بررسی سینمای ... در
مصاحبه با سیدعلی ... تقوی:

بازگشت سینمای انقلاب به ارزش‌ها

علی عبد

سیدعلی‌اصغر تقوی، دارای تحصیلات عالیه از حوزه علمیه، و هم‌چنین پژوهش‌گر و منتقد سینمای ایران است که تاکنون مقالات متعددی در مجلات و نشریات تخصصی از وی منتشر شده است. تقوی پس از سال‌ها مدیریت در عرصه فرهنگ، هنر و سینما، هم‌اکنون به‌عنوان پژوهش‌گر و عضو پژوهش‌گاه فرهنگ و هنر اسلامی در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی به فعالیت مشغول است. وی توانسته است در راه‌اندازی تولیدات سینمایی در حوزه هنری استان‌ها موثر باشد و در این راستا نیز مورد تشویق مسئولان امر قرار گرفته است. تقوی از سال ۱۳۷۸، وارد عرصه فیلم‌نامه‌نویسی و فیلم‌سازی شده و تاکنون چندین اثر در این حوزه‌ها از ایشان آفریده شده است.

اگر بخواهیم گفت‌وگوی‌مان با جناب‌عالی را با مقدمه‌ای آغاز کنیم تا از انقلاب اسلامی و تحولات پس از آن، به‌ویژه در حوزهٔ سینما، آگاه شویم، به نظر می‌رسد ابتدا باید سینمای ایران را از آغاز تا پیروزی انقلاب مرور کنیم. اصولاً سینما چگونه وارد ایران شد و چه دوره‌هایی را در سال‌های پیش از انقلاب طی کرد و اتفاقات مهم در این سینما چه بوده است؟

در یک نگاه کلی به سینمای ایران باید بگویم که سینمای ایران از آغاز تاکنون، یعنی از همان سال ۱۳۰۹ که نخستین فیلم ایرانی به ثبت رسید، چند دوره را پشتِ سر گذاشته است. از سال ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۶ که عمدتاً پارسیانِ هندوستان به اسم ایران فیلم می‌ساختند، را دوره نخست سینمای ایران می‌نامند.

از ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ که به‌طور کلی، سینمای ایران به‌مدت ۱۱ سال از تولیدات سینمایی مستقل به دور بوده است و در سال‌های بعد از آن تا اواسط دهه ۱۳۴۰، تمام فعالیت سینمای ایران محدود و مشغول به همان پدیده موسوم به «فیلم‌فارسی‌سازی» بود. درواقع، آن‌چه در این دوران کم‌تر از هر موضوعی، محل اِعراب و اعتنا واقع می‌شد، اصلِ سینما و عناصرِ سینمایی و زیبایی‌شناختی این صنعت بود. چنین سینمایی عمدتاً از عواملی تشکیل شده بود که چندان تخصصی در سینما نداشتند و به‌جز صدابرداران و تصویربرداران، خبری از عوامل حرفه‌ای در آن نبود و اساساً در همان فضای کافه‌ها و در میان فواحش، با تمام فراز و نشیب‌هایش به تقلید از سینمای آن سوی مرزها، شکل می‌گرفت. این سینما کم‌کم به ورطه شبهِ روشن‌فکری غلتید و تلاش می‌کرد تا با عرضه رفتارهایی خاص، اقشار فرهنگی و تحصیل‌کرده را نیز به از خودبیگانگی دعوت کند. فیلم‌نامه‌ها در این دوره، اغلب برداشتی از فیلم‌های هندی، ترکی و عربی و در موارد محدودی نیز برداشتی از سینمای آمریکا بود. از اواسط دهه ۱۳۴۰، به دعوت و مساعدت برخی سازمان‌های دولتی رژیم شاه و با هدایت فرح دیبا، نسخه‌ای از سینمای شبهِ روشن‌فکری در دستور کار جشن‌واره‌ای با عنوان «موج نو» قرار گرفت که این نیز چیزی افزون‌تر از شبهِ سینمایی که از آن به‌اصطلاح به «سینمای آبگوشتی» نیز یاد می‌کنند، نبود. البته از این سینما تنها استثنائاتی از فیلم‌سازان فعال و حرفه‌ای بر آمد که در سال‌های آخرِ رژیم پهلوی در به‌وجودآمدنِ سینمای انقلاب نیز فعال بودند. مرحوم علی حاتمی، مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی، ناصر تقوایی و بهرام بیضایی از جمله کارگردانان این سینما بودند که در سینمای پس از انقلاب هم آثار قابل توجهی را بر جای گذارده‌اند. این موج نیز، به‌رغم جلسات و سمینارهایی که با حمایت رژیم پهلوی در سال‌های منتهی به انقلاب برای نجات آن برگزار شد، نتوانست سینمای ایران را به جایگاهی بالاتر از سینمای شبهِ روشن‌فکری و فیلم‌فارسی بنشاند، و سرانجام در سال ۱۳۵۶ شعله‌هایش به‌طور کلی به خاموشی گرایید. این وضعیت کلی سینمای ایران قبل از انقلاب بود.

