نگاهی به فیلم «مرزهای بی‌پایان» از عباس امینی

سینمای اجتماعی و دغدغه‌مند یا زیرزمینی و جشنواره‌ای؟

محمد تقی‌زاده

عباس امینی را باید جزو فیلمسازان جریان مهم و قابل تحلیل این سال‌های سینمای ایران دانست که هدف اصلی ساخت فیلم‌هایش نه مردم داخل کشور و اکران سینماهای ایران بلکه جشنواره‌های خارجی است. گواه این ادعا، در وهله اول بازخوردهایی است که فیلم‌های امینی در جشنواره‌ها داشته است: او در سال ۱۳۹۴ اولین فیلم بلندش به نام «والدراما» را ساخت و در شصت و ششمین جشنواره برلین حضور پیدا کرد و کاندید بهترین فیلم اول این جشنواره شد. امینی با دومین فیلم‌اش، «هندی و هرمز» در ۱۳۹۶ موفق به حضور دوباره در جشنواره برلین شد و با این ۲ فیلم در ۸۰ فستیوال جهانی حضور یافت و جوایز متعددی را دریافت کرد. در سال ۱۳۹۷ دو فیلم «من اینجا هستم» و «کشتارگاه» را ساخت. امینی در همین سال در هفتادمین جشنواره برلیناله به عنوان داور شرکت داشت.

علاوه بر حضور جهانی فیلم‌های امینی در جشنواره‌ها، فیلم جدید او یعنی «مرزهای بی‌پایان» مورد مطالعاتی مناسبی برای تشخیص و معرفی فیلم‌های جشنواره‌ای است. فیلمی که فرمول‌های از پیش تعریف‌شده فیلم‌های جشنواره‌ای را نعل به نعل رعایت کرده و به اصطلاح رایج یکی از جشنواره‌ای‌ترین فیلم‌های سینمای ایران در سال‌های اخیر است. نخستین شاخصه و ویژگی فیلم‌های جشنواره‌ای تصویر کلی و بازنمایی ایران و مردم ایران در فیلم مورد نظر است که عمدتا با سیاه‌ترین و منفی‌ترین شکل ممکن میسر می‌شود. قصدنگارنده حمایت از کاستی‌های اجتماعی و سیاسی در کشور نیست بلکه انتقاد از رویه فیلم‌های جشنواره‌ای است که فیلم سینمایی را به مثابه یک بیانیه سیاسی اجتماعی پایین آورده و طبق پروتکل‌های مرسوم جشنواره‌های خارجی ارائه می‌دهند.

مصداق بارز این ادعا یعنی حجم بالای مصائب و کاستی‌ها در فیلم مرزهای بی‌پایان، نشان دادن تصویر افغان‌ها و مشکلات آنها در ایران، موضوع کودک همسری و محرومیت‌های سیستان و بلوچستان، مشکلات زندگی در ایران و مقوله مهاجرت، زندانیان سیاسی و تبعات یک اعتراض ساده و مدنی و دیگر مشکلات و مصائبی است که به‌طور یکجا و توامان در فیلم تعبیه‌شده تا علاوه بر مضمون‌زدگی، کیفیت روایتگری آن را نیز به شدت مخدوش و با ایراد روبرو کند. به عبارتی ساده‌تر، امینی به جهت پیاده کردن پروتکل‌های جشنواره‌ها برای پذیرش و تقدیر در آنها حجم زیادی از مشکلات و مصائب در ایران را جمع‌آوری و به‌طور بی‌ربط یا بارابط به هم پیونداده که نتیجه آن فیلمی طولانی، مضمون‌زده و مملو از دغدغه‌های اجتماعی سیاسی است که به‌جای قصه‌گویی، قصد بیانیه دادن دارد.

تحلیل ساختار روایی فیلم مرزهای بی‌پایان را می‌توان فکت و دلیل دیگری برای این مضمون‌زدگی و این حجم از دغدغه‌مندی فیلمساز دانست. فیلم با مقدمه‌ای نسبتا طولانی شروع می‌شود و در این مدت سعی دارد زندگی و زمانه شخصیت اصلی خود احمد واعظی را ترسیم کند. اینکه از یک سو یک معلم دلسوز و فداکار است و از سوی دیگر تعلیق‌هایی در ارتباط با حضور او به‌واسطه لهجه نداشتن و عدم آشنایی با منطقه را ایجاد می‌کند. کم کم مشخص می‌شود که احمد به سیستان تبعید شده در حالی که نامزدش نیلوفر به زندان رفته است. هم احمد و هم نیلوفر در جریان یک تجمع اعتراضی معلمان آموزش و پرورش دستگیر می‌شوند اما مشخص نمی‌شود که چرا احمد تبعید و نیلوفر زندانی می‌شود. از این گونه ابهامات در فیلم کم نیست چرا که حجم دغدغه‌ها بیش از تمرکز روی آنها برای فیلمساز مهم بوده است و از همین جاست که مسیر سقوط روایی فیلم به جهت تراکم و تعدد سوژه‌ها شروع می‌شود.

