالژی بازی است تا جلوه ای از آرمانخواهی. و صحنه بد آخر فیلم با آن میزانسن ابتدایی افتادن زن و شوهر زخمی پس از اسلوموشن بی معنای دعوای سه نفره و گریه و خنده چهارنفره... همه و همه فیلمسازی آسانی است که به دم دست ترین شیوه برای مصور کردن فیلمنامه بسنده می کند. و هیچ شأنی برای مخاطب خود قائل نیست.

مخاطب پناهنده، در مجموع مخاطب بی شکلی است و منفعل. مخاطبی که به هیچ گرفته می شود؛ باید پول بدهد واکشن ببیند و یکی دوجمله و لطیفه سیاسی نما بشنود، و کلی سخنرانی تحمل کند، از اکشن بازی ها«کیف» کند و تحمیق شده از سینما خارج گردد. مخاطب فیلم، کاملاً فیلمفارسی فرض شده، همچنانکه تمام سی واندی فیلم اکشن زده امسال چنین مخاطبی دارند ـ و می خواهند.

□

اجتماعی گری یا سیاست زدگی عامیانه، نه تنها راه حلی در مقابل خنثی بودن، بی بو و خاصیت بودن ارائه نمی کند، که خود روی دیگر سکه سیاست گریزی و مردم ستیزی روشنفکرنمایانه است.

بدون دانش، بدون شناخت عمیق جامعه و مسایل اجتماعی و آدمهای جامعه، بدون آشنایی با سینمای اجتماعی جهان ـ فیلم دیدن، خواندن و تحقیق ـ نمی توان فیلم اجتماعی ساخت که هم مسایل و دردهای جامعه را بازتاب کند ـ و درست منعکس سازد ـ و هم اثرگزار باشد و هم فعال ـ وگرنه آدم ـ قهرمان یا ضدقهرمان ـ «فیلم اجتماعی» می شود «زاپاتا»، که نه از میان آدمهای واقعی جامعه آمده، و نه ربطی جدی به سازنده اثر دارد. آنوقت جمله به یاد «شهید شوکت پور» در آغاز چنین فیلمی، نه عزیز داشتن آن شهید، که حداقل قدرناشناسی است. چرا که این فیلم اصلاً از جنس آن شهید و دیگر شهدای جنگ نیست.

غریزه، صداقت و صمیمیت برای فیلمسازی حتماً لازم است، اما کافی نیست. دانش و تخصص، تجربه و زندگی کردن، شرط ضروری است برای درست از کار درآمدن یک اثر. برای حفظ غریزه و صمیمیت، نیاز مبرمی به دانش حس می شود. شور تنها ـ بخصوص امروز ـ بدون شناخت، بدون مجهز شدن به تخصص، به فن و سواد، جلو نمی رود، کم می آورد و از پای می افتد.

ادعای سواد و فرهنگ نکردن و روشنفکر بازی در نیاوردن، امر پسندیده ای است، اما تفاخر به بی دانشی، بس خطرناك است. تبلیغ جهل به مراتب خطرناك تر از تظاهر به دانش نداشته است. کسی که چنین تبلیغی می کند و با افتخار می گوید من اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم نمی دانم چیست، چند کلاس بیشتر سواد ندارم و... برایش کف هم می زنند، در واقع در درجه اوّل، در دانش را به روی خود می بندد. ـ و بعد خطر سقوط جدی می شود ـ. چرا که دانش، دانش است؛ معرفت بشری است، سیاست است، شعر است، سینماست و... چگونه می شود با عدم شناخت فیلم اجتماعی ساخت که به قول فیلمساز «آینه اجتماع» باشد؟ بیسوادی و جهل در جامعه را چگونه در فیلم نشان می دهی؟ از آن طرفداری می کنی یا در جهت ریشه کنی اش تبلیغ می کنی؟ «آینه اجتماع» یعنی چه؟ یعنی هرچه در جامعه هست، ضبط کنی و نشان دهی؟ چگونگی ارائه واقعیت مسئله است ـ به شیوهٔ «نئورئالیسم» یا «رئالیسم سوسیالیسم» یا ...؟ ـ. و در این زمینه بحثهای بسیار جدی در تاریخ سینما وجود دارد، که بی اعتنایی به آنها، تکرار اشتباهات آنهاست و راه به جایی نبردن. توقف در دانسته های امروز ـ یا دیروز ـ غریزی فیلم ساختن، پوسیدگی می آورد، که هنر نیست.

توقف در پناهنده، هم توقف در ساختمان فکری ـ عقیدتی است و هم توقف در ساختمان سینمایی. از دلایل «بریدن های نوبتی» افراد، همین بی دانشی هاست و همین تفاخر به آن. خط عوض کردن، دنیا عوض کردن و ظاهراً روزبه روز «تجربه» کردن ـ ونه حرف تازه و عمیق گفتن ـ حاصلش جلو نرفتن، با انسان امروز همگام نشدن است. و مرتب صیقل ندادن اندیشه، خلع سلاح شدن است و به دنبالش انقطاع در زندگی انسان اتفاق می افتد؛ در روح انسان و بعد به درودیوار زدن و... آرام آرام مستحیل شدن در ابتذال.

نیاز به «تجربه»های جدید نیست. اگر هرکس یک تجربه شخصی را عمیق کند و پی بگیرد، دلمشغولیها و صمیمیت ها را به ذهن مشغولی برساند، تحقیق کند و بشناسد و از آن خود کند، قطعاً کار درست از آب درمی آید. و آنوقت یک قدم جلو می رویم و سینمای بهتری خواهیم داشت.

همیشه می شود یک قصه را بارها گفت و فیلم ساخت، با آدمهای ملموس و فضای زنده و آشنا. آنوقت هر فیلم تازه تر می شود و مؤثرتر.

■