شما در کلام‌تان از برخی کارگردانان شاخص کشور که در «موج نو» سینمای ایران نقش داشتند، نام بردید. آیا عمده فعالیت

انقلاب و جنبش انقلابی مردم ایران توانست تاثیر عمیقی بر شکلگیری و جهتیابی سینمای ایران بگذارد و نقش تازه‌ای را در رویدادهای سیاسی-اجتماعی زمان برای سینما ایجاد کند

آن‌ها به پیش از انقلاب برمی‌گردد و اساساً سینمای انقلاب در رژیم گذشته از آثار ایشان بهره‌ای برده است یا خیر؟ هدف از این پرسش آن است که بدانیم آیا کارگردانان و فعالان سینما در فضای انقلابی آن روزها و یا پیش از انقلاب، با حرکت‌های خودجوش مردم، همراهی داشته‌اند یا نه و اگر آثاری از آن‌ها در آن دوره مطرح است، اشاره‌ای بفرمایید.

بله؛ آن دسته از کارگردانان و فعالان سینمای انقلاب که نام بردم و برخی دیگر که در این فهرست نیامده‌اند، در حقیقت، فعالیت سینمایی خود را در همان سینمای «موج نو» آغاز کردند و برای اعتلای سینما در آن مقطع تلاش زیادی کردند، اما به دلایل متعددی نتوانستند به ادامه حیات این موج در سینمای ایران کمکی بکنند. لذا در همان دهه ۱۳۵۰ و سال‌های منتهی به انقلاب، دست به تولید فیلم‌هایی با بیان اعتراضی زدند که در تاریخ سینمای ایران به‌عنوان سیاسی‌ترین فیلم‌ها مطرح‌اند. اخبار و مسایل مملکتی در آن روزها بر مردم اثر می‌گذاشت و هیجانات انقلابی آن‌ها را بیش‌تر می‌کرد؛ مردم دست به حرکت‌های انقلابی می‌زدند و حکومت نیز متقابلاً با حرکت‌های پلیسی، اقدامات سرکوب‌گرانه به‌راه می‌انداخت. این‌ها به‌طور طبیعی، فضای سینما را تحت تاثیر قرار می‌دادند. فعالان سینمایی در آن روز باید با ساخت فیلم، تعلق خاطرشان را به فضای سیاسی-اجتماعی کشور نشان می‌دادند. این‌گونه است که این دسته از فعالان سینما از همان اوایل دهه ۱۳۵۰، تمایل و تعلق خودشان را به این فضا نشان می‌دهند. به‌عنوان مثال، مسعود کیمیایی که می‌توان از او به‌عنوان یکی از سردمداران سینمای «موج نو» یاد کرد، با ساخت فیلم‌هایی مثل «قیصر»، «رضاموتوری» و «خاک»، تعلق خودش را به سینمای سیاسی-اجتماعی آن روزها نشان می‌دهد و سرانجام با ساخت «گوزن‌ها» در اواسط دهه ۱۳۵۰، مخالفت گروه‌های چریکی با رژیم را به‌صورت علنی به نمایش می‌گذارد و به روایتی، سیاسی‌ترین فیلم خود را به تاریخ سینمای ایران اضافه می‌کند که به تلقی عده‌ای از سینماگران، برای سینمای سیاسی و انقلابی ایران و کیمیایی یک نقطه اوج به‌شمار می‌آمد. کیمیایی دو سال بعد یعنی در سال ۱۳۵۶، «سفر سنگ» را ساخت که درواقع، بلندترین فریاد انقلاب در سینمای ایران بود که به گوش می‌رسید. به این ترتیب، می‌توانیم بگوییم سینمای ایران، متاثر از حرکت‌های انقلابی از همان اوایل دهه ۵۰، زمینه‌های تحول جدی و عمیقی را پیدا کرد که پیش از انقلاب به‌عنوان سینمای سیاسی-اجتماعی ایران و پس از آن به‌عنوان سینمای انقلاب مطرح است.

