نارونی

واقعیت، خیال و مخاطب در سینمای ایران

پرویز جاهد

به اعتقاد نگارنده، هرگونه تحلیل و بحث و بررسی پیرامون مشخصه‌های سینمای نوین ایران را باید با ذکر این واقعیت آغاز کرد که اساساً سینما، در ایران در سال‌های پس از انقلاب است که موجودیت می‌یابد. آنچه که قبل از انقلاب به عنوان «فیلمفارسی» شناخته شده و به شکل نظری نزد اکثر منتقدان و صاحب‌نظران سینمایی و هنری مذموم دانسته شده، درواقع چیزی جز تولید انبوه آثار مبتذل و بی‌ارزش نبوده است. در این میان تلاش درخور توجه تعدادی از سینماگران آگاه و متفکر سینمای قبل از انقلاب ایران در جهت تولید آثاری متفاوت، ربطی به جریان مسلط و غالب سینمای ایران در آن روزگار ندارد. ابتذال سینمای قبل از انقلاب ایران تا آن درجه است که آن را به عنوان بدنام‌ترین و فاسدترین نهاد فرهنگی شناساند و خشم و قهر انقلابی مردم را متوجه مراکز نمایش فیلم (سالن‌های سینما) ساخت.

نزدیک هزار و اندی فیلم سینمایی ساخته شده در سال‌های قبل از انقلاب، محدود به موضوع‌هایی سخیف، مبتذل و بی‌ارزش بود که جز اشاعهٔ فساد و تباهی و رخوت و خمودگی ذهنی در میان جوانان و نوجوانان، نتیجه‌ای نداشت. انقلاب اسلامی ایران به عنوان یکی از مهم‌ترین تحولات اجتماعی یک‌صد

سال اخیر ایران و جهان، سبب ایجاد دگرگونی‌های اساسی در ساختار اجتماعی و سیاسی جامعهٔ ایران شد. سینما به عنوان یک نهاد فرهنگی، از این تغییرات برکنار نماند و تحولات اساسی در آن رخ دادند.

