پنج دوره، چهار نسل

سینمای ایران پس از انقلاب بر اساس شرایط سیاسی اجتماعی حاکم که تأثیر مستقیم بروی روند تولیدات فرهنگی و به‌تبع آن فیلم‌های سینمایی داشته به پنج دوره تقسیم می‌شود. دوره‌ی سینمای ارزشی که از ابتدای انقلاب تا انتهای دهه‌ی شصت را شامل می‌شود. سینمایی که عمدتاً مبتنی بر رویکردهای انقلاب اسلامی بود و با اوج‌گیری جنگ تحمیلی از دل آن سینمای «دفاع مقدس» بیرون آمد. ابتدای دهه‌ی هفتاد و هم‌زمان با دوران سازندگی سینمای ایران با حفظ موتیف‌های قبل، آرام‌آرام به سمت ملودرام‌های خانوادگی و اجتماعی متمایل شد. که این دوره(دوره‌ی دوم)

زمینه‌ساز ورود به دوران اصلاحات و سینمای متناسب با رویکرد نقد اجتماعی شد. دوره‌ی سوم هرچند فیلم‌سازان جوانی مانند سعید سهیلی، فریدون جیرانی، کمال تبریزی و... را به خود دید، اما مهم‌ترین ویژگی این دوره تغییر گفتمان فیلم‌سازانی مانند ابراهیم حاتمی کیا بود که با حفظ اصول ارزشی سینمای دهه‌ی شصت و اوایل دهه‌ی هفتادِ خود، گفتمان دفاع مقدس را به گفتمان نقد ارزشی تبدیل کرد. در این میان فیگوری مانند مسعود کیمیایی با حفظ همان تم‌های قبلی خود و گسترش آن به دوره‌ی جدید سیاسی-اجتماعی دست به ساخت آثاری با مضامین اجتماعی زد. این دوره فیگورهای مستقلی مانند بهرام بیضایی و ناصر تقوایی را نیز با تک فیلم‌هایشان در خود جای‌داده است. علاوه بر اینکه عباس کیارستمی با جوایز معتبر بین‌المللی از قبل، معتبرترین جایزه‌ی سینمایی جهان در تاریخ سینمای ایران را در این دوره به دست آورده است. هرچند کیارستمی در فیلم «طعم گیلاس» که برنده‌ی نخل طلای کن شد، اما کماکان همان سینمای ناتورالیستی خودش را دنبال کرده بود که در دهه‌ی شصت جریانی متفاوت از جریان غالب سینمای ارزشی و دفاع مقدس به‌حساب می‌آمد. دوران اصلاحات از پتانسیل‌های سینمای ایران در دوره‌های قبل استفاده کرد تا گفتمان متفاوتی را چه در فرم و چه مضمون فیلم‌ها شکل دهد. با ورود به دهه‌ی هشتاد و دورانی که ازنظر سیاسی آخرین سال‌های دوران اصلاحات بشمار می‌رفت، نسل جدیدی از فیلم‌سازها ظهور کردند. افرادی مانند پرویز شهبازی، رضا میرکریمی، مازیار میری، محسن امیریوسفی که نقش شایان‌ذکری در گسترش زبان سینما نداشتند و فیگورهایی منفرد و پراکنده بودند که متناسب بااتصال به زیبایی‌شناسی مرسوم یا فاصله گرفتن از آن یا موردتوجه سینمای بدنه قرارگرفته و یا آثارشان کمتر دیده شد. دوره‌ی چهارم

Problematicaa.com

سینمای بعد از انقلاب با ظهور اصغر فرهادی در فرم و روایت زمینه‌های ورود به دوره‌ی پنجم را شکل داد. این چهار دوره سه نسل از فیلم‌سازهای سینمای ایران بعد از انقلاب را شامل می‌شود. اگر افرادی مانند مسعود کیمیایی و بهرام بیضایی و ناصر تقوایی و عباس کیارستمی و داریوش مهرجویی که از دوران قبل از انقلاب به فعالیت‌های خودشان ادامه دادند را به‌عنوان فیلم‌سازهای قدیمی‌تر حساب کنیم، چهره‌های جدید در سینمای ایران بعد از انقلاب شامل ابراهیم حاتمی کیا، رخشان بنی اعتماد، محسن مخملباف، کیانوش عیاری سینماگران نسل اول سینمای ایران بعد از انقلاب به شمار می‌روند. در این دسته‌بندی فیلم‌سازهایی مانند بهروز افخمی،کمال تبریزی، فریدون جیرانی نسل دوم به شمار می‌روند. اصغر فرهادی در کنار مازیار میری، پرویز شهبازی، رضا میرکریمی نسل سوم فیلم‌سازهای بعد از انقلاب به‌حساب می‌آیند.