تا این‌جا دریافتیم که سینمای ایران از سال‌های پیش از انقلاب تحت تاثیر حرکت‌های انقلابی مردم و مسایل سیاسی-اجتماعی آن روزها قرار گرفته بود و در یکی، دو سال منتهی به انقلاب با به تصویر کشیدن فریادهای انقلابی و عدالت‌خواهی مردم در مسیر انقلاب و تحولات سیاسی آن دوره قرار گرفت. اما آیا برای استفاده از این امکان و فرصتی که سینما در تعریف رابطه جدیدش با مردم و نهضت مردمی و انقلاب ایجاد کرد، طراحی و تدارکی دیده شده بود؟

اگر چه سینما در همان آغاز در ایران نتوانست هم‌پای سایر مقولات هنری در کشور تکامل بیابد و به رشد کافی برسد و از طرفی، تحولات در سینمای ایران هم‌سطح و همراه با تحولات سینمایی در جهان نبود، اما انقلاب و جنبش انقلابی مردم ایران توانست تاثیر عمیقی بر شکل‌گیری و جهت‌یابی سینمای ایران بگذارد و نقش تازه‌ای را در روی‌دادهای سیاسی-اجتماعی زمان برای سینما ایجاد کند. سینما که اغلب وجهه‌ای سرگرم‌کننده داشت، به‌خوبی توانسته بود حضور جدی و اجتناب‌ناپذیری را در عرصه تحولات سیاسی-اجتماعی کشور رقم بزند. این حضور سبب شده بود تا گروه‌های انقلابی، نقش سینما و تاثیرگذاری آن را برای رقم‌زدن تحولات سیاسی-اجتماعی بازیابند و بر این اساس، طرحی برای ادامه حیات و رشد این سینما تهیه کنند. گروهی تحت هدایت و حمایت‌های آیت‌الله شهید دکتر بهشتی، با تشکیل موسسه‌ای به نام «آیت‌فیلم» به ساخت فیلم‌های انقلابی ادامه دادند که از جمله اولین تولیدات این گروه می‌توان به فیلم «جُنگ اطهر» اشاره کرد. این گروه که مدعی بازسازی و نوسازی سینمای انقلاب بودند، برای تهیه طرح نوین سینمای ایران از سینماگران آزاداندیش سینمای ایران دعوت کردند و در این راستا تلاش‌هایی نیز داشته‌اند. در این ره‌گذر، گروهی دیگر از مدیران معتقد به ارزش‌ها و از طرفی متاثر از گرایش‌های روشن‌فکریِ رایج در هنر به قصد جریان‌سازی سینمایی، به تاسیس موسسه فارابی اقدام کردند و گروهی از فیلم‌سازان و هنرمندان جوان و دل‌سوز و متعهد، به شکل‌گیری و فعال‌سازی بخش سینمایی و فیلم‌سازی «حوزه اندیشه و هنر اسلام» مبادرت کردند. صرف نظر از تقابلی که این گروه‌ها بعداً در ادامه تحولات سینمای ایران پیدا کردند و در برخی از مواضع به جای هم‌افزایی، در مقابل هم موضع گرفتند، می‌توان شکل‌گیری این گروه‌ها و موسسات را با روی‌کردهای تازه به سینمای ایران همراه دانست. این‌ها تلاش‌هایی بود که گروه‌های متعهد و انقلابی برای ادامه این روند در سینمای ایران و برای درانداختن طرحی نوین در سینمای ایران صورت دادند.