از سال ۵۷ تا نیمه اول سال ۶۲ سینمای ایران دچار رکودی همه جانبه می‌شود. درواقع در این سال‌ها، بر سر ماندن یا نماندن سینمای ایران بحث‌هایی جریان دارد. تا چهار سال تقریباً صنعت فیلم‌سازی در ایران می‌خوابد. به دنبال این رکود و سردرگمی و تشتت کوتاه مدت و برخوردهای مسامحه‌آمیز با سینما سرانجام سینمای ایران توانست با سیاست‌گذاری صحیح و روشن‌بینانه جریانی آگاه و کارآمد که از اواسط سال ۶۲ سکان سینمای ایران را به دست گرفت، سمت و سوی درستی بیابد و خود را با ارزش‌ها و معیارهای حاکم بر جامعه منطبق ساخته و همسو کند. بدین‌ترتیب، به خاطر تغییر معیارهای نظام ارزشی حاکم بر سینما بیش‌تر فرمول‌های کلیشه‌ای و مستعمل فیلم‌سازی پیش از انقلاب کاربرد خود را در سینمای پس از انقلاب از دست می‌دهند. انواع آزمون و خطاها انجام می‌شوند و برای نخستین‌بار در تاریخ سینمای ایران، فکر، سوژه و فیلم‌نامه ارزش می‌یابند. قالب‌های تنگ، محدود و منفعل قراردادی به هم می‌ریزند و سینمای ایران تلاش می‌کند همگام با خواسته‌های مخاطبان جدید حرکت کند. اهمیت فیلم‌نامه و نویسندهٔ آن به درجه‌ای می‌رسد که در برآورد بودجه فیلم، جایگاه ویژه‌ای می‌یابد و رقم عمده‌ای را به خود اختصاص می‌دهد. با شروع کار بنیاد سینمایی فارابی از اواسط سال ۶۲، سینمای ایران دچار تحولی بنیادین در ساختار و ماهیت می‌شود. مسؤولان جدید که آرمان‌گرایی مذهبی و اعتقادات انقلابی را پشتوانه حرکت خود ساخته‌اند، سیاست سه‌گانهٔ جدیدی ـ حمایتی، هدایتی و نظارتی ـ را اعلام می‌کنند که متضمن تغییراتی اساسی است. این سیاست بر آن است چرخ تولید راکد سینمای ایران را به گردش درآورد و ضمن تأمین ثبات اقتصادی این سینما، برای معضلات و مسایل عمدهٔ سینمای ایران، ازقبیل منابع تأمین سرمایه، مناسبات حرفه‌ای و تولیدی، نیروی انسانی، مضامین و درونمایه‌ها، ضوابط اخلاقی، سیاسی و ایدئولوژیک، سانسور و ممیزی، شکل نظارت و ابتذال، راه‌حل‌ها و پاسخ‌های منطقی و معقولی بیابد. دیدیم که سینمای ایران طی سال‌های ۵۸ تا نیمهٔ دوم ۶۲ سینمایی بی‌برنامه، آشفته و نابسامان است و متوسط تولید فیلم در سال به ده نیز نمی‌رسد. از این سال، با طراحی و اجرای سیاست‌های حمایتی، معضلات اقتصادی و بازسازی صنعت سینمای ایران شناسایی شدند و جریان نقدی برای سرمایه‌گذاری در عرصه فیلم‌سازی آغاز شد. بنیاد سینمایی فارابی با کنترل و محدودکردن ورود فیلم‌های خارجی، در جهت حذف حاکمیت فیلم خارجی و ارائهٔ امکانات و تجهیزات فیلم‌سازی به گروه‌های فیلم‌سازی، درصدد حمایت از صنعت فیلم داخلی برمی‌آید. سکانداران جدید سینمای ایران با دعوت از تمام نیروهای آماده به کار سینمای ایران که به خوشنامی شهره بودند، حسن‌نیت خود را در زمینه تقویت پیکر ناتوان و بیمار سینمای ایران به اثبات می‌رسانند. اگرچه آنان هرگز نتوانستند ضوابط و معیارهای مشخص، دقیق و قابل قبولی برای بخش تصویب فیلم‌نامه ارائه دهند و بسیاری از آثار فیلم‌سازان متفکر سینمای ایران، هرگز به تصویر درنیامدند یا امروز پس از چندین سال مجوز ساخت آن صادر می‌شود ـ به عنوان نمونه فیلم‌نامه *چای تلخ* نوشتهٔ ناصر تقوایی که به دلیل ضد جنگ بودن در همان ایام مردود شناخته می‌شود و امکان ساخت پیدا نمی‌کند ـ با این همه در چنین شرایطی است که برخی سینماگران شاخص و برجسته سینمای پیش از انقلاب ازجمله: مسعود کیمیایی، مرحوم علی حاتمی، بهرام بیضایی، ناصر تقوایی، عباس کیارستمی، داریوش مهرجویی و امیر نادری امکان ادامهٔ حیات سینمایی خود را می‌یابند؛ و در همین دوران است که فیلم‌سازان جوان و خلاقی چون کیانوش عیاری، محسن مخملباف، ابوالفضل جلیلی، علی ژکان، ابراهیم حاتمی‌کیا و حسینعلی فلاح لیالستانی و بسیاری دیگر برای اولین بار در صحنهٔ سینمای ایران ظاهر می‌شوند.

ممنوعیت بسیاری از جاذبه‌های تصویری و موضوعی، ازقبیل خشونت، سکس، لودگی و هیجانات کاذب که از عناصر مهم سینمای پیش از انقلاب بودند، سبب شد که سینماگران ایرانی درصدد تقویت، گسترش و کشف

الزام به واقع‌نمایی در فیلم‌های ایرانی، مانع از اوج‌گیری تخیل می‌شود و ورود به حوزه‌های صرفاً فانتزی یا تخیلی را برای فیلم‌ساز ایرانی دشوار می‌سازد.