نسل چهارم که از اوایل دهه‌ی نود پا به عرصه گذاشتند نسل جدید سینمای ایران به شمار می‌روند. فیلم‌سازانی جوان ، آشنا با زبان جدید سینما ولی با رویکردهایی متناقض در ساختار و محتوای آثارشان که امکان شکل‌دهی یک تأویل منسجم از دوره‌ی پنجم سینمای ایران را به دست نمی‌دهند. سینمای ایران در تمام دوره‌های مختلف تاریخی‌اش چه قبل و چه بعد از انقلاب امکان بازنماییِ شرایط تاریخی-اجتماعی از وضعیت را داشته است. حتی جریانی مانند فیلمفارسی قبل از انقلاب که عمدتاً به نام جریانی مبتذل شناخته می‌شد امکان تفسیرِ از وضعیت زمان خودش را می‌دهد. ستیز با گسترش مدرنیته ازیک‌طرف و میل به سنت‌های پیشامدرن همراه با تأیید نگاه نوستالژیک به سنت در برابر اراده‌ی حاکمیت پهلوی بر سویه‌های صوریِ

Problematicaa.com

پیشرفت که یک خلأ اجتماعی و فرهنگی در فرهنگ عرفی غالب ایجاد می‌کرد و همین خلأ از عناصر انقلاب ۵۷ به شمار می‌رفت. یعنی مدرنیته‌ی فارغ از مدرنیزاسیون اجتماعی و فرهنگی که مقابله‌ای فرهنگی میان قشر عامه ی مردم به‌حساب می‌آمد. تیپ‌های کلاه‌مخملی، زنان ساده‌لوح، روستاییِ ستمدیدهٔ زودباور که در بستر توسعه‌ی شهری همچون دمل‌هایی بیرون زده بودند، و همین بیرون زدگان انقلاب حاشیه علیه متن را ایجاد کردند. پس آن سینما با همه ضعف‌هایش در روایت و گرامر سینما آینه‌ای از واقعیت اجتماعی زیر لایه‌های فرمال حکومت به شمار می‌رفت. در تحلیل‌های دلایل وقوع انقلاب ۵۷ این فاکتورهای اجتماعی موردتوجه قرارگرفته‌اند. درنتیجه فیلمفارسی‌ها به سهم خودشان آینه‌ای در برابر وضعیت زمان خودشان بودند که دهه‌های بعد مورد بازخوانی قرارگرفته‌اند. اما نسل جدید کارگردان‌های سینمای ایران که بیشترین تولیدات سال‌های اخیر این سینما را به خود اختصاص داده‌اند در بازتاب و بازنمایی واقعیت اجتماعی عملکرد درست و موفقی نداشته‌اند. بخصوص در فیلم‌هایی که با محوریت معضلات اجتماعی به‌نوعی نزد مخاطب با رویکرد اجتماعی شناخته‌شده‌اند بازتاب درستی از واقعیت‌های اجتماعی در نسبت باریشه‌ها و ساختارهای آن را شاهد نیستیم.

بازتاب مخدوشِ «امر واقع» در سینمای معاصر ایران

سینما در نشان دادن یا بازتاب واقعیت از امکان‌های تکنیکال و روایت استفاده می‌کند. این‌ها زبان سینما را شکل می‌دهند. اما آنچه بر پردهٔ سینما

