آیا سینمای ایران دچار ورشکستگی است...؟

□ آقای دکتر مددپور با توجه به مقالات اخیر جنابعالی در خصوص علل ورشکستگی سینمای ایران بفرمائید ریشهٔ این مشکل کجاست و چگونه است که ما نه سینمای بومی داریم و نه سینمای مدرن؟

□ مشکل اساسی ما در قلمرو سینما به مشکلی اساسی و کلی باز می‌گردد که همه شئون جامعه ما گرفتار آن است وآن دوگانگی فرهنگ ما و فرهنگ مدرن جهان کنونی نظام مدرنیته و تکنیک است. مادر تجربه سینمایی یا تجربهٔ هر اثر مدرنی، در حقیقت از خودبیگانه می‌شویم با آنکه با ماهیت تکنیک آشنا شویم و حضور آن در هنر تکنولوژیک سینما را درک کنیم. با این اوصاف بااراده و تفکر آزاد خویش در عالم تجربه سینمایی قرار نمی‌گیریم. در فضای فرهنگی مدرنی که برجهان سیطره دارد ومانسبت به آن بیگانه‌ایم فیلمها را می‌سازیم. به هر حال این معضل در کل برمی‌گردد به ناقص بودن سیر ورود فرهنگ جهانی کنونی و پریشانی در توسعه یافتگی ما و تسلیم ما به نظام تکنیک. یعنی ما طی یکصدوپنجاه سال اخیر، علی‌الخصوص بعد از جنگهای ایران و روس که آن نظام سنتی بحران زده خود را بنحوی مبهم رها کردیم و آمدیم غربی و مدرن شویم، با حفظ بعضی از صفات تمدنی کهن غافل از آن بودیم که غربی شدن و در فضای غرب تنفس کردن اقتضائاتی دارد.

مادرفضایی شبه مدرن و نویی قرار گرفتیم که متعلق به ما نبود. یعنی آمدیم فرهنگ و تمدن غرب را با نهادهایش تجربه کنیم، عقل و اراده وشعور همگانی و آزادی و دموکراسی غرب را تجربه کنیم، در حالی که این مراتب هیچکدام از مانبود، درونی نبود و درونی کردن اینها بسیار مشکل بود، علی‌الخصوص که فرهنگ بومی ما فرهنگی ساده مانند آیین شینتو نبود تا به آسانی آن را رها کنیم. بسیار مشکل بود که نسل جدید ایران سه سد فرهنگی تمدنی را بشکنند، ابتدا سدزبان خودی و بیگانه، دوم سدروح فرهنگ سنتی شرقی – اسلامی خودمان که در جان مردم ریشه داشت و سوم سدروح فرهنگ مدرنی بود که در جهان غرب بوجود آمده بود ولی هنوز بومی و محلی نشده بود. اگر همانند اراسموس، داوینچی و شکسپیر تفکر می‌کردیم. یعنی حال و حضور متفکران و هنرمندان غرب را می‌داشتیم، همان حال و حضور را، آنگاه در عالم مدرنیته سکنی می‌گزیدیم.

این وجدان حال و حضور وهم حالی و هم‌سخنی غیر از آشنایی ترجمه‌وار با اجزای یک غرب انس نگرفته و به جان نیازموده‌ایم. از اینجا شئون تمدن غربی از جمله سینما به مثابه هنری تکنولوژیک در این سرزمین ریشه ندواند وجان نگرفت وتوسعه مدرن و تفکر تکنیکی هم سراغ ما نیامد. هرآنچه آمد مدرنیسمی سطحی و بی‌ریشه و شرطی شده بود. تفکر موجود تکنیکی جهانی که در غرب زایش پیدا کرده و دو قرن است به عنوان تنها فرهنگ زنده و فعال که جهانی شده، بقیه فرهنگها را تحت الشعاع خود قرار داده است. البته این فرهنگها اغلب منسوخ و ممسوخ یا غیرفعال بعضاً در حال رهایی علی‌الخصوص فرهنگهای معنوی شرق در نظر برخی متفکران جهانی آینده از آن آنهاخواهدبود، همانطورکه هانتینتگتون پیش بینی کرده روزگاری آیین کنفوسیوس به همراه اسلام جهان را خواهند گرفت و یا حداقل مسائل اساسی در تمدن آینده ایجاد خواهند کرد که باید مانع بسط و گسترش آنها شد و این تعبیری است که انسان دینی در انتظار به راحتی می‌تواند آن را درک کند. او برخلاف فوکویاما وضع کنونی دموکراسیهای لیبرال را پایان تاریخ تلقی نمی‌کند بلکه به ظهور موعود گرایش دارد. اما در وضع کنونی جهان هرچیز از آن سو از نظام تکنیک می‌آید و ما دربرابر آن اغلب منفعل‌ایم و در بی‌تاریخی و برزخیت تاریخی سکنی گزیده‌ایم، برزخیتی میان فرهنگ خودی و غرب. در اینجا همه چیز به نوعی کاریکاتور از اصل تبدیل می‌شود. هنری مونتاژی تکوین پیدا می‌کند که کپی بدلی از اصل است. اینکه ژان روش یا فلاهرتی و برگمان و فورد چه کارکرده‌اند فیلمساز ماهمواره روی به آنها دارد اما در اسارت و وهمی درفضایی انتزاعی بیشتر آثار اصیل آنها را که در عالم خود اصالت داشتند مسخ می‌کردند. فیلمساز ما با چیزی نسبت پیدا کرده است که از حقیقت آن بیگانه است و فقط ظاهری از آن را درک می‌کند. او اسیر یک سلسله عادات تاریخی قومی است که باطن خود را از دست داده است. او نمی‌تواند از این عادات تاریخی بی‌جان به آسانی بگذرد یا احیائشان کند و یا حداقل آنها را نادیده بگیرد، در حالی که هردو آنها برای او محال است، بنابراین در فرهنگ است. ما با اجزای فرهنگ غربی آشنا شدیم. فضلایی در ایران داریم که اجزاء فرهنگی غرب را می‌شناسند و زبان فرانسه و انگلیسی و آلمانی را به خوبی می‌دانند و از فرهنگ و تمدن غربی نیز تحلیل‌های خوبی ارائه می‌کنند اما این همه همان هم‌حالی و همسخنی با نظام و عالم مدرنیته غرب نیست. ما در یک وضع تاریخی برزخی در حالی که از فرهنگ بیگانه متاثر شده‌ایم و تدریجاً از فرهنگ خودی بیگانه، هیچگاه با فرهنگ تکنیکی

یک بن‌بست تاریخی گرفتار شده است و نمی‌تواند در حال انفعال آن هویت تاریخی خویش را احیا کند. البته بسیاری از هوشمندان قوم حاضر و قادر به ورود به این قلمرو نیستند. اما گروهی هم به همان سنتهای کهن و دیرپای قرون گذشته شرق و ادیان ابراهیمی چنگ زده‌اند و در یک بی‌تاریخی عمیق سکنی گزیده‌اند و حضوری در جامعه مدرن ندارند و کسانی هم در این اوضاع سعی می‌کنند با رجوع سطحی به هویت قومی خود، سینما را به مثابه هنری مدرن تجربه کنند اما او بیشتر به فضای نکبت زده روستایی و جنوب و شمال شهر نزدیک می‌شود و هیچ معنویتی را از حیات دینی خودی نمی‌تواند ظاهر کند.

