مروری بر سینمای اجتماعی رسول صدرعاملی در آستانه نمایش فیلم «قایق‌سواری در تهران»

بازگشت به روایت انسان در بستر جامعه

بهناز وفایی‌وحدت
گفت وگو

فیلم «قایق‌سواری در تهران» به کارگردانی رسول صدرعاملی، هم‌زمان با آماده‌شدن برای نخستین نمایش‌های رسانه‌ای، بار دیگر نام یکی از چهره‌های تأثیرگذار و چندوجهی سینمای ایران را به مرکز توجه بازمی‌گرداند؛ فیلمسازی که حضورش در سینما، صرفاً به معنای ساخت فیلم نیست، بلکه با تاریخ رسانه، روزنامه‌نگاری، مستندسازی، و شکل‌گیری نهادهای مهم سینمای پس از انقلاب گره خورده است. هرچند درباره جزئیات روایی و فرمی «قایق‌سواری در تهران» هنوز اطلاعات محدودی در دست است، اما تکیه فیلم بر فیلمنامه‌ای از پیمان قاسمخانی و تمرکز آن بر بازگشت یک مرد پس از سال‌ها زندگی در خارج از کشور، به‌تنهایی امکان قرار دادن این اثر در امتداد مسیر سینمایی صدرعاملی را فراهم می‌کند؛ مسیری که همواره میان «فرد» و «جامعه»، «تجربه زیسته» و «تحولات اجتماعی» در نوسان بوده است.

رسول صدرعاملی، متولد ۱۳۳۳، از معدود سینماگرانی است که پیش از آنکه فیلمساز شود، «راوی» بوده است؛ راویِ واقعیت، رویداد و تاریخ. فعالیت حرفه‌ای او با روزنامه‌نگاری آغاز شد و همین پیشینه، تأثیری ماندگار بر نگاه سینمایی‌اش گذاشت. صدرعاملی از همان سال‌های نخست، با ثبت تصویری وقایع تاریخی، از جمله اقامت امام خمینی در نوفل‌لوشاتو و پرواز انقلاب، به نوعی در قلب رخدادهای تعیین‌کننده تاریخ معاصر ایران قرار گرفت. این تجربه زیسته، سینمای او را به سینمایی بدل کرد که همواره نسبت مستقیمی با واقعیت اجتماعی دارد؛ حتی زمانی که به سراغ روایت‌های کاملاً داستانی می‌رود.

سینمای صدرعاملی، چه در آثار اولیه و چه در فیلم‌های متأخر، بیش از آنکه مبتنی بر پیچیدگی‌های فرمی یا بازی‌های روایی باشد، بر «موقعیت انسانی» استوار است. او فیلمسازی است که شخصیت‌هایش اغلب در بزنگاه‌های اخلاقی، عاطفی یا اجتماعی قرار می‌گیرند؛ بزنگاه‌هایی که انتخاب در آن‌ها ساده نیست و پاسخ‌ها، مطلق و قطعی به نظر نمی‌رسند. همین ویژگی باعث شده آثار او در حافظه جمعی مخاطبان، نه به‌عنوان فیلم‌هایی پرزرق‌وبرق، بلکه به‌مثابه روایت‌هایی صادقانه و انسانی باقی بمانند.

در کنار این نگاه انسانی، نقش صدرعاملی در شکل‌گیری زیرساخت‌های سینمای ایران پس از انقلاب، جایگاهی یگانه به او می‌بخشد. تأسیس شرکت «میلاد فیلم» در سال ۱۳۵۸ و سپس مشارکت در راه‌اندازی مؤسسه «فیلمیران»، نشان می‌دهد که او سینما را نه فقط به‌عنوان یک بیان هنری، بلکه به‌مثابه یک زیست‌بوم فرهنگی و اقتصادی درک کرده است. این وجه نهادی، تأثیر مستقیمی بر استقلال نسبی او در انتخاب سوژه‌ها و مسیر حرفه‌ای‌اش داشته و امکان تداوم یک نگاه شخصی را در طول دهه‌ها فراهم کرده است.

با این پیشینه، «قایق‌سواری در تهران» را می‌توان در امتداد دغدغه همیشگی صدرعاملی نسبت به «بازگشت»، «تعلق» و «نسبت فرد با جامعه» تحلیل کرد؛ حتی پیش از آنکه فیلم را دیده باشیم. مضمون بازگشت یک مرد پس از سال‌ها زندگی در خارج از کشور، در سینمای ایران بارها تکرار شده، اما آنچه می‌تواند این روایت را در جهان صدرعاملی متمایز کند، شیوه مواجهه با این بازگشت است. در سینمای او، بازگشت معمولاً به معنای حل مسئله یا رسیدن به آرامش نیست؛ بلکه اغلب آغاز یک مواجهه تازه با تضادها، شکاف‌ها و تغییراتی است که هم در فرد رخ داده و هم در جامعه.

