سینمای ایران در چنبر اصلاحات فرهنگی

بهروز تورانی

سرمایه‌گذاری بانکها در فعالیتهای تولیدی سینمای ایران ــ فکری که شاید تا زمان از چاپ درآمدن این نوشته تحقق یافته باشد ــ نشان می‌دهد که این سینما به عنوان یک سیستم اقتصادی از سلامت برخوردار است. ماهیت کار بانک ایجاب می‌کند که از سرمایه‌گذاری در اموری که احتمال زیان در آن بر احتمال سود بچربد اجتناب کند. بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که بانکداران ــ که در صلاحیت و تشخیص و شم اقتصادی‌شان تردیدی نیست ــ سینمای ایران را یک صنعت فعال، سالم و دارای آینده‌ای امیدبخش تشخیص داده‌اند.

این اعتبار، برای صنعتی که در سال ۱۳۵۶ دست‌اندرکارانش با کارگزاران دولتی همداستان شدند تا کوس ورشکستگی آن را بر سر هر بازار و حتی در هر جلسه حزبی بکوبند؛ آسان به دست نیامده است. پس از چند سالی که طی آن همه چیز ــ و از جمله سینما ــ تحت‌الشعاع رویدادهای سیاسی قرار گرفته بود، برنامه‌ریزی برای فعال کردن این صنعت آغاز شد و بالاخره در نیمه اول دهه شصت نخستین آثار عملی این برنامه‌ریزیها به‌منصه ظهور رسید.

در بحثهائی که در سال ۵۶ به اوج رسید، از سینما صرف‌نظر از جنبه‌های فرهنگی و هنری، به عنوان یک صنعت نیازمند به کمک و حمایت مالی دولت سخن گفته می‌شد.

رقابت ظالمانه فیلمهای خارجی، قیمت اندک بلیت سینما و درصد بالای عوارضی که از آن گرفته می‌شد عمده عواملی بود که به ادعای دست‌اندرکاران به یک بحران اقتصادی در سینمای ایران امکان بروز داده بود.

از سوی دیگر، در شهر تهران یعنی بزرگترین بازار سینمای کشور، سینماهائی که از آنها با عنوان "خوب" یاد می‌شد، نیاز و الزامی برای نمایش فیلمهای ایرانی نداشتند. به این ترتیب، بازار فیلم داخلی در تهران نیز تنها به محدوده‌ٔ خاصی منحصر می‌شد.

همین بازار، به یک فیلم خارجی که به قیمت هزار دلار وارد شده بود امکان‌گسترده‌تری برای عرضه می‌داد تا به یک فیلم ایرانی که میلیون‌ها ریال صرف تولیدش شده بود.

این، عمده درد دل دست‌اندرکاران بود. دولت، در آن سوی میز، تمامی این مشکل اقتصادی را به ضعف محتوای فرهنگی فیلمهای ایرانی نسبت می‌داد. اما در عمل، نه قدرت برطرف کردن مشکل اقتصادی را داشت و نه جسارت ارائه یک رهنمود فرهنگی برای خروج از این دو تنگنا را در توان خود می‌دید.

در نیمه اول دهه شصت رقابت فیلمهای خارجی با فیلم ایرانی تقریبا به تمامی از میان برداشته شد. تمامی سینماهای کشور فیلمهای داخلی را نمایش می‌دهند و با اتخاذ یک سیاست عرضه عاقلانه نمایش معدود فیلمهای خارجی را تحت‌الشعاع اولویتی قرار می‌دهند که برای فیلمهای ایرانی قائل شده‌اند.

دیگر اینکه درصد عوارضی که از بلیت سینما گرفته می‌شد کاهش یافت و از سوی دیگر به بهای بلیت افزوده شد. علاوه بر این، گامهای مثبتی نیز در زمینه تهیه و توزیع مواد خام مورد نیاز سینماگران برداشته شد و سیاستهای "حمایتی ــ هدایتی" دیگری نیز در زمینهٔ سینما اعمال شد. با این ترتیب، سینمای ایران می‌بایستی به چیزی بسیار بیش از آنچه در سال ۵۶ آرزو می‌کرد دست یافته باشد. اقدام بانکها در امر سرمایه‌گذاری در فعالیتهای سینمائی در واقع مهر تائیدی است بر موفقیت این سیاستها.