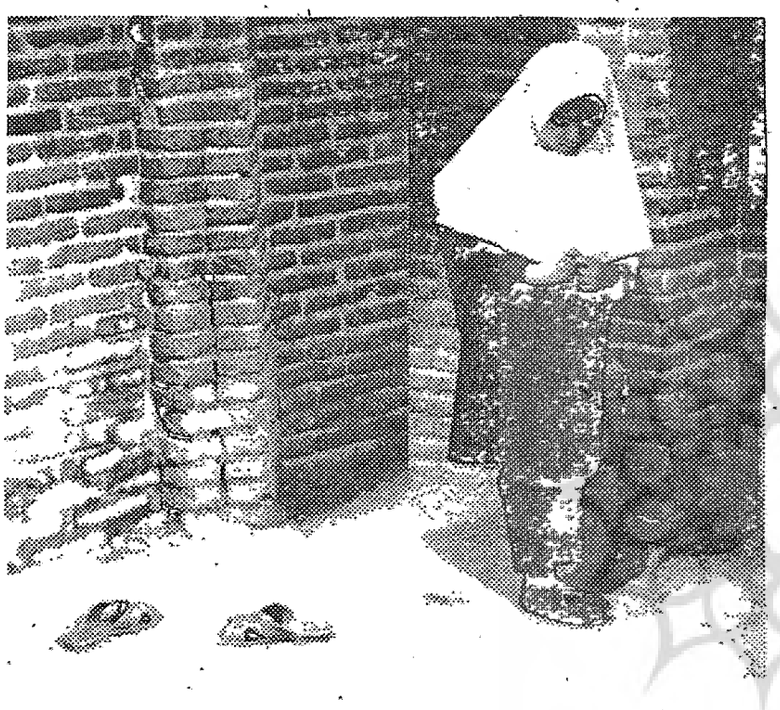
ما از دوره سپنتا بطوری جدی‌تر سینمای داستانی یا مخاطب عام را آغاز کردیم وبانوعی نگاه سینمای خاص انتزاعی به جهان سینمایی وارد شدیم. با پرداختن ناشیانه تکنیکی به اموری غیرواقعی که واقعی می‌نماید مشکلی بنیادی را در راه سینمای ایران ایجاد کردند در حالی که سینمای آمریکا با توجه به توسعه تکنیکی مدرن اسکان بسیاری از تجربیات وهمی را به صورت واقع‌نما می‌داد وهرگونه ژانر داستانی و غیرداستانی را به سهولت با مدیوم سینما می‌آزماید، اما سینمای ایران به جهت فاصله گرفتن از نظام تکنیک و تخیل تکنولوژیک سینمایی قادر به این مهم نیست در مقابل سینمای مخاطب عام سینمای روشنفکری قرار می‌گرفت که از دهه سی و چهل پا گرفت، سینمای شبه مستندی که با توجه به تکنولوژی نازلتر و اوضاع بومی واقع نمای نکبت زده ایران و تایید منتقدان سینمای ضدهالیوودی اروپا بسیاری از فیلمسازان را بسوی خود فرا خواند و به تدریج سینمای ایران در به نوعی سینمای سفارشی سینمای ضدهالیوودی جشنواره‌ای اروپا مستحیل شد. این توهم بزرگی را سبب شده که فیلمسازان ایران با تکنولوژی جهان سومی بدنبال خواسته‌های دیگران بروند و نتیجه آن هم فیلمهای بادکنک سفید و طعم گیلاس و درخت گلابی و کیسه برنج و غیره است که هیچ ابداع نویی در عالم سینما نیست بلکه صرفاً به اذهان انتزاعی برخی منتقدان سینمای اروپا که نکبت زدگی اجتماعی و فرهنگی مردم جهان سوم مهیج می‌نماید. این سینما از سینمای طرازاول جهان بسیار فاصله دارد هیچ هویت فرهنگی فعالی ندارد، حتی نسبت به وضع تاریخی او خودآگاهی نمی‌بخشد، فیلمساز در ابهام و پریشانی و تشتت فکری وحشتناکی سکنی می‌گزیند. او نه می‌تواند چون یک فیلمساز غربی هویت خاص خود را آشکار کند از اینجا سینمای ایران همواره ملغمه عجیب و غریبی از تقلید پریشانی و بی هویتی را درفیلمهایی چون پری و هامون و غیره را تجربه می‌کند. آنها حتی قادر نیستند خلاف آمد عادت سخن بگویند و تجربه‌های ممنوع را بیازمایند.

□ آقای دکتر می‌فرمائید اگر فیلمسازان ما با تفکر آزاد خودشان فیلم بسازند ما راه به جایی خواهیم برد که دچار تحول عظیم‌شده و از این بن‌بست حداقل راه نجات خودش را پیدا خواهد کرد. سینما هنرگرانی است. تجربه یک سینمای آزاد با تفکر آزاد، یک فیلمساز به لحاظ اقتصادی نه برای جامعه مقرون به صرفه است و نه برای دولت. منظور از جامعه بخش خصوصی است که علی‌القاعده حاضر به انجام چنین ریسکهایی نیست. بخش دولتی شاید گاهاً ریسک بکند و تولیداتی را داشته باشد که مخاطب عام هم پیدا نکند و یا حتی در جذب مخاطب خاص هم خیلی موفق نباشد البته اغلب فیلمهایی که در این قالب ساخته شده‌اند مخاطب خاص خودشان را پیدا کرده‌اند، مشکل شاید از نظر شما مشکل مخاطب عام باشد.

□ نظر من معطوف به تجربه سینمایی با تفکر آزاد نیست. مسئله این است که تفکر مدرن که سینما نیز بنحوی به آن تعلق دارد شرط اساسی‌اش همان ورود به عالم مدرنیته و نظام تکنیک است. نقصان توان سینمایی یک سرزمین و عدم توانایی تجربه کامل سینمایی نیز به همین دور ماندن از اصل نظام تکنیک و تخیل تکنولوژیک سینمایی برمی‌گردد و دوری از مخاطب عام نیز به بسندگی سینماگر به تجربه‌های نازل یا کپی‌سازی سطحی برمی‌گردد.