Problematicaa.com

مشاهده می‌شود در نسبتش با واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی درام‌های اجتماعی عمدتاً وجه و جنبهٔ پیدای واقعیت یا صورت آن است. سینما امکان پرداختن به لایه‌های زیرین واقعیت و سازوکارهای دخیل در شکل‌گیری واقعیت اجتماعی را نیز دارد. این سازوکارهای زیرین که در حکم ریشه‌ها و علت‌های اصلی بروز و ظهور واقعیت اجتماعی وجود دارند «امر واقع» هستند. امر واقع محرک و زیربنای واقعیتی است که صورت آن بر ما ظاهر می‌شود. پس ما عمدتاً آنچه از واقعیت بخصوص در سینما می‌بینیم شکل ظاهری و صوری آن است.درحالی‌که علت‌های اصلی که سازوکارهای حکومتی و تاریخی و عرف اجتماعی هستند به‌عنوان محرک‌ها و اهرم‌های اصلی رو آمدن واقعیت به‌عنوان «امر واقع» در لایه‌های پنهان ولی مؤثر و ملموس حضور دارند. هرچند سینما جنبهٔ پدیداری امر واقع را که صورت واقعیت است بیشتر به تصویر می‌کشد، اما این امکان در خود سینما وجود دارد که نقبی به لایه‌های زیرین و ریشه‌ها که همان امر واقع هستند زده شود و ازاین‌نظر فیلم توان پرابلماتیک کردن واقعیت را از طریق مواجهه با «امر واقع» دارد.همان‌گونه که گفته شد اگر امر واقع را سازوکارها و اهرم‌های مؤثر بر شکل‌گیری واقعیت اجتماعی بدانیم و به‌تبع در اینجا اصلی‌ترین آن سازوکارها متوجه سیستم‌های حکومتی و اجتماعی و هم‌چنین عرف تاریخی می‌شود، فیلم‌های این چند سال اخیر که با رویکرد اجتماعی شناخته‌شده‌اند در عبور از لایه‌های سطحی واقعیت و رفتن به سمت زیربناهای آن، یعنی حرکت از واقعیت به سمت امر واقع چگونه عمل کرده‌اند؟

آنچه در سینمای امروز ایران شاهدش هستیم ظهور یک طبقه‌ی اشرافی است که بااتصال به بدنه‌ی تولید و ورود به بازی‌های انحصاری گیشه برای خودش

Problematicaa.com

دم‌ودستگاهی اشرافی به هم زده است. فیلم‌سازهایی که از وضعیتِ بدون قاعده‌ی روز استفاده کرده و به گسترش نوعی نخبه‌گرایی اشرافی روی آورده‌اند. و زمینهٔ این نخبه‌گرایی در روایت‌هایی است که به‌نوعی واقعیت اجتماعی زمان خودش را دور زده و در پس ویترینی جذاب از روایت و بازی‌های فرمی در سینما، واقعیت اجتماعی را مخدوش جلوه داده است. اینجاست که حتی فیلم‌هایی که در زمره‌ی آثار هنری جای می‌گیرند به‌واسطه ی شرایط کلی حاکم بر سینمای ایران از حیث هنری نیز الکن به نظر می‌رسند.

یکی از پرسش‌های محوری در ادامه‌ی بحث این است که سینمای نسل چهارم فیلم‌سازان بعد از انقلاب تا چه حدی با واقعیت اجتماعی-تاریخی دوران خودشان پیوند دارند؟ قبل از رسیدن به این پرسش باید این نکته را متذکر شد که در اینجا منظور از واقعیت صرفاً فیلم‌های واقع‌گرایانه‌ی اجتماعی نیستند. واقعیت در اینجا ذیل مفهوم «امر واقع» قرار می‌گیرد. در این تعریف واقعیت اجتماعی یکی از لایه‌های بیرونیِ امر واقع به شمار می‌رود. امر واقع نه‌تنها خود این واقعیت را شامل می‌شود، بلکه تمامی عناصر و سازوکارهای پیدا و پنهانی که شکل‌دهندهٔ یک دوران تاریخی و اجتماعی هستند را شامل می‌شود. سینما از این نظر در مدیوم فیلم‌های هنری نیز تابعی از امر واقع است. همان‌گونه که مثلاً در سینمای آوانگارد اروپا یا امریکا در دهه‌های مختلف قرن بیستم پیوندی میان ذهن هنرمندی که خالق آثار انتزاعی بوده و شرایط تاریخی-اجتماعی دورانش قابل‌مشاهده است. پس در اینجا مراد از هنر و سینما بازتاب واقعیت اجتماعی آن‌ها در لایه‌های روبنایی نیست. بلکه هر محصول فرهنگی تابعی از «امر واقع» دوران خودش

Problematicaa.com

به شمار می‌رود و به این شکل دست‌اندرکار بازتاب آن است. مثالی که از فیلمفارسی قبل از انقلاب زدیم دقیقاً در این تعریف می‌گنجد. چراکه فیلمفارسی‌ها باوجوداینکه در روایتشان نوعی واقعیت گریزی نوستالژیک را داشتند، اما بازهم در لایه‌های زیرین محتوایشان بازتابی از «امر واقع» آن دوران را نشان می‌دادند. بازتابی که درصدد احیای سنت‌های عرفی و یک نوستالژی ازدست‌رفته در برابر هجوم مدرنیته‌ی شهری بود. و دقیقاً با تصویر رسمی حاکمیت پهلوی در تضاد بود.

