پلان ۱

تعریف سینمای مستقل

سیروس الوند در پاسخ به این پرسش که سینمای مستقل در ایران تا چه اندازه تحقق یافته یا امکان تحقق دارد، به ایرنا گفت: مستقل را باید تعریف کرد؛ مستقل‌بودن زمانی به معنی جدا کارکردن از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی یا مراجعی است که باید این فیلم را تأیید کنند و وقتی که فرد به‌صورت پنهانی فیلمی را می‌سازد یا مثلا زمانی که فرد از خارج از ایران سفارش می‌گیرد و دست به تولید فیلم می‌زند را مستقل عنوان می‌کنند اما کار این فیلمساز هم ورای تولید خوب یا بدی که داشته است، مستقل محسوب نمی‌شود؛ چراکه او در وابستگی به یک جریان اقتصادی خارج از کشور فیلم ساخته است. اگرچه بسیاری از این فیلم‌ها در جشنواره‌ها هم موفق بوده‌اند اما در نهایت مستقل محسوب نمی‌شوند. بر این اساس «مستقل از چه» بودن مهم است؛ فیلمساز مستقل به این معناست که اگر سفارشی هم می‌گیرد، به‌صورت غیرمستقیم از مخاطب بگیرد؛ یعنی صدای مردم باشد و آنچه مردم می‌خواهند را بسازد و در درجه اول هم آنچه مردم مملکت خودش خواهان آن هستند را بسازد. او با تأکید بر لزوم توجه فیلمساز به صدا و خواسته مردم در زمان تولید فیلم، اظهار داشت: طبیعتا ما در ایران هستیم و برای ایرانیان مهم است که ما چه می‌سازیم. الوند که با ایرنا گفت‌وگو می‌کرد با اشاره به شاهکارهای سینمای ایران که گذشت زمان اثری در فراموشی آنان ندارد، بیان کرد: فیلم‌هایی مانند «گاو»، «دایره مینا»، «گوزن‌ها» و «رگبار» که در دوره قبل از انقلاب ساخته شدند، همچنان به‌عنوان یک فیلم خوب مطرح هستند و اهمیت دارند؛ پس از انقلاب هم فیلم‌هایی چون «ناخدا خورشید» یا «باشو غریبه کوچک» ساخته شد که همچنان اهمیت دارند. فیلم «باران» ساخته مجید مجیدی از جمله فیلم‌های بعد از انقلاب است که شخصا آن را دوست دارم. ولی ما تنها چند هفته بعد، فیلم‌هایی با رکوردهای فروش میلیاردی را فراموش می‌کنیم.

پلان ۲

نوبت به تغییر ریل‌گذاری رسید

با تغییر دولت و مدیریت سینما، سیاست تغییر ریل‌گذاری سینمای ایران در دستور کار قرار گرفته است. دامنه این تغییرات هم شامل تولیداتی که بیشتر با هدف اکران عمومی در ایران تولید می‌شوند خواهد شد و هم محصولات موسوم به جشنواره‌ای. همانطور که بسیاری از تولیدات به‌جا مانده از مدیریت سابق در حوزه سیاست‌های مدیران فعلی وزارت ارشاد تعریف نمی‌شود، به‌نظر می‌رسد در شیوه حضور در جشنواره‌های جهانی هم شاهد تغییراتی خواهیم شد. در این زمینه دامنه انتقادها هم بیشتر از اینکه به فیلمسازان بازگردد، شامل عملکرد بنیاد فارابی شده است. چنان که خبرگزاری رسمی دولت در تحلیلی چنین به نقد سینمای جشنواره‌ای و عملکرد مدیران سابق بنیاد فارابی پرداخته است؛ «متأسفانه در گذشته سیاست غلط «جشنواره‌زدگی» و «چیدن همه تخم‌مرغ‌ها در یک سبد» بخش عمده‌ای از «ذهنیت» و «توان» مدیران بین‌الملل فارابی را به‌خود مشغول کرده بود و فرصت حیرت‌انگیز مواجهه مردم جهان با آثار ایرانی، تنها به حضور در جشنواره‌های عمدتا ۳ و ۴ و احیانا کسب جایزه‌ای محدود شد. هیچ‌گاه از این مدیران اسبق این سؤال نشد که طبق چه مجوزی بهترین فرصت‌ها برای رونق سینمای ایران را در حد گرفتن عنوانی از جشنواره‌ای تقلیل دادید؟ در تمام این سال‌ها چرا سیاست پخش معقول و منطقی فیلم‌های ایرانی را با توجه به ظرفیت‌های آن در سینماهای جهان دنبال نکردید؟ چرا این فرصت‌های طلایی را صرفا به گرفتن جوایزی که برخی از آنها علیه مردم و سینمای ایران تعریف می‌شوند، فرو کاستید؟»

