چرا سینمای کودک ایران دیگر رؤیا نمی‌سازد؟

«کودکی» از پرده سینما کوچ کرده است

واقعیت تلخ این است که بسیاری از فیلم‌های کودک در سال‌های اخیر، حتی فرصت دیده شدن پیدا نکرده‌اند. برخی تنها چند هفته روی پرده مانده‌اند، برخی در زمان‌هایی اکران شده‌اند، عملاً مخاطب کودک در دسترس نبوده و تعدادی نیز بدون هیچ تبلیغ مؤثری از چرخه نمایش کنار رفته‌اند

close ups
نمای نزدیک

سینما
ناصر سپهرابی

روزی نه‌چندان دور، سینمای کودک ایران محل قرار نسل‌ها بود؛ جایی که کودکان با شوق وارد سالن‌های تاریک می‌شدند و با دنیایی روشن‌تر از آن بیرون می‌آمدند. «قصه‌های مجید»، «گلنار»، «مدرسه موش‌ها»، «سازدهنی» و «بادکنک سفید» تنها چند فیلم نبودند و بخشی از حافظه فرهنگی ایرانیان بودند. امروز اما این ژانر که زمانی یکی از معتبرترین شاخه‌های سینمای ایران محسوب می‌شد به حاشیه رانده شده است. فیلمسازان از آن فاصله گرفته‌اند، سرمایه‌گذاران رغبتی به آن ندارند و جشنواره‌ای که قرار بود موتور محرک این سینما باشد، بیش از آنکه جریان‌ساز باشد، به یک مراسم سالانه تبدیل شده است. چه شد که سینمای کودک ایران به این نقطه رسید؟

گاهی برای فهمیدن عمق یک بحران، باید به جای آمار و ارقام به سکوت‌ها گوش داد. سکوت سالن‌هایی که روزگاری از خنده کودکان پر می‌شد. سکوت فیلمسازانی که دیگر رغبتی برای ساختن فیلم کودک ندارند و سکوت مدیرانی که سال‌هاست درباره ضرورت احیای این سینما سخن می‌گویند، اما حاصل این سخنان چیزی جز کاهش تولید و کوچک‌تر شدن دایره مخاطبان نبوده است.

سینمای کودک ایران زمانی مایه مباهات بود؛ نه فقط در داخل کشور، بلکه در جشنواره‌های جهانی نیز اعتبار داشت. این سینما توانسته بود زبان مشترکی میان کودک ایرانی و مخاطب جهانی پیدا کند. آثار شاخص این حوزه نه بر پایه جلوه‌های ویژه و بودجه‌های نجومی، بلکه بر پایه قصه، تخیل و شناخت عمیق از جهان کودک ساخته می‌شدند. به همین دلیل نیز ماندگار شدند.

کافی است به فهرست فیلمسازانی نگاه کنیم که روزگاری در این عرصه فعالیت می‌کردند؛ کیانوش عیاری، عباس کیارستمی، کیومرث پوراحمد و مرضیه برومند. برای این فیلمسازان، سینمای کودک سکوی تمرین نبود؛ عرصه‌ای جدی برای تجربه‌های هنری و انسانی محسوب می‌شد. آنان به خوبی می‌دانستند مخاطب کودک را نمی‌توان فریب داد. کودک اگر با فیلم ارتباط برقرار نکند، بی‌تعارف از آن فاصله می‌گیرد.

امروز اما این پرسش جدی مطرح است که چرا دیگر کمتر فیلمسازی حاضر است چنین مسیری را انتخاب کند؟ نخستین پاسخ، اقتصاد بیمار سینمای ایران است؛ اقتصادی که بیش از هر ژانر دیگری، سینمای کودک را قربانی کرده است. تولید یک فیلم کودک، تقریباً همان هزینه ساخت یک فیلم اجتماعی یا کمدی را دارد، اما احتمال بازگشت سرمایه آن به مراتب کمتر است. سینمادار ترجیح می‌دهد، سالن خود را در اختیار فیلمی قرار دهد که فروش بیشتری داشته باشد. تهیه‌کننده نیز طبیعی است سرمایه خود را به سمتی ببرد که ریسک کمتری داشته باشد.

