خانواده‌ها به فرزندان‌شان انتقال می‌دهند، بچه‌های ایرانی را می‌سازند. چون این بچه‌ها ایرانی هستند، یعنی مطابق آن هنجارها تربیت شده‌اند، با بچه‌های چینی، فرانسوی، ژاپنی و... متفاوت‌اند. بنابراین هرجامعه‌ای برای خود یک نظامی از معیارها و هنجارها دارد که اسم آن را باید فرهنگ گذاشت که نسل به نسل منتقل می‌شود. بنابراین، فکر می‌کنم مطالعه و شناخت این معیارها و هنجارها از اهمیت فراوانی برخوردار است. بنابراین، من بحث از فرهنگ را نه از عناصر سازنده بلکه دقیقاً از معیارها شروع می‌کنم.

موضوع دیگری که در ارتباط با فرهنگ وجود دارد و خیلی مهم است، معناست. یعنی اینکه فرهنگ به زندگی ما معنا می‌بخشد. پس می‌توانیم بگوییم فرهنگ، یک کالبد معنایی برای زندگی اجتماعی ما به وجود می‌آورد. بدون این کالبد معنایی، نمی‌توانیم با یکدیگر وارد روابط اجتماعی، تعامل و تبادل فکری شویم؛ حتی نمی‌توانیم برای آینده‌مان برنامه‌ریزی کنیم. با این توضیحات، آشکار می‌شود که طبیعتاً، هر جامعه‌ای کالبد معنایی خاص خودش را دارد. کالبد معنایی جوامع سنتی با جوامع مدرن فرق می‌کند، نگاه‌شان و بینش آنها به جهان و به انسان کاملاً با یکدیگر متفاوت هستند. به قول جامعه‌شناس آلمانی، ماکس وبر، جوامع سنتی بیشتر، کاریزماتیک هستند. اما جوامع مدرن، جوامعی هستند که در آنها عقلانیت شکل پیدا می‌کند و به لحاظ نظام اداری بر بوروکراسی اتکا دارند.

حال مبحثی که پیش می‌آید، رابطه‌ی بین فیلم و فرهنگ، است. برای این کار باید کمی به جوهر فیلم نگاه کرد. با مقدمه‌ی مربوط به تفاوت معیارهای فرهنگی در دو جامعه سنتی و مدرن که بدان اشاره کردم، درباره‌ی سینما می‌توانم بگویم که سینما به عنوان یک هنر، تفاوت اساسی با موسیقی، نقاشی و حتی معماری دارد. نمونه‌هایی از این هنرها را می‌توان کمابیش، پیشرفته یا رشد نیافته، در جوامع سنتی یافت اما سینما هنری است که کاملاً به دنیای مدرن تعلق دارد و اساساً خودش نتیجه‌ی تحولات دنیای مدرن است؛ در صورتی که موسیقی و نقاشی این طور نیستند. بنابراین به طور کلی درباره‌ی فیلم و فیلم‌سازی، می‌توانیم بگوییم هنری است که به قرن بیستم و بیست و یکم میلادی مربوط است. از این رو نمی‌توانیم از سینما به عنوان هنر عصر روشنگری یا رنسانس و یا حتی قبل از آن صحبت کنیم.

پس، مطالبم را جمع‌بندی کنم، سینما را باید در قالب یا کالبد معنایی خودش درک کنیم و بدانیم که این کالبد معنایی به فرهنگ مدرنیته‌ی متأخر تعلق دارد. مدرنیته‌ی متقدم از رنسانس در قرن شانزدهم میلادی تا اواسط قرن نوزدهم که آغاز مدرنیته‌ی متأخر است، طول می‌کشد. درنتیجه‌ی انقلاب صنعتی، تحولاتی در اندیشه‌ی انسان اروپایی رخ می‌دهد که ویژگی اصلی آن، حضور بسیار قوی تکنولوژی بود. توسعه تکنولوژی بدون عقلانیت ابزاری صورت نگرفت. عقلانیت ابزاری معطوف به نتیجه است، بنابراین اساساً با عقلانیت انتقادی متفاوت است. سینما، هم عقلانیت ابزاری را دارد، چون از تکنولوژی استفاده می‌کند، و هم عقلانیت انتقادی را. هنرمندی که فیلم ساز و کارگردان است، از خلاقیت مدرن که یک نوع شورش نسبت به مدرنتیه است پیروی می‌کند، ولی ابزار کارش بر مبنای عقلانیت ابزاری است.

به نظر من پرسش‌های اساسی‌ای برای تعیین جایگاه سینما در جوامع سنتی وجود دارد. جوامعی که سنتی هستند، مثل ایران و اساساً به مدرنیته‌ی متأخر تعلق ندارند، چگونه می‌توانند سینما داشته باشند؟ اصلاً سینما در این ممالک چه معنایی می‌دهد؟ در یک جامعه‌ی سنتی که بر مبنای مدرنیته بنا نشده است، هنر سینما چه نقشی می‌تواند بازی کند؟ طبیعی است که سینما در این جوامع نقش متضاد و پارادوکسی پیدا می‌کند. جامعه‌ی آمریکا، به قول بودریار، جامعه‌ای است که مدرنیته را به صورت مستقیم دارد نه به صورت حاشیه‌ای؛ لذا، سینمایش هم سینمایی است که با کالبد معنایی فرهنگ خاص خودش پیش می‌رود.

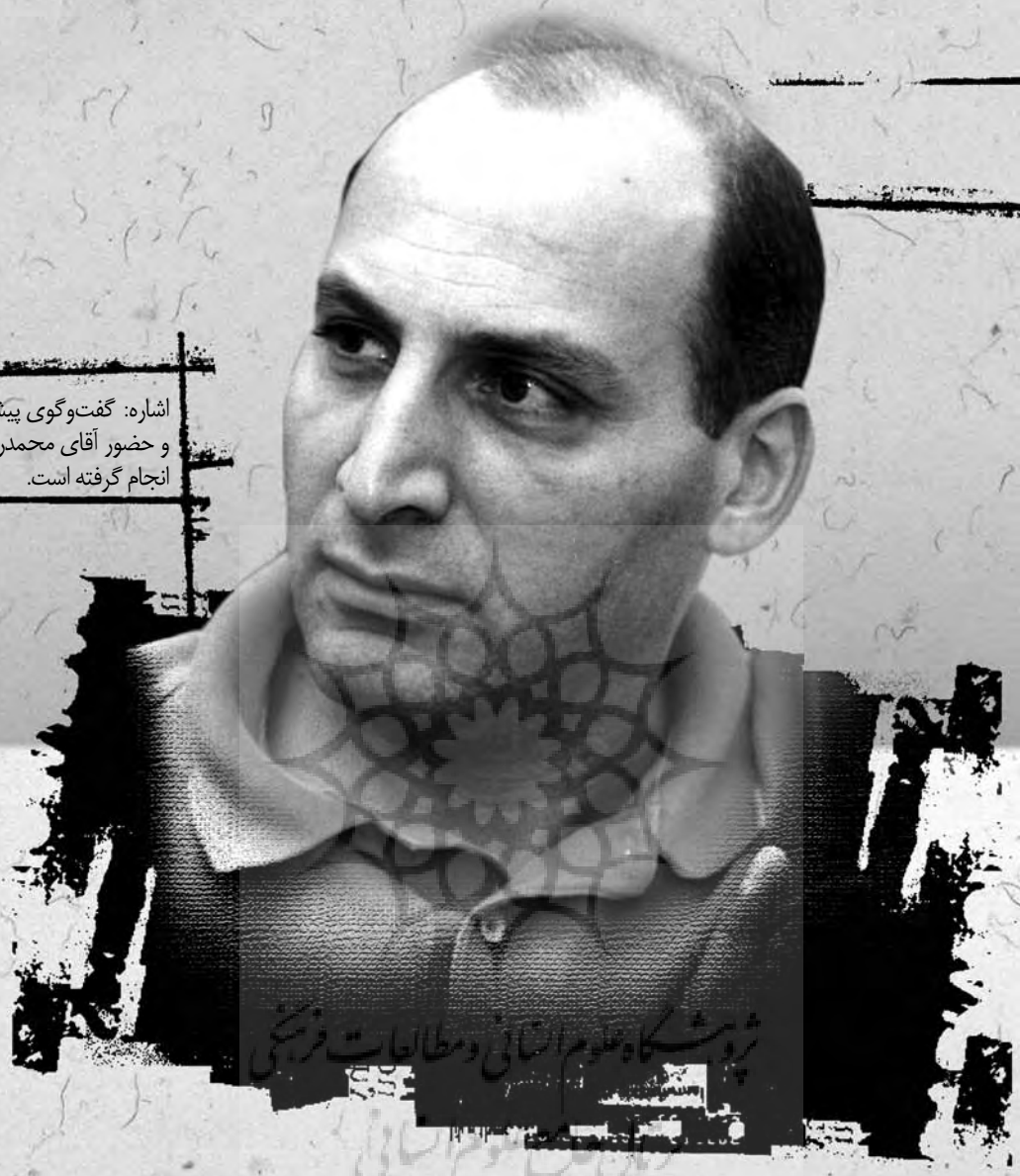
شما می‌توانید تحول سینمای آمریکا با تحول جامعه امریکا را برابر ببینید، چه در تکنولوژی و چه در مسایلی که مطرح می‌کند و چه در آینده‌نگری‌اش. ظهور استودیوهای فیلمسازی، هنرپیشه‌ها، کارگردان‌ها، موضوعاتی که به آن‌ها پرداخته می‌شود، انواع تکنیک‌های خاص تولید فیلم و... که در سینمای هالیوود به کار می‌رود، به خود جامعه امریکا اختصاص دارد. کارگردان‌هایی که در نیمه دوم یا دهه‌های آخر قرن بیستم میلادی، مثل اسپیلبرگ و دیگران در این جامعه پدید آمدند، کاملاً امریکایی هستند، در اروپا یا جهان سوم ظهور چنین کارگردانانی اتفاق نخواهد افتاد؛ زیرا امثال اسپیلبرگ از یک کالبد معنایی خاص که به یک فرهنگ عامه پسند (popular) گسترده متکی است، نشأت می‌گیرند.