پلان ۳

ایران فقط تهران نیست

توجه به فعالیت‌ها و ظرفیت‌های بالقوه استان‌ها یکی از سیاست‌های سازمان سینمایی در دولت سیزدهم است. به همین دلیل محمد خزاعی، رئیس سازمان سینمایی دیدارهای استانی را در دستور کارش قرار داده است و در دیدار با مسئولان استانی می‌کوشد ظرفیت‌های خارج از مرکز را در حوزه سینما تقویت بخشد. معاون وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و رئیس سازمان سینمایی در سفر خود به اردبیل با سیدحامد عاملی، استاندار این شهر دیدار کرد. رئیس سازمان امور سینمایی و سمعی و بصری در این دیدار گفت: «اردبیل هفتمین استانی است که در راستای تحقق عدالت فرهنگی و به‌منظور شناخت و لمس مشکلات و نیازها از آن بازدید کرده و با هنرمندان آن دیدار می‌کنیم».

محمد خزاعی با بیان اینکه شرط توفیق سازمان سینمایی در توجه به شهرستان‌ها و ظرفیت‌ها و استعدادهای آنهاست، ادامه داد: «رئیس‌جمهور در کنار برنامه‌های اقتصادی دولت به مقوله فرهنگ نیز توجه خاصی دارد به‌طوری که ریاست کارگروه فرهنگ و هنر را شخصا برعهده گرفته است. با توجه به سوابق هنری و فرهنگی خودم شاهد فعالیت یکی از فرهنگی‌ترین دولت‌ها هستیم». به گزارش ایلنا، خزاعی اضافه کرد: «اردبیل با وجود استعدادها و ظرفیت‌های فرهنگی و هنری در حوزه سینما رتبه ۲۹ کشوری را دارد به‌طوری که فقط ۲ سالن غیراستاندارد سینما در مرکز این استان فعال است. در ترکیه ۳هزار و در ایران ۶۰۰ سالن سینما داریم و باید فضایی در استان اردبیل ایجاد شود که باعث توسعه حوزه سینمایی آن شود». رئیس سازمان امور سینمایی و سمعی و بصری گفت: «باید در بیش از ۲۰۰ شهر بالای ۵۰هزار نفر جمعیت، ظرف ۴سال سالن سینما دایر شود و از شهرداری‌ها انتظار داریم در قبال اجرای فضاهای فرهنگی برای فعالان بخش خصوصی در اجرای فضاهای تجاری تخفیف قائل شوند».

فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی چه تصویری از لمپن‌ها ارائه می‌کنند

ژانر: عربده

گزارش یک

سعید مروتی
روزنامه‌نگار

پخش سریال «باغی» در شبکه نمایش خانگی موجب شده موضوع ظهور و بروز لمپنیسم در فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی دوباره در رسانه‌های مطرح شود؛ چه در رسانه‌های رسمی و چه در شبکه‌های اجتماعی نقد و نظرهایی درباره شیوه نمایش لمپن‌ها در فیلم‌ها و سریال‌ها. پیش از باغی ما شاهد نمایش سریال‌هایی چون «سیاوش» (سروش محمدزاده) در شبکه نمایش خانگی بودیم که از همین زاویه به آن نقدهای زیادی وارد شد؛ سریالی که متهم به ارائه خشونت عریان و زننده و ترویج مستقیم لات‌بازی شد. مشابه همین اتهامات این روزها در مورد سریال یاغی هم تکرار می‌شود. در مورد سریال یاغی به‌نظر می‌رسد در حال مشاهده واریاسیون‌هایی از یک تم واحد هستیم که کاملا در راستای آثار قبلی سازنده‌اش قرار دارد. علاقه محمد کارت در پرداختن به شیوه زیست لمپن‌ها هم در آثار مستند و کوتاهش که مورد توجه منتقدان هم قرار گرفتند و هم در تنها ساخته بلند سینمایی‌اش «شنای پروانه» همان قدر مشهود است که در یاغی. این بار فقط وجوه ملودراماتیک بیشتری به ماجرا افزوده شده که این هم از سوی عده‌ای گرایش به کهن‌الگوهای فیلمفارسی و فیلم هندی تعبیر شده است. در سریال یاغی از فضا تا آدم‌ها همه‌چیز بر مبنای نمایش زیست قهرمانی که از طبقه فرودست جامعه برخاسته شکل گرفته و در کنارش قرار است از طریق نمایش تقابل و تضاد قصه پیش برود. نکته اینجاست که این شیوه پرداخت شخصیت‌هایی که یا لات به تعریف عامش هستند یا گرایش‌هایی از لمپنیسم را به همراه دارند چقدر واقعی و منطبق با نمونه‌های عینی است و چقدر برخاسته از تیپ‌هایی که از دل آثار نمایشی بیرون آمده‌اند. به‌خصوص اینکه معمولا این نوع آثار در قالب درام‌های اجتماعی مبتنی بر واقعیت‌های ملموس تعریف می‌شوند. حالا اینکه اصلا منطبق بودن با واقعیت چقدر اهمیت دارد خود داستان دیگری است. در دوره‌ای چه در فیلم‌ها و چه در سریال‌ها شاهد بازتولید تصویر لمپن‌های سینمای فارسی بودیم؛ اتفاقی که معمولا به تصویری کاریکاتوری منجر می‌شد؛ مثل تیپ نمایشی حشمت فردوس در سریال «ستایش».