از قصه احمد و نیلوفر به کمترین و اقتصادی‌ترین شکل ممکن عبور می‌شود و داستان عاشقانه بلاج و حسیبا محور اصلی قصه فیلم قرار می‌گیرد. یک قصه عاشقانه میان دو نوجوان سیستانی و افغانی که هر کدام مملو از محرومیت‌ها، محدودیت‌ها و مشکلات بودند و حالا قرار است پیوند آنها به سخت‌ترین و چالشی‌ترین شکل ممکن محقق شود: حسیبا همسر یک پیرمرد افغانی است که در طول فیلم فوت می‌کند و در حین حضور این خانواده در سیستان، پسر جوان بلاج به او علاقه‌مند می‌شود. بخش زیادی از مسیر درام فیلم مرزهای بی‌پایان روی این بخش و رابطه محدود و متمرکز می‌شود تا همراه کنندگی و سمپاتی فیلم از طریق یک داستان عاشقانه سخت و ترحم‌برانگیز شکل بگیرد.

احمد واعظی قهرمان بی‌چون و چرای فیلم مرزهای بی‌پایان است: معلمی ساده، مهربان، فداکار و تبعیدی که زوج جوان فیلم یعنی بلاج و حسیبا را فراری می‌دهد و به‌واسطه حضور او، این دو نفر فرصت ادامه حیات و ارتباط را در ادامه داستان پیدا می‌کنند. در زمان حضور احمد در سیستان نیز شاهد کمک بی‌دریغ و بی‌منت او به روستاییان هستیم تا همه چیز پیرامون قهرمان داستان اینگونه شکل گیرد که او از یک سو همراه روستاییان و ناجی زوج جوان سیستانی افغانی است و از سوی دیگر درگیر یک رابطه عاطفی با نامزدش نیلوفر است که به تازگی از زندان مرخصی گرفته و همین باعث انگیزه مضاعف احمد برای کوچ از سیستان به تهران می‌شود. حجم اتفاقات فیلم به همین اندازه زیاد و به سرعت اتفاق می‌افتد: چند پلات کلی از رابطه دختر پسر جوان تا رابطه عاطفی احمد و نیلوفر در بستر اجتماع محروم استان بحران‌زده ایران رخ می‌دهد تا مضامین مورد نظر فیلمساز در فیلم طراحی و ارائه شود.

انتخاب سیستان به عنوان یکی از محروم‌ترین مناطق ایران یکی از تمهیداتی است که بیش از آنکه برای حمایت از محرومیت‌زدایی این استان انجام شده باشد، برای فضاسازی و هرچه بیشتر محروم و بدبخت نشان داده شدن ایران و در راستای پروتکل‌های سیاه‌نمایی جشنواره‌ها بوده است. با وجود اینکه سینمای اجتماعی در سال‌های اخیر نزول قابل توجهی در ایران داشته و محدودیت و سانسور عامل اصلی این اتفاق بوده اما نمی‌شود تصویرسازی عباس امینی از ایران امروز را به مثابه سینمای اجتماعی ایران معاصر متصور شد. فیلمی که ایران در آن به مثابه یک ویرانه و بیابان تصویر می‌شود و استفاده از این فضاسازی و جغرافیا نه برای مردم بلکه در راستای اعمال پروتکل‌ها انجام شده است.