در چنین شرایطی، فیلم کودک پیش از آنکه روی پرده شکست بخورد، در اتاق‌های تصمیم‌گیری شکست می‌خورد. اما تقلیل همه مشکلات به اقتصاد، ساده‌سازی مسئله است. اقتصاد معلول است، نه علت اصلی. ریشه بحران را باید در سیاستگذاری فرهنگی جست‌وجو کرد؛ جایی که سال‌هاست سینمای کودک از اولویت خارج شده است.

■ مهجوریت سینمای کودک

در بسیاری از کشورها، سینمای کودک بخشی از امنیت فرهنگی محسوب می‌شود. دولت‌ها می‌دانند کودک امروز، شهروند فرداست و آنچه امروز در ذهن او کاشته می‌شود، فردا در رفتار اجتماعی و هویت فرهنگی او نمود پیدا خواهد کرد. به همین دلیل، حمایت از تولید آثار کودک، نه یک هزینه، بلکه سرمایه‌گذاری بلندمدت تلقی می‌شود.

اما در ایران، اغلب چنین نگاهی وجود نداشته است. هرگاه سخن از حمایت به میان آمده، سینمای کودک در انتهای فهرست قرار گرفته است؛ گویی این حوزه تنها زمانی اهمیت دارد که بودجه‌ای باقی مانده باشد. نتیجه چنین رویکردی نیز روشن است؛ کاهش مستمر تولید، مهاجرت استعدادها و از دست رفتن مخاطب.

در این میان، نمی‌توان از نقش بنیاد سینمای فارابی چشم پوشید. این بنیاد طی دهه‌های گذشته، یکی از مهم‌ترین نهادهای تأثیرگذار در تولید سینمای ایران بوده و در مقاطع مختلف نیز از آثار کودک حمایت کرده است. اما پرسش اساسی این است که آیا این حمایت‌ها توانسته‌اند یک جریان پایدار ایجاد کنند؟

واقعیت آن است که پاسخ، چندان امیدوارکننده نیست. مشکل سینمای کودک، کمبود چند فیلم یا چند بودجه مقطعی نیست. مشکل، نبود یک نقشه راه روشن است. سینمای کودک زمانی جان می‌گیرد که از مرحله نگارش فیلمنامه تا اکران و حتی عرضه بین‌المللی، یک زنجیره منسجم از حمایت وجود داشته باشد.

حمایت موردی، هرچند ارزشمند، جای سیاستگذاری را نمی‌گیرد. فیلمساز زمانی وارد این عرصه می‌شود که بداند اثرش دیده خواهد شد، امکان بازگشت سرمایه دارد و پس از سال‌ها تلاش، قربانی اکران‌های کم‌رونق نخواهد شد.

واقعیت تلخ این است که بسیاری از فیلم‌های کودک در سال‌های اخیر، حتی فرصت دیده شدن پیدا نکرده‌اند. برخی تنها چند هفته روی پرده مانده‌اند، برخی در زمان‌هایی اکران شده‌اند، عملاً مخاطب کودک در دسترس نبوده و تعدادی نیز بدون هیچ تبلیغ مؤثری از چرخه نمایش کنار رفته‌اند.

در چنین فضایی، چگونه می‌توان از فیلمساز انتظار داشت دوباره به این ژانر بازگردد؟ بحران دیگر، تغییر ذائقه نسل جدید است. کودک امروز با جهان دیجیتال زندگی می‌کند. او هم‌زمان به انبوهی از انیمیشن‌های روز دنیا، بازی‌های رایانه‌ای و پلتفرم‌های آنلاین دسترسی دارد. اگر سینمای ایران نتواند زبان تازه این نسل را بشناسد، طبیعی است که مخاطب خود را از دست بدهد.

اما این به معنای تقلید از سینمای جهان نیست. اتفاقاً مهم‌ترین سرمایه سینمای کودک ایران، هویت بومی آن است. ادبیات غنی کودک، افسانه‌های ایرانی، قصه‌های محلی و شخصیت‌های فرهنگی ما، گنجینه‌ای هستند که هنوز ظرفیت تبدیل شدن به آثار سینمایی را دارند. آنچه کم داریم، تخیل نیست؛ اراده برای سرمایه‌گذاری روی تخیل است.