کتاب ماه هنر: به نظر شما، آیا سینما در فرآیند شکل‌گیری فرهنگ مدرن در جوامع سنتی می‌تواند به صورت چالشگاه یک تعامل اجتماعی و گفت‌وگوی اجتماعی میان نیروهای محافظه‌کار و تحول‌خواه درآید؟ توضیح اینکه گفته‌اند، استعمار هرجا رفت با کشتی‌هایش رفت؛ مدرنیته نیز از طریق سینما به همه جای دنیا مثل آفریقا، جنوب آمریکا و شرق آسیا وارد شد. جامعه‌ای مثل ایران که در حال تحول از یک جامعه بسته‌ی سنتی به یک جامعه‌ی باز صنعتی است، خواه ناخواه همه چیزش در حال تنش است؛ سینمایش هم همانند تجربه مدرنیته‌اش همین طور است. اگر شما برخی فیلم‌های ایرانی پیش از انقلاب و همچنین، بسیاری از فیلم‌های تولید شده‌ی پس از انقلاب را به یاد بیاورید، خواهیم دید که داستان‌های آنها درباره خود رسانه‌ی سینماست؛ کافی است به عناوین آنها توجه کنیم که دقیقاً به سینما مربوط‌اند. استفاده از روش «فیلم در فیلم» رادر خیلی از آنها می‌یابیم. اما جامعه‌ی دیگری مثل هند را که با ما اشتراک‌های فرهنگی و نژادی هم دارد در نظر بگیرید، این کشور هم، مسیر گذر از سنت به مدرنیته را طی کرده است اما مشکل پارادوکسیکالی را که جامعه ما با سینما داشت، پیدا نکرد. سینما به طوری در میان مردم این کشور پذیرفته شده است که برای دیدن فیلم، صف‌های طویل تشکیل می‌دهند. امروزه صنعت سینمای هند چند برابر هالیوود فیلم تولید می‌کند و بیش از هفت هزار سالن نمایش فیلم دارد. آیا این به معنای پذیرفته شدن سینما در فرهنگ سنتی هند نیست؟

رامین جهانبگلو: سینما با خودش اسطوره‌های زیادی آورده است؛ اساساً سینما خودش اسطوره‌ی جهان مدرن است. می‌دانیم که در اواخر قرن نوزدهم میلادی، سینما در غرب متولد شد. تا پیش از آن، در

فقدان کالبد معنایی مدرنیته در سینمای ایران

در گفت‌وگو با دکتر رامین جهانبگلو



اشاره: گفت‌وگوی پیش‌رو با مساعدت و حضور آقای محمدرضا کاظمی انجام گرفته است.

کتاب ماه هنر: آقای جهانبگلو، معمولاً هنگام بحث از فرهنگ بلافاصله به سراغ جامعه و علم چگونگی تغییرات آن یعنی جامعه‌شناسی می‌روند. منظورمان این است که فرهنگ‌شناسی را به جامعه‌شناسی موکول می‌کنند باتوجه به نظریه‌های گوناگونی که در جامعه‌شناسی مطرح است، می‌توان خصوصیات مختلفی از فرهنگ را موردتوجه قرار داد. در علم جامعه‌شناسی هنگامی‌که از عناصر سازنده‌ی فرهنگ صحبت می‌کنند، به زبان و ادبیات، دین، اسطوره و همچنین هنر اشاره می‌کنند. حال، اگر بحث از هنر را هم ذیل جامعه‌شناسی مطرح کنیم، آن‌وقت هنر یکی از نهادهای اجتماعی در کنار سایر نهادها مانند حکومت، اقتصاد و... می‌شود. باتوجه به اینکه هنر یکی از عناصر اصلی و سازنده‌ی فرهنگ است، جوامعی که فرهنگ‌های متفاوتی دارند خواه‌ناخواه جایگاه هنر نیز در آنها متفاوت خواهد بود. در واقع نمی‌خواهیم هنر را صرفاً در قلمرو جامعه‌شناسی بررسی کنیم بلکه می‌خواهیم آن را در حوزه‌ی فرهنگ قرار بدهیم. هر فرهنگی ویژگی‌هایی دارد که هنرش هم تابع همان ویژگی‌هاست چنان که سینما را هم به عنوان زیرمجموعه‌ای از انواع رشته‌های هنر در آن فرهنگ بررسی کنیم، آن هم تابعی از همان ویژگی‌ها خواهد بود. نظر شما چیست؟

رامین جهانبگلو: خوب باید از اینجا شروع کرد که وقتی فرهنگ را معنا کنیم، فرهنگ عبارت است از معیارها، هنجارها و بینش‌هایی که در یک جامعه تولید و از یک نسل به نسل دیگر منتقل می‌شود. با شناسایی و مطالعه‌ی آن معیارها و هنجارها می‌توانیم بگوییم که بینش اجتماعی یک جامعه چیست. افراد آن جامعه طبق آن فرهنگ، متعلق به آن جامعه می‌شوند؛ مثلاً ایرانی‌ها طبق معیارها و هنجارهایی که دارند و از

ایران، نه می‌خواهد و نه می‌تواند که جویای نقالی، تعزیه و پرده‌خوانی باشد. اولین کاری که او می‌کند این است که یک دوربین دیجیتال برمی‌دارد و فیلم مستند یا داستانی درباره وضعیت جامعه‌ی ما می‌سازد.

جوان ایرانی که سنت را نخواهد، مدرنیته را هم به درستی نمی‌شناسد، عقلانیت مدرن را درست نمی‌شناسد. سینمایی که او می‌خواهد ایجاد کند نمی‌تواند دقیقاً در قالب‌های جامعه‌ای مدرن قرار گیرد. این جوان ایرانی یک عمل مدرن را که همان فیلم‌سازی باشد، انجام می‌دهد اما در یک جامعه‌ی نه سنتی و نه مدرن زندگی می‌کند. این است که جامعه‌ی برزخی، فیلمسازی برزخی هم دارد. بنابراین، مسئله این است که جامعه‌ی ایران از طریق سینمای خودش به خودش چه تصویری می‌خواهد ارایه دهد؟

به نظر من، هم اکنون این تصویر توسط سینمای ایران، تا حد زیادی به صورت قلّابی ساخته می‌شود. برخوردی که ما با سینما می‌کنیم و نیز برخوردی که از طریق تصویر سینمایی با خودمان می‌کنیم، برخوردی کاملاً موهوم است؛ برخوردی پارادوکسیکال است. اما تصویری که غرب از ما در این بیست و پنج سال ساخته است و ما را با این تصویر در سطح دنیا و در برنامه‌های خبری که از ما ساخته معرفی کرده، چیز کاملاً متفاوتی است. ما نمی‌توانیم با آنچه که در تصاویر سینمایی از خودمان عرضه می‌کنیم با تصویر غرب از ما مقابله داشته باشیم.