با اینکه سینمای اجتماعی در سال‌های اخیر نزول قابل توجهی در ایران داشته و محدودیت و سانسور عامل اصلی این اتفاق بوده، اما نمی‌شود تصویرسازی عباس امینی از ایران امروز را به مثابه سینمای اجتماعی ایران معاصر متصور شد. فیلمی که ایران در آن به مثابه یک ویرانه و بیابان تصویر می‌شود و استفاده از این فضاسازی و جغرافیا نه برای مردم بلکه در راستای اعمال پروتکل‌ها انجام شده است

راستای اعمال پروتکل‌ها انجام شده است. پیوند ایران و افغانستان و تصویر کردن سیستانی و افغانی در کنار هم از دیگر تمهیدات فیلمساز برای کنار هم قرار دادن وضعیت بغرنج ایران و ایرانی است. در فصلی قابل توجه و تامل، عباس امینی با نزدیک کردن این دو منطقه و طایفه به هم علاوه بر تصویر کردن یک دغدغه انسانی ناب یعنی برابری آدم‌ها در سراسر جهان، به طرزی هوشمندانه سرنوشت و زندگی ایرانیان را با افغان‌ها مقایسه کرده و آن را مشابه نشان داده است.

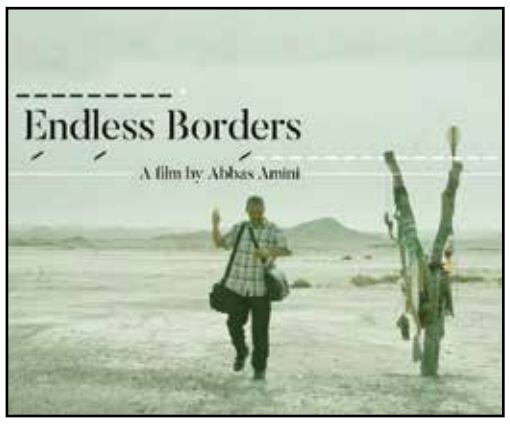
فیلم از نظر فنی و تکنیکی دارای وسواس و توجه ویژه سازندگان بوده است. فیلمبرداری سامان لطفیان از وجوه درخشان فیلم «مرزهای بی‌پایان» است که باعث شده سر و شکل ظاهری فیلم جذاب و جشنواره‌پسند باشد. بازی رحیمی سام و دیگر بازیگران فیلم نیز بازی‌ها و اجراهای جالب توجهی است و به‌طور کلی فیلم برخلاف وجوه مضمون‌زده و روایت ضعیف از نظر تکنیک نمره قبولی می‌گیرد تا ویژگی دیگر فیلم‌های جشنواره‌پسند یعنی شیک‌بودن بصری آثار محقق شده باشد.

هر چه به پایان فیلم نزدیک می‌شویم، دغدغه پایان‌بندی فیلم پررنگ‌تر می‌شود اینجاست که امینی در آخرین ضربه خود بحث مهاجرت را مطرح می‌کند و چهار کاراکتر اصلی خود را از طریق مسیر پناهجویان راهی ترکیه می‌کند. وضع اسف‌بار مهاجران در وهله اول دلیل و انگیزه بدبختی‌ها از ایران برای تحمل این همه سختی را نشان می‌دهد و بار دیگر تمایل فیلمساز برای سخنرانی و بیانیه‌دادن را به جای روایتگری و داستان‌پردازی نمایان می‌سازد. در نهایت با عبور زوج بلاج و حسیبا از مسیر پرخطر و ماندن احمد و نیلوفر در مرز ترکیه به یکباره فیلم پایان می‌یابد تا مسیر قصه‌گویی فیلمساز در اینجا به پایانی در حمایت از ایران دوستی با وجود همه مخاطرات و سختی‌ها تبدیل شود. از یک طرف شاهد تخریب و وجوه مختلف سیاسی اجتماعی در ایران هستیم و از سوی دیگر ایران دوستی مانع از مهاجرت و ترک وطن از سوی دو کاراکتر اصلی فیلم می‌شود تا وطن‌دوستی با وجود همه مصائب و سختی‌ها پیام و مساله اصلی عباس امینی در فینال فیلمش باشد. همان مقطع کوتاه شعری که گفته بود: بمان و پس بگیر.

به‌طور خلاصه، عباس امینی در شخصیت‌پردازی و داستان‌گویی هر آنچه را که برای تضعیف و تحقیر ایران و ایرانی بوده برگزیده تا منتخب جشنواره‌ها باشد اما در انتها شعار زنده‌باد وطن سر می‌دهد! در میان شهرهای مختلف ایران، امینی سیستان را به عنوان محروم‌ترین انتخاب کرده و با پیوند دادن زندگی مردم ایران و افغانستان، مشابهت‌سازی تلخ و گزنده‌ای را تحویل تماشاگر خارجی می‌دهد که تصویر درست و درمانی از ایران ندارد و شاید همین فیلم‌های جشنواره‌ای محور و مرکز شناخت و بازنمایی ایران برای آنها باشد.

در تبیین قصه عاشقانه نیز امینی برای جشنواره‌ها کم نگذاشته و سراغ ضعیف‌ترین و محروم‌ترین زوج فیلم رفته و بیشترین فضای عاطفی و ملودرام فیلم را معطوف به آنها کرده است. بین زوج بلاج و حسیبا و همچنین احمد و نیلوفر مشخص است که زوج سیستانی افغانی ترحم‌برانگیزتر و همراه‌کننده‌تر از آب در می‌آید اما ناگفته پیداست که تماشاگر خارجی نیز این زوج را به عنوان زوج نمادین فیلم به عنوان جامعه جوان ایرانی در ذهن خود ثبت می‌کند. همین افراط و تفریط‌ها در سیاست‌گذاری مسئولین و بازنمایی سینماگران است که باعث شده سینمای اجتماعی روزبه‌روز نحیف‌تر، بی‌اثرتر و کم‌تماشاگرتر شود.

«مرزهای بی‌پایان» سوی مقابل سینمای اجتماعی مهجور، منزوی و کم‌اهمیت انگاشته شده دو سه سال اخیر سینمای ایران است. سینمایی که با فروش میلیاردی کمدی‌ها همانند کبک سر خود را در برف فرو برده و جایگاهی برای ابراز سینمای اجتماعی دغدغه‌مند و قصه‌گو باقی نگذاشته است. وقتی حجم محدودیت‌ها و سانسورها به فیلم‌های اجتماعی بی‌اندازه و سلیقه‌ای می‌شود نتیجه آن ظهور و بروز یک سینمای جشنواره‌ای زیرزمینی است که خاستگاه اصلی آن نه مردم داخل ایران بلکه داوران فستیوال‌های خارجی است.



«مرزهای بی‌پایان» و سرنوشت نمایش و بازخوردهایش گویی تقدیر و سرگذشت این روزهای سینمای ایران است. فیلم در جشنواره تردام هلند جایزه بهترین فیلم را دریافت می‌کند و در ایران قاچاق می‌شود و در کانال‌های تلگرامی قابل تماشاست. تصویر سینمای اجتماعی و جشنواره‌ای در ایران همین‌قدر آزاردهنده و ناخوشایند است یعنی باید با بدتن به سانسور و محدودیت‌های داخلی هادا و نتیجه فیلمی بی‌خاصیت و بی‌اثر می‌شود که در اثنای انحصار کمدی‌ها گم یا نابود می‌شود و باید فرمان بردار و مجری پروتکل‌های ضد ایرانی و وطنی جشنواره‌های خارجی شد که تصویر سیاه و بیچارگی مردم و سیاست‌زده و مضمون‌زده از فیلمسازان می‌خواهند و گویا راه سومی نیز وجود ندارد.

نمایش

درباره نمایش «روال عادی» به کارگردانی کیارش رُست

عادی بودن یک وضعیت به شدت غیرعادی

عکاس: رضا معطران

محمدحسن خدایی

دوران مدرن واجد گشایش‌هایی بی‌بدیل در رابطه با حقوق اساسی انسان معاصر بود و توانست وضعیت تازه‌ای را به لحاظ هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی در سیاست، اقتصاد و اجتماع رقم بزند. روشنگری به مثابه تکافوی عقل خودبنیاد در توضیح و سامان جهان هستی، گذشته تاریک بشر را به کناری نهاد و سروری خویش را بر تمامی عرصه‌های زندگی مدرن اعلام کرد. اما شور بخشانه از دل این عرفی شدن جهان و برآمدن سوژه مدرن انسانی، نظام‌های تمامیت‌خواهی هم پدیدار شدند که آزادی و کرامت انسانی را با شعارهای فریبنده اما بی‌معنایشان به مسلخ تاریخ برده و تمامی آن چیزی که تمنا کردند به انقیاد کشاندن انسان معاصر ذیل انواع و اقسام شعارهای بی‌پشتوانه ایدئولوژیک بود. نمایشنامه «روال عادی» ژان کلود کری‌یر، به یکی از این سیستم‌های توتالیتاریستی در جهان معاصر می‌پردازد و سقوط ارزش‌های عام بشری را در یک اثر دراماتیک به تصویر می‌کشد. «خبرچین» و «کمیسر» شخصیت‌هایی هستند که برای اولین بار در یک اداره دولتی با یکدیگر ملاقات کرده و شکلی از فرآیند بروکراتیک بازجویی را به نمایش می‌گذارند. ماجرا از این قرار است که کمیسر قبلی این بخش مدتی می‌شود به مکانی دیگر انتقال یافته و با آمدن کمیسر جدید، وضعیت «خبرچین» تغییر یافته است. بنابراین رسیدگی به پرونده خبرچین برای کمیسر جدید اولویت یافته و خبرچین قرار است به اتهامات وارده در کمال شفافیت پاسخ دهد. از یاد نبریم که چگونه در نظام‌های توتالیتر «خبرچینی» از شهروندان برای حفظ کیان نظم سیاسی اهمیت بسزایی داشته و نظارت بر خبرچین‌ها از ضروریات انکارناپذیر دستگاه‌های امنیتی محسوب می‌شود. نمایشنامه روال عادی روایتی است از این روند بروکراتیک نظارت بر زیردستان از طریق فرآیند پیچیده پرسش و پاسخ و همچنین به رخ کشیدن مهابت سیستم امنیتی یک رژیم توتالیتر در قبال شهروندانش و صد البته امکان‌های کنترل‌شده مقاومت بعضی از این شهروندان همچون جناب خبرچین در قبال اقدامات سیستم امنیتی. طنز ماجرا این است که این سیستم هیولاوش کافکایی، نمی‌خواهد یا نمی‌تواند زیردستان متمردش را به تمامی سرکوب کند و حتی در بعضی موارد، آن میزان جسارت دارد که اجازه دهد جماعتی چون طیف خبرچین‌های زرنگ، با تخیل ورزی‌های بی‌پایان و ماجراجویی‌های هیجان‌انگیزشان، اتهامات عجیب و غریبی را به شهروندان فلک‌زده وارد کرده و برای مثال تهدید هر کسی را که مهم تشخیص می‌دهند به مقامات بالا گزارش کنند. در این فرآیند گروتسک، یک خبرچین حاذق و موقعیت‌شناس باید آن میزان باهوش باشد که فرصت اتهام‌زدن به این و آن را به هیچ عنوان از کف نداده و لو دادن حتی کسی چون خود را به عنوان یک فرد خطاکار وظیفه‌ای فراموش نشدنی فرض کرده و علیه خود دست به اقدامات لازم‌زده و گزارشی از خطاهای بی‌شمارش را به بخش مربوطه ارسال کند. نمایشنامه به شکل درخشانی نشان می‌دهد که چگونه ذهن خیال‌اندیش یک خبرچین با نگاهی از سر ندامت نسبت به قصورات خویش و همچنین از سر نگرانی نسبت به آسیب‌های احتمالی به زندگی دیگران، به تناوب گزارش‌هایی به‌واقع هولناک از گناهان خیالی‌اش برای مقامات مسئول ارسال کرده است. ژان کلود کری‌یر در مقام نمایشنامه‌نویس با نگاهی آیرونیک به یک وضعیت ابزورد، بر این واقعیت جفنگ تاکید می‌کند که در حکومت‌های توتالیتری که بر مبنای ملاحظات ایدئولوژیک تاسیس شده برای تداوم اقتدارگرایی، احتیاج به فضایی غیردموکراتیک است که از شهروندان انسانیت‌زدایی کرده و آنان را به موجوداتی سترون و سرکوب‌شده بدل کند.

کیارش رُست در مقام طراح، دراماتورژ و کارگردان، خوانشی کمابیش انتزاعی و نمادین از نمایشنامه روال عادی بر صحنه آورده است و با استفاده از چهار بازیگر که مدام جایگزین یکدیگر شده و به شکل چرخشی نقش‌ها را بازی می‌کنند، یک فضای ذهنی و اکسپرسیونیستی را خلق کرده تا شاید از این طریق بتواند توتالیتاریسم جاری و ساری در یک وضعیت سیاسی را شدت بیشتری بخشیده و انسان‌های تحت نظارت و حاکمیت این قبیل حکومت‌ها را مهره‌هایی قابل تعویض و بیش از اندازه منکوب‌شده به نمایش گذارد. این سیاست اجرایی به هر حال با خود نتایجی به همراه داشته و در این نمایش لحظه‌ای از این رویکرد را می‌توان به تماشا نشست و در باب این نمادگرایی حداکثری، قضاوت و داوری زیباشناختی کرد. در واقع پیش‌فرض اجرا مبتنی است بر بسنده نبودن میزان و مقدار توتالیتاریسم به نمایش گذاشته در متن نمایشنامه «روال عادی» و ضرورت افزودن بر شدت و حدت این اقتدارگرایی. در نتیجه همه عناصر اجرایی و طراحی‌های صحنه‌ای و همچنین حضور بازیگران، باید در خدمت این خوانش حداکثری و گل درشت از نمایش اقتدارگرایی باشد و به اصطلاح اغراق بیشتری به خود گیرد. بدن هر چهار بازیگر از خصلت بدن‌مندی و تاریخ‌مندی تا حدودی فاصله گرفته و قرار است این پیام روشن ایدئولوژیک را به تماشاگران مخابره کند که در این خوانش تازه از روال عادی، هر فرد جزئی است قابل تعویض از یک کل و چیزی به نام عاملیت انسانی چندان وجود ندارد و سیستم استبدادی می‌تواند هر فرد را به راحتی جایگزین فرد دیگری کند و آب از آب هم تکان نخورد. بنابراین هر چهار بازیگر این اجرا یعنی طاها محمدی، محمدرضا حیدری، ابوذر موسوی بیدلی و شیما خوش‌اقبال حضوری تمایززدایی شده دارند و در طول اجرا به تناوب و تکرار، مدام جایگزین یکدیگر شده و تماشاگران را دچار حیرت می‌کنند از این حجم از چرخش‌های بی‌وقفه و دامنه‌دار.

کیارش رُست با این خوانش نمادگرایانه، آن عاملیتی را که ژان کلود-کری‌یر در متن نمایشنامه مدنظر دارد را به محاق برده و هر نوع عاملیت انسانی را کم‌رمق‌تر نشان می‌دهد. در متن نمایشنامه شاهد هستیم که چگونه شخصیت خبرچین به دلیل قدمت بیشتری که در آن بخش دارد نسبت به کمیسر تازه‌وارد، مسائل اداری را بهتر می‌شناسد و می‌تواند به وقت خطر از خود خلاقیت بیشتری نشان داده و وضعیت فرودستی‌اش را در قبال فرادستی کمیسر، با تمهیداتی که قبل از آمدن به این جلسه بازجویی چیده، تغییر دهد. اما در اجرایی که این شب‌ها در سالن چهارسوی مجموعه تئاتر شهر شاهد هستیم، این پتانسیل با توجه به کثرت بازیگران و تعویض‌های مکرر نقش، تا حد زیادی تحلیل رفته و دیگر خبر چندانی از تیزهوشی شخصیت خبرچین مشاهده نمی‌شود حتی اگر دیالوگ‌ها تغییر چندانی نکرده باشد و تمامی بازیگران به متن نمایشنامه «روال عادی» جناب نمایشنامه‌نویس وفادار باشند.

به لحاظ صحنه‌آرایی و فضاسازی، این اجرا میل ندارد با ملال و هراسناکی یک وضعیت ثابت اداری کنار بیاید و به قولی منطق درونی اثر را پذیرا باشد. بنابراین شاهد هستیم که اشیای صحنه همچون میز و صندلی و... به مانند بازیگرانش مدام جابه‌جا شده و گرفتار توفانی از سیالیت و حرکت می‌شوند. البته که این بار هم پیام روشن است و قرار است مخاطبان در مواجهه با این میزان جابه‌جایی‌های صحنه‌ای، به این نتیجه برسند که حتی فضای یک موقعیت کوچک اداری به هنگام بازجویی از یک خبرچین دون‌پایه، دچار قبض و بسط سیاسی شده و ثبات ندارد.

در نهایت می‌توان این شکل از اجرا و این نوع از سیاست بازنمایی را با توجه به وضعیت اینجا و اکنونی خودمان تا حدودی ادراک کرد و با گروه اجرایی همدلی نشان داد؛ اما نمی‌توان از این نکته به راحتی گذشت که نمایشنامه «روال عادی» از طریق عادی نشان دادن یک وضعیت غیرعادی است که رادیکال و پیشرو می‌شود و به دام نمادگرایی‌های مبتذل آثار هنری در بعضی کشورهای استبدادی نمی‌افتد. «عادی بودن یک وضعیت به شدت غیرعادی»؛ این است هنر نمایی ژان کلود-کری‌یر فقید.