در این میان، نمی‌توان از کنار مهم‌ترین ویترین این گونه سینمایی، یعنی جشنواره بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان، به سادگی عبور کرد. جشنواره‌ای که روزگاری برای بسیاری از فیلمسازان، نقطه آغاز یک مسیر حرفه‌ای بود و می‌توانست نبض سینمای کودک را در دست بگیرد، امروز بیش از آنکه جریان‌ساز باشد، به یک رویداد تقویمی تبدیل شده است؛ رویدادی که هر سال برگزار می‌شود، چند روزی خبرساز است، چند تندیس اهدا می‌کند و سپس تا سال بعد به فراموشی سپرده می‌شود؛ بی‌آنکه اثر محسوسی بر چرخه تولید، اکران یا اقتصاد سینمای کودک بگذارد.

پرسش اینجاست که اگر جشنواره‌ای نتواند انگیزه تولید ایجاد کند، سرمایه‌گذار جذب کند، بازار فروش فیلم‌های کودک را رونق ببخشد یا استعدادهای تازه را به سینمای ایران معرفی کند، فلسفه وجودی آن چیست؟ آیا صرف برگزاری یک رویداد، حتی با سابقه‌ای طولانی، برای زنده نگه داشتن یک جریان فرهنگی کافی است؟

واقعیت این است که شرایط امروز با دو دهه پیش تفاوت کرده است. الگوهای برگزاری جشنواره در جهان تغییر کرده‌اند. بسیاری از جشنواره‌های معتبر، تنها محل نمایش فیلم نیستند؛ بلکه بازارهای حرفه‌ای تولید، فروش، سرمایه‌گذاری، آموزش، تبادل تجربه و حتی صادرات محصولات فرهنگی هستند. در کنار نمایش فیلم، نشست‌های تخصصی، قراردادهای تولید مشترک، حضور پلتفرم‌های نمایش آنلاین، ناشران، شرکت‌های تولید اسباب‌بازی، بازی‌های رایانه‌ای و انیمیشن نیز شکل می‌گیرد. جشنواره، موتور محرک صنعت است، نه صرفاً یک مراسم فرهنگی.

■ ضعف‌های جشنواره کودک

اما جشنواره کودک ایران هنوز نتوانسته خود را با این تغییرات هماهنگ کند. شاید زمان آن رسیده باشد که به جای اصرار بر حفظ قالب‌های قدیمی، تعریفی تازه از این رویداد ارائه شود؛ تعریفی که جشنواره را از یک هزینه سالانه به یک فرصت اقتصادی و فرهنگی تبدیل کند.

این نقد البته تنها متوجه برگزارکنندگان جشنواره نیست. مجموعه سیاستگذاری فرهنگی کشور نیز باید پاسخ دهد که سهم سینمای کودک در برنامه‌های کلان فرهنگی چیست؟ آیا اساساً سندی روشن برای آینده این سینما وجود دارد؟ آیا میان وزارت فرهنگ، بنیاد سینمای فارابی، آموزش‌وپرورش، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، رسانه ملی و شبکه نمایش خانگی، هماهنگی مؤثری برای تولید و عرضه آثار کودک شکل گرفته است؟

پاسخ، دست‌کم در نتیجه‌ای که امروز می‌بینیم، چندان امیدوارکننده نیست. سینمای کودک را نمی‌توان تنها بر دوش یک نهاد گذاشت. بنیاد سینمای فارابی بی‌تردید یکی از مهم‌ترین بازیگران این عرصه است، اما حتی اگر بهترین عملکرد را هم داشته باشد، بدون یک سیاست ملی و هماهنگی میان دستگاه‌های فرهنگی، نمی‌تواند به تنهایی بار این مسئولیت را بر دوش بکشد. با این حال، از فارابی نیز انتظار می‌رود از حمایت‌های موردی عبور کند و به سمت طراحی یک نقشه راه بلندمدت حرکت کند؛ نقشه‌ای که در آن، تربیت فیلمساز، توسعه فیلمنامه، حمایت از اقتباس ادبی، تضمین اکران، بازاریابی و حضور بین‌المللی، حلقه‌های یک زنجیره واحد باشند، نه اقداماتی پراکنده.