از میانه‌های دهه ۹۰ تصویر لمپن‌ها در فیلم‌ها و سریال‌ها تغییر کرد. معمولاً از فیلم «مغزهای کوچک زنگ‌زده» به‌عنوان اثری آغازگر در این زمینه نام برده می‌شود. هومن سیدی در این فیلم تصویری از لات‌ها ارائه داد که در سینمای ایران خیلی مسبوق به سابقه نبود. نکته اما اینجا بود که این شخصیت‌ها و همینطور فضا و اتمسفر بیشتر از نمونه‌های آمریکای لاتین الگوبرداری شده بود تا آنچه زیر پوست شهر جریان دارد. هرچند در این بازنمایی رگه‌هایی از آنچه تصویر لمپن‌های روزگار ما نامیده می‌شوند به چشم می‌خورد. با موفقیت انتقادی و تجاری مغزهای کوچک زنگ‌زده، طبیعی بود که مثل هر فیلم موفقی موجی از محصولات مشابه به راه بیفتد. میان این آثار شنای پروانه بیشتر موردتوجه قرار گرفت؛ فیلمی که در کنار نمایش زیست لمپن‌ها به پدیده لات‌های فضای مجازی هم توجه نشان می‌داد. تصویر موبایلی امیر آقایی در شنای پروانه، با اینکه لحظه‌ای گذرا از فیلم بود به‌عنوان شناسه این اثر مطرح شد؛ تصویری که بازتاب‌دهنده کری‌ها و رجزخوانی‌هایی است که حالا جای اینکه صرفا سر گذر به نمایش درآید، در فضای مجازی منتشر می‌شود؛ پدیده‌ای که از دهه ۹۰ و با گسترش شبکه‌های اجتماعی گسترش یافت و تصویری از لات‌ها ساخت که تفاوت‌های محسوسی با شمایل سنتی لمپن‌ها داشت. در این سال‌ها ما با تصویری از اراذل و اوباش در فیلم‌ها و سریال‌ها مواجه شدیم که دیگر چندان انطباقی با نمونه‌های کلاسیک سینمای ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ - در دو تقسیم‌بندی کلی سینمای جاهلی و سینمای موسوم به خیابانی - نداشت. لات‌های عربده‌کش که وسط خیابان خودنمایی می‌کنند یا در حال سرقت و مزاحمت برای نوامیس مردم هستند، بخشی از این تصویر را در قالب آشنای درام اجتماعی می‌سازند که قرار است به شکلی در حد امکان عریان، معضلات جامعه را به نمایش بگذارند. هرچند در برخی از این آثار به‌نظر می‌رسد نمایش لات بازی بیشتر با هدف ایجاد جذابیت مورد بهره‌برداری فیلمساز قرار می‌گیرد.

تفاوت‌هایی که نادیده گرفته شد

در تاریخ سینمای ایران هیچ فیلمسازی به اندازه مسعود کیمیایی متهم به ترویج لمپنیسم نشده است. تلقی غلط و مرتجعانه‌ای وجود دارد که فیلم‌ها را براساس خاستگاه طبقاتی کاراکترهایش قضاوت می‌کند. با این تلقی «قیصر» و کلا سینمای کیمیایی، لمپنی و فاقدارزش‌های زیبایی‌شناسانه است. درحالی که نه تعریف لمپن همخوان بسیاری از آدم‌های سینمای کیمیایی است و نه به فرض لمپن بودن این کاراکترها، چنین مسئله‌ای می‌تواند در قضاوت درباره ماهیت و کیفیت اثر سینمایی راه یابد. همچنان که فیلم‌ساختن درباره روشنفکران هم نمی‌تواند الزاما بار ارزشی مثبتی به همراه داشته باشد. به قول کیمیایی، اگر شخصیت‌ها عینک بزنند فیلم باسواد نمی‌شود.