زمینه‌های دیگر برای جذب مخاطب برآیند؛ و بدین‌گونه است که موسیقی متن، صدابرداری سر صحنه، صحنه‌آرایی، چهره‌پردازی، فیلم‌برداری، رنگ و لوکیشن در سینمای ایران اهمیت به‌سزایی می‌یابند. اما مضامین کهنه همچنان در قالب‌هایی به ظاهر تازه به حیات خود ادامه می‌دهند. مضامینی چون: انتقام شخصی، فروپاشی خانواده، دعوای ارباب و رعیتی و مهاجرت از روستا به شهر از این دسته‌اند. شعار سینمای دینی و اسلامی نیز هنوز تا مرحلهٔ تحقق فاصلهٔ زیادی دارد. گرایش عمده در فیلم‌های این دوره، موعظه‌گری اخلاقی سطحی و شعاری است. اما سینمای ایران که درصدد دستیابی به ساختار و زبان جدید سینمایی است، تحت لوای سیاست سه‌گانه دولتی، به حرکت رو به رشد خود ادامه می‌دهد. بدین‌ترتیب، همراه با ارتقای کمی سینمای ایران، کوشش‌هایی برای ارتقای کیفی این سینما انجام می‌گیرد. افکار و ایده‌های جدیدی به پیکر سینمای ایران تزریق می‌شوند و مضامین و موضوع‌های خاصی حمایت و توصیه، و سازندگان آن‌ها تشویق و ستایش می‌شوند. عرفان‌زدگی از آفت‌های جدی سینمای ایران در این دوره است. این حرکت که در راستای سیاست حمایتی ـ هدایتی انجام می‌گیرد، برخی را دلگرم و برخی دیگر را نومید و دلسرد می‌سازد. در این دوره هرچند تم‌ها و مضامین، تنوع قابل ملاحظه‌ای می‌یابند، اما همچنان سینمای ایران از نظر نگارش فیلم‌نامه دچار بحران اساسی است؛ چراکه هنوز ضوابط دقیق و اعلام شده‌ای برای تصویب فیلم‌نامه وجود ندارد و سینماگر ایرانی هنوز مرز میان مجاز و ممنوع را دقیقاً نمی‌داند. اما مهم‌ترین اتفاق کیفی و محتوایی در مخاطب داخلی سینمای ایران پدید می‌آید. مردم از فیلم‌های تولید شده ایرانی استقبال می‌کنند. اصل بازیگرمداری و ستاره‌سازی در نظام تولید فیلم شکسته می‌شود و ضوابطی که در ارتباط با گیشه، فیلم‌سازی را به فساد فرهنگی و اقتصادی کشانده بود، نقش بر آب می‌شوند و سینمای ایران با همت مردم فرصت می‌یابد که با استفاده از منابع حاصله خود را بازسازی و درعین رشد کمی و اقتصادی به سوی تحول کیفی و محتوایی حرکت کند. حال دیگر سینمای ایران یک موجود تک یاخته‌ای نیست، بلکه تشکیلات و نظام مجهز و منظمی است که به‌سان یک اندام و پیکر عمل می‌کند. اینک برای یافتن شاخص‌های اصلی این سینما باید به جمع‌بندی دقیقی از اهداف، خط‌مشی‌ها و نقطه عطف‌ها دست پیدا کرد. در نگاهی به کلیت این سینما به نقاط مشخص و روشنی نظیر سلامت نفس، اخلاق‌گرایی، روابط مقبول انسانی و اجتماعی، آموزشی و نصیحت‌گرایانه بودن و جنبه‌های اعتقادی این سینما بر می‌خوریم. در حوزهٔ موضوع‌ها، علی‌رغم این‌که سینمای ایران زمینه‌ها و ژانرهای متنوعی چون سیاسی، ملودرام خانوادگی، کمدی و جنگی را تجربه می‌کند اما هنوز سینماگر ایرانی اجازه ورود به بسیاری از حوزه‌ها و زمینه‌ها را ندارد. سینمای عاشقانه (جز چند مورد خاص که برخی به توقیف نیز می‌انجامند) سینمای پلیسی (به مفهوم واقعی آن نه به تعبیر هوشنگ کاووسی سینمای با پلیس) سینمای وحشت و سینمای تخیلی در این دوره هنوز محلی از اعراب ندارند. دارا بودن پایان خوش به عنوان یک ضرورت غیرقابل تخطی برای همهٔ فیلم‌ها مطرح می‌شود و هر فیلمی با داشتن پایانی تلخ و احیاناً سیاه رد می‌شود و اجازه ساخت نمی‌یابد. پایان فیلم‌های *مدار بسته* و *مادیان* به همین خاطر تغییر می‌کند و لطمه‌ای جدی به این فیلم‌ها وارد می‌شود.