از سوی دیگر، باید این واقعیت را نیز پذیرفت که مخاطب کودک امروز، دیگر همان مخاطب دهه ۶۰ و ۷۰ نیست. او جهان را از دریچه تلفن همراه، شبکه‌های اجتماعی و پلتفرم‌های جهانی می‌شناسد. رقابت با چنین فضایی، تنها با شعار حمایت از سینمای کودک ممکن نیست. این رقابت، سرمایه‌گذاری، پژوهش، شناخت مخاطب و جسارت در روایت‌های تازه می‌خواهد. اگر همچنان با نسخه‌های قدیمی به استقبال نسل جدید برویم، نتیجه از پیش معلوم است؛ کودکان، قهرمانان خود را نه در سینمای ایران، بلکه در محصولات فرهنگی دیگر کشورها جست‌وجو خواهند کرد.

و این دقیقاً همان نقطه‌ای است که مسئله را از یک دغدغه سینمایی، به یک دغدغه فرهنگی و حتی اجتماعی تبدیل می‌کند.

کودکی که با قصه‌های سرزمین خود ارتباط نگیرد، به‌تدریج حافظه فرهنگی مشترکش را از دست می‌دهد. سینمای کودک، فقط ابزار سرگرمی نیست؛ کارخانه تولید هویت است. کشوری که برای تخیل کودکانش برنامه نداشته باشد، دیر یا زود باید هزینه آن را در عرصه فرهنگ، آموزش و حتی سرمایه اجتماعی بپردازد.

■ سینما کودک را با فروش نسنجیم

اشتباه بزرگ سال‌های اخیر این بوده که ارزش سینمای کودک را تنها با جدول فروش سنجیده‌ایم. گویی اگر فیلمی میلیاردی نفروشد، دیگر ارزش حمایت ندارد. اما مگر کتاب کودک، تئاتر کودک یا آموزش رسمی را فقط با سود اقتصادی می‌سنجند؟ برخی حوزه‌ها، زیرساخت تمدنی یک کشورند و بازدهی آنها را باید در افق‌های بلندمدت دید، نه در گزارش فروش پایان سال.

سینمای کودک نیز از همین جنس است. هر فیلم خوب کودک، سرمایه‌گذاری برای آینده است؛ آینده‌ای که در آن، مخاطب آگاه‌تر، خلاق‌تر و ریشه‌دارتر پرورش می‌یابد. غفلت از این واقعیت، یعنی سپردن میدان تربیت فرهنگی نسل آینده به محصولاتی که نه زبان ما را می‌شناسند، نه تاریخ ما را و نه دغدغه‌های جامعه ما را.

شاید امروز بیش از هر زمان دیگری، سینمای کودک ایران به یک تصمیم بزرگ نیاز دارد؛ تصمیمی که از پشت میزهای اداری فراتر برود و با مشارکت فیلمسازان، نویسندگان، روانشناسان کودک، اقتصاددانان فرهنگ و فعالان بخش خصوصی، نقشه‌ای تازه برای این سینما ترسیم کند. در غیر این صورت، هر سال آمار تولید کمتر خواهد شد، سالن‌ها خلوت‌تر می‌شوند و جشنواره‌ها نیز تنها خاطره روزهای پررونق گذشته را مرور خواهند کرد.

نسلی که با «قصه‌های مجید» بزرگ شد، هنوز هم آن شخصیت‌ها را به یاد دارد؛ نه به دلیل جلوه‌های ویژه، بلکه چون آن فیلم‌ها بخشی از زندگی مردم بودند. امروز اما اگر از بسیاری از کودکان بپرسیم آخرین فیلم ایرانی محبوب‌شان چه بوده است، سکوتی طولانی پاسخ ما خواهد بود؛ سکوتی که از هزار آمار و گزارش، نگران‌کننده‌تر است.