به نظر من آنچه در سینمای ایران رخ می‌دهد، تفاوتش با سینمای آمریکا در این است که سینمای آمریکا با خودش متعادل و متوازن است؛ یعنی پیامی که به شما می‌خواهد بدهد، طرز بیان و کالبد معنایی‌اش به جامعه و زمان خودش متعلق است، در واقع، تصویری است که بازتاب همان جامعه است؛ در صورتی که بازنمایی تصویر سینمایی ما از جامعه‌ی خودمان اصلاً این‌طوری نیست.

کتاب ماه هنر: حال که شما بحث را به موضوع چگونگی «بازنمایی» (representation) مرتبط ساختید، نقل قولی از یک فیلمساز آلمانی، پورگن سیربرگ، می‌خواهیم ذکر می‌کنیم. اما مقدمتاً بگوییم که جامعه‌ی آلمان مبتنی بر زمین‌داری بود و از طریق انقلاب بورژوا ـ دمکراتیک وارد تجربه‌ی مدرنیته نشد بلکه با نیروی قوی و اراده‌ی آهنین صدراعظم بسیار معروفش، بیسمارک تجدد یافت. بیسمارک صنایع و کارخانجات را راه‌اندازی و اصلاحات اجتماعی، سیاسی و به ویژه نظامی را در این کشور ایجاد کرد. او با این اقدامات در مدت زمان کوتاهی چهره آلمان را از یک سرزمین روستایی به جامعه‌ای صنعتی دگرگون ساخت. در واقع، مردم آلمان هم دوره‌ی گذار به مدرنیته را برخلاف فرانسه یا انگلستان، بر اثر یک انقلاب و تحول اجتماعی طی نکردند بلکه مساعی یک شخصیت قدرتمند، چنین دگرگونی‌ای را ایجاد کرد.

سیبربرگ، معتقد است که بر اثر اصلاحات بیسمارک و روند عقلانی ساختن جامعه‌ی آلمان باعث شد که اساطیر به سرعت به نهان‌گاه‌های روانی مردم این کشور واپس رانده شوند اما هیچ‌گاه اسطوره‌زدایی در فرهنگ آلمانی صورت نگیرد. این است که سیبربرگ می‌گوید جامعه‌ی آلمان، آمادگی ظهور فاشیسم را که رهبرش در هاله‌ای از فرهمندی پیشامدرن غرق بود، داشت. به نظر سیبربرگ به وجود آمدن گروه تروریستی بادرن – ماینهوف در دهه هفتاد میلادی در آلمان، در نتیجه‌ی تناقض روانی‌ای بود که آلمانی‌ها با مدرنیته پیدا کرده بودند. زیرا همان‌طور که ما کس و بر نشان داده است، جامعه‌ی مدرنیته براساس عقلانیت و نظام بوروکراتیک است. در این حالت، جایی برای تخیل، اسطوره و شخصیت‌های فرهمند باقی نمی‌ماند.

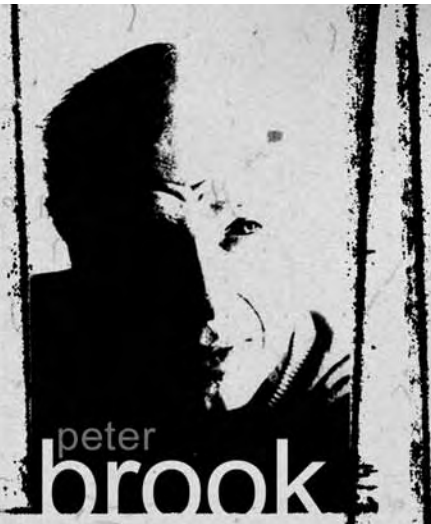
سینمای آلمان نتوانست جایگاه ظهور این تخیلات یا به قول رمانتیک‌ها تخلیه‌ی هیجانات باشد. بنابراین، گروه‌های تروریستی در اَشکال حرکات سیاسی خشونت‌آمیز، توهم قهرمان‌گرایی رمانتیک مقابل خِردگرایی و زندگی خشک عقلانی جامعه‌ی آلمان واکنش نشان داد. سینمای آلمان در دوره‌ی معروف به آکسپرسیونیسم و همچنین در زمان حکومت نازی‌ها به تمایل خِردستیز روح آلمانی‌ها پاسخ مثبت داده بود. انواع شخصیت‌های پلید و شگفت‌انگیز سینمای آلمان که ریشه در اساطیر این سرزمین داشتند، گرایش به تخیل پیش از مدرنیته را نزد تماشاگران آلمانی سیراب می‌کردند.

در زمانی که هیتلری‌ها شکست خوردند و مردم آلمان در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی زندگی کردن به شیوه‌ی آمریکایی و ساختار اجتماعی مبتنی بر عقلانیت را تجربه می‌کردند، سینمای آلمان برخلاف گذشته، جایگاه شخصیت‌های تخیلی و اسطوره‌ای نبود بلکه تصویری که آلمانی‌ها از خودشان در فیلم‌هایشان بازنمایی می‌کردند، مبتنی بر عقلانیت مدرن بود. دقیقاً به همین خاطر است که سیبربرگ می‌گوید که راندن تخیل هیجانی از تصویر سینمایی آلمان باعث شد اَعمال تروریستی که نوعی قهرمان‌گرایی تخیلی بود در صحنه‌ی اجتماعی آلمان ظهور پیدا کند.

با استنباط از اظهارات سیبربرگ می‌توان گفت که اسطوره‌زدایی مدرنیته، راز و رمز و تقدس امور را از بین می‌برد و اگر این راز و رمز در جایی مثل سینما یا به طور کلی هنر، ظهور پیدا نکند. به صورت هیجان ناشی از اَعمال خشونت‌آمیز سیاسی در صحنه‌ی اجتماع تخلیه خواهد گشت. اما وضعیت سینمای آمریکا برعکس است؛ آنها از زندگی اجتماعی‌شان اسطوره‌زدایی کردند ولی در سینما برای خودشان تاریخ اسطوره‌ای ساختند. برای مثال فیلم‌های وسترن، درباره مهاجران به غرب آمریکا، شخصیت‌های افسانه‌ای خلق می‌کند و آن را با قدرت تصویرسازی سینما به همه‌ی عالم می‌فرستند.

نتیجه‌ای که می‌خواهیم بیان کنیم این است که به نظر می‌رسد بشر به همان اندازه که در روزگار مدرنیته نیازمند عقلانیت و ساختار اجتماعی عقلانی است، به تخیل و خیالپردازی هم احتیاج دارد. از این‌رو، هنر به خوبی قادر است تمایل به داستان‌های تخیلی را پاسخگو باشد. سینما دراین خصوص از توانایی بسیار بالایی در قیاس با سایر هنرها برخوردار است. در کشورهایی مثل ایران که از نظر سابقه‌ی تخیل‌پردازی و اسطوره‌سازی خیلی قوی هستند، این را ادبیات ما به خوبی نشان می‌دهد، اساطیر هیچ گاه محو نگشته است؛ گرچه آنها بی‌رمق و بی‌جان شده‌اند، اما واقعاً نمرده‌اند بلکه همچنان زنده‌اند و در ساختار فکر و سلول‌های مغز ما جای دارند و هرگز زندگی اجتماعی ما را نیز ترک نکرده‌اند.