سینمای معاصر ایران از حیث پیوند با «امر واقع» بشدت فاصله گذار عمل کرده است. شاید با واکاوی تاریخ سینمای ایران از اولین فیلم داستانی تابه‌حال هیچ دورهای تا این حد با زمانه‌ی خودش فاصله‌گذاری ایجاد نکرده باشد. در این میان «اصغر فرهادی» جزو معدود فیلم‌سازانی است که سینمایش بازتابی از طبقه‌ی متوسط شهری ایران معاصر است که در آن مسئله‌ی اخلاق همراه با چالش‌های شهروند مدرن ایرانی در پیوند با «امر واقع» امکان یافته است. هرچند فرهادی با چیره‌دستی در فیلم‌نامه و کارگردانی وضعیت معاصر خودش را «ملودراماتیک» کرده است و دقیقاً نسخه‌ی او بعد از مطرح‌شدنش در جهان، پیش روی بخش قابل‌توجهی از فیلم‌سازان معاصر ایران قرارگرفته است. در اینجا سینمای هنری محل بحث زیادی نیست. کما اینکه یکی از مؤلفه‌های سینمای معاصر ایران فقدان فیلم‌های هنری قابل انعکاس در بدنه‌ی سینما و حتی جشنواره‌های بین‌المللی بوده است. ازاین‌رو این یادداشت بیشتر نگاهش معطوف به سینمایی است که مدعی «سینمای اجتماعی» معاصر است.

Problematicaa.com

اگر ویژگی‌های اصلی ملودرام را حسی بودن، کشمکش‌های عاطفی اغراق‌آمیز، نقطه‌ی اوج هیجان‌انگیز، حادثه‌سازی و تنش بدانیم درصد قابل‌توجهی از تولیدات سینمای معاصر ایران ذیل این ژانر قرار می‌گیرند. فاصله‌گذاری عمده‌ی تولیدات سینمای معاصر ایران با «امر واقع» به این دلیل نیست که آن‌ها ذیل فیلم‌های ملودرام قرار می‌گیرند. یعنی منظور این یادداشت ارزش‌گذاری بر اساس نزدیکی و دوری از ملودرام نیست. بلکه مسئله بر سر استحاله‌ی شرایط اجتماعی است. طبقه‌ی اشراف سینمای ایران دقیقاً در این حدفاصل شکل‌گرفته است. یعنی همان مسئلهٔ معروف «هنرمند دغدغه‌مند». دغدغه نیز در اینجا تعبیری ارزش‌گذارانه نیست. بلکه دغدغه دقیقاً در پیوند با بازتاب «امر واقع» در فیلم مطرح‌شده است. تأکید بر خود امر واقع نیز ناظر بر تولیدات غالب سینمای معاصر ایران است. فیلم‌های چند سال اخیر سینمای ایران، به‌خصوص آن‌ها که در بازی‌های پخش فیلم و گیشه موردتوجه قرارگرفته‌اند و بازار اصلی سینمای ایران را شکل داده‌اند، عمدتاً از دل داستان‌هایی با مضمون اجتماعی و خانوادگی و روابط تقابلی بیرون آمده‌اند.همین مضامین پرداخت «امر واقع» در این دست فیلم‌ها را ضروری کرده است.

یکی از پدیده‌های رایج در سینمای معاصر ایران «فیلم‌های آپارتمانی» است. سینمای معاصر ایران در بازتاب شرایط اجتماعی رو به سمت نوعی «تقلیل‌گرایی» آورده است. شیوه‌ی دراماتیک این تقلیل‌گرایی کاربست عنصر «تعلیق» در فیلم‌های این دوره است. به‌واقع سمت‌وسوی درام‌های اجتماعی به‌سوی «ملودرام» رفته است. یعنی استفاده از همان کشش‌های دراماتیک همراه با کشمکش‌های عاطفی اغراق‌آمیز و نقاط اوج هیجان‌انگیز که عنصر