برای رونق سینمای ایران پس از انقلاب چه عواملی غیر از آن‌چه برشمردید، موثر بودند؟ و جریان غالب در سینمای پس از انقلاب کدام بود و چگونه شکل گرفت؟

از جمله عوامل موثر در شکل‌گیری و رونق سینمای ایران، جشن‌واره‌ها بود. از آن‌جایی که جشن‌واره‌ها می‌توانست زمینه‌ای برای ایجاد جریان فرهنگی انقلاب باشد تا باورها و تفکرات سینماگران نیز در آن‌جا محک زده شود، فرصت مناسبی محسوب می‌شد تا تفکرات و باورهای فیلم‌سازان و مخاطبان در یک فضای تعامل‌گرا و در یک رقابت سینمایی سالم بر همدیگر اثر بگذارند. جشن‌واره میلاد اولین جشن‌واره فیلم در بعد از انقلاب بود که در سال ۱۳۶۰ و در زمانی که کشور درگیر جنگ بود، شکل گرفت و نخستین فیلم‌های تولیدشدهٔ پس از انقلاب را پذیرفت. این فیلم‌ها غالباً مبارزات مردم و انقلابیون با شاه و رژیم پهلوی را به تصویر می‌کشیدند. جشن‌واره مذکور در سال بعد برگزار نشد و به‌جای آن «جشن‌وارهٔ فیلم فجر» طراحی شد که به‌عنوان ماندگارترین جشن‌واره فیلم، دوره بیست و هشتم را نیز پشت سر گذاشته است. درواقع می‌توان گفت که سینمای انقلاب با برپایی جشن‌واره فجر شکل عینی‌تر و انسجام بهتری یافت، به‌گونه‌ای که ساختار و محتوای سینمای انقلاب را تعیین می‌کرد. این‌گونه است که جشن‌واره فجر تبدیل به جریان غالب در شکل‌گیری سینمای انقلاب شد. گذشتِ سال‌ها پس از پیروزی انقلاب اسلامی و اتفاقات پس از آن، به‌ویژه ۸ سال دفاع مقدس، به‌تدریج سینمای ایران را وارد حیطه‌های مختلفی کرد که هر کدام به‌طور مستقل، قابل تامل و بررسی است. ورود رشته‌های تخصصی به سینما و جزئی‌شدن تخصص‌ها و ضرورت اهمیت‌دادن به آن‌ها، دایره جشن‌واره فجر را برای پرداختن به سینمای ایران، هر روز وسیع‌تر می‌کند.

مبنای این طرح‌ها و برنامه‌های سینمایی پس از انقلاب چه بود و چه اهدافی در ذهن برنامه‌ریزان بود که آنان را نسبت‌به تدارک چنین ترتیباتی متعهد می‌کرد؟

نباید فراموش کنیم که شرایط انقلاب برای ورود به عرصه سینما شرایط خیلی سختی بود. سینما در آن روزگار یک عامل تخدیرکننده به‌حساب می‌آمد، یک نماد فرهنگ انحرافی رژیم پهلوی به‌شمار می‌رفت و به‌طور طبیعی مورد تنفر مردم انقلابی بود. سینمای ایران در آن روزها تنها جلوه‌هایی از ابتذال فرهنگی را برای مردم ما تداعی می‌کرد. لذا بغض وکینه مردم نسبت‌به این مقوله در ابتدای پیروزی انقلاب، دور از انتظار نبود، اما رفتار حکیمانه امام(ره) به‌عنوان رهبر انقلاب مردمی ایران در اولین سخن‌رانی ایشان در بازگشت به ایران در روز ۱۲ بهمن ماه ۱۳۵۷ در بهشت زهرا(س)، مبنای تغییر و تحول در سینمای ایران و شکل‌گیری سینمای انقلاب قرار گرفت. حضرت امام(ره) در آن سخن‌رانی فرمودند: «ما با سینما مخالف نیستیم، ما با فحشا مخالفیم».

گروهی تحت هدایت و حمایت‌های آیت‌الله شهید دکتر بهشتی، با تشکیل موسسه‌ای به نام «آیت‌فیلم» به ساخت فیلم‌های انقلابی ادامه دادند که از جمله اولین تولیدات این گروه می‌توان به فیلم «جُنگ اطهر» اشاره کرد

این سخن امام(ره) به مانیفست سینمای انقلاب برای تغییر و تحول در سینمای ایران تبدیل شد و از طرفی با این سخن، سینما از بغض انقلابیون در امان ماند و به فرصتی برای اعتلای آرمان‌های انقلاب تبدیل شد. لذا این مبنای ورود انقلاب و انقلابیون به عرصه سینما و برنامه‌ریزی برای این عرصه بود. درواقع سینمای ما، یک شبهِ سینمای روشن‌فکری بیش‌تر نبود و اصولاً هیچ‌گونه تناسبی با تاریخ و فرهنگ و تمدن ایرانی و اسلامی ما نداشت. نگرش امام(ره) و انقلاب نسبت‌به سینما که آشکار شده بود. بنابراین باید یک سینمای ملی بنا می‌شد که درخور و شایسته تاریخ و تمدن ایران اسلامی باشد. از طرفی، سینمای آن روز نه تنها هیچ نسبتی با این سینمای ملی نداشت، بلکه کم‌تر نشانی هم از سینمای حرفه‌ای جهان و هنر هفتم نداشت. جمله این موضوعات دست‌به‌دست هم داده بود تا تعهدی به نام سینمای ملی برای عوامل فرهنگی این انقلاب ایجاد شود. از سوی دیگر، برنامه‌سازی برای رفع نیاز مخاطبان در هر زمینه‌ای اجتناب‌ناپذیر بود. عناصری که می‌توانستند به‌جای هنرمندنمایان و عوامل غیر حرفه‌ای سینما به‌کار گرفته شوند، تحصیل‌کردگان دانشکده‌های هنری بودند که تحت تاثیر ماهیت چپ‌گرایانه آثار فرهنگی و هنری غرب و اومانیسم غربی قرار داشتند. عدم ارتباط مناسب این بدنه و عوامل با درک صحیح از مفاهیم دینی و مذهبی و اصول بنیادین در تفکر اسلامی و انقلابی، از جمله مسائل مهم پیشِ روی برنامه‌ریزی برای سینما بودند. ارزش‌ها و مفاهیم دینی و انقلابی نیز به قالب‌های تصویری مناسبی برای ارائه نیاز داشت که چگونگی اعمال و ارائه آن‌ها از جمله مسائلی بود که سینمای ملی در ابتدای راه با آن مواجه بود.

حرکت‌هایی که از آن‌ها به‌عنوان طرح‌هایی برای پایه‌گذاری سینمای انقلاب اشاره کردید، در سینمای پسِ از انقلاب و افت و خیزهای آن تا چه اندازه نقش داشتند و اصولا آیا این حرکت‌ها بعداً در تکمیل همدیگر و در راستای هم‌افزایی قرار گرفتند؟

البته برای توضیح این مطلب باید به فراتر از سینما و به حرکت‌هایی در راستای هنر انقلاب در آن موقعیت اشاره کنم. در سال‌های اولیه پس از انقلاب، عده‌ای تحت عنوان جریان «هنر و اندیشه اسلامی» به قصد جریان‌سازی در هنر اسلامی، به تاسیس این حوزه پرداختند و به آثار هنری قابل قبول و ارزشمندی در زمینه‌های مختلف هنری دست یافتند. این جریان هنری اگرچه نتوانست به تغییرات اساسی در سینما دست یابد، اما هنرمندان و اعضای این جریان در زمینه‌های دیگر از جمله در زمینه نقاشی و هنرهای تجسمی توانستند آثاری درخور و ارزنده در مسیر باورها و اعتقادات خود خلق و ارائه کنند. جریان دیگری که گاه به تقابل با جریان اول پرداخته، به‌عنوان یک جریان رسمی مطرح بوده است که به لحاظ برخورداری از امکانات و توانایی‌های سرشار اقتصادی و اجتماعی، همواره از قدرت تعیین‌کنندگی بیش‌تری برخوردار بوده است و جریان عمومی هنر و به تَبَع آن سینما را در دست گرفت و در حوزه سینما نیز بنا به دلایلی از تغییرات اساسی در سینمای ایران بازماند. اعتقاد به اتصال و تداوم فرهنگی جریان عمومی هنر کشور و باور انفصال و انقطاع فرهنگی از سوی جریان دیگر و گرفتاری در دام افراط و تفریط‌ها از جمله عواملی بوده‌اند که همواره این جریان‌های انقلابی را از هم‌افزایی و تکمیل یکدیگر بازداشته و در مقابل، فضا را مستعدِ حضور فرهنگ وارداتی چپ‌گرایانه کرده است. اگرچه اِعمال مدیریت‌های غیر فرهنگی بر این جریان‌ها در موقعیت‌های حساس و تاریخی را نمی‌توان فراموش کرد، اما فقدان برنامه‌ریزی عمیق و جدی در جریان نخست و عدم اهتمام به عمل واقعی و عمیق‌تر در جریان عمومی، باعث شد تا سینمای انقلاب در ادامه راه و مسیر حقیقی خود از توفیقات بزرگی محروم بمانَد.