سینمای کودک ایران هنوز نمرده است؛ اما بی‌تردید در بخش مراقبت‌های ویژه قرار دارد. احیای آن، با برگزاری چند نشست، چند همایش و چند جشنواره تشریفاتی ممکن نخواهد شد. این سینما به اراده، برنامه، سرمایه‌گذاری و جسارت نیاز دارد؛ همان جسارتی که روزی باعث شد بهترین فیلمسازان ایران، ساختن فیلم برای کودکان را افتخار خود بدانند.

اگر امروز برای نجات سینمای کودک تصمیم نگیریم، فردا دیگر چیزی برای نجات دادن باقی نخواهد ماند. آن روز، تنها یک ژانر سینمایی را از دست نداده‌ایم؛ بخشی از حافظه فرهنگی، رؤیاهای جمعی و آینده فرزندان این سرزمین را از دست داده‌ایم. و هیچ ملتی، با فراموش کردن کودکی خود، آینده‌ای روشن نخواهد ساخت.

نقدی به فیلم تهران کنارت

تجربه‌ای که پیش از آغاز شکست می‌خورد

نقد
شیرین نجیبی‌نیا

«تهران کنارت» سودای متفاوت بودن دارد؛ فیلمی که می‌کوشد با شکستن الگوهای مرسوم روایت، تصویری تازه از نسل جوان و مناسبات اجتماعی امروز ارائه کند. اما آنچه بر پرده نقش می‌بندد، نه یک تجربه موفق و جسورانه، بلکه اثری آشفته، بی‌سرانجام و فاقد انسجام است؛ فیلمی که از همان دقایق ابتدایی نشانه‌های شکست خود را آشکار می‌کند و در نهایت به اثری تبدیل می‌شود که بیش از آنکه در حافظه مخاطب باقی بماند، به سرعت به فراموشی سپرده خواهد شد.

■ ضعف در روایت

یکی از مهم‌ترین مشکلات «تهران کنارت» در همان نقطه‌ای نهفته است که سازندگان آن را نقطه قوت فیلم می‌دانند؛ یعنی ساختار روایی متفاوت. فیلم تلاش می‌کند با فاصله گرفتن از روایت کلاسیک، فرمی تازه را تجربه کند و از دل این تجربه به بیان دغدغه‌های نسل جوان برسد. اما این نوآوری نه بر پایه شناخت دقیق از ابزارهای سینمایی، بلکه بر مبنای نوعی شتاب‌زدگی و بی‌قراری شکل گرفته است. نتیجه آن است که روایت مدام از شاخه‌ای به شاخه دیگر می‌پرد، شخصیت‌ها بدون پرداخت کافی وارد داستان می‌شوند و خطوط روایی پیش از آنکه شکل بگیرند، رها می‌شوند.

فیلم در بیان مسائل اجتماعی و مشکلات نسل جوان نیز دچار لکنتی آشکار است. گویی نویسنده و کارگردان میان تمایل به انتقاد اجتماعی و هراس از ورود عمیق به مسائل واقعی سرگردان مانده‌اند. از این رو هیچ‌یک از بحران‌های مطرح‌شده در فیلم به درستی بسط پیدا نمی‌کند. مشکلات اقتصادی، تنهایی نسل جدید، بحران هویت، شکاف‌های خانوادگی و سردرگمی‌های اجتماعی تنها در حد اشاره باقی می‌مانند و هرگز به یک درام تأثیرگذار تبدیل نمی‌شوند.