Problematicaa.com

تعلیق را بسیار پررنگ کرده و تبدیل به مهم‌ترین موتیف سینمایی در این دست آثار کرده است. این جریان به‌خودی‌خود اشکالی ندارد. مسئله بر سر کاربست آن است. زمانی که مضمونی اجتماعی برگرفته از موقعیت روز جامعه دستمایه‌ی درام سینمایی قرار می‌گیرد عناصر سازنده‌ی آن‌که منجر به شکل بخشیدن به درام می‌شوند خط‌مشی و نگاه فیلم‌ساز به زیر متن اثر را مشخص می‌کنند. مسئله‌ی اساسی در سینمای معاصر ایران، بخصوص سینمایی که از خود شرایط روز اجتماعی برای درام‌های سینمایی وام گرفته است به بازتاب درست و دقیق آن شرایط در دل فیلم‌ها مربوط است. اینکه فیلم‌ساز از چه میزان آگاهی تاریخ-اجتماعی برای بازتاب شرایطی که عناصر درام سینمایی‌اش را شکل داده برخوردار است؟ «فیلم‌های آپارتمانی» از دل این فقدان «امر واقع اجتماعی» و عدم تحلیل جامع شرایط روز بیرون آمده است. به همین دلیل دوربین در فضای تنگ آپارتمان و مناسبات محدود فردی گیر افتاده و بیرون نمی‌رود. تا هم تصویر دقیقی از ساختارهای جامعه نشان داده نشود و هم اینکه روح اجتماعی دورانِ اثر پشت پرده‌ی روایت ملودراماتیک پنهان بماند. درحالی‌که بیشتر داستان‌های این دست فیلم‌ها قابلیت تعمیم گسترده به وضعیت اجتماعی معاصر را دارند. اما پرهیز فیلم‌سازها از ایجاد این ارتباط مانع تحقق زیر متن و زمینه‌ی اجتماعی در آن‌ها شده است.

نسل جدید سینمای ایران در مواجهه با شرایط تاریخی-اجتماعی روز خودش و بازنمایی آن در آثارش چندان موفق عمل‌نکرده است. این جریان به دو عامل مربوط است. یکی ذائقه‌ی مخاطب و منطق گیشه که هیجان ناشی از حس تعلیق را اولویت قرار داده است. و دیگری نوعی محافظه‌کاری که تا

Problematicaa.com

حد زیادی به خودسانسوری در هنرمند تبدیل‌شده است. عامل دوم منجر به تولید فیلم‌هایی شده که در ایده‌ی اولیه جسور به نظر می‌رسند، اما در پرداخت نهایی ایده‌ی اصلی را زیر سایه‌ی تعلیق قرار داده و به این شکل خود ایده را معلق کرده‌اند. به این شکل «مسئله‌سازی» در سینمای معاصر ایران جای خودش را به «تعلیق ملودراماتیک» داده است. و این مهم‌ترین دلیل برای تضمین پخش و فروش گیشه‌ی این دست آثار سینمای معاصر ایران است.

مسئله زدایی از فیلم‌های معاصر ایران

سینمای ایران در تولید فیلم‌های با رویکرد اجتماعی طی این سال‌های اخیر بسیار شبیه به هم عمل کرده است. فیلم‌هایی که هرچند داستان‌های متفاوتی دارند اما از بسترهای مشترک و نگاه تقریباً یکسان به مسائل اجتماعی برخوردارند.و یکی از وجوه اصلی مشترک آن‌ها مسئله زدایی بجای طرح مسئله است. از این حیث این فیلم‌ها با درانداختن ایده‌های ملودراماتیک و ایجاد تعلیق و افزایش بار عاطفی-هیجانی در مخاطب که به‌واسطهٔ آن ذهن مخاطب از توجه به مسائل و ریشه‌های معضلات اجتماعی به سمت هیجان ناشی از داستان و درام کشیده می‌شود دست به مسئله‌زدایی زده‌اند. و ازاین‌نظر وضعیت معاصر را که دستمایهٔ اصلی درام‌هایشان است مسئله‌دار نمی‌کنند. دو نمونه‌ی مشخص این دست فیلم‌ها «ابد و یک روز» ساخته‌ی سعید روستایی و «مغزهای کوچک زنگ‌زده» ساخته‌ی هومن سیدی هستند. البته این دو فیلم به‌عنوان نمونه‌هایی پررنگ برای تعمیم به فیلم‌های دیگری

Problematicaa.com

است که در سینمای معاصر ایران مضامین اجتماعی روز را دستمایه‌ی ملودرام‌هایی در خدمت تعلیق قرار داده‌اند. هر دو فیلم از یک بستر اجتماعی مشخص و نسبتاً یکسان بیرون آمده‌اند. طبقه‌ی فرودستان و سازوکارهای زیستی آن‌ها در هر دو فیلم موردتوجه قرارگرفته است. اما آنچه باگذشت بخش معرفی جغرافیا و کاراکترها و منطق روابط آن‌ها به چشم می‌خورد فاصله گرفتن از زیرمتن‌های اجتماعی حاکم بر فضای زیستی آن‌ها و پررنگ شدن درام به‌وسیله‌ی عنصر تعلیق است. یعنی طرح مسئله بر اساس واقعیت تاریخی-اجتماعی جای خودش را به عنصر تعلیق و کنش حسی دراماتیک می‌دهد. عمده‌ی فیلم‌سازان سینمای بدنه‌ی روشنفکری معاصر در ایران از یک فرمول واحد تبعیت می‌کنند. دستمایه قرار دادن تاریک‌ترین وجوه اجتماعی برای خوراک‌دهی به جذابیت دراماتیک! اینجاست که فیلم‌های منسوب به سینمای اجتماعی ایران از «سرریز نکبت» در داستان‌هایشان استفاده می‌کنند. اتفاقی که از این سرریز ناشی می‌شود فوران موقعیت‌های دراماتیک برای درگیر کردن حسی مخاطب است. بدون اینکه خود زیر متن اجتماع مسئله‌ی این‌ها باشد. یعنی از مسئله‌سازی که مؤلفه‌ی مهم فیلم‌های با رویکرد اجتماعی است عبور کرده و قالب ملودرام را برمی‌گزینند که هم خطر کمتری از جانب حاکمیت دارد و هم برای ذائقه‌ی مخاطبی که حوصله ی ریشه‌یابی مسائل را ندارد مناسب است. اینجاست که هم فروش گیشه را تضمین کرده و در ساختن طبقه‌ی اشرافیِ دست‌اندرکاران سینما مشارکت می‌کنند و هم ویترینی از یک جریان روشنفکری را برای خود تدارک می‌بینند. بدون اینکه با «وضعیت کلی» سرشاخ شوند. یکی از تکنیک‌های که در روایت این دست فیلم‌ها برای دور زدن «امر واقع» اجتماعی استفاده می‌شود درگیر کردن مخاطب با تنش‌های درون روابط محدود است. مثلاً در «ابد و

Problematicaa.com

یک روز» آن‌قدر روابط پیچیده‌ی درونِ خانواده‌ی فرودست مهم شده و ذهن مخاطب با گره‌افکنی‌های دراماتیک درگیر می‌شود که بستر محله ، شهر و به‌تبع آن جامعه‌ای که طبقه‌ی موردنظر به آن تعلق دارد فراموش می‌شود. درگیری‌ها به جای پیوند با «وضعیت کلی» و بستر تاریخی و اجتماعی درون فضای خانه محدودشده و به‌اندازهٔ همان فضا، کوچک جلوه داده می‌شوند. این مسئله هم با حضور کمرنگ دوربین در کوچه و محله و دقایق زیادی که به حضورش در خانه اختصاص دارد مربوط است و هم با پرهیز از درگیر کردن ذهن مخاطب با استفاده از تمهیدات روایی مانند دیالوگ‌ها و یا کنش‌های اجتماعی پررنگ‌تر ذیل رفتار کاراکترها به چشم می‌خورد. اینجاست که روایت این فیلم می‌تواند در هر موقعیت زمانی و جغرافیایی دیگری اتفاق بیافتد و این دقیقاً منجر به کمرنگ شدن کانتکس(زمینه‌ی واقعیت تاریخی و اجتماعی) در این فیلم شده است.این در حالی است که فیلم هم ازنظر موضوع و هم‌بافت اجتماعی مشخصی که داستان در آن شکل‌گرفته زمینهٔ کافی برای پرداختن به موقعیت اجتماعی-تاریخی در بستر جغرافیای شهری مشخصی که متعلق به حاشیهٔ تهران دههٔ نود است را دارد. اما فیلم‌ساز عناصر اجتماعی و شهری را تنها به‌عنوان زمینه‌ای که حضور سایه‌وار در فیلم دارد بکار برده و با درگیر کردن مخاطب با تعلیق در داستان و بردن درام اجتماعی به سمت ملودرام خانوادگی جامعهٔ بزرگ‌تری که موقعیت‌ها در آن شکل‌گرفته را مسئله‌دار نکرده است. به همین دلیل این دست فیلم‌ها باوجود پرداختن ظاهری به معضلات اجتماعی،به شکل محافظه‌کارانه‌ای مسئلهٔ اجتماعی را متوجه حاکمیت نکرده و به مناسبت‌های فردی تقلیل می‌دهند. برادر معتادی که برادر کوچک‌تر را اجیر می‌کند،برادر بزرگ‌تری که خواهرش را به مرد ثروتمند افغانی می‌فروشد تا با پول آن

Problematicaa.com

مغازه‌ای برای خودش دست‌وپا کند،مادری که مواد فرزندش را در خانه پنهان می‌کند، خواهری که باوجود وسواس زیاد حیوانات دیگران را در خانه نگهداری می‌کند،مادری که از بزه‌کاری فرزندش خبر ندارد و مسائلی ازاین‌دست که در بازنمایی به شکلی عمل شده تا تقصیرها به مسئولیت فردی ربط داده شود و جامعه و به‌تبع آن سیستم حاکم کمتر مورد گزند فیلم‌ساز قرار بگیرد. و عنصری که نگاه مخاطب را از سمت‌وسوی ساختار کلی به موقعیت جزئی برمی‌گرداند تعلیق ملودراماتیک است. در «ابد و یک روز» این تعلیق ملودراماتیک به‌وفور به چشم می‌خورد.

دقیقاً مانند «مغزهای کوچک زنگ‌زده» که باوجود سکانس‌های آغازین فیلم که یک زمینه‌ی اجتماعی زنده در حاشیهٔ شهر تهران را نشان می‌دهد(حلبی‌آبادهای جنوب تهران و کارگاه‌های تولید شیشه در کنار زندگی پر از بِزه اجتماعی ساکنین آن) اما با واردکردن عنصر تعلیق در داستان و تکثیر آن در فیلم ذهن مخاطب را در نیمه‌ی راه از توجه به بستر اجتماعی اثر که برگرفته از واقعیت اجتماعی جغرافیای آن است دور کرده و به سمت تنش دراماتیک می‌برد. تنشی که سعی دارد جذابیتی دراماتیک به فیلم بخشیده و کِیف لحظه‌ای برای مخاطب به همراه آورد. پرسش مهم اینجاست که واقعاً چند درصد از مخاطبین این فیلم بعد از بیرون آمدن از سالن سینما تصویر آن حلبی‌آباد را به‌عنوان بک‌گراند اصلی در ذهن خود ثبت می‌کنند؟ در این دست فیلم‌ها داستان در نقطه‌ای حوالی میانه‌ی فیلم مسیر خودش را از «زمینه» جدا می‌کند و تمام بار روایت و به‌تبع آن موتیف اثر را با خود حمل می‌کند. پس ما فیلمی داریم که داعیه‌ی برخورداری از یک بستر واقعی را دارد، اما از آن بستر عبور کرده و منطق ملودرام را برمی‌گزینند. منطقی که

Problematicaa.com

کشمکش را به روابط میان افراد تقلیل داده و زمینه‌ی اجتماعی را کمرنگ جلوه داده است.در «مغزهای کوچک زنگ‌زده» نیز با روابط فردی و خانوادگی منطق اصلی اثر را شکل داده است. حتی در مواجهه با معضل کلان و بزرگی مانند کارگاه تولید شیشه. در این فیلم دیگر مانند «ابد و یک روز» تنها شاهد مصرف فردی مواد مخدر به‌واسطهٔ فقر اقتصادی و فرهنگی نیستیم. فیلم‌ساز اینجا سراغ موضوعی کلان رفته و به بخشی از تولید مواد مخدر در حاشیهٔ تهران پرداخته است. یعنی زمینهٔ جغرافیایی فیلم از همان ابتدا سطح کلانِ بزهکاری را هدف قرار داده است.اما حتی باوجود بستر اولیهٔ مناسب برای تعمیم معضلی اجتماعی به ساختارهای کلان، هومن سیدی از یک‌سوم ابتدایی فیلم آغاز به پاشیدن رنگ ملودرام به اثر خودکرده و از میانهٔ فیلم رسماً شاهد فیلمی پر از تعلیق‌های ملودراماتیک هستیم که زمینهٔ اولی که به ما نشان داده شد به‌مرور کم‌رنگ شده و تنها سایه‌ای از آن در ذهن مخاطب باقی می‌ماند. اینجا هم موقعیت اجتماعی کلی ذیل روابط فردی قرارگرفته و ذهن تماشاگر به سمت گره‌گشایی از روابط برادرها و خانواده شکور سوق داده می‌شود. علاوه بر این گویی با جامعهٔ حاشیه‌ای طرفیم که موقعیت آن ربطی به متن و ساختار کلی جامعه ندارد و مناسبت‌های فردی و تمایلات شخصی منجر به گسترش بزهکاری در آن شده است. منطق گیشهٔ پرفروش این دست فیلم‌ها در وضعیتی که نگاه حاکمیت در عرصهٔ فرهنگ و هنر تمام جوانب را در کنترل خود دارد از همین مبری کردن سیستم و وضعیت کلی و پاس دادن آن به وضعیت‌های جزئی است. پس فرد تمام بار گناه و مسئولیت را برعهده‌گرفته و جامعه و سیستم حاکمیت کمتر مورد عتاب قرار می‌گیرند.

Problematicaa.com

با تعمیم این دو نمونه به فیلم‌هایی که از این منطق تبعیت می‌کنند دو ویژگی مهم در این عدم بازتاب «امر واقع» در آن‌ها قابل‌ردیابی است. یکی حضور کم دوربین در فضاهای شهری و نمایش کمرنگ ساختار و کالبد شهر و دیگری تقلیل روابط اجتماعی (رابطه‌ی فرد با اجتماع) به روابط محدود فردی که از ویژگی‌های بارز ملودرام است. البته در «مغزهای کوچک...» دوربین عمدتاً در لوکیشن‌های بیرونی می‌چرخد. اما این چرخیدن بازهم جز سکانس‌های ابتدایی فیلم تصویری که متعلق به شهر به معنای ساختار کلی دربرگیرنده‌ی آن اجتماع باشد نشان نمی‌دهد. در «ابد و یک روز» که همین حضور در فضاهای خارجی بشدت محدودشده است و دوربین فیلم‌ساز بیشتر ترجیح داده مشغول چرخیدن درون خانه و میان افراد آن باشد. اما جدای از این وجه صوری، خود کاراکترها نیز عمدتاً سرگرم مناسبات محدود فردی بوده و کمتر در کشاکش اجتماع پیرامونشان دیده می‌شوند.

جمع‌بندی

با توجه به اینکه سینما محصولی وارداتی بوده و توسط نیرو و اراده‌ی شخص حاکم(مظفرالدین شاه برای اولین بار در مواجهه با دوربین فیلم‌برداری از روی شعف شخصی‌اش دستور خرید آن را داده و به این وسیله سینما وارد ایران شد.) به ایران آمد، همواره نگاه حاکمیت در دوره‌های مختلف حیات سیاسی و اجتماعی یک سده‌ی اخیر آن را زیر نظر داشته است. ازاین‌رو سینما همواره خواسته و ناخواسته بازتابی از شرایط اجتماعی و تاریخی این کشور در دوره‌های مختلف حضورش از ابتدا تاکنون بوده است. سینمای ایران

Problematicaa.com

آینه‌ای در برابر شرایط تاریخی و اجتماعی این کشور بوده است. در دوره‌های مختلف تاریخ سینمای ایران دوران معاصر و فیلم‌سازان نسل چهارم بعد از انقلاب سهم کمتری در بازتاب زمینه‌های واقعی اجتماعی در فیلم‌هایشان داشته‌اند. باوجوداینکه زبان سینما رشد خوبی در این دوران داشته ، اما بیشتر فیلم‌سازهای این دوره در پیوند میان آثارشان با وضعیت معاصر و پرابلماتیک کردن آن موفق نبوده‌اند. وسوسه‌ی گیشه که منجر به پیدایش طبقه‌ای اشرافی میان سینماگران معاصر شده است فیلم‌ها را به ویترینی سطحی از مناسبات اجتماعی روز تبدیل کرده است. این مقاله به‌هیچ‌وجه ناظر به تولیدات سینمای بدنه‌ی ایران که در زمره‌ی آثار کمدی قرار می‌گیرند نیست. آسیب‌شناسی این دست آثار که مهم‌ترین سهم گیشه‌ی سینمای ایران را به خودشان اختصاص داده‌اند مجالی دیگر می‌طلبد. مسئله‌ی این نوشتار آثاری است که مسائل اجتماعی روز را دستمایه‌ی درام‌های خودشان قرار داده‌اند. اما بازتاب زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی را به تعلیق‌های ملودراماتیک تقلیل داده‌اند و درنتیجه آینه‌ای کدر بر وضعیت تاریخی خودشان در تاریخ سینمای ایران خواهند بود.

Problematicaa.com