□ سینما همانند بعضی هنرها ایرانی نیست و از غرب وارد شده است. تکنیک آن محصول غرب است. اگر با اندیشه خودمان و با همان هویت فرهنگی و تاریخی‌مان و با تکنیکی غربی فیلم بسازیم. شما فکر می‌کنید که سینمای ما از این بن‌بست رهایی پیدا می‌کند.

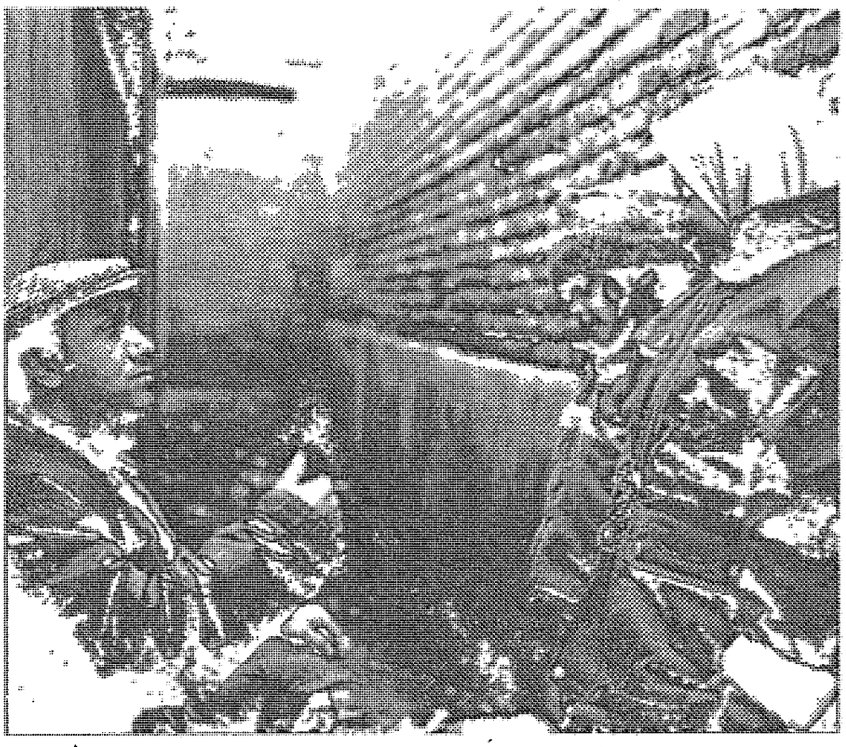
□ مسئله این است که اغلب فیلمسازان ما فاقد هویت فرهنگی خودی‌اند. حتی برداشت



مرحوم علی حاتمی نیز ربطی به آنچه حقیقتاً ایرانی است ندارد بلکه یک برداشت سطحی از پوسته عادات قاجاری ایرانی است که با افکار روشنفکرانه شبه عرفانی آمیخته و یک ملغمه هفت جوش شبه اساطیری ایرانی ایجاد کرده است. انگاه می‌توان با هویت فرهنگی و تاریخی خود و تخیل تکنولوژیک سینمایی به تجربه سینمایی پرداخت که صاحب تعرف در نظام تکنیک شد. یعنی تکنولوژی ماهیت حقیقت‌پوشی خود را از دست بدهد و از استتار به انکشاف حقیقت برسد و تقدیر دیگری از تکنولوژی و صنعت در تاریخ نموده شود. تصرف در جوهر تکنیک و انکشاف حقیقت در تکنیک به مثابه جوهری معنوی و انسانی عالم سینما را ازطور غربی آن خارج می‌کند. بنابراین اگر ما بخواهیم سینمایی با همان هویت فرهنگی غرب داشته باشیم این سینما با هویت غرب...

□ با هویت فرهنگی غرب ...

□ بله، همین هم کار سهلی نیست، یعنی فیلمساز جهانی آمریکایی یا غیرآمریکایی که بسیاری از فیلمسازان هالیوود چنین‌اند به ساحت تجربه تخیل تکنولوژیک سینما دست پیدا کرده‌اند البته این سهیم شدن در دهکده جهانی ولایت تکنیک است. سینماگر و متفکری که هم افق با غرب می‌شود جذب نظام جهانی تکنیک می‌شود. مهاجرت شرقیان نخبه و هوشمند به سرزمینهای غربی از اینجا ریشه می‌گیرد. اما بومی کردن سینما یعنی تجربه غرب و هنر مدرن در درون سرزمینهای خود و خواندن و قرائت تکنولوژی و تمدن غربی در متن ماده و پوسته فرهنگ خودی که ماهیت و هویت اصیل خود را از دست داده است. چنانکه ژاپن و کوروساوا توانسته است در قالب داستانهای ژاپنی و قصه‌های محلی و بومی در افق سینمای غرب قرار گیرد و حتی استاد و آموزگار غربیان شود. این سهیم شدن در تمدن و توسعه تکنولوژیک جهانی است. هند اکنون سینمای غرب را در متن حال و هوای آسیایی خود تجربه می‌کند. هندیها چندان علاقه‌ای به فیلمهای هالیوودی نشان



نمی‌دهند ولی قصه‌های محلی را با همان شیوه سینمای هالیوودی می‌پذیرند. قدرمسلم می‌توان چنین سینمایی را در ایران تصور کرد اما این مهم ممکن نشده است چه از نظر هم افقی با سینمای غرب و چه تصرف در این سینما و ابداع سینمایی نو و بی‌سابقه با هویت دینی خودمان.

○ آیا فرهنگ سینمایی غرب، خصوصاً آمریکا این قابلیت را دارد، اینکه نه سینمای غرب بخش اعظمش جنبه تفنن و سرگرمی دارد و داستانهایی دارد که به درد کسی و جایی نمی‌خورد.

□ طبیعی است انتظار نداشته باشید که همه هنر در همه عوالم منشا اثر باشد. هم پایه‌اش عمیق باشد و هم تکنیکش فوق‌العاده. واقعیت آن است که سینمای آمریکا سینمایی است در عالم مدرنیته که همه امور را به تجربه سینمایی می‌آزماید از قصص اساطیری گرفته تا موضوعات اکسپرسیونیستی و علمی - تخیلی و درام و حماسه و جنگ وجنایت همه چیز را ماده کار و تجربه سینمایی خود می‌کند و در نهایت هویت آمریکایی خود را عمیقاً القا می‌کند. حتی سرگرم‌کننده‌ترین فیلمهای آمریکایی به ما می‌گویند آمریکایی وباید مانند آمریکایی‌ها زندگی کرد. فضای تصویری مدرن وجاذبه و جادوی سینمایی سینمای هالیوود علاوه بر بهره‌گیری از تکنیکها و تخیل تکنولوژیک فوق مدرن که خود القاء انکشافی دارد و جادوگرانه براذهان اثر وضعی دارد، داستانهای مختلف خود هرچند به ظاهر سطحی یاتفننی باشند پیامهای ضمنی خود را القاء می‌کنند و منشا اثر می‌شود حال جهت این منشائیت اثر بنابر ماهیت تمدن فائوستی و نفسانی غرب جهت تعالی و ترانساندانسی Trancendanse ندارد و انسان را به حلول و اتحاد توانی می‌کشاند و تنها با تصرف در جوهر تکنیک و انکشاف ساحت معنوی آن می‌توان به عالم تعالی روی آورد. ما نمی‌توانیم با گودارو بونوئل و فورد وهیچکاک و هاکز به عالم برین فرا رویم و به آسمانها عروج کنیم عالم این سینما همین جهان طبیعی خودمان است هرچند در سینمای مدرن و پست مدرن با توجه به امکانات و تمهیدات بصری و فنی می‌توان با عالمی لطیف‌تر از سینمای کلاسیک روبرو شد. خوب در سینمای برتر مخاطب عالم جهان امروز سلسله مراتب وجود دارد و آثار خود را نیز ظهور و بروز می‌دهد. اگر قرار بود همه تجربیات سینمایی جدی و فوق‌العاده باشند نظام و ترتیب عالم به هم می‌خورد. هر سینمایی مخاطب خود را دارد، نکته اینجاست که این سینما همه وجودش را وقف همان غایت هویت خویش می‌کند.

□ القاء فرهنگ خودی در قالب سینما...

□ بله اساساً قالب سینما خود عین تجسم فرهنگ خودی است، در قلمرو تمدن غرب، در مرحله اول در حال حاضر اگر بخواهیم سینمای جدی در جهان داشته باشیم شرطش ورود خودآگاهانه به عالم تکنیک و سیطره برآن و نهایتاً فاصله گرفتن از آن است به طوری که ما را بی‌خود به هر سو نکشاند. این سینما سینماگر هوشمند خود راکه مخاطب عام را بسوی سینما فرا می‌خواند خواهد داشت. نکبت زدگی سینمای جهان سومی در افق تخیل تکنولوژیک محو خواهد شد وتصاویر سینمایی نکبت و فلک‌زدگی انسانی را در جهانی غیر نیست انگار و فعال شده شرقی نمایش خواهد داد چنانکه پوسیدگی نظام بورژواری در سینمای اروپا، از جمله بونوئل تجربه می‌شود که ماهیت نیست‌انگارانه دارد.

□ اگر تکنیک سینما را بطور کامل فرابگیریم، سینمای ما نجات پیدا خواهد کرد؟

□ قدم اول رسیدن به افق تکنیک سینمای جهان و فراخواندن مخاطب به سینمای خودی است.

□ چگونه می‌توانیم به این اتفق دست پیدا کنیم؟

□ با توسعه تکنیکی با دو طریق، یکی همان راهی که ژاپن و بسیاری دیگر از شرقیان می‌روند با نابودی و مسخ تدریجی هویت قومی و تمدن اساطیری و دینی کهن. راه‌دوم، همان راه تصرف در جوهر تکنیک است که کمتر قومی آن را آزموده اما بخش جهان در حال احیاء تفکر معنوی و دینی در طلب و تمنای آن است.

□ پس با توسعه تکنیکی و فرهنگی...

□ وتوسعه سیاسی و کلاً توسعه فراگیر یا توسعه مبتنی بر تصرف جوهر تکنیک که از آن آیندگان و تمدن آینده و پایان تاریخ جهان است. اما تازمانی که تکنولوژی سینمای ایران همین است که هست و تفکر سینمایی در سطحی نازل فرو افتاده است راه به جایی نخواهیم برد با این فیلمبرداری و نورپردازی و میزانس و بازیگری در جهان سینمایی بازنده خواهیم بود از این روست که فقط سینمای شبه مستند تجربی روشنفکرانه ما در جشنواره‌های بین‌المللی موفق بود اما سینمای مخاطب عام ما محلی از اعراب در جهان ندارد. به عبارتی، هنوز فیلمسازی نمی‌دانیم و در این حال سخن گفتن از سینماهای عمیق‌تری چون سینمای دینی سخن گفتن از محال است. ابتدا خداوند آدم را خلق کرد و سپس به او تعلیم اسماء نمود. ابتدا باید ماهیت تکنیک را حضوراً درک کرد سپس سینمایی دینی پروراند. مادرتمدن سنتی ایرانی اسلامی خودمان ابتدا شعر گفتن را تجربه کردیم و بعد از چهار پنج قرن عمیق‌ترین شعرهای دینی و عرفانی را از زبان سنایی و عطار و مولانا شنیدیم. این سیرکمالی شعر بود و سینما نیزمی‌تواند چنین باشد مشکل زمانی چشمگیر می‌شود که بسیاری از فیلمسازان‌ما هنوز از عالم آماتوری فیلمسازی فاصله نگرفته‌اند و سینمای حرفه‌ای هنوز در این سرزمین غایب است. سینما هنری مدرن است بدون درک ماهیت مدرنیته نمی‌توان سینماگر شد. وصله پینه کردن فیلمسازی نیست. من ذهنی تاریخی دارم و همواره برای تقریب ذهن به گذشته رجوع می‌کنم. ببینید مساجدی که در قرن اول هجری ساخته شد یا بیزانسی بود، یا ایرانی یا مصری. اما در قرن سوم و چهارم بناهایی با هویت عمیقاً اسلامی از خاکستر و ماده معماری کهن ایرانی - بیزانسی شکل گرفت که هویت مارا تماماً نشان می‌داد. وقتی تفکر دینی عمیقاً جان گرفت تمدنی نو برویرانه‌های تمدن کهن تکوین یافت. ابن سینا متفکری است اسلامی ایرانی در حالی که تفکرش برویرانه‌ها و ماده فلسفه یونانی شکل گرفته است، او یونانی نیست جهان هم او را پذیرفته است چنانکه کوروساوا ژاپنی است کسی نمی‌گوید او آمریکایی است اما در افق عالم تخیل تکنولوژیک سینمایی قرار گرفته است. او تخیل تکنولوژیک را بومی و محلی کرده در متن قومیت ژاپنی اما هیچگاه به قلمرو و تصرف جوهرتکنیک وارد نشده است که از آن جهان آینده است. کوروساوا چنان توانایی دارد که مکبث را در قالب شخصیت‌های فرهنگی سنتی ژاپن با تخیل تکنولوژیک سینما تجربه کند. خوب این سینمایی جهانی است.

□ شما برای این توسعه فرهنگی و سیاسی دو خصیصه قائل شده‌اید: یکی امکان تجربه آزاد هنری و سیاست هنری مقید به حقیقت. در این مورد توضیح بفرمائید.

□ ببینید این از مصائب بزرگ سینمای ماست که چونان تمنای محال می‌نماید. در بیشتر مواقع در سرزمین ما به جهت وضع خاص فرهنگی که ما داریم تجربه آزاد هنری چند معنی تواند داشت. نوعی از آن رویکرد به عالم خشونت و سکس و غرایز است. در اینجا سینماگر تمام اراده خویش را معطوف به ساحت نفس می‌کند و به نوعی آزادی نفسانی و غریزی پناه می‌برد. اما صورتی دیگر از آزادی آن است که انسان بتواند حقیقتی راکه در ذات عالم متقرر است درک کند و آزادی را در نسبت آن با حقیقت تجربه کند و ذات ظلمانی فرهنگ کنونی را آشکار کند. رسیدن به آن تجربه اولی ممکن قریب‌الوقوع است اما وضع کنونی فرهنگی ما تجربه‌ای ممنوع تلقی می‌کند و من آن را مذموم می‌دانم. قابل تامل است که حتی سینمای کنونی جهان محو در غرایز نیست چه بسیار فیلمهایی که از مایه سکس اندکی برخوردارند و بیشتر با موضوعی عاشقانه تعلق پیدا می‌کند و سکس بنابر عادت جهانی در سینمای موجود حضور پیدا می‌کند. اما درک حقیقت مشکل است. در حالی که سینماگر به نهایت تخیل تکنولوژیک رسیده در افق حقیقت بتواند سینما را تجربه کند. دراین‌جا فیلمساز از سدمفتشان و محتسبان ظاهری می‌گذرد. البته ممکن است در مراتبی نیز گرفتار آید. شنیدم و خواندم که فیلم آژانس شیشه‌ای مورد تعرض مفتشان و محتسبان قرار گرفت. سینمایی که نه مانند ادبیات مثالی واثیری سنتی از واقعیت فاصله می‌گیرد و نه مانند ادبیات کنونی در ساحت نفس توقف کند. سینمای حقیقت ذلت هر چیز را آنچنانکه هست می‌نماید. و جهان را در مراتب ملکی و ملکوتی‌اش نشان می‌دهد. این خود تجربه‌ای عمیق و آزاد معطوف به حقیقت است. سینماگری که روبه حقیقت و آخرت دارد در ترس و لرزی دائم التزایدی بسر می‌برد که او را تکان می‌دهد. این راه عین خطر کردن، عین دردمندی

است. انسان در این حال و مقام دردمندی از باب عالم تامل می‌کند. او که هویت قومی خود را دارد با نوعی درد و سمپاتی و همدلی متعرض عالم می‌شود و همه چیز را تفسیر و تاویل می‌کند. او همه چیز را به حال خود رها نمی‌کند تا در برابر موج بلایا نابود شود. او می‌خواهد تسلیم وضع موجود عالم غرب نشود او دغدغه حقیقت دارد.

□ **اشاره کردید که از آغاز پیدایش سینما در ایران همواره دو صورت و جریان بیشتر وجود نداشته یا فیلمفارسی بوده و یا سینمای روشنفکری شبه عرفانی و شبه مستند. علی‌الظاهر هردونوع به بن‌بست رسیده است. هردو راه به انتهای خط رسیده است مردم هیچ یک را نمی‌پذیرند علی‌الخصوص نوع روشنفکری آن اما منتقدان اغلب طرفدار این نوع‌اند.**

□ گروه دوم از ابتدا هم مورد پذیرش مردم نبود مگر آنکه با خصلتهای عامه‌پسند بیامیزند.

اینگونه فیلمها در زمان قبل از انقلاب به لحاظ شرایط، یکسری از مطالب را در پرده ابهام باقی می‌گذاشتند، اما تماشاگر خاص خودشان را داشتند و آنها نیز پیام فیلم را درمی‌یافتند. معتقدم این فیلمهادر آن دوره خیلی مهجور واقع نشدند واگر خیلی مورد استقبال قرار نگرفتند دلیل برضعیف یا بدی آنها نبود. اما سئوال اصلی من این است که مشکل فعلی سینمای ایران درکجاست. از فیلمساز است یا سیاستگذاران سینما.

○ هر دو. هم سیاستگذاران که نمی‌دانند درکجای عالم‌اند واغلب دچار نوعی بیخردی و گسسته خردی‌اند، شعار می‌دهند که نمی‌توانند متحققش کنند. فقط دنبال رای جمع‌کردن یا در جستجوی آرمانها و بتهای ذهنی خویش‌اند که با حقیقت فاصله بسیار دارد. میگویند سلام برسینما اما در عمل قادر به انجام آن نیستند. اگر سلام سینما، فیلم کمتکم‌کن است یا سکوت مسلماً سطح شعور اگر فزونی یابد کسی به این نوع سینما اعتنایی نخواهد کرد. چرا زمانی که فیلمهای هالیودی ارضاء کنندگی بیشتری دارند، این فیلم باید مورد اعتناء قرار گیرد. علت ورشکستگی سینما، حتی نوع پرمخاطب فیلم فارسی قبل از انقلاب چه بود؟ این سینما صورت نازل از ساحت نفسانی موجود در سینمای هالیودی را تجربه میکرد. از نظر خشونت و سکس و موقعیتهای اکشن از سینمای غرب ضعیف‌تر بود. در سیاست نیز سخنی جدی نداشت. در حالی فیلمهای آمریکایی بسیار سیاسی‌تر بودند از اینجا در وضع رقابتی کارش به ورشکستگی کشید. مردم زمانی به سینما می‌روند که حرف و سخنی نو داشته باشد یا جنبه جادویی تصویر سینمایی چنان باشد که علیرغم داستان حقیر آن انسان را بسوی خود فراخواند. اما مسئله اساسی همانطوری که اشاره کردم به نظام تکنیک و تخیل تکنولوژیک سینمایی برمی‌گردد. سینما تابعی از تکنولوژی و توسعه تکنولوژیک است و تفاوت آن با شعر در همین است. هرچند شعر و قصه مدرن هم تکنولوژیک‌اند. به هر حال سینما باید جاذبه داشته باشد. پرمخاطب بودن آن در همین جاذبه داشتن است. اگر چنین باشد نمی‌توان به ضرب وزور سوبسید سینما را برپاداشت. نهایت این سینما به فصل پنجم و سرزمین خورشید می‌رسد که نه سینمای جنگ‌اند و نه سینمای با هویت قومی ما و به ظاهر هردو. باید تجربه سینمایی آزاد باشد، البته نه به معنی آمریکایی یا اروپایی، که آزادی در ساحت نفس است. آزادی در اینجا با دغدغه و اضطراب معنی پیدا می‌کند و فیلمساز باید دغدغه داشته باشد.

□ **پس معتقدید اندیشه آزاد هنرمند نسبت به همه امور باید در حال دغدغه و همدلی باشد.**

□ بله اگر دغدغه باشد حقیقت هم در کار می‌آید. اغلب دغدغه و حقیقت فراموش می‌شود و ظاهرپرستی غلبه پیدا میکند وهمین ظاهرپرستی و اسارت در توهم قاتل بالفطره سینمای ایران می‌شود. سیاستگزار به خیال اینکه فیلمسازان را به حج بفرستد، کار سینمای ایران به سامان می‌رود و صورت دینی پیدا می‌کند. یا آوردن صحنه نماز را نشان از دینی شدن سینما می‌گیرند، همین نحوه تفکر و سیاست سینمایی چنان می‌شود که معتقدترین فیلمسازان از تجربه احکام دینی در سینما پرهیز می‌کند. به هرحال سینما و هنر سفارشی و دستوری نیست اما می‌تواند با دستور و سفارش همراه شود، امااین مهم نیز از فیلمسازان ما ساخته نیست در حالی که در سیمای هالیودی ممکن است. در اینجا سفارش دهند با تبلیغاتچی هماهنگ است و هم افق اما سینمای پروپاگاندا در ایران به جهت ضعف مفرط و فاصله دولت از فیلمسازان وضدارزشی تلقی کردن سینمای دولتی و حکومتی موجب بی‌رنگ شدن هرگونه تجربه سینمایی هماهنگ با سیاست رسمی است. قبل از رنسانس در هنرغرب کلیسا بزرگترین سفارش دهنده و هنرمندان بزرگترین سفارش گیرنده بودند، اما این هنرمند به کارش اعتقاد داشت و جزء عبادت تلقی می‌کرد. نگاه او به صلیب کشیدن مسیح تعمد دردمندانه او را نشان می‌داد. با رنسانس میان کلیسا و هنرمندان فاصله می‌افتد از اینجا دیگر هرگز رنسانس حتی با موضوع دینی دینی بدنشد بلکه اراده معطوف به قدرت را نشان می‌دهد. اما به تدریج با قدرت گرفتن بورژواری میان هنرمند و نظام بورژوا هماهنگی ایجاد می‌شود. از اینجا که هالیود مانند وزارت سینما آمریکا هویت ملی و سیاسی آمریکایی را نشان می‌دهد. حتی زمانی که سیاست حکومت را به نقد می‌گیرد اما کارش به افکار کلی دموکراسی لیبرال آمریکایی نمی‌رسد.

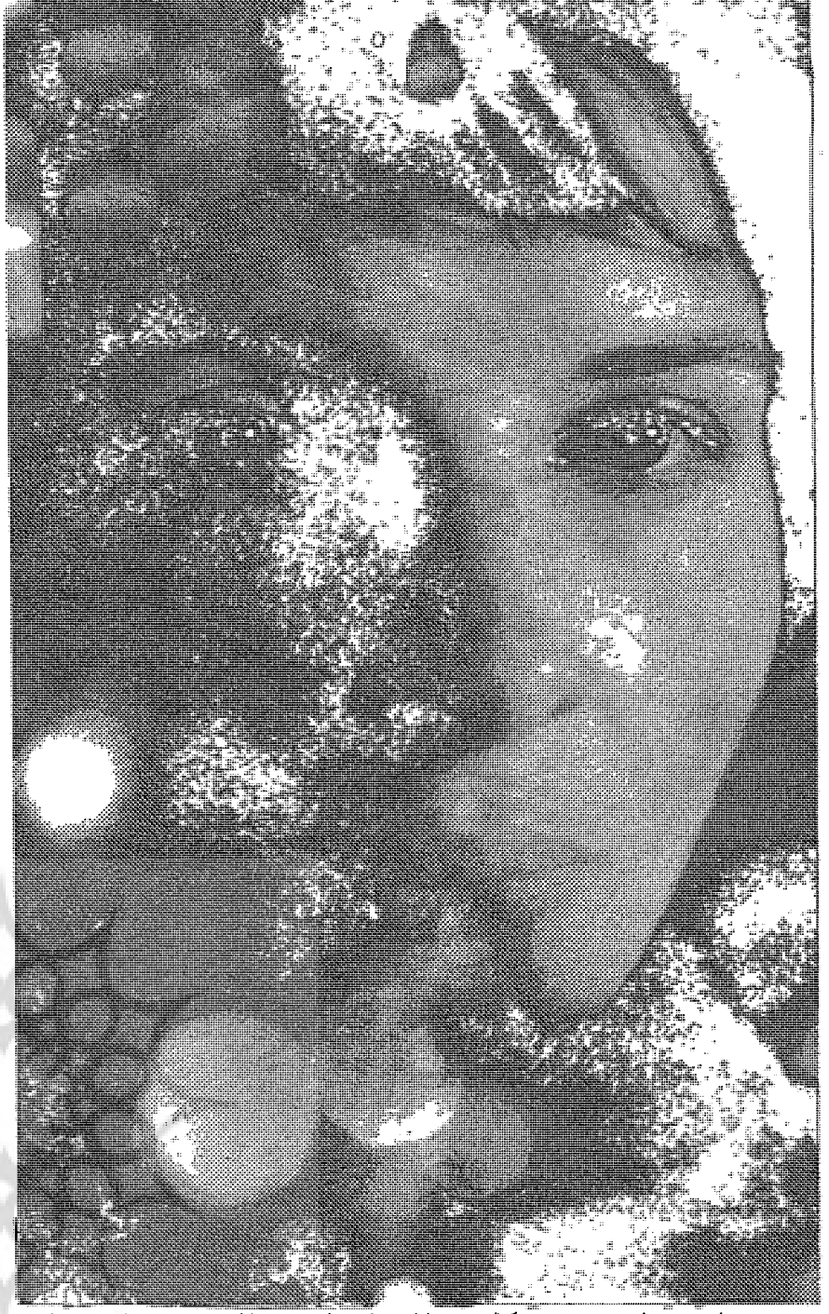
مشکل دیگر سینمای ما این است که هوشمندترین فیلمسازان ما، وقتی الفبای فیلمسازی را فرا گرفتند ناگهان به عالم شبه روشنفکری و شبه عرفانی وارد می‌شوند، در حالی که هوشمندترین فیلمسازان غرب وقتی فیلمساز شدند همان راه سینمای همگانی پرمخاطب را استمرار می‌بخشند. گروه فیلمسازان مخاطب فاضل چون برگمان وبرسون و تارکوفسکی از همان آغاز خود را در دنیای انتزاعی‌شان محصور می‌کنند و این پریشانی فیلمسازان جهان سومی، علی‌الخصوص ایرانی را که به صورت یک بیماری و اپیدمی عام همگانی درآمده، ندارند.

□ **علت آنک فیلمساز ایرانی با شناخت خوبی که از مدیوم سینما دارد و مخاطب بسیاری که پیدا کرده به این مرحله می‌رسد، ناگهان روشنفکر می‌شود در چیست؟**

□ آسان‌ترین تجربه سینمایی این نوع سینماست. وقتی که سینمای پرمخاطب را تحقیرکردیم، نشریات روشنفکری که ظاهراً موثرترین جریان در شکل دهی افکار عمومی سینماگران‌اند. آنها از سینمای مخاطب خاص ایران و جهان حمایت می‌کنند و با این ارزشگذاری ذهنیت ها را ایجاد می‌کنند. آنها حاضر نیستند گامی از افق سینمای مخاطب خاص پایین بیایند. مخاطب خاص در تماشای این نوع فیلم در جستجوی نوعی کاتارسیس خاص برای خویش است، زیرادنیای او دنیایی انتزاعی وآبستره است که تنها در این نوع فیلمهای بدون داستان-یا شبه مستند می‌یابد. او نمی‌خواهد بازیبایی و جادوی سینما به دنیاهای سیندرلایی وارد شود، زیرا اعتقاد به این آرمان شهرهای هالیوود ندارد، او مانند دنیای نقاشی مدرن بیشتر در طلب زشتی و ابهام بیشتر است تا روشنی و وضوح. او از دیدن فیلم واثر هنری طالب آرامش روحی نیست. از اینجاتفکر منتقدان سینمایی هوشمندان فیلمسازان ما را از سینمای هالیود دور می‌کند، در حالی که این سینما عمیق‌ترین مضامین و سخیف‌ترین فرهنگها را تجربه می‌کند.

□ **طبق گفته شما عمیق ترین پیام در فیلمهای هالیوودی است، پس باید رفت به سمت این نوع سینما؟**

□ نه اشتباه نکنید، سینمای هالیوودی را عین عمق و حقیقت گرفتن، خطاست. البته این سینما دقیقاً توانمندترین سینما برای هرگونه تجربه سینمایی خاص و عالم است که سینمای اروپا قادر به نزدیکی به آن هم نیست. اما آنچه در ایران با آن درگیر شده‌اند کلیت



این سینما و عدم توجه به گرایش مخاطب عام به این سینما است و موضوعات ساده این سینما حتی مسئله فیلمفارسی را با سینمای هالیود برابر کردن بی‌معنی است. فیلمفارسی سلسله‌ای مضامین سطحی و بی‌نسبت با واقعیتهای جهانی و منطقه‌ای و ملی است، در حالی که سینمای هالیود چنین نیست. اما سینمای هالیودی به هرحال تکنیکی‌ترین سینمای جهان است، چه بخواهیم چه نخواهیم. تحقیر سینمای فیلمفارسی درست است اما نفی سینمای پرمخاطب خیانت بوده وهست. عملاً تحقیر این سینما موجب گرایش طبیعی فیلمسازان به سینمای خاص بوده است. فردی چون حاتمی‌کیا هم که موفقیتش در سینمای مخاطب عام است گهگاه به سینمای خاص پناه می‌برند که روشنفکران او را بالکل طرد نکنند. خاکستر سبز و برج مینو در برابر آژانس شیشه‌ای این دوگانگی را نشان می‌دهد. ساختن آژانس شیشه‌ای بسیار دشوارتر از بوی پیراهن یوسف است. هرچند برای جامعه روشنفکری مطلوب طبع نمی‌نماید.

جالب آن است که سینمایی که مخاطب عام داشته باشد ولی جدی‌تر باشد مانند قیصر در مرز سینمای روشنفکری و فیلمفارسی قرار می‌گیرد. پیامش عمیقتر است، هر دو مخاطب را جلب می‌کند. قیصر قبل از انقلاب مدتها ورشکستگی سینمای ایران را عقب انداخت. کیمیایی هم تمایلی به نزدیک شدن به سینمای روشنفکری خاص نشان نداد، اما کارش نیز تعمیق نیافت، علی‌الخصوص بعد از انقلاب که از واقعیت نیز وی بیگانه‌تر شد. اما به هر حال با کیمیاییها سینمای قبل از انقلاب مجدداً فعال شد. اساساً با اقتصاد فعال سینمای مخاطب عام سینمای مخاطب خاص نیز فعالتر می‌شود زیرا سود آن زیان این یکی را جبران می‌کند. برگمان درسایه فورد فیلم می‌سازد و این را ما فراموش می‌کنیم. سینمای جهان را فورد هیچکاک و اسپیلبرگ آباد کرده‌اند نه گدار و درایر و تارکوفسکی و پاراجانف

□ **یکی از دلایلی که فیلمهای کیمیایی پرمخاطب است، حالا چون سخن به اینجا رسید، عرض می‌کنم وفاداری او به فرهنگ بومی و ملی خودش بود.**

□ مهمترین عنصر این سینما همین است.

□ شخصیت های او، ما به ازای خارجی زیادی دارند، در جامعه می‌توان مشابه آنها را پیدا کرد و از نزدیک دید. شاید اینها دلایلی است که سینمای کیمیایی از قیصر تاکنون ایرانی و بومی است و البته مخاطبین هم می‌پسندند. اوتکنیک سینما را هم به خوبی فراگرفته و استفاده می‌کند اوشاید از معدود فیلمسازانی است که پس از این که مخاطب عام فراوانی پیدا کرد از آنها نیز جدانشد.

□ بله آفتی که اکثر فیلمسازان ما مخصوصاً بعد از انقلاب گرفتار آن شده‌اند.

□ **علت این گرایش به سینمای خاص را در چه می‌بینید؟**

□ همانطور که گفتم فیلمساز در یک جریان تبلیغاتی و ارزشگذاری روشنفکری احساس می‌کند که فاقد اعتبار اجتماعی است و این نوع سینما او را در جو موجود ارضاء نمی‌کند و به یک زبان خاص روشنفکر پسند و بیگانه‌پسند جشنواره‌ای نیازمند است، از اینجا به سوی این نوع سینما روی می‌آورد.

□ **آیا این نوعی خودفریبی و روشنفکر بازی درآوردن نیست؟**

□ خوب ارزشگذاری اجتماعی او را به این سو سوق می‌دهد. شما در جامعه ما ببینید بنابر ارزشگذاریهای اجتماعی از هربچه محصل بپرسید دوست دارید چه‌کاره بشوید می‌گوید پزشک یا مهندس. این ارزشگذاری اجتماعی است در جامعه روشنفکری، ارزشگذاری روی فیلمها طوری است که کارگردانان پرمخاطب بنام فیلمفارسی یا حتی غیر فیلمفارسی احساس حقارت می‌کنند و به جای ارتقاء سطح سینمای خود به فیلمهای شبه مستند غیرداستانی خاص روی می‌آورند و نظر روشنفکران را جلب کنند وبه افتخار ملی شهره شوند. جووفضای ارزشگذاری به گونه‌ای است که سینمای پرمخاطب را دچار سکته کرده و عقب افتاده‌ترین اذهان که کمترین توان تکنیکی وشعور سینمایی دارند به سینمای پرمخاطب روی می‌آوردند و این سینما را به بن‌بست می‌کشاند.

□ **پس معتقدید سینمای ایده‌آل صرفاً سینمایی است که در جذب مخاطب موفق است؟**

□ سینمای جدی باید مخاطب داشته باشد اساساً هنرکم‌یابی مخاطب هنر نیست.

□ **خوب، فیلمهایی هم هستند که اصطلاحاً آنها را هنری می‌نامند، یعنی جنس فیلم به گونه‌ای است که هرچند مخاطب زیادی را نمی‌تواند جذب کند اما این موضوع دلیل ضعف فیلم نمی‌شود. فرضاً در سینمای خودمان آقای حاتمی‌کیا در یک مقطعی همزمان دوفیلم می‌سازند و اظهار میکنند که یکی برای مخاطب عام است و دیگری برای خواص می‌خواهم این را عرض کنم که فیلمساز در فیلم مخاطب خاص که شاید ازنظر شما مذموم باشد - به همان دلیل تماشاگر اندک - به زبان و بیان خاص‌تری رسیده یا حداقل اندیشیده است. خاص بودن به دلیل ضعف یا ناتوانی او نیست بلکه تعمق و تلاش او در خلق و ارتقاء هنری به نام سینماست. اگر تماشاگر عام با فیلم خاص - خاص به این دلیل که فیلمساز از زبان سینما، از رنگ و نماد و غیره برای القاء مفاهیم موردنظرش در فیلم استفاده کرده که تماشاگر ایرانی به دلیل همان دلایلی که ذکر شد، عدم توسعه فرهنگی نتوانسته با آن ارتباط برقرار کند، این مربوط به ضعف فیلمساز یا حتی فیلم نیست، این مشکل تماشاگر است که نتوانسته در مقوله فرهنگ رشد و توسعه داشته باشد. کارگردان بزرگی نظیر برگمان و گدار وحتی آنتونیونی هستند که آثارشان مورد استقبال آنچنانی قرار نمی‌گیرد. آیا این امر دلیل برناتوانی آنها محسوب می‌شود. در حالی که می‌دانیم اینها بزرگترین تحول را در سینما بوجودآورده‌اند.**

□ من از ضعف فیلم یا چیزی شبیه به این سخن نگفتم بلکه گفتم هوشمندترین فیلمسازان ما متاسفانه به این نوع فیلمسازی روی می‌آورند و سینماها را خالی از مخاطب می‌کنند. و این نیست که مردم شعور فهمیدن این فیلمها را ندارند. مثلاً در خانه دوست کجاست و بادکنک سفید یا کیسه برنج یا طعم گیلاس چه رازهایی است که برای مردم عامی سربسته باقی می‌ماند؟ این فیلمها بقدری ساده اندیشانه به مضامین اجتماعی نگاه کرده‌اند که قابل فهمترین فیلمها هستند که به مراتب از فیلمی نظیر بیگانه یا ترمیناتور یا روز استقلال عامه فهمترند اما مشکل آنها دیرفهمی‌شان نیست بلکه بی‌جاذبگی و روزمرگی آنها برای مردم خودی و نکبت بار بودن آنهاست البته فیلمهای مخاطب خاص پیچیده‌تری مانند فیلمهای برگمان یابونوئل و بعضی از فیلمسازان ایرانی مانند بیضایی و کیمیایی و دیگران وجود دارد، اما مسئله من بی‌جاذبگی آنهاست. این نوع فیلمسازی انرژی نسل هوشمند فیلمسازان‌ما را هدر داده است. نکته دیگر آنکه کسانی که نام بردید از آغاز تا انجام در سینمای مخاطب خاص به تجربه سینمایی پرداخته‌اند ونسبت این سینما به سینمای پرمخاطب بسیار ناچیز است. به هرحال بنده به هیچ وجه از ضعف یا هر چیزی که نامش بگذاریم الا نازل بودن تکنولوژی جهان سومی سینمایی آن و شبه مستند بودنش سخن نگفتم. اتفاقاً اعتراف کردم که این سینما چنان عظمتی داشته که سینمای ما را در خود مستهلیل کرده است و نابود.

□ **باتشکر از شما که وقتتان را در اختیار ماگذاشتید.**

□ بنده هم تشکر می‌کنم.

چرا فردا!؟ همین امروز

با هدیه اشتراک سینما تئاتر دنیای جدیدی بر روی دوستانتان بگشایید و آنها را از امتیازات ویژه‌ای بهره‌مند سازید.

○ افزایش قیمت مجله شامل مشترکان نخواهد شد.

○ مجله قبل از توزیع سراسری بدست مشترکان خواهد رسید.

از سویی اشتراک مجله در نزد علاقمندان هنرمندان تئاتر سینما به نوعی پشتوانه‌ای است مالی و فرهنگی برای مجله سینماتئاتر.

پس با قرار گرفتن در جمع خانواده سینماتئاتر ما را در این کار مهم فرهنگی و هنری یاری دهید.

برای عضویت در خانواده سینماتئاتر، می‌توانید مبلغ مورد نظر را به حساب شماره ۲ - ۲۹۸۹۵ بانک ملت - شعبه مرکزی (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک ملت) واریز و اصل فیش بانکی را به همراه فرم اشتراک یا فتوکپی آن به آدرس:

تهران - صندوق پستی ۵۷۷۸ - ۱۴۱۵۵ ارسال نمائید.

لطفاً پشت پاکت حتماً عبارت «بخش اشتراک سینماتئاتر» قید شود.

○ لطفاً برای اشتراک مجله سینماتئاتر فرم اشتراک را پر کرده و به همراه مبلغ اشتراک به نشانی مجله ارسال نمائید.

○ فتوکپی فرم اشتراک نیز پذیرفته می‌شود.

○ بهای اشتراک: اشتراک یکساله ۳۶۰۰۰ ریال (٪۲۰ تخفیف) - اشتراک شش ماهه ۱۸۰۰۰

○ دوره صحافی ماهنامه سینماتئاتر سال اول و دوم ۳۰۰۰۰ ریال

○ شماره‌های ۱ تا ۲۰ موجود است.

علاقمندان می‌توانند برای دریافت هر شماره مبلغ ۲۵۰ تومان به حساب مجله واریز و فیش آن را به آدرس مجله ارسال نمایند.

« فرم اشتراک سینماتئاتر »

نام و نام خانوادگی .....

سن ..... شغل ..... میزان تحصیلات .....

نشانی .....

.....

.....

کد پستی ..... تلفن منزل ..... تلفن محل کار .....

اشتراک از شماره ..... تا شماره .....