به‌طورکلی مهم‌ترین شاخص سینمای پس از انقلاب ایران را می‌توان واقع‌نمایی موجود در این سینما دانست. بدین‌معنا که در سینمای ایران، علی‌رغم تنوع مضامین و سوژه‌ها، نوعی گرایش نیرومند و غالب به واقع‌نمایی وجود دارد. در این تردیدی نیست که مصالح و مواد اصلی تمام آثار هنری را واقعیت تشکیل می‌دهد و همهٔ سبک‌ها و شیوه‌های هنری

حتی انتزاعی‌ترین و واقع‌گریزترین آنان نیز نمی‌توانند منکر ارتباط پنهان یا غیرمستقیم اثر خود با واقعیت پیرامون خود شوند؛ اما آنچه که در این مقاله مدنظر است. زیر ساخت واقعیت در فیلم‌های ایرانی نیست، بلکه نوعی صفت مشترک است که تمام فیلم‌های ایرانی را علی‌رغم تنوع و تفاوت موضوعی یا شکلی در بر می‌گیرد. گویی سیاستی اعلام نشده و قانونی نانوشته همهٔ سینماگران ایرانی را ملزم می‌سازد که واقعیت و توجه به واقعیت را به عنوان یک اصل خدشه‌ناپذیر و غیرقابل تردید در آثار خود در نظر گیرند و براساس آن عمل کنند.

بدین‌ترتیب، هیچ فیلم ایرانی را نمی‌توان سراغ گرفت که در آن واقعیت، یا به عبارتی دقیق‌تر واقع‌نمایی، مدنظر قرار نگرفته باشد؛ به گونه‌ای که حتی در تخیلی‌ترین و فانتزی‌ترین آثار مربوط به کودکان نیز این نوع واقع‌نمایی به چشم می‌خورد. یعنی عمدتاً فیلم‌هایی به عنوان فیلم‌های فانتزی در ایران مجوز ساخت می‌گیرند که براساس واقعیت عینی خلق می‌شوند. بر این اساس تنها داستان تخیلی که می‌تواند امکان ساخت پیدا کند داستانی است که امکان تحقق آن در عالم خارج وجود داشته باشد یا شخصیت‌ها و قهرمانان آن هرچند خیالی و موهوم، اما ما به ازای خارجی و واقعی داشته باشند. بدین‌ترتیب حضور موجودات خیالی و افسانه‌ای ازقبیل دیو، غول، پری و غیره که ادبیات فولکلوریک و شفاهی ما مشحون از این‌گونه شخصیت‌هاست، در سینمای ایران جلوه‌ای ندارد و یا اگر دارد به همان صورتی است که ذکرش رفت. یعنی دیو، دیگر موجودی خیالی و افسانه‌ای نیست، بلکه تمثیلی از نیرویی استعماری و امپریالیستی است و ماهیتی زمینی دارد. همین‌طور شیطان، فرشته و ارواح یا اجازهٔ حضور پیدا نمی‌کنند یا در قالب مادی، ملموس و فیزیکی ظاهر می‌شوند.

اگر از این زاویه به فیلم‌های پس از انقلاب سینمای ایران نگاه شود، هیچ فیلمی وجود ندارد که دارای کیفیتی تماماً رویاگونه یا سورئالیستی باشد، چراکه سورئالیسم به معنی تخطی از واقعیت و فراتر رفتن از آن است. از طرفی در این سینما با فیلم‌هایی مواجه می‌شویم که فضایی رویاگونه یا

در سینمای ایران، علی‌رغم تنوع مضامین و سوژه‌ها، نوعی گرایش نیرومند و غالب به واقع‌نمایی وجود دارد.