بنابراین، سینمای ما هیچ گاه قادر نیست اساطیر تازه‌ای بسازد، حتی شخصیت‌های سینمایی عامه‌پسندی که عرضه شده‌اند به هیچ



در کشورهایی مثل ایران و هند اسطوره‌های سنتی بسیار قوی‌تر از اسطوره‌های مدرن هستند. از این رو، سینما نتوانسته با اسطوره‌های سنتی آنها مقابله کند

مهابهارتا بزرگ‌ترین حماسه هندی است و تا به حال چندین فیلم نیز از آن ساخته شده است حتی پیتر بروک نمایشی از آن آماده کرد و سپس آن را به فیلم مبدل ساخت. خود هندی‌ها نیز تاکنون مجموعه‌های تلویزیونی از آن ساخته و نشان داده‌اند، اما هیچ‌کدام از این تولیدات نتوانسته جایگزین اسطوره‌ای که هندیان با آن زندگی می‌کنند بشود

نتیجه‌ی تجربه‌ی مدرنیته، از زندگی غربیان کاملاً اسطوره‌زدایی شده بود. آنها کوشیده بودند با افسون‌زدایی از زندگیشان، حیات فردی و اجتماعی‌شان را بر پایه‌ی عقلانیت استوار کنند. امروزه، آنها به جوامعی مبدل شده‌اند که کاملاً از دنیای پر افسون ماقبل مدرن گسسته شده‌اند. دنیای آنها بر مبنای نگرش‌های تکنولوژیک و علمی ساخته شده است. اما نکته مهم اینجاست که آنها گرچه رابطه‌ی پیشین خود را با جهان اسطوره و افسانه قطع کرده بودند، در عوض، سینما را به عنوان جهان اسطوره‌ی مدرن و اسطوره‌ی جدید مطرح ساختند.

حال، جای این پرسش است در جوامعی مثل هند و ایران که افسون‌زدگی دارند و هنوز افسون‌زدایی نکرده‌اند، اسطوره‌های آیینی یا سنتی چگونه با اسطوره‌های مدرن سینما می‌توانند کنار بیایند؟ به نظر من پاسخ به این پرسش نیازمند توجه به نکته‌ای است و آن اینکه سینما در این جوامع کارکرد اسطوره‌ای پیدا نمی‌کند؛ دلیلش هم این است که در کشورهایی مثل ایران و هند اسطوره‌های سنتی بسیار قوی‌تر از اسطوره‌های مدرن هستند. از این رو، سینما نتوانسته با اسطوره‌های سنتی آنها مقابله کند. مهابهارتا بزرگ‌ترین حماسه هندی است و تا به حال چندین فیلم نیز از آن ساخته شده است حتی پیتر بروک نمایشی از آن آماده کرد و سپس آن را به فیلم مبدل ساخت. خود هندی‌ها نیز تاکنون مجموعه‌های تلویزیونی از آن ساخته و نشان داده‌اند، اما هیچ‌کدام از این تولیدات نتوانسته جایگزین اسطوره‌ای که هندیان با آن زندگی می‌کنند، بشود.

شما اسطوره‌سازی سینما را در غرب نگاه کنید که چقدر در آن فرهنگ جا افتاده است. دلیل آن این است که اسطوره‌سازی ای که سینمای آمریکا در جامعه‌ی آمریکا و براساس معیارهای فرهنگی و اجتماعی خودشان می‌سازد، در همان کالبد معنایی فرهنگ آمریکایی هویت دارد در واقع، سینما در فرهنگ آمریکایی به وسیله‌ای تبدیل شده است که معیارهای مدرنتیه را در آن جامعه ترویج می‌کند و کاملاً مردم با آن ارتباط مستقیم برقرار می‌کنند. بنابراین، سینما در آن جا نسبت به حرکت جامعه بیگانه نیست.

هایدگر در مقاله معروفش به نام «عصر تصویر جهان»، خاطرنشان می‌کند که در روزگار ما، جهان پس از آنکه به صورت تصویر درآمد، تحت سلطه‌ی ما قرار گرفت. در واقع، ما از طریق تصویر به جهان و به آن چیزی که تصویرش را گرفته‌ایم یا ساخته‌ایم، تسلط پیدا می‌کنیم. به عبارت دیگر و بنابه اصطلاحات هایدگری، با تصویر جهان، جهان در چارچوب یا قاب ذخیره می‌شود و به صورت انبار شده به تسخیر ما در می‌آید. حال پرسش من این است، سینمای ایران که امروزه شهرت جهانی پیدا کرده است، تا چه حد از طریق تصویرسازی در فرهنگ جهانی مشارکت دارد؟ به‌نظر من سینمای کشورهایی مثل ایران در دنیای امروز به سینمای مردم‌شناختی تبدیل شده است. غربیان کنجکاو هستند که مردم ما و وضعیت کشور ما را مشاهده کنند. فیلم‌های ایرانی به این عطش آنها پاسخ می‌دهند. بنابراین ما مشارکتی در تصویرسازی در فرهنگ جهانی نداریم. به عبارت دیگر، ما از طریق تصاویری که با فیلم‌هایمان عرضه می‌کنیم، غرب را فتح نمی‌کنیم بلکه نمایش مردم‌شناختی برای آنها هستیم.

برداشت من از سینمای ایران یا عطش مردم شناختی تماشاگر غربی متفاوت است. وقتی به سینمای ایران نگاه می‌کنم و درباره‌اش فکر می‌کنم، می‌بینم که سینمای امروز ایران، بازتاب گم‌گشتگی ذهنی، فکری و متافیزیکی ماست. چرا هر جوان ایرانی وقتی دوربینی دست می‌گیرد، از واقعیت‌های جامعه‌ی ما فیلم می‌گیرد؟ برای اینکه ما دقیقاً در یک وضعیت برزخی زندگی می‌کنیم و سینمای امروز ایران سینمای برزخی است، بازتاب جامعه‌ای است که نه مدرن است و نه سنتی. مشاهده‌ی این وضعیت برزخی برای تماشاگران غربی جالب است.

هنگامی‌که جامعه‌ی ایران، یک جامعه‌ی کاملاً سنتی بود، برای خودش قالب و کالبد معنایی ویژه داشت. از جمله کارهای نمایشی که اجرا می‌کردند، نقالی، تعزیه، روحوضی و پرده‌خوانی بود. مردم ایران در عالم شفاهی به سر می‌بردند؛ حتی تصاویری که در نقاشی، پرده‌خوانی یا ادبیات داستانی ما وجود داشت، همگی شنیدنی و تعریف کردنی بودند، تصویر به معنایی که در عالم مدرن است وجود نداشت. اما جوان امروزی

برای ما چه کالبد معنایی دارد وآیا بازتاب فرهنگ ایرانی است یا خیر؟ به نظر من فرهنگ ایرانی هنوز ازطریق هنجارهای سنتی خودش عمل می‌کند نه از طریق سینما که پدیده‌ای وارداتی بوده و عمرش از حدود یکصد سال بیشتر نیست.

کتاب ماه هنر: نتیجه‌ای که از صحبت‌های شما حاصل می‌شود این است که سینمای ملی ما یک شاخص‌هایی باید داشته باشد که کیارستمی درآن شاخص‌ها قرار نمی‌گیرد. فکر نمی‌کنیم که برای کیارستمی هم این موضوع مطرح باشد که بخواهد جزء سینمای ملی باشد. او تجربه‌ای را دارد انجام می‌دهد که باید در جای خودش مطالعه شود اما اگر درباره نمونه‌های سینمای ملی بخواهیم صحبت کنیم بایستی نمونه‌های عام‌تری را جست‌جو کنیم. کیارستمی تجربه‌ای را انجام می‌دهد که ممکن است باعث گسترش زبان سینما شود اما به هر حال، سینمای او، سینمایی شخصی است و به هیچ وجه نباید فکر کنیم که کیارستمی باید فیلمی بسازد که تماشاگر عام ایرانی بپسندد.

فیلمی مانند سلطان قلب‌ها را که حدود چهل سال پیش ساخته شد می‌توان مثال زد که بسیار مورد توجه تماشاگران ایرانی آن زمان بود و هنوز هم نسخه‌های ویدیویی آن مشتری دارد. عوامل سیاسی – اجتماعی مهمی در تولید و نیز استقبال تماشاگر ایرانی آن سال‌های دور را می‌توان برشمرد؛ تبلیغ ساده‌اندیشی و تسلیم قضا و قدر بودن و... را بایستی به عنوان سیاست فرهنگی مستتر در این‌گونه فیلم‌های پرفروش ایرانی ذکر کرد. اما هم اکنون این فیلم تماشاگر دارد؛ بنابراین به نظر می‌رسد که برخی عوامل را باید دوره‌ای دانست که به محدوده‌ی تاریخی خودش مربوط است اما پاره‌ای عوامل هم وجود دارد که محدوده‌ی زمانی ندارد و به ویژگی‌های فرهنگی مردم یک جامعه ارتباط پیدا می‌کند.