داستان حمله به فیلم‌ها به بهانه ترویج لمپنیسم با قیصر شروع نشد ولی با این فیلم اوج گرفت. گویی پرداختن به آدم‌های عصیانگر زیرساخت جامعه سنتی ایران نیم‌قرن پیش و بازآفرینی ملموس خرده‌فرهنگ تهرونی، الزاما لات‌بازی و قطعا شایسته نکوهش است. معدود مخالفان قیصر با این سلاح به نبرد با فیلم کیمیایی پرداختند و پایه‌گذار سنتی شدند که هنوز هم طرفداران و رهروانی دارد. نگاه منتقد ایرانی در سال‌های پس از انقلاب به لمپنیسم در سینما، بیشتر تحت‌تأثیر کتاب علی‌اکبر اکبری قرار داشته است. اما حتی کتاب «لمپنیسم» این جامعه‌شناس چپ‌گرا هم به درستی مطالعه نشد. نشان به آن نشان که اکبری لمپن بودن را با انگل جامعه بودن مترادف می‌دانست که مولد نیستند و شغل مشخصی هم ندارند. در فیلم قیصر، فرمان قصاب است. قیصر در جنوب کار می‌کند و حتی برادران آق منگل مغازه ترشی‌فروشی دارند. انتساب به لمپنیسم فرهنگی هم الزاما نه مایه نکوهش است و نه قابل‌ستایش؛ آرمانی که همیشه افق قهرمانان کیمیایی را تشکیل می‌دهد و نگاه اسطوره‌ای و جهان تالیفی او شکل‌دهنده آیین جوانمردی و کنشگری است نه ترویج لات‌بازی و چاقوکشی. هر چند در طول نیم‌قرن، از قیصر تا «خون شد» ماندن در سطح و قضاوت براساس ظاهر (و حتی لهجه تهرانی) عادت دیرینه برخی منتقدان بوده است. کیمیایی سال‌ها متهم به همدلی با لات‌ها شده ولی اینکه ژان پیر ملویل ملقب به غمخوار گنگسترها بوده و جان فورد ستایشگر کابوی‌ها و هفت‌تیرکش‌ها بوده اشکالی نداشته. شاید به این دلیل که گنگستر فرانسوی شیک‌پوش و کراوات‌زده و خوش‌منظر بوده (به‌خصوص اگر نقش‌اش را آلن دلون بازی می‌کرد!) ولی لات ایرانی دکمه‌های بالایی پیراهنش را باز می‌گذاشت و پاشنه کفش‌اش را می‌خواباند! همین نگاه باعث شد بیش از ۲دهه ارزش‌های «کندو» زیر سایه ظاهر لمپنی فیلم، از دید منتقد ایرانی پنهان بماند.

تغییر چهره لمپنیسم

فیلم جاهلی به‌عنوان مهم‌ترین ژانر سینمای قبل از انقلاب با همین منطق و به‌صورت کلی و بدون وارد شدن به مصادیق، منحط و بی‌ارزش نامیده شده است. سینمایی که به‌شدت از ژانر وسترن متاثر بود و در موارد قابل‌توجهی به شکلی قانع‌کننده ممزوج با فرهنگ ایرانی شده بود؛ سینمایی که تمامش «قهوه‌خانه قنبر» نبود. پس از پیروزی انقلاب تا سال‌ها (دست‌کم تا انتهای دهه ۶۰) حضور لمپن‌ها در سینمایی که به شکل دستوری پاستوریزه شده بود محدود و در حاشیه بود. از دهه ۷۰، شاهد بازتولید تیپ‌های سینمای جاهلی شدیم که مهم‌ترینش فیلم «آدم برفی» بود. تصویر لات معاصر اما همچنان در حاشیه ماند و کمتر در مقابل قاب دوربین قرار گرفت.