محک دیگر بر این موفقیت آن است که سینمای ایران دیگر بازارهای داخلی را برای خود تنگ می‌بیند و در تلاش است تا به بازاری گسترده‌تر در فراسوی مرزها دست یابد. در این زمینه نیز همچون موارد دیگر یک بازوی اجرائی قوی ــ بنیاد فارابی ــ نقش حمایتی ــ هدایتی خود را به خوبی ایفا می‌کند.

به این ترتیب سینمای ایران از تنگنای اقتصادی بیرون آمد و طبیعتا می‌بایستی در جستجوی راهی برای گریز از بن‌بست فرهنگی سابق‌الذکر نیز باشد. اما عبور از این گذرگاه برخلاف اصلاحات اقتصادی که یکسره به‌همت مسئولان انجام شد بدون همکاری دست‌اندرکاران سینما یعنی هنرمندان و صنعتگران امکان‌پذیر نخواهد شد.

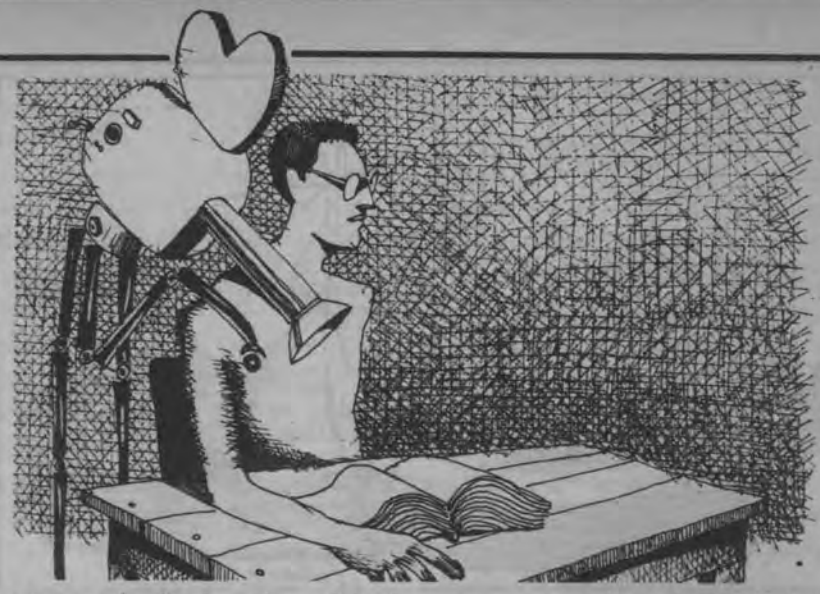
گمان بر این است که هم هنرمندان و صنعتگران سینمای ایران، هم مسئولان و هم تماشاگران نیاز به انجام اصلاحات فرهنگی را حس کرده‌اند. شاید عجیب نباشد که در اینجا نیز گام‌هائی که تاکنون برداشته شده بیشتر از پشت میزها بوده است تا از پشت دوربین‌ها. از این رهگذر تاکنون تقریبا مشخص شده است که سینمای ایران از نظر فرهنگی چگونه نباید باشد

این درس گرانبها بیشتر از طریق فیلمنامه‌های غیرقابل قبول و فیلمهائی که در رده‌بندی‌های کیفیتی پائین قرار گرفته‌اند کسب شده است. البته گهگاه نیز رهنمودهائی به صورت کلیات مطرح شده، اما در این مطرح شدنها شاهد مثالی ارائه نشده است. زیرا هنوز فیلمی که بتوان آن را نمونهٔ خوبی برای پیروی دانست احتمالا ساخته نشده است.

گاه در گفت‌وگو با فیلمسازان چنین به نظر می‌رسد که جمعی از آنان انتظار دارند با آنان به تفصیل دربارهٔ ساخت فرهنگی پیشنهادی سینمای ایران سخن گفته شود. اگر چنین کاری اصولا امکان‌پذیر باشد عاقلانه است که حدودی برای آن متصور باشیم. این بدان معنی است که باز باید دست به دامن کلیات شویم وگرنه مثل این است که از مسئولان بخواهیم برای فیلمسازان سناریو بنویسند و احتمالا این فیلمنامه را تقطیع هم بکنند. آیا کسی انجام چنین‌کاری را به صلاح می‌داند؟

پس برای سازندگی فرهنگی در سینما چه‌باید کرد؟ شاید به عنوان یکی از راه‌حلهای ممکن بتوان به ماده خام فرهنگی‌سینما نظری انداخت. ماده خام فرهنگی سینما چیزی نیست جز ادبیات و مظهر سینمائی آن یعنی فیلمنامه.

