# سینمای ملی، سینمای جهانی

□مسعود فراستی

مبحث سینمای ملی و جهانی ظاهراً بحثی ساده است و بدون پیچیدگی! اما مسأله به این سادگیها نیست و بردن جوایز جشنواره‌های رنگارنگ غربی، به معنای داشتن سینمای ملی و در نتیجه، سینمای جهانی نیست.

بحث بر سر این مفاهیم، دو فایده بزرگ دربردارد: اول از یک سو بر سر حداقل‌های نظری که کاربردها بر آنها مبتنی‌اند، بیشتر می‌اندیشیم. و دوم، از این خطر در امان می‌مانیم که نادانسته‌ها را دانسته فرض کنیم و پیچیده‌ها را ساده؛ چنانکه تاکنون کرده‌ایم. ساده فرض کردن پیچیدگیها، بخصوص در جهانِ بسرعت در حال تغییرِ امروزین، سبب می‌شود که وقتی به مفاهیم و مسائل پیچیده برسیم، قادر به حل آنها نباشیم و کت بسته و مرعوب، خود را تسلیم کنیم.

سینمای جهانی، مانند تکنیک، دانش، هنر، علم و... جهانی مفهومی عامی است، و به نحوی خاص، فاقد معناست. زیرا سطح تکنیک، فرهنگ، میزان رشد و توسعهٔ اقتصادی ـ اجتماعی، اوضاع و احوال سیاسی، موقعیت ژئوپلیتیک، مذهب و بازخوردهای ملتها را به عنوان یک «واحد ملی» نسبت به خود، خارجیها و تعاملهای انسانی مشروط می‌کند. این امر در مورد هنر ـ و سینما ـ نیز صادق است.

سینمای جهانی، پدیده‌ای یکدست و فاقد تناقض نیست. برعکس واقعیتی است پرتناقض و پراکنده. اما هم واقعیت است و هم مفهوم دارد.

این مفهوم به یک واقعیت خاصی برمی‌گردد. یعنی اساساً مفهومی اقتصادی است و بعد، فرهنگی و هنری. از این حیث، سینمای امریکا، با فروش سالانهٔ چندین میلیارددلاری در سطح جهان، تنها سینمای جدی جهانیِ امروز است.

اما از حیث نظری، سینمای جهانی یک مجموعه است، یک کل، که دارای زیرمجموعه‌هایی است. زیر مجموعه‌هایی که هر کدام به تنهایی مجموعه‌اند و به آن سینمای ملی می‌گوییم. یعنی مجموعه‌ای از سینمای ملیِ همهٔ کشورها از امریکا تا هندوستان، چین، ژاپن، کشورهای اروپایی و... این مجموعه را می‌سازد.

هر مجموعه دارای عناصر معین یا نامعین است که درون یک فضای بسته محصورند یا مهار شده‌اند. سینمای هر کشوری یا هر سینمای ملی که فاقد این خاصیت باشد در واقع زیرمجموعه‌ای نامعین است، یا اصلاً فقط عناصری از آن در فضای مجموعه پخش‌وپلا هستند.

این امر از سوی دیگر به معنای آن نیست که سینمای ملیتهای گوناگون با یکدیگر تداخل ندارند. اما سینمای ملی، سینمایی است که عناصر اصلیِ سازندهٔ آن مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند که گویای هویت، مذهب، ایدئولوژی و درواقع به طور کلی گرایش یا بازخورد آن ملت است. و آن ملت از طریق مفاهیم و بازخوردهای مستتر در هنر ـ سینما ـ یش قابل شناسایی است. و بازخورد هر ملت به فرهنگ و... آن ملت در این مجموعه یا سیستم قابلیت نسبت دادن را داراست.

تداخل این زیرمجموعه‌ها می‌تواند مثبت یا منفی باشد، به این معنا که اگر عناصر نامعین در این تداخل در مکان معینی محصور، مهار یا کنترل شوند، مجموعه دارای تعین و قابلیت تصریح بیشتری است. عکس این نیز ممکن است؛ یعنی تداخل می‌تواند امکان اندکی برای تعامل عناصر اصلی و فرعی باقی بگذارد. پس زیر مجموعه‌ای از این مجموعهٔ کل که سینمای بین‌المللی می‌نامیم، خودش یک مجموعه است.

اگر فرض کنیم که تداخل یک زیرمجموعه با زیرمجموعه‌های دیگر بر آن تاثیر منفی نداشته باشد، یا به احتمال نزدیک صفر اصلاً تداخلی موجود نباشد، در آن صورت این مجموعه دارای عناصری است که درون مجموعه در تعامل‌اند. یعنی با یک مجموعه طرف هستیم، که معمولاً دارای نظام و سیستم است. منظور این است که اگر عنصری نتواند از آن خارج شود، یا هر عنصر نامعقولی از خارج نتواند وارد آن شود، مجموعه «بسته» است و سیستم‌مند.

سیستم برای یک مجموعه حیاتی است. مجموعهٔ غیرسیستمی یا غیرنظام‌پذیر، مجموعه نیست. اما لااقل به دو نحو می‌توان سیستم ساخت:

۱. مهار و کنترل اجزای اخلال یا عوامل اختلال (استوکاستیک)

۲. سیستم سازی بر اساس عناصر اخلال.

سینما ـ و هنر و ادبیات ـ غرب به دلایل گوناگون اقتصادی، فرهنگی، سنت نمایشی و... از هر دو متد به نحو موفقیت‌آمیزی استفاده می‌کند. برای مثال در نمایشنامه **هملت**، همه شخصیتها، اجزای اخلال هستند، و مجموعه کاملاً بسته است و نظامدار. این امر را در فیلم سرگیجه یا پرندگان یا عمده آثار هیچکاک نیز می‌بینیم. از طرف دیگر در فاوستوس مارلو، که معاصر شکسپیر بود، عوامل اخلال مهار و محصور شده و مجموعه بسته است اما نظام‌دار.

بنابراین فیلمها به ریشه‌های سترگ و عمیق درختی تناور می‌رسند. فرهنگ ملتها، پشت سینما قرار می‌گیرد.

سینمای فورد اساساً آمریکایی است و سینمای ازو اصلاً ژاپنی است (درک رابطهٔ تکنیک و مفهوم هنری).

سینمای هند و سینمای چین به دلیل داشتن مقیاس انبوه (جمعیت) مثل هر کالای دیگری به راحتی می‌توانند در داخل کشور هم مخاطب پیدا کنند. پس چندان ناچار به تأسی از فرهنگهای دیگر نیستند. یعنی درک رابطهٔ سطح تکنیک و فرهنگ در امریکا و ژاپن و عامل جمعیت سبب موفقیت سینمای ملی این کشورهاست. سینماگر هندی خودش را به هر حال می‌باوراند، حتی اگر به خودش چندان باور نداشته باشد، زیرا با مخاطب چند صد میلیونیِ داخلیِ طرف است. پس این سکه روی دیگری نیز دارد.

آنچه «عامل اخلال» سیستم است و یکی از مهمترین اثرات آن، تبدیل نشدن به یک مجموعهٔ معیّن و مهار شده است، که در مورد سینمای هندوستان چندان عمل نمی‌کند، زیرا عامل اخلال قادر به عمل مؤثر نیست. بنابراین مهار آن به نحوی که سیستم دچار تلاشی نشود، بسیار ساده‌تر از کشورهای دیگر جنوبی است که جمعیتهای پنجاه، شصت میلیونی دارند. در واقع در سینمای هند، ظرفیت سیستم، وزن عامل اخلال را کم می‌کند. □

## سینمای جهان

در سینمای امریکا نیز که فروش سالانهٔ چندین میلیارد دلاری در سطح بین‌المللی دارد و گیشه‌های جهان را تسخیر کرده، عامل اخلال نمی‌تواند فعال باشد ـ و این سینما بر فرهنگ و اندیشهٔ ملل جهان تأثیر می‌گذارد و فرهنگ‌سازی می‌کند؛ و همچنان مهمترین سینمای جهان است.

وقتی فیلمهای امریکایی دههٔ ۸۰، ۹۰ را می‌بینیم، متوجه مؤلفه معین در آنها می‌شویم: قدرت تکنولوژیک فوق‌العاده و سرگرمیِ بسیار. این سینما، همچنان هویت امریکاییِ خود را حفظ کرده ـ حتی بعد از جدا شدن رکورد تورمی در اقتصاد (اوایل دههٔ ۸۰) و بحران ۱۱ سپتامبر همچنان سینمای «مسأله حل کن» است. و این وجه تمایز آن است از بقیهٔ سینماها. در تمامیِ ژانرهای امریکایی؛ علمی تخیلی، ملودرام، کمدی، وسترن، ترسناک و... قهرمان فیلم، مانند قهرمان ادبیات دههٔ ۳۰ میلادی (اشتاین‌بک و همینگوی) چندان دنبال کنکاش نیست، بلکه با به خطر انداختن خود، دنبال حل مسأله

است؛ چه مسأله فردی باشد، چه جمعی. قهرمان سینمای امریکایی، نه به قرون گذشته پناه می‌برد و نه به رخوت و نادانی.

از طریق این سینما، می‌شود فهمید ملت امریکا به دنبال چیست. مشکلاتش کدام است و روانشناسی، فرهنگ و جامعه‌شناسی‌اش چه مختصاتی دارد؛ اصولاً امریکا چه نوع کشوری است. کشور پیشرفتهٔ فوق صنعتی با سطح تکنولوژیک فوق‌العاده رشد یافته. با «مسأله» درگیر است و دنبال حل آن: رشد مدام تکنولوژی و پیروزی بر تکنولوژی.

چرا این سینما اینگونه عمل می‌کند و این تهاجم تصویری و به رخ کشیدن تصاویر تکنولوژیک چه خصوصیاتی دارد؟ «اعتماد به نفس». سینمای ازخودراضی‌ای که به راحتی خود را عرضه می‌کند و مغرور است. قدرتش ـ و غرورش ـ در قدرت مالی است. سینمای اشتغال‌زایی که کسر بودجهٔ چندین میلیارد دلاری امریکا، از طریق فروش فیلمها در جهان جبران می‌شود. مخاطب این سینما، اساساً جهانی است و عام. «سودآوری» عظیم و «فرهنگ‌سازی» دو مشخصه این سینمای مغرور است و پیروز.

از نظر تاریخی، سینمای امریکا، برای ملت امریکا تاریخ‌سازی کرده و برای ملتهای جهان نیز در قرن بیستم مهمترین نقش رسانه‌ای را ایفاء کرده. اگر بخواهیم سینمایی را مؤلفهٔ وقایع قرن بدانیم، اساساً سینمای امریکاست. امریکا که از دو فرصت تاریخی برخوردار بوده؛ در جنگ اول جهانی، جدی درگیر نشده و از جنگ دوم فاتح بیرون آمده. در طی دو جنگ، در خاک امریکا گلوله‌ای شلیک نشده و بعد از جنگ دوم نیز بدل به ابرِ قدرت شده و تنها رقیب جدی نظامیش به عنوان یک ابرقدرت ـ شوروی ـ نیز در دههٔ ۸۰ به فروپاشی رسیده. سینمای امریکا نه تنها آینهٔ جامعهٔ آمریکا، که سند تاریخی کشور امریکاست. فیلمهای دهه‌های «رونق» (دههٔ ۵۰ و ۶۰) متعلق به آمریکاست.

وقتی فیلمهای امریکایی هذیان می‌گویند، ما متوجه وضعیت بد اقتصادی امریکا ـ و جهان ـ می‌شویم. هیچ سینمایی، معرف دوران رونق، شروع تورم و بیکاری (دهه ۷۰) و رکود تورمی (دهه ۸۰) نیست، مگر امریکا.

سینمای امروز امریکا، که بخش وسیعی از آن را خشونت و سکس انباشته، ترس انسان از ماشین را نیز پنهان نمی‌کند؛ ترس قدیمی انسان از علم و فرآورده‌هایش. □

سینمای اروپا، اساساً درهم و برهم است و بخصوص امروز که بحران‌زده است.

در قرن بیستم، روشنفکران اروپایی (منهای انگلیسی) به شیوهٔ خاص ملیِ خودشان به بحرانهای زمانه پاسخ داده‌اند. شیوه‌ای که با شیوهٔ روشنفکر و هنرمند امریکایی که اساساً مسأله حل کن است و خودش را پنهان نمی‌کند، تفاوت دارد. به یاد بیاورید وضعیت و نگرش نویسندگان امریکایی و انگلیسی و از سوی دیگر اروپایی را در خلال بحران اقتصادی دهه ۱۹۳۰ میلادی.

روشنفکران اروپایی مرتب می‌خواهند بدانند «مسأله» چیست. مسأله امروز چیست و مسأله دیروز. و همینطور کنکاش می‌کنند. اما اهل حل مسأله نیستند. در دوره‌های بحران و جنگ، امریکاییان تفنگ بدست در پی حل مسأله برآمدند و این، در ادبیات و سینمایشان بخوبی دیده می‌شد. اما ادبیات و سینمای اروپا، در زمان جنگ اول و دوم، دنبال یافتن مسأله بود نه حل آن. مارسل پروست با کتاب درخشانش ـ **در جستجوی زمان از دست رفته** ـ مثال روشن این ادعاست. شخصیتی شبیه قهرمان زن **بر باد رفته** را در هنر اروپا نمی‌بینیم؛ آدمی که می‌خواهد مزرعه را بدست آورد، مسأله حل کن است. و آدمهایی که در تخیلات قویِ مالیخولیایی ـ وهنرمندانهٔ ـ خود غرق‌اند، و حداکثر در جست‌وجوی یافتن مسأله‌اند، با شخصیتهای آثار امریکایی، بکلّی متفاوت‌اند.

درک مسأله و حل مسأله، دو روی یک سکه‌اند. اروپاییها به دنبال یافتن‌اند و امریکاییها، حل آن. در سیاستشان نیز چنین است.

روشنفکران اروپایی بعد از جنگ دوم جهانی بیش از دو دهه ـ ۵۰ و ۶۰ میلادی ـ اسیر نیهیلیسم بودند و در دههٔ ۷۰ جامهٔ انقلابیگری آنارشیستی، مائوئیستی به تن کردند و بعد در دههٔ ۸۰، به منجلاب «عرفان» منفعل و مخدر سقوط کردند. ظهور تارکوفسکی و وندرس، نشان دهندهٔ بحران فکری، سیاسی و ایدئولوژیک روشنفکران اروپایی، فروپاشی کمونیسم در شوروی و اقمارش، آغاز تهاجم گستردهٔ فرهنگیِ امریکا بود.

تارکوفسکی، نوستالژی وطن آزاد و غیرکمونیستی داشت. وندرس از یک سو با افسردگی، آرزوی یکی شدن دو نیمهٔ آلمان را داشت و رد شدن از دیواری ـ دیوار برلین ـ که بی‌خودی کشیده شده، و از سوی دیگر آرزوی پیوستن به سینمای امریکا را. عرفان‌زدگی، نیهیلیسم و افسردگی، دو روی یک سکه‌اند و اخیراً طرفداری از «سبزها»ی زیست محیطی. همه این گرایشها، بازخورد منفی نسبت به تکنولوژی پیشرفته است.

فیلمهای اروپای شرقی، تسلیم‌شدن و دوپاره شدن و اختناق را عرضه می‌کنند، و نوعی نیهیلیسم جدید را. کیشکوفسکی نماینده اخیر این سینما، معرف این گرایش است، و آنتونیونی دست دوم است.

این نوع فیلمهای روشنفکرانه اروپایی ـ تارکوفسکی، وندرس، کیشلوفسکی ـ در نفس خود چیز چندانی ندارند که بگویند و دنبال آرزو در ناکجاآبادند. و بشدت هم سوبژکتیویست. این فیلمها نه آزادند و نه منادی دوران بعد؛ زیادی نظر می‌دهند، که کار سینما نیست.

فیلمهای تبلیغاتی و رئالیست سوسیالیستی روسی ـ و چینی ـ هم غالباً فراموش شدنی‌اند. اصولاً فیلم تبلیغاتی، شعاری است و تاریخ مصرف دارد و نمی‌تواند مسأله را توضیح دهد، دستش رو می‌شود و تمام.

روسها می‌توانند به زبان سینما حرف بزنند؛ سنت آن را دارند ـ که البته امروز نقض شده ـ اما هنوز از شر کمونیسم و عواقبش چندان خلاص نشده‌اند. تازه در پی یافتن مسأله‌اند.

چینی‌ها، مدیوم اصلیِ هنریشان، سینما نیست؛ اُپرا است. و اخیراً در حال خلاصی از ابتذال و تبلیغات کمونیستی اند و در حال نزدیک شدن به واقعیت، و به هنر. ژانگ ییمو، چن کایگه و فیلمسازان امروزیِ چینی مشغول ترسیم و تشکیل سینمای مستقل چین هستند. هنرمندان منتقد حکومت چین، اما آلترناتیوی ندارند. پس مسأله‌شان صرفاً بررسیِ تاریخ است و باز یافتن مسأله.

□

برگردیم به اروپا؛ انگلیسیها آدمهای منضبط و محکمی هستند. بزرگترین تصویرگران نمایشی را دارند. همیشه به دنبال زیباییها و تفکرات خاص انگلیسی هستند. یک شکسپیر در هنر نمایش برای تمام اعصار بس است.

گزندگیِ کلام شکسپیر در آگاتا کریستی هم هست، با اینکه ابداً قابل مقایسه نیستند. انگلیسیها، هم مایل به شناخت مسأله و هم حل مسأله‌اند. لازم نیست خود حل کنند، به پیروی از شیوهٔ سیاسی‌شان، مسأله را به دیگران می‌دهند تا حل کنند.

سینمای انگلیس، حرفه‌ای است و همیشه می‌تواند از تئاتر انگلیسی ـ با سنت دیرینه ـ استفاده کند. وقتی لازم ببیند یک کارآگاه بلژیکی ـ پوارو ـ را استخدام می‌کند و مسأله را حل می‌کند. نبوغ پوارو خیلی فراتر از خصوصیات انگلیسی نیست. حل مسأله توسط خارجی برای آنها، از ویژگیشان است. پناه هم می‌دهند، مثلاً دو گل را.

سینما، آینهٔ تمام‌نمایی است. جام جهان نماست. و تونل زمان است. خصوصیات یک ملت به راحتی از ورای پردهٔ سینما هویدا می‌شود.

فرانسویها، برخلاف انگلیسیها، در مورد خود متوهم‌اند، (مورد استثنائی مثل رنوار مورد نظر نیست). فرانسوی، درنگ می‌کند، می‌گریزد؛ از عشق، از فقر، از جنگ و... اصلاً ترمیناتور یا ماوریک یا حتی ماتریکس ـ که فیلم بدی است ـ را نمی‌شود با مثلاً عشاق پُن نُف ـ که فیلم بدی هم نیست ـ مقایسه کرد. شخصیت زن، که شخصیت اول فیلم است، دچار توهم است و مسأله را نمی‌داند. درون مسأله است، امّا اهل حل مسأله نیست؛ چون و چرا می‌کند؛ تحت تأثیر و فشار امریکا، روش غیرفرانسوی بکار می‌برد ـ کشتن معشوق ـ از ثروتمند به فقیر پناه می‌برد، اما چرا؟ معلوم نیست و ما نمی‌فهمیم.

فرانسه از دیرباز مهد روشنفکری بوده است و اومانیسم. فرانسویها خوشایندند. فضای تنفسی‌شان باز است. اوضاع کشورشان نیز چنین است، اما مسأله حل کن نیستند. چندان هم دربارهٔ جنگ حرف نزدند. چرا که موضعی تسلیم‌طلبانه داشتند و تبلیغ دوستیِ آلمان و فرانسه را می‌کردند. حتی از پتن دفاع کردند. پس از جنگ هم بیشتر از امریکا کمک گرفتند. □

ایتالیاییها، بر خلاف فرانسویها عمل کردند و مثل ژاپنیها، پس از جنگ از صفر شروع کردند و کشور خود را ساختند. هنرمندان نئورئالیست ایتالیا توانستند به همه بقبولانند که ایتالیا، قربانیِ جنگ بوده؛ آنقدر خوب عمل کردند، که اگر نمی‌دانستیم موسولینی ایتالیایی است، یادمان می‌رفت فاشیسم از ایتالیا شروع شد. و جنگ جهانی دوم را در اساس ایتالیا آغاز کرد و بعد

آلمان. اما سینماگران نئورئالیست ایتالیا با ساختن فیلمهایی که تا مغز استخوان رسوخ می‌کرد ـ رم شهر بی‌دفاع، ژنرال دِلاروور، اومبرتو دِ و... این ننگ را از چهرهٔ ملتشان پاک کردند.

این هنرمندان به ملیت و هویت خود افتخار می‌کنند و مردم خود را دوست دارند. آنها از خود و ملت خویش دفاع کردند و پیروز شدند. ما دلمان برای ایتالیا می‌سوزد.

ژاپن آخرین کشوری بود که در جنگ جهانی دوم شکست خورد و تسلیم شد ـ چه ماه بعد از خودکشی هیتلر. اما سینماگران ژاپنی چنان کردند که فقط فاجعه هیروشیما ـ ناکازاکی و کشتار انسانها توسط هواپیماهای امریکا به یادمان ماند و مسائل و مشکلات بازماندگان این فاجعه و از این طریق، شفقت همه را برانگیختند.

هنرمندان ژاپن هم مانند ایتالیاییها عمل کردند، با یک سینمای بالنده و متکی به ملت و سنت خود ـ هم در تفکر و هم در شکل. ازو، میزوگوچی و کوروساوا، هنرمندان بزرگ ژاپنی با آثارشان کاری کردند که فراموش می‌کنیم که ژاپن، طرفدار فاشیسم بوده؛ داستان توکیو، گل بهاری و اوگتسو

مونوگاتاری، در سواوزالا، و... این سینماگران توانستند فاشیسم را در عرصه هنر و فرهنگ به عقب برانند.

هنرمند عاشق حقیقت و هویت، تاریخ را، و تصور ما از تاریخ را می‌تواند تغییر دهد و آن را دگرگون کند. پائیزا، دزد دوچرخه گدایی نمی‌کند، حقش را می‌خواهد. این هنرمندان، ملت خود را تطهیر می‌کنند. غیرت ملی در هنر ژاپن و ایتالیا بخوبی دیده می‌شود. فجایع این کشورها در سینمایشان نیست. استعمار ژاپن را در سینما نمی‌بینیم. ازو، حرف ملّیِ خودش را می‌زند. صبح بخیر او، بکلی آب تطهیر روی ملت خود می‌ریزد ـ با یک فرم کاملاً ژاپنی ـ. این خصوصیت «ملی» سینماست. سینمای بین‌المللی به این معنا سینمای ملی است. و سینمای ملی، جهانی است. هنر هرچه بیشتر و عمیق‌تر ملی باشد، جهانی می‌شود. و نه برعکس.

بعدها، در دههٔ ۸۰ به بعد، اما دیگر موجود خوشایند و عمیقی مثل ریش قرمز در ژاپن بوجود نمی‌آید. از طریق یک کاراکتر ـ دکتر ریش قرمز ـ ژاپنی‌ها را دوست می‌داریم، که فداکارند، شریف‌اند، اهل کار و زحمت‌اند و اهل بازسازیِ کشور. الان هم که به سینمای ژاپن و ایتالیا نگاه کنیم، همان خصوصیات

ادامه می‌یابد.

وضعیت امروز سینمای جهان، مثل دوران رونق و شکوفاییِ دهه‌های چهل تا هفتاد میلادی نیست. بسیاری از بزرگان رفته‌اند: کوروساوا، کوبریک و برسون، آخرینش بوده‌اند. برگمان هم دیگر فیلم نمی‌سازد. و خلاصه در اروپا و ژاپن، سینماگر قدیمیِ جدی نمانده. فقط سینمای امریکاست که همچنان سینمایی پیروز است، اما عمدهٔ آثار سینمای عام و تجاریِ آمریکا، با ترفند سکس و خشونت منتج از تکنولوژیِ امروز، بازارهای جهان را در تسخیر خود دارند. و اینگونه است که مسأله را حل می‌کنند ـ از طریق فروش جهانی ـ اما نه مثل گذشته با هنر، بلکه اساساً با سرگرمیِ تکنولوژیک.

بعضی از آدمهای اهل هنر آمریکا، نیز همچون کامرون که فیلمساز برجسته‌ای است و فیلمهای خوبی دارد، شیفتهٔ جلوه‌های سوپر کامپیوترها شده و به جای هنر، جلوه‌های ویژهٔ کامپیوتری تحویل می‌دهد، اما میلیارد دلاری می‌فروشد. ـ تایتانیک ـ یا تیم برتون ـ که او هم فیلمساز خوبی بوده ـ سرگرمی می‌سازد و به طرزی سطحی از حکومت امریکا انتقاد می‌کند و از خطر موجودات فضایی می‌نالد و می‌فروشد، اما دریغ از هنر ـ آن هم از سینمای زیبا و محکم آمریکا، که بر تکنیک پیروز بود، و نه اسیر آن، به ناچار پناه بردن به خیال تکنولوژی‌زده؛ یا بدبینیِ خشن پست‌مدرنیستیِ (تارانتینو و...).

روشنفکران و سینماگران اروپایی در غیاب بزرگانش، دارای سینمای جدی استخواندار نیستند. اینان احساس می‌کند دارند به پیچ و مهرهٔ ماشین تبدیل می‌شوند و در مقابل افسار گسیختگی تکنولوژی یا به انفعال و یأسی دچار می‌شوند که ناشی از رشد سرسام‌آور تکنولوژی است و ترس از له شدن زیر بار آن، پس وضعیت موجود سلطهٔ تکنولوژی بر انسان را می‌پذیرند؛ یا با آرزوی بازگشت به عقب، می‌ایستند و صبر می‌کنند و تا یافتن راه حل، به نوعی «بدویت» شرقی‌گریز می‌زنند و در پشت نقاب انساندوستانه حمایت از فقرا و کشورهای جنوبی، خود را توجیه می‌کنند و حل مسأله ـ پیروزی انسان بر تکنولوژی ـ را به رقیب وامی‌گذارند.

روشنفکران ـ منتقدان ـ امروز امریکایی، اما خسته از سینمای شلوغ و سرگرمی‌ساز و خشن هالیوودی، به نسخهٔ رقیب ـ روشنفکران اروپایی ـ چنگ می‌زنند تا عقدهٔ دیرینهٔ پراگماتیستی خود را مرهم نهاده، کمی «مترقی»

بنمایند تا شاید با ارضاء نگرش توریستی مستشرقانه، بدبینی پست‌مدرنیستی‌شان التیام یابد.

□

## سینمای ما

سینمای ایران، برخلاف سینمای سایر ملل است، سنت ندارد. ـ هم از لحاظ فرهنگی و هنری، و هم اقتصادی. مشکل سینمای ایران بجز ماقبل صنعتی بودن، و مسئله اقتصادی، از منظر نظری و ساختاری در وهلهٔ اول این است که عناصرش درون یک ظرف ریخته نمی‌شوند. یعنی مجموعه بسته نیست؛ و نظام ندارد. پس عناصرش پخش‌وپلا می‌شوند. سینمای ایران تقریباً معادل است با فیلمهای کارگردانهای ما، که کاملاً عناصر گوناگون و پراکنده مجموعه‌ای غیربسته‌اند.

این مسئله که آیا این یا آن کارگردان ایرانی جایزه از جشنواره‌ای جهانی می‌گیرد، به مفهوم آن است که اساساً خود او و فیلمش این جایزه را گرفته ـ مستقل از اینکه این جوایز چقدر اهمیت دارند و با چه بینشی داده می‌شوند ـ حتی اگر در یک جشنواره چندین فیلم ایرانی جایزه ببرند؛ ربطی به سینمای ملی ندارد. مثلاً جایزه‌های فیلمهای کیارستمی، متعلق به قرد اوست، و نه به سینمای ملی ما. به این دلیل ساده که فیلمها مخاطب ملی ندارند. دخلی به سینمای ملی ندارند ـ و کاملاً سینمای شخصی‌اند ـ. یعنی عنصری نامعین درون مجموعهٔ کل (سینمای جهانی) است و چون عنصری نامعین درون مجموعه کل (سینمای جهانی) است و عنصری از یک زیر مجموعه ـ سینمای ملی ـ نیست، زیرا آن زیرمجموعه باز است و نه بسته؛ پس نمی‌تواند بخشی از مجموعهٔ بزرگتر ـ سینمای جهانی ـ باشد.

این امر در مورد سایر فیلمها و فیلمسازان ما نیز صادق است. وقتی فیلمساز ناهماهنگ است و پراکنده، به یقین فیلم پخش‌وپلا می‌سازد و مایل یا قادر نیست که سیستم‌سازی کند یا مجموعه‌سازی.

آنچه معلوم می‌کند که اکثر فیلمهای ما «ایرانی» هستند، نحوه لباس پوشیدن بازیگران و رابطه متقابل آنها به عنوان زن و مرد است ـ محدودیتها، و نه ماهیت و فرهنگ حاکم بر فضا و آدمها.

برای مثال فیلم هامون اصلاً به هیچ کجای دنیا ربطی ندارد. نداشتن کراوات برای آقایان، و داشتن روسری برای خانمها است که این فیلم و بسیاری فیلمهای دیگر ما را «ایرانی» می‌کند. فیلم هامون متعلق به مهرجویی است و نه به پدیده‌ای دیگر.

فیلمهای ما معمولاً به عنوان فیلم، ارتباطی با یکدیگر ندارند: مهاجر، به هامون و باد ما را خواهد برد، چه ربطی دارد؟ مهاجر به روبان قرمز و ارتفاع‌پست هم دخلی ندارد. و اصلاً نمی‌توان به آسانی فهمید که سازندهٔ این فیلمها یک نفرند. یا سازندهٔ نیاز و بچه‌های بد.

فیلمسازان یک کشور، علی‌رغم فردیت و سبک هنری خاص خود، خصوصیات مشترک ملی نیز دارند. و در دوره‌های مشخص و حساس تاریخی این خصوصیات بیشتر می‌شود. همین است یکی از مهمترین مختصاتی که سینمای ملی می‌آفریند. فیلمسازان ما چنین اشتراکی را با یکدیگر دارا نیستند، وحدت هم ندارند. هر کدام فقط حرف خود را می‌زنند؛ بی‌ارتباط با بقیه و با جامعه. به همین دلیل است که فیلمهای این فیلمسازان، سینمای ملی نمی‌سازد، که زیرمجموعه سینمای بین‌المللی باشد.

سینمای ما، نشان‌دهنده هویت ملی ما نیست. شاید بخشی از اکنونِ ما را عرضه کند، اما تاریخ و جغرافیا ندارد.

سینمای ما، بی‌اعتماد به خود است؛ و دنبال حل مسأله که نیست هیچ، حتی به طرح مسأله هم نمی‌پردازد. هیچ کدام از قهرمانان فیلمهای ما اهل حل مسأله نیستند؛ مگر کیمیایی ـ به خصوص با قیصر و گوزنها ـ و مجیدی با بچه‌های آسمان و چند فیلم دیگر (ازجمله دیده‌بان، نیاز، باشو) که ریشه در این خاک دارند، و ریشه در فرهنگ و آرمانهای اصیل ما. مردانگی، رفاقت، فتوت و ایثار در قیصر، نیاز، بچه‌های آسمان متعلق به منِ ایرانی است؛ عام است و دارای هویت.

به سینمای جنگ ما که به نظر من مهمترین و ملی‌ترین ژانر سینمای بعد از انقلاب است ـ چرا که از درون یک پراتیک جمعی ملی می‌آید ـ هم که نگاه کنیم، غیر از دو سه فیلم بلند قابل اعتنا و یک مجموعهٔ مستند ماندنی ـ روایت فتح ـ چندان چیزی در مورد این جنگ خاص نمی‌گوییم. دفاع و ستیز هشت ساله این ملت و مدافعان آن در سینمای جنگی ما درست ارائه نمی‌شود. شهادت نیز. دفاع از میهن، خاک، دفاع از آرمانها و شرافت بشدت سطحی و شعاری تصویر می‌شوند و ویژگی این جنگ و تفاوتش با بقیه جنگها، در سینمای ما اساساً غایب است. سینماگران غربی (آمریکایی، ژاپنی، ایتالیایی و..) بسیار از جنگ در جهت سرافرازیِ ملی و حقانیت ملت خود سود جسته‌اند و به تطهیر ملت خود پرداخته‌اند ـ حتی در جایی که محق نبوده‌اند ـ.

حال آنکه ما در سینمای جنگی‌مان اصلاً نتوانستیم حقانیت ملی ـ آرمانی، و مظلومیت ملت و اقتدار ملی خود را به جهانیان عرضه کنیم. ما هنوز یک فیلم جنگی ملی نداریم. تصویر جهانیِ ما، از طریق فیلم ـ انتلکت‌های جشنواره‌ای، تصویر یک کشور و یک ملت سربلند و سخت‌کوش نیست که برای دفاع از مردمش و آرمانهای آنها و برای دفاع از سرزمین پدری در یک جنگ تحمیلی سخت، هشت سال قد راست کرد، برعکس، تصویر غالب جهانیِ ما اینچنین تصویر مغلوبی است: روستاییان فقیر بدوی در محیطی بدوی، عقب‌افتاده، بی‌سواد و تحقیر شده. شهری تنبل افیونیِ عارف‌نما، یا الکی‌خوش مدرن‌زده، دلال و بیکاره، اهل هرگونه سازش و معامله؛ که کاسهٔ گدایی جهان سومی به دست دارند. سینمای جشنواره زدهٔ ما، سینمایی است افسرده، حیران، خنثی و بی‌خطر؛ که هیچ ویژگی و صفت خاص ایرانی بودن، مسلمان بودن و معاصر بودن در آن نیست. فرم ملی‌هم ندارد. و به چنین سینمای بی‌اصل و نسب، و سوبسیدیی که به جای جذب ارز، به زور کمکهای

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مالی و معنویِ دولتی سر پاست، می‌گویند: «سینمای نوین ایران»، سینمای «نوینی» که «جهان را به خاطر مضامین انسانی و... فتح کرده است»! و در ایران، مخاطب ندارد.

به باور من دلایل اصلی اقبال جشنواره‌های غربی و روشنفکران و نخبگان سینمایی آنها به سینمای ما، در نکات زیر نهفته است:

الف ـ نبود سینماگران هنرمند گذشته و سینمای جدی استخواندار، زیبا و انسانی. یک فیلم خوب هنوز پیدا می‌کنیم، اما فیلمساز خوب بندرت.

ب ـ اشباع، خستگی، عقده و تا حدی بیزاری از سینمای مهاجم و خشن تکنولوژی‌زده، سکس زده و پرخرج امروز امریکایی.

ج ـ سادگی و بی‌پیرایگی ظاهری، فقدان سکس و خشونت، ریاضت عهد عتیقی، شرایط سخت زندگی، لوکیشن‌های غریب (اگزوتیک)، بدوی و بکر غیر شهری. فقرزدگی محیط و آدمها، ترحم و رقت‌انگیزی، بی‌هویتی، خنثی و بی‌خطر بودن، آسان و کم‌خرج بودن و رنگ و لعاب زیست محیطی.

ج ـ دلایل سیاسی و منفعتهای اقتصادی.

د ـ ضعف و فترت نقد فیلم در جهان.

برای اثبات ادعایمان بد نیست به یکی دو جمله از آنها دربارهٔ دو فیلم تخته سیاه و زمانی برای مستی اسبها که اخیراً مورد توجه‌شان قرار گرفته بود، اشاره کنیم:

«تصویری از حضور انسان بدوی و غریزی در محیطی پالوده» «(لوموند» دربارهٔ تخته سیاه) و روزنامه فرانسوی دیگری در دفاع از این فیلم، و اخیراً هم فیلم **ده** کیارستمی تیتر می‌زند: «تابلویی از ایران»! یا: «بازتاب جامعه امروز ایران»

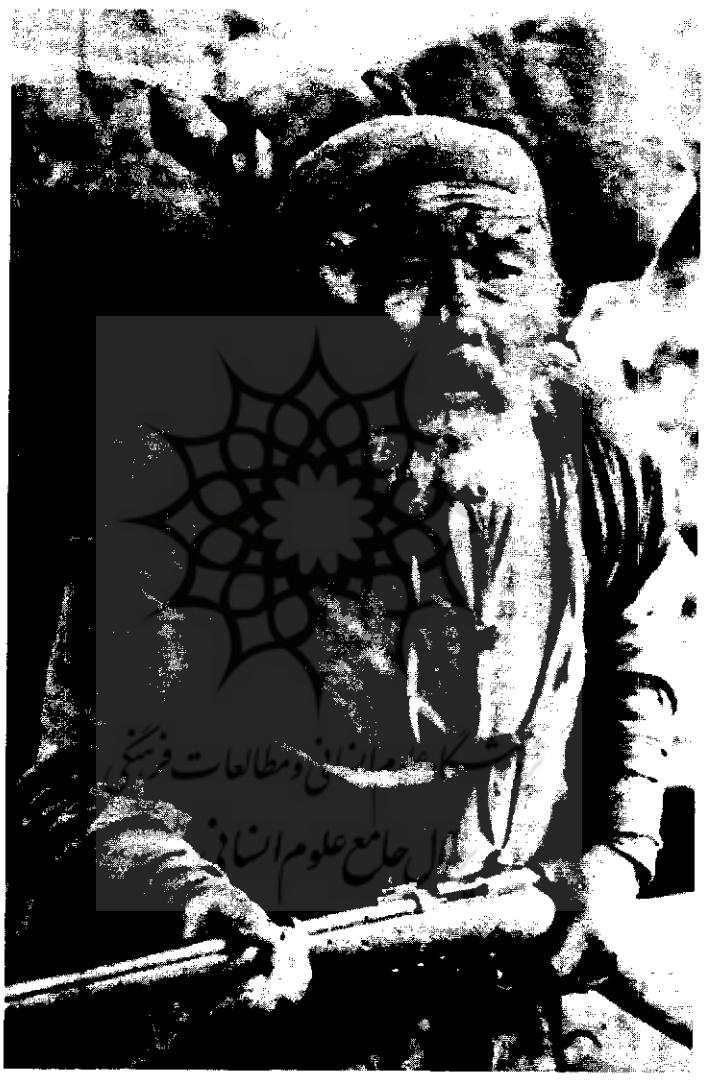
ملاحظه می‌کنید دلیل توجه ویژه‌شان را به ما! غربی‌ها همچنان بر طبل **بدون دخترم هرگز** می‌کوبند، و ما را عقب افتاده و تروریست معرفی می‌کنند و بر تصویر جاهلانه و توحش‌گرایانه‌ای که در آن فیلم ارائه داده بودند، پافشاری می‌کنند. و فیلمسازان پرمدعای ما در جهت خواست آنها، خودشیرینی می‌کنند و با فلکلور فروشی، لوکیشن فروشی، چوب حراج به ایران می‌زنند، و به تصویر ذهنی آنها از ما، «بدویت»، بی‌سوادی، قاچاق و دلالی، هرزه درایی را می‌افزایند. باج می‌دهند و جایزه می‌گیرند. و برای ادا و اطوار روشنفکرنمایانه، چندین تخته‌سیاه را به پشت آدمهای هیچ کجایی‌شان سنجاق کنند(تخته سیاه) که‌غربی‌ها بگویند: «فیلم درباره‌کشتارروشن فکران جهان سوم است .» مقاصد سیاسی غربیها در دادن جایزه‌های جشنواره‌ای، سرِ فیلم **سفر قندهار** که فیلم مهملی است و بی‌ربط به افغانستان ـ کاملاً لو می‌رود. اولین بار که فیلم در کن به نمایش درآمد، عمده نقدها (ازجمله لوموند و لیبراسیون و کایه دو سینما) علیه فیلم بود، اما بعد از واقعه ۱۱ سپتامبر، همه نقدها به‌ناگهان مثبت شد و فیلم، جزو فیلمهای سال منتقدان غربی شد.

انجمن منتقدان بین‌المللی (فیبرشی)هم که به **زمانی برای مستی** جایزه بهترین فیلم را داده در بیانیه‌اش در حمایت از فیلم و دلیل دادن جایزه چنین آورده:

«به خاطر تصویر رقت‌آمیز، اما دقیق از مشکلاتی که بین انسانها و اسبها مشترکند.»!

بهتر نیست «دوستان» ما به جای بالیدن به این نوع جوایز، کمی سر خود را پایین بیندازند، و دیگر با نیت جایزه گرفتن از فرنگیها فیلم نسازند، تا چنین حقارتی رانپذیرند.

بهتر نیست دوستان ما که تازه اول راهند، به جای فریب واژه‌های مد روز روشنفکرنمایانه «شالوده‌شکنی»، پست‌مدرنیسم، مینی‌مالیسم و... به خود و به مردم خود ـ که مخاطب اصلی هر اثر ملی هستند ـ احترام بگذارند. سینما بیاموزند و به فرهنگ خود بنازند. چرا که سینما، قبل از اینکه صنعت، فن و حتی هنر باشد، فرهنگ است. بطن روابط آدمها در فیلمها، نه تکنیک، نه صنعت، نه هنر، که اساساً فرهنگ است.



این فرهنگ، حاصل تعامل روابط گذشتگان با هم و با ملل دیگر بوده و هست ـ در گذشته و حال ـ و تأثیرگرفته و تأثیرگذاشته و سینه به سینه گشته تا به ما رسیده. در چارچوب فرهنگ ملی خود کار کردن، و احترام به ریشه‌ها، و سرافرازی فرهنگی خود است که به ما اجازه می‌دهد اثری ملی بیافرینیم. و هر قدر که اثر، ملی باشد، جهانی می‌شود. مسیر جهانی شدن فقط از همین راه می‌گذرد، نه بر عکس.

اگر عنصری از فرهنگی دیگر می‌گیریم، باید آن را نقد کرده و از آنِ خود کنیم و بباورانیم.

هنر، همچون هنرمند، در فضایی خارج از زندگی و مکان تنفسی، جایی که به آن وابسته است و از آن سرچشمه می‌گیرد، می‌پوسد و می‌میرد. احترام به این وابستگی ـ که عین استقلال است و آزادی ـ احترام به فرهنگ خودی، شرط اولیه است برای هنرمند. هنر تا بومی، ملی و خودی نباشد، نمی‌تواند جهانی باشد. هر اصالتی در هنر، رنگ و بو، و مهمتر فضا و جایگاه و هویت ملی خود را دارد.

هنر ـ و اثر هنری ـ همچون شخص «درسو اوزالا»ی کوروساوا است که در شرایط «بهتر» در شهر و یا هر جای دیگر، بیرون از جنگل؛ و به دور از آن می‌میرد. با تفنگ بهتر هم نمی‌تواند شکار کند. جنگل، بخشی از «درسو» است؛ بخشی حیاتی و تفکیک‌ناپذیر. مکان تنفسی او است. درسو، انسان جنگل‌نشین است ـ نه شهرنشین ـ و سخت اصیل.

هنر ـ و سینما ـ یعنی درسو. دوست داشتن، یعنی درسو را به یاد آوردن و دلتنگ او شدن. □

رجوع کنید به مقاله «نقد، منتقد، عامل اخلال»، در کتاب نقد چیست، منتقد کیست، به همین نگارنده.