نقش و شمایل لمپن‌ها در جامعه ایران به‌تدریج و در گذر زمان و همسو با تحولات اجتماعی، سیاسی تغییر کرد. این تغییرات هم کمتر در سینمای ایران نمود یافت و بیشتر همان تصویر نوستالژیک دهه‌های ۴۰ و ۵۰ مورد بازتولید قرار گرفت. در این سال‌ها عموما به نقش منفی لمپن‌ها در تاریخ ایران اشاره شده؛ مثل نقش‌آفرینی امثال شعبان بی‌مخ و حسین رمضان‌یخی در کودتای ۲۸ مرداد. تعمیم دادن چند نمونه مشهور به کلیت یک قشر شاید واجد جذابیت ژورنالیستی باشد ولی محصول تحلیل عمیق و همه‌جانبه‌ای نیست. در نهایت این فیلم‌ها هستند که به‌عنوان متن می‌توانند مورد واکاوی قرار گیرند نه تئوری‌هایی که از بیرون به جهان اثر تحمیل می‌شوند. تغییر پرسونای لات‌ها و تبدیل‌شدن‌شان به پهلوان‌پنبه‌های فضای مجازی هم به‌عنوان نشانه‌های انحطاط، رد و سایه‌شان را در سینمای ایران به‌جا گذاشته‌اند که نمونه‌اش همین شنای پروانه است.

در فیلم «جوجه فوکلی» رضا ارحام‌صدر در انستیتو جاهلی‌اش کلاه‌مخملی‌ها را به ۲دسته کلی جاهل بامعرفت و جاهل بی‌معرفت تقسیم می‌کرد. لمپن‌های شنای پروانه چنان هولناک‌اند که جاهل بی‌معرفت با تعاریف این هجویه قدیمی سینمای فارسی، در برابر این اراذل، سرشار از روح جوانمردی به‌نظر می‌رسد؛ لمپن‌های بی‌رحمی که محصول مناسبات این روزگارند.

موج‌سواری با نمایش لات‌بازی

گزارش دو

برخی اعتقاد دارند آنچه امروز در فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی که با محوریت کاراکترهای همراه با گرایش لمپنی به نمایش درمی‌آید، به تکرار و کلیشه شدن انجامیده است. این روایت ایرنا از ماجراست: «قهرمانان الوات، اتفاق جدیدی در سینمای ایران محسوب نمی‌شوند و سابقه آن به سال‌های پیش از انقلاب بازمی‌گردد اما اینکه چرا این سوژه طی سالیان اخیر، بار دیگر موردتوجه سینماگران قرار گرفته است، نیاز به آسیب‌شناسی دارد. مخاطبان سینمای ایران طی سالیان اخیر، متوجه گردش دوربین از چهاردیواری آپارتمان به سمت لانگ‌شات‌های لب خط و پایین شهر شده‌اند. این فراگیری به اندازه‌ای است که ذهن برخی از برترین فیلمسازان نسل جدید را به این مهم معطوف کرده و سبب شده تا با پرداخت در این حوزه، مخاطبان بسیاری را به سمت این لوکیشن‌ها، آدم‌ها و سبک زندگی آنها متمایل کنند.

در شکل جدید تصویرگری سینمایی از جامعه روز، سبک زندگی الوات، موردتوجه قرار گرفته است و با توجه به ظرفیت‌های مغفول این حوزه و سوژه‌هایی که به‌دلیل پرداخت اندک، بکر باقی مانده است، سینماگران به سمت روایتگری در این حوزه رفته و آثار قابل‌قبولی را به تولید رسانده‌اند. اگرچه چنین پرداخت‌های روایی‌ای، در سینمای پیش از انقلاب به‌دلیل سبک زندگی آن سال‌ها و بافت اجتماعی کشور، امری طبیعی و عادی محسوب می‌شد اما تمایل بیش از اندازه برخی از سینماگران به این تصویرگری، ضمن اشباع ظرفیت‌های مختلف آن، در همان مسیر غیرحرفه‌ای قرار گرفته که شکل نوین درام‌های اجتماعی در دهه ۹۰ با آن مواجه شد.