فیلمنامه بزرگ‌ترین قربانی این وضعیت است. «تهران کنارت» فاقد ستون فقرات روایی محکمی است که بتواند اجزای پراکنده داستان را به یکدیگر متصل کند. بسیاری از صحنه‌ها صرفاً برای پر کردن زمان فیلم طراحی شده‌اند و حذف یا جابه‌جایی آنها خللی در کلیت اثر ایجاد نمی‌کند. شخصیت‌ها نیز فاقد عمق و هویت مشخص هستند. مخاطب نه انگیزه‌های آنان را به درستی درک می‌کند و نه سرنوشت‌شان برایش اهمیت پیدا می‌کند. در حوزه دیالوگ‌نویسی نیز فیلم با ضعف‌های جدی مواجه است. بخش قابل توجهی از گفت‌وگوها یا فاقد کارکرد دراماتیک هستند یا صرفاً برای القای نوعی متفاوت بودن و جسارت طراحی شده‌اند. متأسفانه در برخی سکانس‌ها استفاده از ادبیات نامناسب و رفتارهای خارج از عرف به جای آنکه به شخصیت‌پردازی کمک کند، به ابزاری برای جلب توجه تبدیل شده است. این تصور که عبور از مرزهای ادب و نزاکت اجتماعی می‌تواند نشانه روشنفکری یا بیان حرف‌های تازه باشد، سال‌هاست در بخشی از سینمای ایران تکرار می‌شود؛ تصوری که در «تهران کنارت» نیز بار دیگر خود را نشان می‌دهد. حال آنکه جسارت در سینما از عمق اندیشه و قدرت روایت ناشی می‌شود، نه از به‌کارگیری واژگان یا رفتارهایی که صرفاً جنبه شوک‌آفرینی دارند.

کارگردانی فیلم نیز کمکی به نجات اثر نمی‌کند. بسیاری از صحنه‌ها فاقد ریتم مناسب هستند و انتقال احساسات میان شخصیت‌ها به شکل ناقص صورت می‌گیرد. دوربین گاه سرگردان به نظر می‌رسد و میزانسن‌ها نیز فاقد دقت لازم‌اند. در مواردی حتی به نظر می‌رسد کارگردان خود نیز نسبت به مسیر روایت اطمینان کافی نداشته و همین تردید به ساختار کلی فیلم منتقل شده است.

■ سکانس‌های ابتر و ناقص

موضوع دیگری که به آشفتگی اثر دامن زده، کوتاه شدن یا ناقص ماندن برخی سکانس‌هاست. در بخش‌هایی از فیلم احساس می‌شود حلقه‌هایی از زنجیره روایت حذف شده‌اند. برخی روابط میان شخصیت‌ها ناگهان شکل می‌گیرند و برخی تعارض‌ها بدون مقدمه پایان می‌یابند. این وضعیت احتمال وجود حذف‌های متعدد در فرایند تدوین را تقویت می‌کند؛ حذف‌هایی که اگرچه ممکن است به دلایل مختلف صورت گرفته باشند، اما در نهایت انسجام اثر را به شدت آسیب زده‌اند.

با این حال شاید تنها نکته قابل تأمل فیلم به بازی برخی بازیگران بازگردد. آنان تلاش می‌کنند ضعف‌های فیلمنامه را با انرژی و حضور خود جبران کنند. اما حتی بازیگران نیز در برابر شخصیت‌هایی که به درستی نوشته نشده‌اند، ابزار چندانی در اختیار ندارند.

در میان بازیگران فیلم، علی شادمان و آناهیتا افشار بیش از دیگران بار ضعف‌های فیلمنامه را بر دوش می‌کشند. شادمان که در سال‌های اخیر نشان داده توانایی ایفای نقش‌های پیچیده و چندلایه را دارد، اینجا نیز می‌کوشد از دل شخصیتی کم‌پرداخت و سرگردان، تصویری قابل باور خلق کند. او در برخی لحظات با کنترل مناسب احساسات و پرهیز از اغراق، موفق می‌شود مخاطب را با خود همراه کند، اما محدودیت‌های متن اجازه نمی‌دهد شخصیتش به نقطه‌ای ماندگار برسد. آناهیتا افشار نیز با تسلط همیشگی بر جزئیات رفتاری و لحن بازی، تلاش می‌کند به کاراکتر خود هویت ببخشد؛ تلاشی که بارها در برابر آشفتگی روایت و ناپیوستگی موقعیت‌های دراماتیک ناکام می‌ماند.

مشکل اصلی آنجاست که بازیگران فیلم بیش از آنکه فرصت بازیگری داشته باشند، ناچارند خلأهای فیلمنامه را جبران کنند. در نتیجه، حتی بازی‌های قابل قبول نیز در ساختاری نامنسجم گم می‌شوند و نمی‌توانند اثر را از سقوط نجات دهند. در واقع گروه بازیگری عملاً قربانی متنی شده‌اند که نه فرصت خلق شخصیت‌های ماندگار را فراهم می‌کند و نه بستری مناسب برای نمایش توانایی‌های آنان به وجود می‌آورد. از این منظر، شکست فیلم بیش از آنکه متوجه بازیگران باشد، متوجه ساختاری است که از ابتدا بر پایه‌ای سست بنا شده است.