انتخاب پیمان قاسمخانی به‌عنوان فیلمنامه‌نویس نیز از این منظر قابل توجه است. قاسمخانی، با سابقه‌ای گسترده در نوشتن فیلمنامه‌هایی که میان طنز، نقد اجتماعی و روایت شخصیت‌محور در نوسان‌اند، می‌تواند بستری فراهم کند که روایت «قایق‌سواری در تهران» از کلیشه‌های رایج بازگشت مهاجر فاصله بگیرد. با این حال، در تحلیل پیشینی، آنچه اهمیت دارد نه نتیجه نهایی فیلمنامه، بلکه هم‌نشینی نگاه صدرعاملی با قلم نویسنده‌ای است که به جزئیات رفتاری و تناقض‌های انسانی توجه دارد؛ هم‌نشینی‌ای که بالقوه می‌تواند به خلق موقعیتی چندلایه منجر شود.

حضور بازیگرانی چون سحر دولتشاهی، و نام‌هایی مانند محمد بحرانی و کاظم نوربخش، نیز بیش از آنکه صرفاً یک ترکیب بازیگری باشد، نشانه‌ای از تمایل فیلم به ایجاد تعادل میان بازی‌های کنترل‌شده و شخصیت‌محور است. دولتشاهی در سال‌های اخیر نشان داده که در انتخاب نقش‌ها، به سمت کاراکترهایی با پیچیدگی درونی و موقعیت‌های اجتماعی خاص گرایش دارد؛ ویژگی‌ای که با جهان سینمایی صدرعاملی همخوانی دارد. با این حال، در چارچوب یک تحلیل مسئولانه، باید تأکید کرد که این گزاره‌ها، مبتنی بر سابقه و کارنامه است و نه قضاوت درباره اجرای نهایی.

نکته مهم در تحلیل «قایق سواری در تهران»، جایگاه آن در سینمای امروز ایران است؛ سینمایی که در سال‌های اخیر، بیش از هر زمان دیگری، تحت سیطره کمدی‌های کم‌مایه و تولیدات صرفاً گیشه‌محور قرار گرفته است. بازگشت فیلمسازی چون صدرعاملی با اثری اجتماعی، آن هم بدون تکیه بر فرمول‌های تضمین‌شده فروش، خود به‌تنهایی حامل یک موضع فرهنگی است. این موضع، الزاماً به معنای تقابل با سینمای بدنه نیست، بلکه یادآوری این نکته است که سینما هنوز می‌تواند محل طرح پرسش‌های انسانی و اجتماعی باشد.

از این منظر، «قایق‌سواری در تهران» را می‌توان بخشی از تداوم یک جریان دانست؛ جریانی که صدرعاملی در آن، بیش از آنکه در پی نوآوری‌های صوری باشد، به دنبال ثبت تغییرات آرام اما عمیق در زیست اجتماعی ایرانیان است. تهران، به‌عنوان مکان وقوع داستان، در سینمای او معمولاً نه یک پس‌زمینه خنثی، بلکه یک موجود زنده است؛ شهری که شخصیت‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد و خود نیز از آن‌ها اثر می‌پذیرد. حتی عنوان فیلم، با ترکیب نامأنوس «قایق‌سواری» و «تهران»، به نوعی یادآور همین نگاه است؛ گویی قرار است با شهری مواجه شویم که هم آشناست و هم غریب.

در نهایت، اهمیت «قایق‌سواری در تهران» را نمی‌توان صرفاً در نسبت آن با فیلم قبلی صدرعاملی یا در انتظار برای موفقیت جشنواره‌ای خلاصه کرد. این فیلم، پیش از هر چیز، فرصتی است برای بازخوانی جایگاه فیلمسازی که سینمای ایران را نه از بیرون، بلکه از درون تجربه کرده است؛ از خبرنگاری و مستندسازی تا تولید، پخش و کارگردانی. صدرعاملی، اگرچه در دسته‌بندی‌های رایج نظریه مؤلف به‌سادگی نمی‌گنجد، اما تداوم دغدغه‌ها، وفاداری به نگاه انسانی و پرهیز از همراهی با موج‌های زودگذر، او را به یکی از صداهای متمایز سینمای ایران بدل کرده است.

«قایق‌سواری در تهران» در نخستین نمایش خود، بیش از آنکه پاسخی قطعی ارائه دهد، پرسشی را پیش روی مخاطب می‌گذارد: سینمای اجتماعی امروز ایران، در مواجهه با تغییرات عمیق فردی و جمعی، چه نسبتی با تجربه زیسته انسان معاصر برقرار می‌کند؟ پاسخ نهایی به این پرسش، پس از دیده‌شدن فیلم روشن خواهد شد؛ اما همین طرح پرسش، نشان می‌دهد که صدرعاملی همچنان در پی گفت‌وگو با جامعه است، نه صرفاً تولید یک اثر سینمایی دیگر.