در حیات جدید سینمایی که خاستگاه اصل آن الوات است، مغزهای کوچک زنگ‌زده، نخستین نمونه استاندارد و مهم سالیان اخیر است. شاید اقبال خوبی که به این اثر در جشنواره فجر و اکران عمومی شد، فیلم هومن سیدی را در مقام صف‌شکن قرار داد تا سینماگران دیگری را به روایت‌گری در این حوزه ترغیب کند؛ فیلمی که در سال ۹۶ ساخته شد و جریان‌ساز موج نوی سینمای اجتماعی ایران در اواخر دهه ۹۰ لقب گرفت. پس از این فیلم، آثار بسیاری به شکل مستقیم و غیرمستقیم، از این فضا و سبک زندگی الهام گرفتند که از جمله مهم‌ترین آنها می‌توان به «جان‌دار»، «شنای پروانه» و «ابلق» اشاره کرد. البته که در بیش از ۱۰ فیلم دیگر، ادبیات الوات، برخی از نشانه‌های فرهنگ این زیست‌بوم و مواردی از این دست ورود کرد که قطعا می‌تواند تأثیر گرفته از این جریان باشد. در جدیدترین تلاش از این تصویرگری، سریال یاغی در پلتفرم‌های وی‌اودی و سریال «حکم رشد» روی آنتن شبکه سوم سیما رفته است؛ روندی که نمایشگر رسوخ این جریان به شبکه نمایش خانگی و تلویزیون است و احتمالا از این پس باید منتظر آثار بیشتری با چنین شمایلی در این مدیوم‌ها باشیم.

قطعا این حیات جدید سینمای اجتماعی در ایران، برگرفته از تأثیر و تاثرات روز و کارآمدگی این قبیل سوژه‌ها در شکل اجرایی و محتوایی است اما نکته مهم اینجاست که این فیلم‌ها و سریال‌ها، هر چه به جلوتر آمده، از تأثیرگذاری کمتری برخوردار بوده و باگ‌های محتوایی بسیاری شامل آن شده است. به‌نوعی، این تصویرگری، در همان مسیر محتوم حیات درام‌های اجتماعی دهه ۹۰ قرار گرفته که دستاورد چندانی را برای سینماگران و سینمای ایران به همراه نداشت و بسیاری از کارگردانانی که در ابتدای دهه ۹۰، تنها به‌دلیل موج‌سواری، به تولید چنین آثاری پرداختند، به دلایلی از جمله تحویل گرفته نشدن فیلم در جشنواره‌ها و اکران عمومی، تغییر مسیر داده و به سینمای اصیل و شخصی خود روی آوردند؛ به‌عنوان مثال محمد کارت در شنای پروانه، تصاویر بدیعی از این زیست‌بوم ارائه داد و توانست داستان نسبتا مهیجی را به تصویر بکشد.

آن تحویل گرفتن‌های بیش از اندازه از شنای پروانه، به یاغی ختم شد که تنها در شکل ظاهر، وام‌دار این جریان بوده و طی ۴قسمت ابتدایی خود، باگ‌های محتوایی و حتی فرمی بسیاری را به‌خود دیده که در اندازه‌های نام کارگردان و سابقه او نیست. این اتفاق در سینمای کارگردانی رخ داده که قرابت بسیاری با این محیط و آدم‌هایش داشته و اکنون نتوانسته خود را از پوسته شنای پروانه جدا کرده و به روایتگری جدیدی در این حوزه برسد. انحراف، دقیقا از همین نقطه آغاز می‌شود و این زنگ خطر بزرگی است که باید برای دیگر کارگردانان علاقه‌مند به روایتگری در این حوزه به صدا دربیاید؛ درست قبل از آنکه آثار آنها در جشنواره‌ها و اکران عمومی با بی‌اقبالی مواجه شود. سینمای اجتماعی جزءنگری‌های بسیاری دارد که به گواه تاریخ، تخطی از آنها می‌تواند به قیمت نابودی کارنامه فیلمساز تمام شود. این ژانر هوشمند، زیرکی‌ها و تدابیر دوراندیشانه بسیاری می‌طلبد که درصورت بی‌بهره‌بودن از آنها، می‌تواند به بهای تمام شدن تاریخ مصرف یک فیلمساز بینجامد؛ اتفاقی که برای بسیاری از کارگردانان مقلد سینمای فرهادی رخ داد، اکنون می‌تواند نقشه‌راه فیلمسازانی باشد که تنها به‌دلیل موج‌سواری، قدم در وادی الوات گذاشته‌اند.

ریشه‌ها

مسعود پویا؛ روزنامه‌نگار

لمپن کیست؟ لمپنیسم چیست؟

اصطلاح لمپن به‌معنایی که امروز از این واژه استنباط می‌کنیم نخستین بار توسط نظریه‌پردازان مارکسیست مطرح شد. آن هم با عنوان لمپن پرولتاریا که نخستین‌بار کارل مارکس و فردریش انگلس در دومین کتاب مشترک خود به نام «ایدئولوژی آلمانی» (۱۸۴۵) به‌کار بردند. آنان در این اثر و آثار بعدی خود لمپن‌پرولتاریا را «خرده‌طبقه‌ای» از جامعه دانستند که برخلاف بورژوازی و پرولتاریا، در تولید نقشی ندارد و در حاشیه اجتماع از راه‌های مشکوک مانند گدایی، واسطه‌گری و کلاهبرداری گذران زندگی می‌کند. مارکس این گروه اجتماعی را وابسته و ریزه‌خوار بورژوازی و اشرافیت می‌بیند و به همین‌خاطر آنان را ضدانقلابی ارزیابی می‌کند.

واژه لمپن در «فرهنگ وبستر» چنین تعریف شده است: «پایین‌ترین و تحقیرشده‌ترین بخش پرولتاریا که وابستگی و تعلق طبقاتی ندارد و از افراد بی‌ریشه و محروم که بیرون از شکل‌بندی اجتماعی-اقتصادی هستند، تشکیل می‌شود.» این تعریفی است که جامعه‌شناسان عموما چپ‌گرای ایرانی هم به آن استناد کردند و بر این اساس بخشی از محصولات سینمای ایران را با همین تعریف، تفسیر و تحلیل کردند؛ تحلیلی که عموما با تحقیر همراه بود.

کتاب لمپنیسم نوشته علی‌اکبر اکبری، جامعه‌شناس مارکسیست، که در خرداد ۱۳۵۲ منتشر شد، تا سال‌ها مهم‌ترین منبع منتقدان ایرانی در این زمینه بود؛ کتابی در تعریف، دسته‌بندی، ویژگی‌ها و خصایص لمپن‌ها که فصلی از آن هم به سینمای فارسی اختصاص داشت. نگاه علی‌اکبر اکبری به سینمای فارسی در واقع تکمیل‌کننده فصل‌های دیگر کتاب است و حکم یافتن مصادیقی از فرهنگ و رفتار لمپنی در سینمای عامه‌پسند را دارد؛ «داستان‌ها و موضوعات فیلمفارسی عموما مبتنی بر زندگی لمپن‌هاست ولی همانطوری که لمپن‌ها در شرایط خاص و اجبارهایی که پیش می‌آید به مشاغل و حرف خرده‌بورژوازی و کارگری کشیده شده و با خرده‌بورژوازها و کارگران ارتباط می‌گیرند در فیلم‌ها هم اینگونه روابط شغلی و رفت‌وآمدهای محلی و معاشرت‌های دوستانه و نوع سرگرمی و... به‌طور کلی انواع همکاری‌ها و روابط آنها منعکس است...

فیلمسازان فارسی ضمن آنکه بعضی حقایق زندگی و وضع اعتقادی و صفات و خصائص و رفتار و کردار لمپن-خرده‌بورژوازی را نشان می‌دهند، در عین حال به عمد و با کوشش همه‌جانبه‌ای واقعیت را قلب کرده و حقایق را وارونه جلوه می‌دهند...»

در سراسر این فصل از کتاب لمپنیسم هر توضیح و مثالی که نویسنده از سینمای فارسی می‌زند، چه در بررسی مضامین و چه آدم‌های فیلمفارسی و چه تصنیف‌های فیلم‌ها، مبتنی بر تعریف کلاسیک لمپن به‌عنوان انگل جامعه است. مشابه این نگاه را چه در نوشته‌های منتقدان آن سال‌ها و چه در آنچه در دوران بعد از انقلاب منتشر شد، می‌توان مشاهده کرد. پرونده مفصل ماهنامه فیلم در انتهای دهه ۶۰ خورشیدی نیز تقریبا همین دیدگاه‌ها را بازتاب می‌دهد. بابک احمدی در مقاله‌ای که در پیشانی پرونده قرار گرفته بود، بعد از ریشه‌یابی واژه لمپن، ترکیب مصطلح فرهنگ لمپنی را زیر سؤال می‌برد؛ «لمپن‌ها سازنده فرهنگ نیستند و اصول جهان‌بینی آنان همان عقاید و باورهای حاکم است که با شرایط (البته رقت‌بار) زندگی هر روزه همخوان شده است. این جهان‌بینی سخت واپس‌مانده و ارتجاعی است...»