کیفیتی ذهنی و ضد روایتی دارند. به عنوان مثال در دو فیلم ***بلندی‌های صفر*** و ***مصائب عاشق فقیر*** از ساخته‌های فلاح حقگو لیالستانی، شاهد جهانی وهمناک و مالیخولیایی هستیم که در آن، مرز دقیقی میان واقعیت و خیال ترسیم نشده است و شخصیت‌ها طرحی از واقعیت و خیال را یکسان در خود دارند. اما لیالستانی برای این‌که بتواند شورای تصویب فیلم‌نامه را مجاب سازد، مجبور به واقع‌نمایی می‌شود. ترسیم چنین دنیای خیالی و موهوم زمانی مجاز شمرده می‌شود که بتوان آن‌ها را با واقعیت‌های روزمره یا شعارهای سیاسی آمیخت. یعنی سینماگر ایرانی برای طرح مفاهیم ناب و مجرد و مقوله‌های فلسفی و عرفانی نیز ناگزیر از واقع نمایی است. حضور رازگونه شخصیت‌های خیالی و یا طرح حوادث و رویدادهای فارغ از زمان و مکان مشخص در فیلم‌های ***آن سوی مه***، ***دستفروش***، ***برهوت***، ***نارونی*** و ***مسافران*** با تبعیت از این قانون نانوشته، امکان‌پذیر شده است.

الزام به واقع‌نمایی در فیلم‌های ایرانی، مانع از اوج‌گیری تخیل می‌شود و ورود به حوزه‌های صرفاً فانتزی یا تخیلی را برای فیلم‌ساز ایرانی دشوار می‌سازد. درنتیجه فیلم‌ساز ایرانی خود را موظف می‌بیند که ناخواسته هرگونه تمایل به خیال‌پردازی را در خود سرکوب کند یا برای آن توجیهی واقعی بسازد. این نوع نگاه و پردازش تخیل و واقعیت در سینمای ایران بر نحوهٔ دید و درک زیباشناسانهٔ مخاطب ایرانی نیز تأثیر به‌سزایی گذاشته است. بدین‌گونه مخاطب سینمای ایران (در این‌جا منظور مخاطب عام است) براساس دانسته‌ها و پیش‌فرض‌های مسلم و قطعی خود که از طریق

مادیان

یک سیاست خاص و الگوی تصویری به او تزریق شده است، با عناصر تخیلی و فانتزی احتمالاً موجود در فیلم‌ها مواجه می‌شود و برداشتی کاملاً عینی و واقعی از آن‌ها می‌کند.

با در نظر گرفتن این محذوریت‌هاست که ذهن‌گراترین فیلم‌ساز سینمای ایران، یعنی بهرام بیضایی درواقع‌گراترین اثر خود یعنی ***باشو غریبه کوچک*** می‌کوشد با استفاده از مصالح عینی و واقعی، دلمشغولی‌های ذهنی خود را تصویر کند.

بیضایی در *باشو* با حرکت ناگزیر بر بستر واقعیت، به‌تدریج سعی می‌کند پوستهٔ واقعیت را بشکافد و به فراواقعیت دست یابد. و دقیقاً این شیوهٔ بیانی بیضایی در *باشو* است که موجب ارتباط گستردهٔ اثر با مخاطبان عام سینمای ایران می‌شود؛ مخاطبانی که علی‌رغم تلاش بیضایی در نزدیک ساختن جهان وهم و جهان واقعیت در صحنه‌های مواجههٔ باشو با مادر، اجرای مراسم آیینی زار و صحنهٔ نامه‌نویسی نایی‌جان، کمترین ارتباط را با این صحنه‌ها برقرار می‌کنند و به انتقاد از آن می‌پردازند. با این همه بیضایی در سینمای بعد از انقلاب اولین کسی است که از حریم تعیین شده واقعیت تخطی می‌جوید و می‌کوشد به ماورای آن دست یابد.

بیضایی بعدها در *مسافران* نیز از واقع‌گرایی مرسوم و کاذب سینمای ایران بیش‌تر فاصله می‌گیرد و به جهان اسطوره‌ای، رویاگونه و پر رمز و راز خود نزدیک‌تر می‌شود. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی