فلسفه فیلم ایرانی

بهزاد شمالی

آیا پرسش از رابطه سینما و فلسفه در متن سینمای ایران، پرسشی مزاح‌آمیز است؟ برخلاف تصور اولیه‌ای که با احساس حقارت و ندیده‌انگاشتن والمیت همه جانبه سینمای ایران شکل گرفته و به نفی هرگونه رابطه بین فلسفه و سینما در ایران می‌پردازد و هر سخنی در این زمینه را پیچیده نمایی می‌خواند باید گفت چنین رابطه‌ای وجود دارد.

در واقع بدون هرنظر گرفتن گزارش‌های مستند مظفری باید گفت آغاز سینما در ایران و اولین فیلم جدی تاریخ سینمای ما، یعنی «حاجی آقا اکتور سینما» با یک بینش فلسفی درآمیخته بود. لوگایی‌اش که هنرمندی مدرن و دارای باور ژرف به مدرنیته و فلسفه مدرن به شمار می‌آمد فیلم مهم او، خود محصول دغدغه‌هایی درباره پرسش از چالش سنت و مدرنیته، حد آزادی انسان و حقوق زنان و... است که شالوده آن را برداشت فلسفی تو تشکیل می‌دهد. مسلم است که فیلم حاجی آقا اکتور سینما، اثری فلسفی یا درگیر پرسش فلسفی از جهان نیست اما همه اندیشه کانونی فیلم درباره سینما به مثابه دستاورد و تفکر مدرن که سبب آگاهی انسان از خود و دیدگاه او تا حد بث به مفاهیم گذشته می‌شود محصول برداشت ژرف‌تری است که به فلسفه مدرنیت ربط می‌یابد.

از این دوران به بعد سینمای ایران فراز و نشیب‌های گوناگونی را پشت سر می‌نهد که ضمناً با تنزل و تقلیل جهان اندیشگون همراه است. از این منظر مستقیماً اثر و نشانی از تأثیر مفاهیم عمیق‌تر فلسفی در فیلم‌ها نمی‌یابیم. با البته‌همه در برداشتی کلی‌تر و در ژرف‌ساخت آثار عامه‌پسند دیدگاه‌هایی شیرازه دلستان را گرد می‌آورد که خواه ناخواه مبتنی بر یک جهان‌بینی و تحت‌تاثیر گونه‌ای کلیت‌بخشی فلسفی به کار جهان و انسان است.

مثلا «دختر لر» عبدالحسین سپنتا ضمن آنکه اساساً از ملودرام و فضای اجتماعی دوران رضاشاه برای ساختن و پیشبرد داستان بهره می‌گیرد، با پرداخت شخصیت نظامی نخست بر مبنای الگوی خیر برابر الگوی شر، زیربنای اصلی را فاش می‌سازد. ظاهراً داستان براساس کانون نجات‌بخش و پایتخت پیشرفت رضاشاهی و جهان پیرامون تحت‌سلطه بدی که باید پاکسازی شود و زن او طن را از چنگ نیروی متفور نجات دهد شکل می‌گیرد. مأموری که از مرکز برای پایان بخشیدن به قدرت‌های شرور محلی می‌رود البته شبیه رضاشاه است که اقدام به نابودی اشرار و ملوک‌الطوایفی کرده است. حتی اگر آن سختراني تحمیلی آغاز فیلم، چون وصله‌ای به فیلم چسبیده بود تا مؤید پیشرفت‌های رضاشاهی باشد، باز داستان و شخصیت‌ها به اندازه کافی مبین تأثیر زمانه و مدرنیزاسیون مرد نظامی و دیکتاتوری بود که میل داشت نقش مثبت آهنین پیمازی را ایفا کند.

در درون این داستان، الگوی کلی و نحوه کلیت‌بخشی مفهومی که بر ژرف‌ساخت تقدیرگرایی که بر عکس پر ولونتاریسم اومانیستی اثر توار بود که با تئوری قدرت سیاسی انظامی و تاسیونالیسم رضاشاهی و مدرن‌سازی مناسبات صوری و آزادی زنان و ستیز با قواعد و مناظر دینی چون حجاب زنان همراه می‌شد و البته تلقی انسان گرایانه از مبارزه افراد و ظلمت و خیر و شر به جذابیت روایی آن می‌افزود.

رضاشاه از سینمای ملی دفاع می‌کرد. وارداد آثار خارجی در دوران او با ورشکستگی سینمای آغازین سینمای لوگایانس و سپنتا همراه بود و تا سقوط او سینما رونقی نداشت. دور دوم احیای سینمای ایران به وسیله دکتر کوشان صورت گرفت. او فردی تحصیلکرده و مدافع دکتر مصدق بود و فیلم گزارشی آماتور دکتر مصدق را برای دفاع از ملی کردن نفت ساخت. این فیلم در یکی از آتش‌سوزی که شکیبا گیر است از دست رفت. دکتر اسماعیل کوشان با علاقه فراوان در نقش تهیه‌کننده به فعالیت سینمایی در ایران رواورد تا تولید فیلم را رونق بخشد. اما روز به روز مسیری نومیدکننده‌تر پیمود و آثاری هم که خود کارگردانی کرد اگرچه بسیاری از جمله فیلم‌های مطرح و فیلمفارسی‌های موفق بودند لیکن بازتابنده عقب‌ماندگی و پس‌رفت سینمای ایران هم محسوب می‌شوند.

دهه سی و چهل دهه رواج تقدیرگرایی در فیلم فارسی است. ملودرام‌ها، فیلم‌های روستایی، فیلم‌های کلاه‌مخملی، تاریخی و آثار جنایی و... تقریباً همه آثار عامه‌پسند بنای فکری و فلسفه مقوم حوادث فیلم‌ها را بر همین اساس قرار می‌دهند.

در «طوفان زندگی»، این تقدیر است که سرنوشت‌ها را طراحی می‌کند. در «تنگسار» هم سرنوشت است که همچون نیروی قهار، فرجام قیام را تعیین می‌نماید. شهر پرقریب و مردان شهری شهرتوران آن... ال‌ها، چون تقدیری شوم بر سر راه دختر ساده روستایی دلکش... می‌شوند و با تجاوز به معصومیتشان، سرنوشت تازه‌ای برای او رقم می‌زنند و پس از ایفای نقش خود، اهمیتشان را از کف می‌دادند تا ما شاهد بازی دیگر تقدیر و خوش فرجامی مقدر شویم.

در آغاز دهه چهل، حس مقهوربودن با برانگیختن اراده قهرمان فیلم یا شخصیتی دیگر که قهرمان فیلم نقش هدایت او را داشت (کارهای مجید محسنی) مدت کوتاهی جابه‌جا شد. البته این بار در فیلمی چون «پرستوها به لانه برمی‌گردند» اگر چه اراده انسانی برای اصلاحات مورد تأکید قرار می‌گیرد و با تحریک به بازگشت به وطن می‌شود، اما اگر خوب نگاه کنیم، شاه دیکتاتوری که فرمان اصلاحات را صادر کرده بود، در نقش قهار سرنوشت از وارد عرصه می‌گردد.

دهه چهل، دهه رشد سینمای روشنفکرانه ایران است. این آثار بسیار تحت تأثیر فلسفه‌های روز اروپایی بودند و به طور متناقضی از یک سو اگزیستانسیالیسم و از سوی دیگر نئورئالیسم بر روشنفکران ایرانی حاکم شده بود. «خشت و آیینه»، فیلمی که در آن تاریخ، روانشناسی اجتماعی، اگزیستانسیالیسم و نمادگرایی را باهم می‌آمیزد، شونه مشخصی از این مورد است.

باید گفت تماس با فرهنگ و فلسفه و سینمای روشنفکرانه اروپا و تیز زندگی در آن فضا تأثیرات دوگانه‌ای بر ذهن روشنفکران بازگشته از غرب داشت. مثلا از طریق فریدون رهنما و رابطه او با موج نوی فرانسه، سینمای ایران به فیلمی چون هیاهوئی در تخت جمشید» دست یافت که علی‌رغم ضعف‌های گوناگون سینمایی، «دیرند» برگسونی را در فرایند سازماندهی زمان غیرخطی روایت مورد توجه قرار داده بود. همان‌طور که در فیلم ابراهیم گلستان ایده فلسفی و اگزیستانسیالیستی برگزیدن و انتخاب به وسیله زن و ترس و تکنیک فیلم به وضع موجود قابل توجه است. در «شب قوزی» نقاری، ضمیر جمعی ایرانی و ترس به نمایش درمی‌آید تا با نفی تقدیرگرایی و فکر روشنفکرانه عامل و مسئولیت‌پذیر و جمعی بصری گیرد. در این جا مفاهیم نو از ظلمت کنار گذاشته شده است.

در برابر گرایش روشنفکرانه دهه چهل، سینمای عامه‌پسند به شدت از تقدیرگرایی دفاع می‌کند و این دفاع در «گنج قارون» به اوج می‌رسد. سیامک یاسمی فرزند رشید یاسمی، با تحصیلات عالی به سینمای عامه‌پسند گروید و با همه آگاهی‌اش کوشید آثاری مطابق

روحیه و فلسفه زندگی ایرانی بر ازد. با این همه سینمای او هم فاقد ابتدایی‌ترین استاندارهای یک فیلم متفکرانه بود.

تأثیر فلسفه مدرن و مدرنیته بر جهان سنتی به یمن توپسنده رمان شوهر آهو خانم، علی محمد افغانی، به درون فیلم ملاپور سرریز کرد اما در بحرانی که ایجاد می‌شود، فیلم‌نامه، راوی اغتشاشی است که «مدرن» در «سنت» ایجاد می‌کند. اندکی بعد در پایان دهه چهل ما شاهد ظهور سه جنبش موج سوم و آثار مهرجویی، کیمیایی، حاتمی، بیضایی، نادری و ... هستیم.

«گاو» فیلمی است با شالوده نگرش جدی فلسفی که در کنار روانشناسی و جامعه‌شناسی به شکل دهی مفاهیم فیلم یاری می‌رساند. پرسش‌های روشنفکرانه هستی‌شناسانه جلوه اجتماعی فیلم را با پرسش عرفانی می‌آمیزد. فیلم یک ساخت وحدت وجودی دارد و به نظر، این نکته درعین حال به معنای سقوط در ورطه گم کردن «عین» و فردیت آگاه انسانی است. و مهرجویی هرگز در آثارش، برخلاف تصور عمومی، از عرفان دفاع نکرده بلکه به نقد آن پرداخته است و البته او دچار مشکلات فراوان و عدم آشنایی با ژرفای حکمت ایرانی و یک برداشت سطحی شده است و عرفان بازی را با عرفان اشتباه کرده و معنای وحدت وجود را هم درست درنیافته است.

مسعود کیمیایی، برخلاف جهرمی که از خود به نمایش نهاده، به همان اندازه و فواره روشنفکری ایران، از مطالعات گوناگون برخوردار بوده است. درنتیجه «قیصر» او، کار فیلمسازی «غربزی»، چنانکه می‌گویند، نبوده است بلکه حتی تابع «فلسفه»‌ای است. اندیویدوالیسم آن هر چند از جنس مدرن نیست، اما با اراده‌گرایی او ربط می‌یابد. تنها در عرصه این ظهور فرد و اراده انسانی اوست که تقدیر مرگبار قهرمان خیر یا انتقام از شر، تلاش پیروزمندی در عین مرگ یا دستگیری می‌یابد. بحث دفاع از جهان ایرانی، مردسالاری، مانع ظهور این مفاهیم غیرسنتی در آثار کیمیایی نیست.

در حالی که دنیای اسطوره‌ای فیلم‌های بیضایی سرشار از پرسش رهاشدگی در جهان است، «غریبه و مه» فیلمی که در آن قهرمان سیاه‌پوش از دریای هستی به ساحل پرتابه می‌شود و سپس مردانی چون مرگ برای بردنش سر می‌رسند، یک اثر زیبای فلسفی است و شاید همراه «چشمه» آوانسیان در پیش از انقلاب مهم‌ترین آثار داستانی بلند یا شالوده فلمی همه‌مار اید.

در سال ۴۹، سینماگری در عرصه فیلم کوتاه درخشید که هیچ‌کس نمی‌دانست قرعه تنها فیلمساز جهانی ایران به نام او زده خواهد شد. در آن زمان کسی هم به ژرفساخت فلسفی اثری که در حوزه سینمای کودک ساخته شده بود (تان و کوچه) و برای او موفقیتی به بار آورده بود توجه نشد. اما اگر به دواندیشه فیلم، نسبت گرایی و عدم قطعیت و پایان‌بندی باز از یکسو و آموزش برای پرورشی مدرن به کودک و استقلال و تصمیم‌گیری و بیدار کردن قرائت او توجه کنیم، خواهیم دانست از همان آغاز، کیارستمی به صورت پنهان دارای نگاهی بود که در همان دوران یکه بود. جهان بسته روشنفکری دهه پنجاه هنوز سال‌ها مانده بود تا نگرش فلسفی مدرن کیارستمی را درک کند و حتی گزارشی که تحسین همگان را برانگیخت سبب نشد تا کسی دریابد نگاه کیارستمی و فلسفه زندگی در آثار او تا چه میزان، معاییر فلسفه حاکم بر تفکر اندیشولوژیک است که سرایای سینمای ایران را در چنگ خود اسیر کرده بود. همان عناصر اصلی فلسفه پنهان در آثار مستندگوی کیارستمی به مهم‌ترین پایه فیلم‌های جهانی او در بعد از انقلاب بدل شد.

سوق طبیعی، جهان دیوژن گونه، بیدار کردن اراده انسانی و پرسشگری و عدم قطعیت، عناصری فلسفی‌اند که به شدت خود را پنهان می‌کنند تا بدان حد که اندیشه‌های سطحی، فریب، سادگی جذاب و جهان سهل و ممتنع سینمای کیارستمی را می‌خورند و اساساً درباره وجوه یک نگاه ژرف (که همان توان نگریستن ساده به زندگی است) در آثار کیارستمی دچار تردید می‌شوند. اما این نگاه ژرف وجود دارد و سبب تمایز رویکرد کیارستمی از دیگر آثاری است که از او تقلید می‌کنند.

غالباً از مینی‌مالیسم کیارستمی تام می‌بریم، اما فراموش می‌کنیم به تمایزهای این مینی‌ماتورالیسم با گرایش مینی‌مالیستی غرب اشاره کنیم. در حقیقت در هیچ گرایش سبکی، سبک کیارستمی را نمی‌توان در زندان مکتوب و جریانی از جریان‌های بسته و تعریف‌شده غربی زندانی کرد.

البته پرکردن فیلم با «هیچ» اندک و تکراری و ناچیز و انباشتن فضای روایت با شکل‌های ساده، همان چیزی است که در وهله اول ما را به یاد مینی‌مالیسم می‌اندازد. اما در اعماق مدرنیسم کیارستمی، مهم‌ترین ارزش‌های روایی سنتی و سنت بداهه‌پردازی موسیقی سنتی، ساخت‌شکنی زمان در تعزیه و نمایش‌های دینی، شکستن قاب نگارگری ایرانی، ایده‌های معرق‌کاری و کاشیکاری ایرانی و چندلایگی روایت‌های قرآنی و رندی حافظ و شیوه پرسشگری خیامی باهم وجود دارند. در مینی‌مالیسم او هم عناصر شرقی، حکمت اشراقی خاور و منطق‌الطیرها و دوبینی‌های شرقی باهم وجود دارند.

از سوی دیگر Object Hood - چیز وارگی - و نگاه کردن طبیعی به شیء در سینمای کیارستمی هرگز به معنای سطحی‌بودن، توقف در ظاهر و سطح رویدادهای بیرونی و اشیاء نیست.

باز ممکن است آنچه مایکل فراید در مجله «فرم فورم» در تحلیل مینی‌مالیسم منتشر کرد ما را به یاد همتای تجربه مینی‌مالیستی در سبک کیارستمی بیندازد؛ یعنی عنصر تمرکز و تأکید ضدمدرنیستی جدید بر اثر هنری به مثابه شیء، صرف و تأکید بر برخورد فیزیکی بیننده با اثر.

اما باز باید گفت در هر دو مورد، تجربه رویکردگرایی کیارستمی متمایز است. این درست است که کیارستمی ما را بر نگاه کردن متمرکز می‌کند، اما این تمرکز دعوت به تلقی بسته از نگاه او نیست، بلکه ساختن نگاه باز و آزاد خود ماست. در این جا آنچه که بر پرده می‌گذرد، نماها و سکانس‌ها و روایت به مثابه «چیز» جداشده از هر تلقی و داوری متظاهرانه روانشناسانه و غیره است که برابر ما قرار می‌گیرد، اما این شیء صرف و روابط شیئی شده، ما را ضمناً مدام به ساخت‌شکنی وادار می‌کنند و متافیزیک خود را درون خود بنا می‌نهند. متافیزیکی متمایز از تصور سنتی ما از متافیزیک. این آن چیزی است که با لایه‌های ضمنی و چندصدایی فیلم او ربط دارد و با حذف‌هایی که به سادگی به جهان ساده‌اش عمق تازه‌ای می‌بخشند.

جالب است که بدانیم رویکردگرایی کیارستمی با تئاتر گونگی (TheatricaLity) که فراید به عنوان ویژگی مینی‌مالیسم از آن نام می‌برد، به‌شدت متفاوت است. به‌هرحال، سبک کیارستمی و شالوده‌های فلسفی آثار او، آینده‌ای آزاد از جهان ذیجهای همراه با حکمت شرقی و یک نظام درونی عمیقاً اخلاقی است که هرچیزی پاسخ شایسته خود را می‌یابد. آیا به یاد دارید پول سفر «سالخر» چگونه بدست آمده بود؟ بدیهی است آن خرج سفر، با خفتن و تماشاکردن مسابقه فوتبال و از کف دادن آن- جز در حکمت شرقی و اخلاق اصیل سنتی پاسخی نمی‌تواند بیابد.

تأثیر فلسفه و حکمت و عرفان اسلامی - ایرانی و نگرههای وحدت وجودی پس از انقلاب در سینمای ایران گسترده بوده است و بخش بزرگی از آثار سینمای جنگ و آثار روشنفکران مذهبی تحت تأثیر این برداشت شکل گرفته است. حاتمی‌کیا در دوران آغازین فیلمسازی‌اش (دیدهبان - مهاجر) و ملاقلی‌پور (نیلوفر پرواز در شب سفر به جزایر و...)، حمیدنژادهور (در آتش)، کمال تبریزی (یک تکه نان) مجید مجیدی (رنگ خدا)، باران و...) از ذخایر عرفانی و معنوی که در انقلاب اسلامی احیاء شد، بسیار سود جسته‌اند.

در برابر این تأثیر، کسانی چون مخملباف پیشاپیش همه و سپس حاتمی‌کیا و ملاقلی‌پور به صورت کمتر نمایشی و پنهان‌تر به سوی فلسفه انتقادی گرویده‌اند. ظهور جنجالی شیفتگرایی مخملباف خصوصاً در «توبه عاشقی» و آثار بعدی‌اش یک نقطه بارز در تأثیر فلسفه مدرن بر تحولات اندیشه سینمایی در ایران است. مخملباف اگرچه فیلمسازی با دانش فلسفی وسیع نیست، اما تأثیر دکتر سروش و سپس اندیشه‌های رادیکال‌تر مدرن بر او کاملاً چشمگیر بوده است. از آن جا که رابطه فلسفه و سینمای دینی در ایران از اهمیت بسزایی برخوردار است، خوب است که به این موضوع جداگانه رسیدگی شود.

خرد و فلسفه انتقادی مدرن، امروز پرتأثیرترین ژرفساخت آثار بسیاری از فیلمسازان طرفدار دموکراسی، فیمینیسم و مدرنیسم را در سینمای ایران می‌سازد. میلانی، صفر عاملی، منیژه حکمت، پناهی و دیگران فیلم‌های زیادی در این قلمرو ساخته‌اند.

به نظرم نگرش اصیل رخشان بنی‌اعتماد به‌ویژه در «زیر پوست شهر» و «گیلانه» از یکسو که حاوی گونه‌ای فلسفه اخلاق در حوزه نقد اجتماعی است و در مقابل نگرش اصیل شهابازی در «نفس عمیق» که به گونه‌ای نیستانگاری منفی و اگزیستانسیالیسم مرگ‌اندیشانه گرایش دارد، گونه‌هایی غنی و ژرف از تفکر فلسفی در سینمای ما هستند که ضمن نوبودن، از مد پیروی نمی‌کنند ◆