شخصیت علی بی‌غم که عنوان یک فیلم با همان بازیگر فیلم مثال‌زده‌ی پیشین بود، نمونه‌ی دیگری از قهرمانان و اسطوره‌های سینمای عامه پسند ایرانی است. فیلم‌های عامه پسند ایرانی در اواخر دهه چهل هجری شمسی قهرمان دیگری پیدا می‌کند که تلخ اندیش است و به هیچ‌کس اطمینان ندارد. چنین شخصیت بدبینی که بنابر پایگاه شهری‌اش، زیرک و زرنگ است و در نقطه‌ی مقابل شخصیت پیشین که خوشدل و بی‌ریا بود و به سبب ریشه‌ی روستاییش اهل زیرآواز زدن هم بود، قرار داشت. تماشاگر ایرانی همچنان نسخه‌های بدلی چنین شخصیت‌های اسطوره‌ای را مایل است ببیند و هنوز هم الگوهای رفتار فردی و اجتماعی خویش و خیلی چیزهای دیگر از آنها می‌گیرد. بنابراین، وقتی صحبت از سینمای ملی می‌کنیم، هم باید استقبال تماشاگر جامعه‌ی ایرانی را به عنوان یک ملاک مهم مورد توجه قرار دهیم و هم از سوی دیگر بایستی به نظر منتقدان آگاه فیلم که به معیارهای یک فیلم به عنوان هنرآشنا هستند، اهمیت بدهیم.

از این رو، شاید بتوان گفت که برآیند این دو مؤلفه، یعنی استقبال تماشاگر و تأیید منتقدان فیلم یا به عبارت دیگر «گیشه + اندیشه» را در ترسیم ویژگی‌های سینمای ملی باید به رسمیت شناخت. در نتیجه، گرچه ساخته شدن فیلم‌های هنری برای رشد حرکت کلی سینمای ملی لازم است اما به هر حال، تمایل عامه مردم که ریشه در فرهنگ سنتی دارد هم، بایستی مورد توجه قرار گیرد.

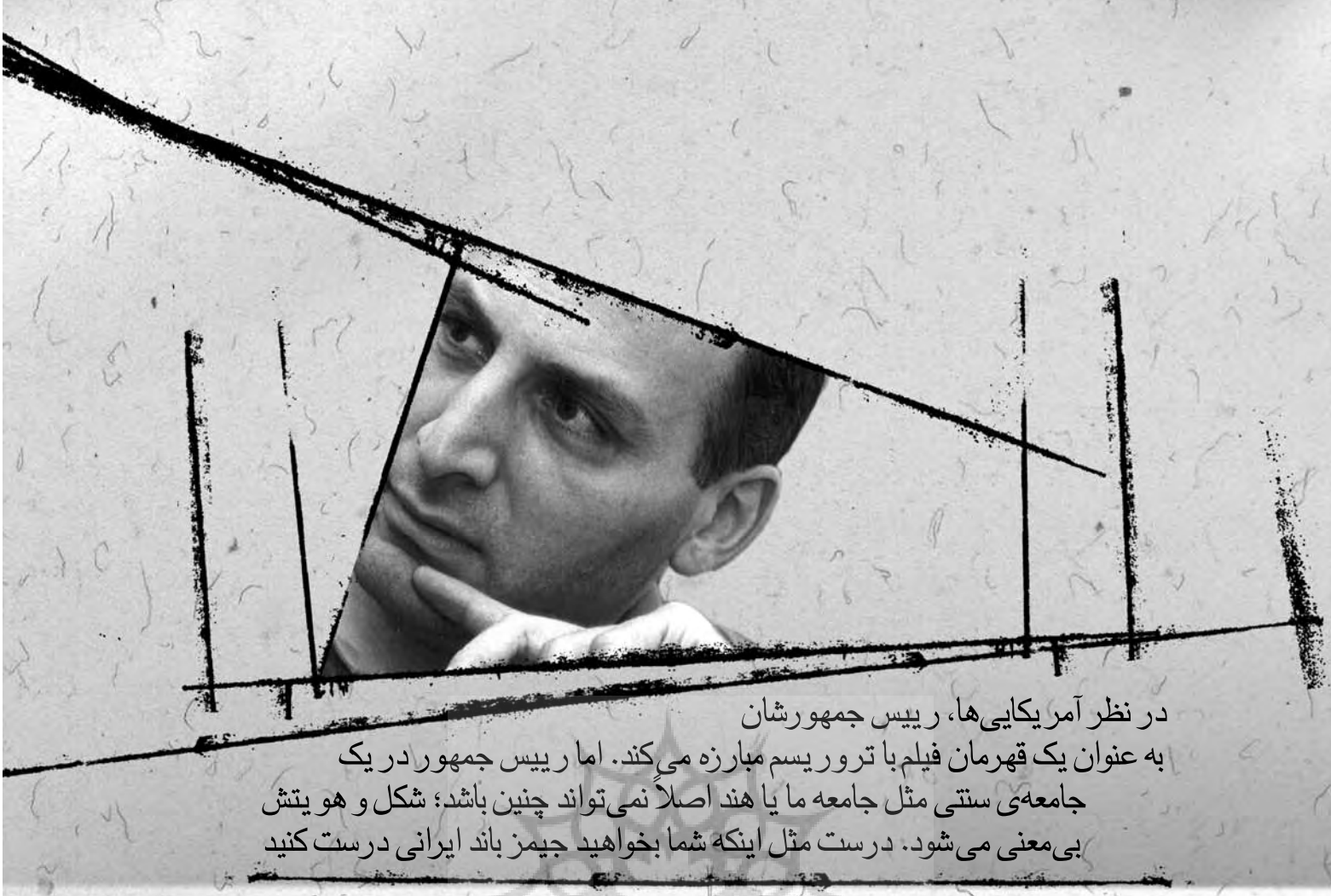
جهانبگلو: چون به فیلم هنری اشاره کردید، بگویم کسانی که در سینمای ما فیلم هنری می‌سازند، مانند کیارستمی، انتخاب خودشان است که در سینمای ملی ما باشند یا نباشند ولی این سبک فیلم درست کردن چیزی است که به سینمای مؤلف متعلق است. برای مثال، سینمای مؤلف فرانسه کاملاً در شکل‌یابی و تغییرات اجتماعی جامعه فرانسه در سال‌های ۱۹۵۰–۱۹۶۰ معنا داشت. برای فرانسویان، سینمای مؤلف، چیزی جدای از جامعه و متعلق به خواص نبود. عنوان «موج نو» که به این فیلمسازان جوان داده بودند، عنوانی وطنی برای کسانی بود که سینماگر مؤلف محسوب می‌شدند. فیلم‌های این افرادآنقدر خوب در فرانسه آن سال‌ها جا می‌افتد که خودش تبدیل می‌شود به نماد یک دوره‌ی خاص از تاریخ اجتماعی معاصر فرانسه. اما سینمای مؤلف در جامعه‌ی ایران تأثیرش معلوم نیست که چیست؟ علتش هم به نظر من آن است که جایگاه اجتماعی آن نامشخص است. سینمای ما اگر مؤلف هم باشد، مردم چگونه می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند؟ اما برای غربی‌ها سینمای مؤلف جزء کالبد معنایی‌شان است و با آن راحت ارتباط برقرار می‌کنند.

امروزه در غرب، سینما با اینکه از پرده‌های بزرگ به پرده‌های کوچک منتقل شده است، ولی هنوز نقش اسطوره‌ای خودش را بازی می‌کند. عجیب نیست که در آمریکا هنرپیشه سینما می‌تواند رییس جمهور شود؛ چنین چیزی در جامعه‌ی ایران غیر ممکن است، چون مردم ما هنرپیشه‌های سینما را اینقدر جدی نمی‌گیرند که رییس جمهور یا نخست وزیرش بکنند.

اسطوره‌هایی که مردم آمریکا با آنها زندگی می‌کند، سیاست‌های خارجی‌شان را می‌سازد و این‌ها در سینمای‌شان با یکدیگر ادغام شده‌اند و با هم خیلی نزدیک هستند. هیچ جای تعجبی در ذهن یک آمریکایی معمولی ندارد که رئیس جمهورشان، بازیگر سینما باشد. با اتفاقاتی که اکنون در عراق می‌افتد، در نظر آمریکایی‌ها، رییس جمهورشان به عنوان یک قهرمان فیلم با تروریسم مبارزه می‌کند. اما رییس جمهور در یک جامعه‌ی سنتی مثل جامعه ما یا هند اصلاً نمی‌تواند چنین باشد؛ شکل و هویتش بی‌معنی می‌شود. درست مثل اینکه شما بخواهید جیمزباند ایرانی درست کنید، چقدر مسخره می‌شود؟

در واقع، سینمای‌ما نمایش دهنده‌ی اسطوره‌های قدیمی‌مان بوده است و اصلاً اسطوره‌سازی سینمایی نداریم. اگر اسطوره‌سازی داشتیم، سینما جایگاه بهتری در فرهنگ عامه‌ی مردم ما پیدا می‌کرد. در صورتی که سینمای آمریکا تفاوتی با جامعه‌ی امریکا ندارد؛ یعنی دنیای فیلم کاملاً در ذهنیت آمریکایی جا افتاده است، سینمای‌شان نیز متعلق به زمان خودشان است، متعلق به جامعه خودشان است، متعلق به فرهنگی است که با مدرنیته گام به گام پیش آمده است اما ما فرهنگی داریم که بامدرنیته گام به گام پیش نیامده است بلکه سعی می‌کند با آن دست و پنجه نرم کند.

برخورد ایرانیان با سینما، برخوردی متافیزیکی است؛ یعنی جوانان ما به سینما به عنوان یک چیزی نگاه می‌کنند که هنوز از آنِ خودشان نشده است؛ یعنی جزیی از آگاهی‌شان نشده است. آنها آگاهی‌شان،



در نظر آمریکایی‌ها، رییس جمهورشان به عنوان یک قهرمان فیلم با تروریسم مبارزه می‌کند. اما رییس جمهور در یک جامعه‌ی سنتی مثل جامعه ما یا هند اصلاً نمی‌تواند چنین باشد؛ شکل و هویتش بی‌معنی می‌شود. درست مثل اینکه شما بخواهید جیمز باند ایرانی درست کنید

وجه قدرت معنوی اساطیر پیشین ما را ندارند؛ ضمن اینکه اساساً برگرفته و تقلیدی از همان اساطیر پیشین هستند...

وقتی درباره‌ی اسطوره‌سازی سینمای آمریکا صحبت می‌کنید، این کار خیلی با اسطوره‌های پیش از مدرنیته که فرضاً سینمای هند یا کشورهای سنتی دیگر می‌سازند فرق می‌کند.

حال، پرسش‌های ما این است، چگونه جوامع سنتی که خودشان هنوز با اسطوره‌هایشان زندگی می‌کنند، قادر خواهند بود با اسطوره‌های سینمایی هم زندگی بکنند؟ اساساً سینمای آنها چه اسطوره‌ای می‌تواند بسازد؟ و چنان که بتواند اسطوره‌ای بسازد، ویژگی‌هایش چیست؟

رامین جهانبگلو: اگر فیلمسازان کاملاً آمریکایی مانند جان فورد یا اگر بخواهیم از نسل جدیدتر نام ببریم، اسپیلبرگ و زمکیس وقتی فیلم‌هایی تخیلی می‌سازند یا شخصیت‌های اسطوره‌ای خلق می‌کنند، آنچه آنها می‌سازند کاملاً برای مردم آمریکا جاافتاده است. زیرا مردم آمریکا در کنار اساطیر سینمایی، اساطیر پیشین که رقیب سینما باشند ندارند؛ بنابراین به راحتی اساطیر جدید را می‌پذیرند.

قهرمان در خیلی از فیلم‌های آمریکایی یک فرد است که همیشه به تنهایی عمل می‌کند. چنین ویژگی‌ای به ارزش‌های فرهنگ آمریکایی نزدیک است و از آن دفاع می‌کند. در فیلم‌های فورد، اسپیلبرگ یا زمیکس، همواره قهرمانی وجود دارد که ضمن اتکا به توانایی‌هایش کمی هم از چاشنی بخت و اقبال مساعد برخوردار است؛ این قهرمان‌گرایی در جامعه‌ی آمریکا کاملاً جا می‌افتد. در آنجا وقتی رییس‌جمهورش هم می‌خواهد خودش را به آن جامعه معرفی کند به گونه‌ای ظاهر می‌شود که‌گویی قهرمان آن جامعه است. او همیشه در سخنان انتخاباتی‌اش می‌گوید که من از ارزش‌های شما دفاع می‌کنم.

اما در مقایسه با آن، به جامعه‌ی ایرانی نگاه کنید، شما بامردمی‌سر وکار دارید که اسطوره‌های سینما را جدی نمی‌گیرند. بلکه با اسطوره‌های خودشان که برخاسته از معیارهای دینی و آیینی آنهاست زندگی می‌کنند. می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا سینما فقط به صورت یک مُد در این جوامع به وجود آمده است یا اینکه سینما حامل یک‌سری هنجارها و ارزش‌های معنایی هم بوده است؟ مردمی‌که به سینما می‌روند، فقط مصرف‌کننده نیستند بلکه برایشان الگوسازی هم می‌شود. بنابراین بی‌توجهی اکثریت مردم ایران به سینمای هنری یا به تعبیری، روشنفکرانه‌ی افرادی مانند کیارستمی دقیقاً نشان می‌دهد که این فیلم‌هابازتاب اسطوره‌های جامعه‌ی ایرانی نیستند بلکه سینمایی کاملاً شخصی‌اند که ارتباطی با عموم مردم ایران وآنچه در این کشور می‌گذرد، ندارند. سینمای مردم ایران همان فیلم‌های پرفروشی است که گاهی بر پرده‌ی سینماها به نمایش در می‌آید، چون به مراتب به مسایل اجتماعی آنهانزدیک‌تر است.

بنابراین، بازهم سخن پیشین را تکرار می‌کنم که اگر بخواهیم دقیق‌تر درباره‌ی سینما در ایران صحبت کنیم، بایستی بدانیم که سینما

باقی بمانیم؟ آیا تجربه‌ی مدرنیته بایستی در همه جا به همان صورتی باشد که در غرب اتفاق افتاد؟ به نظر شما آیا روند طبیعی دست یافتن به مدرنیته‌ی جهانی نیازمند آن نیست که بومی و منطقه‌ای (local) شود؟ به هر حال هر جامعه‌ای برای خودش ویژگی‌هایی دارد که باعث می‌شود از تجویز نسخه‌ی ثابت و یکسان مدرنیته برای همه جوامع خودداری کنیم. نظریات پیشروی جامعه‌شناسی مؤید این گفته‌ی ماست و به نظر می‌رسد که اَشکال تحولات اجتماعی متنوع است.

امروزه، هیچ جامعه‌شناسی همانند قرن نوزده میلادی فکر نمی‌کند که علمی سخن گفتن به معنای تحمیل قوانین ثابت به تمام جوامع است. به نظر می‌رسد که اصرار بر این که مدرنیته حتماً بایستی به شیوه‌ی تجربه‌ی غربیان باشد یا به خاطر نشناختن ویژگی‌های فرهنگ جوامع دیگر از جمله کشور خودمان است یا نتیجه‌ی شیفتگی نسبت به تجربه‌ی مدرنیته دیگران است. نظر شما چیست؟

رامین جهانبگلو: به شدت با آن مخالفم. ما چیزی به عنوان مدرنیته‌ی ایرانی نمی‌توانیم داشته باشیم. مدرنیته، مدرنیته است، دقیقاً، همچنان که تکنولوژی، تکنولوژی است. اگر شما بگویید که می‌خواهم ماشین را به سبک ایرانی بسازیم، یعنی چه؟ ماشین عبارت از یک دستگاهی است که ساز و کار ثابتی دارد. حالا به فرض که بتوانید مدرنیته‌ای ایرانی ایجاد کنید، این مدرنیته‌ی شما فاقد روح و تفکر مدرنیته است؛ شما فقط ظواهر آن را می‌توانید ایرانی بکنید.

من فکر می‌کنم اینکه ما به سوی مدرنیته رفته‌ایم، رویدادی اجتناب‌ناپذیر بوده است. تمام دغدغه‌هایی که امروزه ایرانی‌ها دارند این است که مرفه باشند، ماشین بخرند، تلویزیون داشته باشند و... در واقع این‌ها امکاناتی است که تمام نوکیسه‌های دنیا دارند. این‌ها، مظاهر مدرنیته است؛ ما به سمت اینها رفته‌ایم ولی به باطنی که این وسایل را تولید می‌کند، نرسیده‌ایم؛ یعنی در عالم فکر و ذهن‌مان به آن نرسیده‌ایم وگرنه شاید به ظاهر، ما خیلی مدرن‌تر از بعضی جوامع دیگر باشیم، اما چون تفکر ما مدرن نیست نمی‌توانیم بر روی جوامع دیگر اثر بگذاریم.