اما مهم‌ترین بخش این مقاله فراز پایانی آن است که بدون نام بردن از شخص یا فیلمی مشخصا نگاه پرویز دوایی در نقد معروفش بر فیلم «قیصر» را زیر سؤال می‌برد؛ «کسانی بر این باورند که لمپن‌ها «بیانگران ارزش‌های از کف رفته‌اند» و می‌پندارند که با ستایش فرهنگ لمپنی از فرهنگ مردمی یا حتی از آرمان‌ها، خواست‌ها و حقوق ستمدیدگان دفاع کرده‌اند. راست این است که هنرمند با اندیشه مدافع جهان‌بینی لمپن‌ها، در دنیای اندیشه و نظریه به همان راه‌حل‌های حقیری دست می‌یابد که خود لمپن‌ها در زندگی عادی و هر روزه خویش بدان‌ها می‌رسند. می‌توان با رقت دل و شفقت به زندگی مصیبت‌بار تهیدستان شهری و لمپن‌ها نگریست («در اعماق» ژان رنوار، «فراموش شدگان» لوییس بونوئل، «ماما روما» پائولو پازولینی، «دودسکادن» آکیرا کوروساوا) اما نمی‌توان ستایشگر بی‌فرهنگی لمپن‌ها شد اما نمی‌توان ستایشگر بی‌فرهنگی آنها شد یا توجیه نکبت و مصیبت زندگی لمپن‌ها را ارزش‌ها و سنت‌های از کف رفته نامید...»

آنچه بابک احمدی در مقاله‌اش به شکلی کلی طرد می‌کند در مقاله ایرج کریمی با عنوان «قهرمان یا قربانی؟» به صراحت مطرح می‌شود؛ مقاله‌ای که عنوان فرعی‌اش لمپنیسم در آثار مسعود کیمیایی است اینگونه شروع می‌شود؛ «فیلم‌های کیمیایی عموما در ۲سطح از اقبال عمومی برخوردار بوده‌اند: استقبال مردم و تأیید بسیاری از منتقدان سینمایی، هدف این نوشته بررسی زیبایی‌شناختی این فیلم‌ها نیست، زیرا به عقیده من این فیلم‌ها اصولا جنبه هنری ندارند. توجه به این فیلم‌ها به شرطی می‌تواند سودمند باشد که آنها را همچون عوارض جامعه‌ای بیمار در نظر بگیریم. این نظر حتما برای هواداران کیمیایی و به‌ویژه آنها که او را از مظاهر مبارزه با اختناق می‌دانند خوشایند نیست. زیرا آنان فیلم‌های او را از نمونه‌های هنر مقاومت می‌پندارند. اگرچه تأثیر این فیلم‌ها بر این دسته کسان (و حتی گروهی از روشنفکران)، و عوام - از بعضی جهات اساسی - همانند است، بررسی جداگانه رابطه فیلم‌های کیمیایی و روشنفکران می‌تواند زمینه تحقیق دیگری باشد...» زمینه اصلی مقاله مفصل و انتقادی کریمی را می‌توان در این پرسش قدیمی خلاصه کرد: «چرا کیمیایی در فیلم‌هایش از یک مشت لات، قهرمان می‌سازد؟»

مشابه این دیدگاه در نوشته‌های منتقدان دیگری هم مشاهده شده است. ریشه بسیاری از نقدها و تحلیل‌ها به نمود و بروز لمپنیسم در سینمای ایران، کتاب لمپنیسم و نوشته‌هایی از جنس مقاله ایرج کریمی بوده است. در بسیاری از این مقالات کلی‌گویی، عدم‌شناخت و بی‌دقتی باعث شده تا نویسنده تفاوت میان لوطی و لات را هم درک نکند.

جدای از این لمپن‌ها در گذر زمان و با توجه به تغییرات گسترده فرهنگی، اجتماعی پوست انداخته و متحول شده‌اند. لات دهه ۵۰ تفاوت‌های محسوسی با لمپن‌های این روزگار دارد. هرچند هنوز هم در برخی از فیلم‌ها و سریال‌ها، کاراکترهای لمپن نه براساس واقعیت‌های ملموس امروز که بر مبنای کهن‌الگوهای فیلمفارسی شکل می‌گیرند. از سوی دیگر در «مغزهای کوچک زنگ‌زده»، «شنای پروانه»، «یاغی»، «ملاقات خصوصی»، «صحنه‌زنی»، «متری شیش‌ونیم»، «ابدویک روز» و... قرار بوده تصویری از لمپن‌های امروز را مشاهده کنیم. می‌شود گفت در فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی این سال‌ها، شاهد تولد شبه‌ژانری به نام عربده شده‌ایم که در برخی از آنها، درام اجتماعی با نمایش عریان و در مواردی بی‌ظرافت لات‌ها و اراذل و اوباش یکسان فرض شده است.