«تهران کنارت» تنها یک فیلم ناموفق نیست، بلکه نشانه‌ای از بحرانی عمیق‌تر در بخشی از سینمای امروز ایران است. بحرانی که در آن، تمایل به متفاوت بودن جایگزین ضرورت روایت‌گری شده و فرم بر محتوا غلبه کرده است. پرسش مهم اینجاست که تولید چنین آثاری تا چه اندازه می‌تواند به رشد و پیشرفت سینمای ایران کمک کند؟ سینمایی که سال‌هاست از ضعف فیلمنامه رنج می‌برد و همزمان در جذب مخاطب عام نیز با مشکلات جدی مواجه است.

فیلم‌هایی از این دست معمولاً می‌کوشند با شکستن قواعد رایج، خود را در جایگاه آثاری جسور و نوگرا معرفی کنند، اما نوآوری زمانی ارزشمند است که بر پایه شناخت دقیق از درام، شخصیت‌پردازی و روایت شکل گرفته باشد. در غیر این صورت، نتیجه چیزی جز آشفتگی و سردرگمی نخواهد بود. مخاطب امروز بیش از هر زمان دیگری به داستانی منسجم، شخصیت‌هایی باورپذیر و جهان‌بینی روشن نیاز دارد؛ عناصری که «تهران کنارت» در فراهم کردن آنها ناکام می‌ماند.

■ مشکلات عدیده در فیلمنامه

مشکل اساسی آنجاست که بخشی از سینمای ایران همچنان تصور می‌کند فاصله گرفتن از روایت کلاسیک، استفاده از دیالوگ‌های نامتعارف و نمایش روابط پراکنده اجتماعی به‌تنهایی می‌تواند جایگزین یک فیلمنامه محکم شود. در حالی که تجربه سال‌های اخیر نشان داده، مهم‌ترین نیاز سینمای ایران نه تجربه‌گرایی بی‌ضابطه، بلکه بازگشت به اهمیت قصه و شخصیت است. تا زمانی که فیلمنامه در اولویت قرار نگیرد، نه سینمای هنری به دستاوردی جدی خواهد رسید و نه مخاطب عام انگیزه‌ای برای بازگشت به سالن‌های سینما پیدا خواهد کرد.

شاید بزرگ‌ترین ایراد «تهران کنارت» این باشد که می‌خواهد نماینده نسلی باشد که هنوز آن را به درستی نمی‌شناسد. از همین رو نه به کشف تازه‌ای درباره جامعه می‌رسد و نه تجربه‌ای مؤثر در زبان سینمایی ارائه می‌دهد. حاصل کار اثری است که میان ادعای متفاوت بودن و ناتوانی در تحقق آن گرفتار می‌شود؛ فیلمی که نه می‌تواند مخاطب عام را با خود همراه کند و نه دستاوردی جدی برای سینمای هنری به ارمغان بیاورد.

«تهران کنارت» بیش از آنکه نویدبخش افقی تازه باشد، یادآور این واقعیت تلخ است که بحران فیلمنامه همچنان مهم‌ترین زخم سینمای ایران باقی مانده است. فیلمی که می‌خواهد حرفی تازه بزند، اما زبان بیان آن را پیدا نکرده؛ می‌خواهد ساختارشکنی کند، اما پیش از ساختن، دست به ویران کردن زده است. چنین آثاری شاید در مقطعی کوتاه کنجکاوی مخاطب را برانگیزند، اما در غیاب روایت، شخصیت و جهان‌بینی منسجم، خیلی زود به حاشیه رانده می‌شوند. از این رو «تهران کنارت» نه یک تجربه شکست‌خورده، بلکه هشداری درباره مسیری است که اگر اصلاح نشود، فاصله میان سینمای ایران و مخاطبانش را بیش از پیش عمیق خواهد کرد.