اتفاقی که بین سینمای آمریکا و اروپا افتاده برای ما آموزنده است؛ اینکه چگونه دو جامعه باطناً مدرن قادرند بر یکدیگر اثر بگذارند. از دهه‌های پنجاه و شصت میلادی به بعد، تأثیرگذاری سینمای آمریکا به سینمای اروپا به وجود آمده است؛ یک موقعی هم اروپایی‌ها تأثیر گذاشتند و حالا هم تأثیر می‌گیرند. سینما گرانی که در آمریکا یا در اروپا جای قرص و محکمی دارند حامل این تبادل فرهنگ سینمایی‌اند. این سینماگران برجسته و هنرمند در آمریکا و اروپا هرکدام‌شان به تاثیری که از دیگری گرفته‌اند، معترف‌اند. چنین تبادلی هرگز نمی‌تواند در اینجا به وجود بیاید.

دنیای مدرن با دنیای سنتی نمی‌تواند تعامل فرهنگی پیدا کند بلکه رابطه‌ی آنها یکسویه و از مرکز به سمت پیرامون است. دنیای سنتی دائماً از دنیای مدرن چیزهایی می‌گیرد ولی قادر نیست در خلاقیت دنیای مدرن شریک شود. البته همواره جهان مدرن چیزهایی را در دنیای سنتی کشف می‌کند و پس از آنکه به جنس خودش درآورد و در قالبی مدرن عرضه کرد، تازه ما متوجه آن می‌شویم و فکر می‌کنیم که تأثیر داشته‌ایم.

من اعتقاد دارم که سینما در غرب، حاصل تفکر مدرن است و الزاماً در یک تداومی قرار می‌گیرد که ادامه‌ی هنر مدرن است، ادامه موسیقی مدرن و نقاشی مدرن است و به طور کلی در ادامه‌ی نگرش‌های هنری مدرن است. سینما، هنگامی‌که به وجود می‌آید، یک بخش آن به تکنولوژی‌های مدرن وابسته است و بخش دیگرش هم به خاطر ظهور نگرش‌های مدرن به هنر، از جمله امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، ... با آنها ارتباط مستقیم دارد؛ یعنی هم شکل دهنده‌ی به آنهاست و هم خودش حاصل تأثیر آنهاست. سینماگرانی که در اوایل قرن بیستم میلادی فیلم می‌ساختند کسانی بودند که با بینش هنری مدرن کاملاً همخوانی داشتند، مثلاً نقاشی امپرسیونیسم راخوب می‌شناختند؛ برخی از آنها هم نقاش و هم معمار بودند.

اما همه‌ی هنرمندان غربی از یک روح تغذیه می‌کردند؛ ولی سینماگران ما از آن روح تغذیه نمی‌کنند بلکه آن روح را مصرف می‌کنند. زیرا اساساً ما حامل آن روح مولد نیستیم فقط کالایی را که برای مصرف به بازار داده می‌شود، می‌خریم. به همین خاطر است که سینمای ما مثل سینمای اروپا یا آمریکا نتیجه‌ی یک تداوم فرهنگی نیست.

کتاب ماه هنر: در ایران دهه‌ی چهل هجری شمسی، دوره‌ی خیلی مشخصی به لحاظ فرهنگی و هنری داشتیم. در این دوره، نویسندگان، نقاش‌ها و شاعران خیلی خوبی ظهور کردند و در نتیجه‌ی آن، فیلم‌سازان خیلی خوبی هم به وجود آمدند. نوشته‌های ساعدی، دولت آبادی، گلشیری و... بی‌تأثیر نبودند. چند فیلم خیلی خوب توسط فیلمسازان با استعداد ما در این دوره‌ی زمانی ساخته شد. برخی از این فیلمسازان، خودشان دستی در ادبیات داشتند؛ برخی پیشینه‌ی تئاتری داشتند و تک‌وتوکی هم اصلاً نقاش بودند. خوب در آن دوره هم، هنرمندان، روشنفکران و حتی جامعه‌ی ما در حال تجربه‌کردن مدرنیته بود. آنها هم مثل ما از یک جامعه‌ی سنتی به دنیای مدرن پرتاب شده بودند. به هر حال مشکل دست نیافتن به روح مدرنیته و گرفتار ظواهر شدن، آن موقع هم مطرح بود.

در آن دوره هم این مسئله مطرح بود که آیا باید سینمای ملی داشته باشیم یا فیلمی بسازیم که جشنواره‌های خارجی بپسندند. در واقع، از همین بحث‌های امروزی ما در آن موقع هم مطرح بود. ولی نتیجه‌ی خلاق‌تری از آنها بیرون آمد و حاصل بهتری داشت. در حالی که شما می‌فرمایید ما در یک وضعیتی قرار گرفته‌ایم که خلاقیت نمی‌توانیم داشته باشیم، ولی فیلم‌سازهای ما این کار را کردند یعنی سعی کردند ویژگی‌های زندگی و نگاه مدرن را از خلال دوربین سینما بیابند و با جنبه‌های بومی فرهنگ خود ترکیب کنند به طوری که حاصلش فیلم‌هایی بشود که تماشاگر ایرانی بپسندد و منتقدان فیلم نیز که همواره نگران حفظ سطح هنری سینما هستند، آن را تأیید کنند. حال پرسش ما این است که اگر در آن زمان روشنفکران، هنرمندان و فیلم‌سازان ما به نحوی خلاق با مدرنیته روبه‌رو شدند، پس چرا حالا نتوانند؟

رامین جهانبگلو: دلیلش خیلی روشن است؛ به خاطر اینکه جامعه‌ی ایرانی در دهه ۱۳۴۰ هنوز جامعه‌ای مصرفی نشده بود. آن نخبگانی که در بین هنرمندان و نویسندگان اشاره کردید، خودشان به یک نوعی مدرنیته را تجربه می‌کردند و می‌خواستند حاصلش را به جامعه نشان بدهند؛ این، خیلی با جامعه‌ای مثل امروز که جامعه‌ای کاملاً جوان است، فرق

برخورد ایرانیان با سینما، برخوردی متافیزیکی است؛ یعنی جوانان ما به سینما به عنوان چیزی نگاه می‌کنند که هنوز از آنِ خودشان نشده است؛ یعنی جزیی از آگاهی‌شان نشده است. آنها آگاهی‌شان، آگاهی مدرن نیست ولی می‌خواهند مدرن شوند در حالی که عمیقاً سنتی هستند

آگاهی مدرن نیست ولی می‌خواهند مدرن شوند در حالی که عمیقاً سنتی هستند.

فیلمساز جوان ایرانی خودش را کشف می‌کند و حتی می‌توانیم بگوییم که وجدان اجتماعی خودش و فرهنگ خودش را از طریق سینما می‌خواهد کشف کند. بنابراین، فکر می‌کنم که سینمای امروز ما پیچیدگی‌اش در همین است که خودش را کشف می‌کند. سینمای مؤلف هم تجربه‌ی یک فرد مدرن است. که زندگی‌اش هم مدرن است این تجربه در ایران هم می‌تواند اتفاق بیفتد؛ برای اینکه هر کدام از فیلمسازان ما به یک نوعی بامدرنیته درگیر هستند اما بدون آنکه الزاماً همه مدرن شده باشند. این تجربه را آنها با عقلانیت ابزاری مثلاً استفاده از ماشین، موبایل، ویدیو، رادیو، تلویزیون و سینما کسب می‌کنند و در کنار اینها به نوعی هم با افکار مدرنی که نتیجه‌ی زندگی با خلاقیت مدرن است، از طریق سینما، نقاشی، موسیقی، فلسفه و... پیدا می‌کنند. اما یک تجربه‌ی زندگی مدرن هم وجود دارد که تجربه‌ی تاریخی آن است و آن چیزی است که یک فرد مدرن غربی به طور تدریجی و مستمر از چند صد سال پیش کسب کرده است. این تجربه، همان روح و فکر مدرن بودن است که متأسفانه فیلمسازان ما همانند اکثریت مردم جامعه‌ی ایران آن را ندارند.

غالباً خواص و عوام جامعه‌ی ما در طی این یکصدوپنجاه سال اخیر که با پدیده‌ای به نام مدرنیته روبه‌رو گشته‌اند، صرفاً مظاهر آن را اخذ کرده‌اند و به باطن مدرنیته دست نیافته‌اند. مدرنیته چه به صورت سیاست دولت‌های استعماری آمده باشد یا به صورت قالب‌های تکنولوژیک یا به صورت ایده‌ها یا به صورت آثار هنری آمده باشد، به هر حال یک رویارویی با جامعه‌ی ایرانی صورت گرفته است که ما فقط با مظاهرش برخورد کرده‌ایم. فرآیند شکل‌گیری آگاهی مدرن، آن طور که در غرب صورت گرفته و با آن زندگی کرده‌اند و شکل تاریخی یافته است، در ما به وجود نیامده است.

کتاب ماه هنر: آیا روند شکل‌گیری تاریخی مدرنیته خطی است؟ یا به عبارت دیگر، اگر ما آن دوره‌ی تاریخی مدرنیته را طی نکرده باشیم نمی‌توانیم در آن تجربه شریک شویم و محکومیم که در شرایط فعلی

می‌کند. ترکیب جمعیتی جامعه ما کاملاً با سی، چهل سال پیش متفاوت شده است.

فیلم‌سازان ما وقتی شروع کردند به فیلم سازی، مسئله‌شان این نبود که بیایند و معروف بشوند و یا مطابق مُد روز فیلم بسازند بلکه فیلم سازی برایشان یک امر جدی بود. روشنفکری آن دوره هم حاصل نگاهی بود که به «تصویر» در آن دوره می‌شد و اصولاً نگاهی بود که نخبگان ایران به جامعه خودشان داشتند. اما بعد از انقلاب جایگاه روشنفکران کاملاً تفاوت پیدا کرد. نسل جوان فیلم سازان ما در یک گمگشتگی قرار گرفته است که به نظر من این نسل جوان، نسلی است که کالبد معنایی درستی ندارد؛ فقط در حال جست‌جو است. این جست‌جو را شما در فیلم‌هایشان هم می‌توانید ببینید.

فرهنگ یک معیارها و هنجارهایی به ما می‌دهد که باعث می‌شود به زندگی و دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم معنا بدهیم؛ حالا ما با نسلی روبه‌رو هستیم که اسطوره‌های آیینی فرهنگ سنتی برایش بی‌معنی شده است. درباره نسلی صحبت می‌کنم که اخلاقیات جامعه‌اش را مورد سؤال قرار داده است ولی چیزی جایگزین آن نکرده است. این فیلمسازان یک سری هنجارها و معیارهای خانوادگی و فرهنگی جامعه‌ی ما را مورد سؤال قرار داده‌اند ولی کالبد معنایی جدیدی جایگزینش نکرده‌اند. بنابراین، به نظر من هیچ‌جای خوش‌بینی وجود ندارد. سینمایی یافته‌ایم که بی‌ارتباط با مردم ماست و صرفاً ویترین مردم‌شناسی برای چشمان غربی است. مثالی بزنم؛ امریکای لاتین، بخشی از فرهنگ غرب است. فراموش نکنیم که زبان پرتغالی و اسپانیایی، آمریکای لاتین، نویسندگان بزرگی مثل گارسیا مارکز، فوینتس و... را به وجود آورده است که خودشان جزء تجربه‌ی مدرنیته هستند. اما با خودمان تعارف نداشته باشیم، به جز بزرگان روزگار کهن‌مان مثل حافظ و سعدی و... که جهانی شده‌اند و به جز یکی دو اثر از آثار نخبگان روزگار جدیدمان هیچ کدام نتوانستند جهانی شوند؛ هیچ وقت هم نمی‌توانستند. طبیعتاً سینمای ما نیز نمی‌توانسته جهانی باشد. فرهنگ آمریکای لاتین، فرهنگ غرب است. شما به آرژانتین یا شیلی که بروید، همه جا فرهنگ غربی است. مسئله ظواهر متفاوت نیست، همان ارزش‌ها و هنجارهای مدرنیته را در آمریکای لاتین می‌بینید برای این که ارتباط دائمی و پیوسته‌ای میان آمریکای جنوبی (لاتین) با آمریکای شمالی وجود داشته است.

فرهنگ ما به دلیل فاصله‌ی جغرافیایی و عوامل سیاسی، اجتماعی هرگز نتوانسته است ارتباطی مستمر با فرهنگ مدرنیته پیدا کند و در این صورت طبیعی است که نتواند به روح آن دست پیدا کند و همواره مبهوت ظواهر مدرنیته باقی بماند.

کتاب ماه هنر: از اینکه در گفت‌وگو با ما شرکت کردید، سپاسگزاریم.

جستارهایی در موسیقی، سینما، تئاتر و... (مجموعه مقالات)

گزیده مقالات مجله‌ی فرهنگ و زندگی

سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

جستارهایی در موسیقی، سینما و تئاتر و... در فصلنامه فرهنگ و زندگی در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۶ به چاپ رسیده است. این فصلنامه که از سوی دبیرخانه شورای عالی فرهنگ و هنر سابق و با هدف یافتن راه‌ها و شیوه‌هایی که جامعه را به نحو بهتری با خود و جهان پیرامونش آشنا کند، منتشر می‌شد. وجود مقالات ارزشمند موجود در این مجموعه و عدم چاپ آنها به صورت کتاب، و بررسی سیر تحولات فکری و تاریخ معاصر ایران، عاملی بود تا سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در اقدامی بایسته شروع به بررسی دوره‌ی کامل این نشریه کند. مجموعه‌ای که اینک پیش رو دارید تنها بر اساس متن مقالات منتشر شده در نشریه‌ی فرهنگ و زندگی فراهم آمده و هیچ گونه ویرایش و تغییر محتوایی در آن صورت نگرفته است. زیرا به نظر می‌رسد تغییر در محتوای مقالات در عمل یکی از اهداف ناشر را که آشنایی با چگونه اندیشیدن در آن زمان است مخدوش می‌سازد.

عناوین مقالات این مجموعه عبارت‌اند از:

– نگاهی به ویژگی‌های موسیقی غربی در قرن بیستم / پری برکشلی

– نظری درباره‌ی فواصل موسیقی ایرانی / هرمز فرهت

– رودروی نوشته هرمز فرهت: نظری درباره فواصل موسیقی / پرویز منصوری

– موسیقی‌های سنتی و تحول فرهنگی / ترجمه عبدالمجید زرین قلم

– مکتب نیویورک / هیلتون کریمر

– خانواده در نمایشنامه‌های جدید /آرتور میلر، ترجمه احمد میرعلایی

– سینما و کودکان / رنه زازو

ورزش باستانی ایران و آیین مهر، انگیزه‌های ورزشکاران، جامعه‌شناسی ورزش، اندرآداب زورگری.

در مقاله سینما و کودکان، زازو معتقد است که واکنش‌های کودکان در طی زمان به ما این امکان را می‌دهد که مشاهده‌ی دو وجهی داشته باشیم: در مقایسه با یکدیگر شکل‌های بیانی فیلم در عین حال آسان‌تر و دشوارتر فهمیده می‌شود. تضاد میان پیشرسی دریافت کلی و مغشوش از فیلم و دیررسی فهم منطقی آن، قابل فهم شدن، به ما امکان می‌دهد که میان سهولت خاص و دشواری‌های خاص فیلم اختلاف سطح قائل شویم. سهولت خاص فیلم مربوط به احساس واقعی بودنی است که به تماشاگر می‌دهد. دشواری‌های خاص آن متناسب با برش و پیوست و به بیان دیگر، با ترکیب و با ساخت مخصوص روایت فیلمی است. اما این دشواری‌ها را نیز نمی‌توان به نحوی مطلق تعریف کرد. شگرد یگانه‌ای در ترکیب فیلم، به تناسب سطح شعور تماشاگر ممکن است مشکل گشا یا مشکل ساز باشد.

زازو در بخشی دیگر از مقاله‌اش به اهمیتی که برای فهمیده شدن فیلم توسط تماشاگر و از جمله تماشاگر خردسال قائل هستیم اشاره می‌کند و آن را تنها ناشی از توجه نسبت به روان‌شناسی درک و نظریه مربوط به بیان فیلمی نمی‌داند. به نظر او بیشترین اهمیت آن است که بتوان در مورد شیوه‌ای که کودکان فیلم را دریافت و هضم می‌کنند نظری قاطع داشته باشیم. در شکل‌گیری یک شخصیت نمی‌توان ترتیب ذهنی و اخلاقی و عاطفی را از هم جدا کرد.