سینمای امروز ایران از سوئی به خاطر ماهیت داستانگویش و از سوی دیگر به خاطر فقر فرهنگ بیان تصویری، همه آنچه را که می‌خواهد بیان کند با یک داستان می‌گوید. امروزه برجسته‌ترین مشخصه هر فیلم، داستان آن است. شاید به همین علت حجم قابل توجهی از هر نقد فیلم به بیان و بررسی



داستان آن اختصاص می‌یابد.

از نظر تماشاگر، از دیدگاه منتقد و شاید حتی از نظر مسئولان اجرائی، داستان مهمترین رکن فیلم است. کارنامه سینمای ایران در دورانی که سعی کرده است وجهه فرهنگی داشته باشد گویای آن است که فیلم بد فیلمی است که یا تماشاگران یا منتقدان یا مسئولان اجرائی داستان آن را نپسندند. در این میانه کمتر بحثی از بیان سینمائی پیش می‌آید. شاید چون سینمای ایران هنوز به مرحله‌ای از رشد نرسیده است که بتوان از چنین عاملی صحبت کرد.

با این اوصاف، توجه بیشتر به فیلمنامه شاید بتواند فتح بابی در مقولهٔ "ارتقاء کیفی" که این روزها از آن بسیار سخن گفته می‌شود، باشد. آنگاه، یعنی هنگامی که داستان گفتن و خوب داستان گفتن و داستان خوب گفتن را آموختیم، می‌توانیم گامهای بعدی را در ارتباط با کم و کیف بیان سینمائی و دیگر ظرایف هنری و فرهنگی برداریم.

نخستین عاملی که می‌تواند سینمای ایران را از رشد کیفی بازدارد، بی‌توجهی به مضامین فیلمهاست. آیا می‌توانیم فیلمنامه‌ها و فیلمهای بی‌خاصیت را فراموش کنیم؟ آیا می‌توان در زمینهٔ مضمون دست به نوآوری زد؟ آیا می‌توان حرف لازم و موثری را به گونه‌ای بیان کرد که احساسات کسی را جریحه‌دار نکند؟ آیا می‌توان از تقلید از خود و تقلید از دیگران دست کشید؟ در این زمینهٔ اخیر، فهرستی وحشت‌انگیز وجود دارد که نشان می‌دهد تعداد زیادی از فیلمهای همین چند سالهٔ اخیر یا از فیلمهای خارجی، یا از فیلمهای داخلی قبل و بعد از انقلاب و یا از سریالهای تلویزیونی خارجی اقتباس شده‌اند.

شدت این اقتباسها گاه به حدی است که فیلمساز نسخه برابر با اصلی از اثر اولیه پدید آورده است که البته تنها تفاوتش با نسخهٔ اولیه در آن است که در نسخهٔ جدید اشتباهات متناقض با عقل سلیم نیز دیده می‌شود: مثل نمائی که از دیدگاه جنازه‌ای فیلمبرداری شده، یا نمائی که در آن نور شعله یک شمع صحنه را مثل روز روشن می‌کند.

در هر حال، بهبود وضعیت داستان و فیلمنامه بیش از هرچیز محتاج تلاش، مطالعه و آگاهی سینماگران و فیلمنامه‌نویسان است. سازمانهای اجرائی نیز طبیعتا نقش ارشادی خود را فراموش نخواهند کرد. به ویژه که اگر مضامین فیلمهای ایرانی به شکل فعلی خود باقی بمانند، به زودی نمایشهای درام خانوادگی که در هر هفته به چندین شکل و نام از تلویزیون پخش می‌شوند، به صورت رقیبی برای سینمای ایران درخواهند آمد که سهولت دسترسی به آنها احتمالا عرصه را لااقل برای فیلمهای سینمائی همنوع‌شان تنگ خواهد کرد.

در شهری مثل تهران که زحمت‌وهزینه آمدوشد به سینما سنگین است، طبیعی است که تماشاگر ترجیح دهد یک درام خانوادگی را در خانه تماشا کند و از تماشای احتمالا همان داستان در سینما چشم بپوشد.

سال سینمائی در ایران با جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر آغاز می‌شود. پنجمین جشنواره که سال گذشته برگزار شد، موفقیت برنامه‌ریزی در جهت ارتقاء کمی را به نمایش گذاشت. جشنوارهٔ ششم که در بهمن‌ماه امسال برگزار خواهد شد، عرصه ارزیابی نخستین تلاشها برای ارتقاء کیفی سینمای ایران خواهد بود.

گذر از تنگنای اقتصادی چیزی نزدیک به یک دهه از عمر سینمای ایران را به خود اختصاص داد. در شرایطی که مسئولان و سیاست‌گزاران فرهنگی ـ سینمائی کارآزموده‌تر شده‌اند، و از سوی دیگر سینمای ایران نیروهای انسانی جوان‌تر و تازه‌نفس‌تری را جذب کرده است، آیا می‌توان به پایان پیروزمندانه کارزار فرهنگی در زمانی کوتاه‌تر از یک دهه امیدوار بود؟

خبرهای جشنوارهٔ سینمای فجر

مرور بر آثار تارکوفسکی

امسال جشنواره مروری خواهد داشت بر آثار آندره‌ای تارکوفسکی فیلمساز روس که سال گذشته در پاریس درگذشت. آثار این فیلمساز با برگردان فارسی و برای اولین بار در ایران به نمایش درمی‌آیند.

هفت فیلم بلند تارکوفسکی که دو تا را در اروپا و باقی را در شوروی ساخته به ترتیب زیر در جشنواره به نمایش گذاشته خواهند شد:

۱ ـ فیلم "کودکی ایوان" (۱۹۶۲) اولین فیلم بلند او که در جشنوارهٔ ونیز شیر طلائی طلائی را به خود اختصاص داد.

۲ ـ فیلم "آندری روبلیف" (۱۹۶۳) که مقامات شوروی اجازهٔ اولین نمایش آن را در سال ۱۹۶۹ در فستیوال کان دادند. و سناریوی آن با همکاری "میخالکوف" و "کونچالفسکی" نوشته شده است. این فیلم بیوگرافی نقاش تمثالهای مذهبی در اوایل قرن پانزدهم روسیه است.

۳ ـ فیلم علمی ـ تخیلی "سولاریس" (۱۹۷۲).

۴ ـ "آینه" (۱۹۷۵) که در آن شرح حال خود را به صورت معما مطرح می‌کند. این فیلم در شوروی با نام "سومین طبقه" به نمایش گذاشته شد.

۵ ـ "استالکر" (۱۹۷۹) که فیلمی علمی ـ تخیلی است.

۶ ـ "نوستالگیا" (غم غربت ۱۹۸۳) که در ایتالیا ساخته شده است.

۷ ـ "ایثار" (قربانی ۱۹۸۶) که آخرین فیلم تارکوفسکی است و در سوئد ساخته شده است.

تارکوفسکی در سال ۱۹۳۲ در کنارهٔ ولگا متولد شد و جوانیش مصادف با جنگ و سالهای سیاه استالینی بود. او ابتدا به موسیقی روی آورد و سپس به نقاشی علاقه‌مند شد. در ۱۹۵۲ به موسسهٔ زبانهای شرقی رفت و در آنجا عربی را آموخت. بعد به مدت دو سال برای تحقیقات زمین‌شناسی به سیبری رفت. عاقبت تصمیم گرفت سینما را دنبال کند و وارد مدرسه عالی سینما در مسکو شد و به شاگردی "میخائیل رم" دوران تحصیلش را در این مدرسه به پایان آورد.

این فیلمساز تحت تاثیر رمانهای نابوکوف و دارای تفکراتی فلسفی است. آثار تارکوفسکی دارای ریتمی کند، سکانسهای بلند و پلانهائی طولانی هستند. او با تعداد کمی بازیگر کار می‌کند و در کارهایش به اصول نقاشی بسیار بها می‌دهد.