به نظر می‌رسد برای ایجاد یک سینمای انقلابی باید یک منشور کلی وجود داشته باشد. آیا این حرکت‌ها در سینما دارای منشور خاصی بود؟ اساساً در مورد سینمای انقلاب چه مواردی می‌تواند در این منشور اهمیت بیش‌تری داشته باشد؟

در حقیقت، برای این‌که بتوان یک حرکت مستقل را برای سینما در نظر گرفت، باید یک منشور کلی در ابتدای این حرکت تنظیم می‌شد. این منشور از اول به‌صورت مدون وجود خارجی نداشت، اما در حرکت‌هایی که شکل گرفت، یک سری اصول کلی رعایت شد، که می‌توان از آن به‌عنوان چارچوب یک منشور یاد کرد. البته نباید فراموش کرد که انحراف این جریان‌های سینمایی، فقدان این منشور کلی را همواره آشکار می‌ساخت. سینمای انقلاب تجربه‌های تلخی را از دوران طلایی سینمای ایران در خود دارد، یاس و دل‌سردی که هیچ‌گاه نباید در سینمای انقلاب راه می‌داشت تا بتواند مُبَلِغِ امید به آینده باشد، گاهی بر این سینمای آرمانی سایه می‌انداخت که بر واقعیت تلخ این فقدان تاکید دارد. این گونه است که در درون این سینما در سال‌های پس از انقلاب تاکنون تلاطم‌های زیادی را شاهد بوده‌ایم که گاه در اثر فراموش‌کردن پیام‌رسانی محتوای تولیدات این سینما بوده و گاه در اثر نیانگاشتن نقش هدایت‌گری و الگوسازی سینمای انقلاب، به‌وجود آمده است. سینمایی که معتقد است تاریخ ایران باید از آن تغذیه کند، نمی‌تواند رسالت‌های تاریخی خود در مواقع حساس روزگار این سرزمین را فراموش کند. این یک موضوع ساده نیست تا بتوان به‌راحتی از کنار آن گذشت و به آن توجه نکرد. درواقع، این یکی از آن نکاتی است که باید در منشور سینمای انقلاب می‌گنجید. توجه به حقوق مخاطبان این سینما، فارغ از حقوق سایر عوامل در این سینما، جایگاه ممتازی دارد که گاه مورد بی‌توجهی سازندگان فیلم قرار گرفته است. آرمان‌گرایی به تنهایی در مقابل واقع‌گراییِ صِرف، مد نظر این سینما نیست، بلکه این آرمان‌گرایی باید همراه حق‌طلبی و حقیقت‌گرایی باشد. آثار ساخته‌شده در این سینما پیش از آرمان‌ها و واقعیت‌ها بر حقایق تاکید می‌کنند. این سینما حق بدآموزی را از خود سلب کرده و حرکتی به‌سوی کمال دارد.

این‌ها آن مواردی است که به‌عنوان منشور برای یک سینمای آرمان‌گرای انقلابی باید از اول در نظر گرفته می‌شد و برای جمع‌شدن آن‌ها در یک اثر سینمایی، تلاش می‌شد.

تغییرات ساختار سیاسی و دولت‌ها در کشور تا چه اندازه در عدم تحقق این منشور موثر بوده و تغییرات در سینمای پس از انقلاب متناسب با شرایط سیاسی مملکت چگونه بوده است؟

با دقت و توجه به دوران مختلف سینمای ایران، می‌توانیم سینمای پس از انقلاب را به چند دوره تقسیم کنیم: اولین دورهٔ حیات سینمای انقلاب که از آغاز پیروزی انقلاب به‌مدت یک دهه ادامه داشت، در حقیقت، دوران طلایی سینمای ایران است که از آن به‌عنوان درخشان‌ترین دوران سینمای ایران و انقلاب نیز یاد می‌شود. سیاست‌های دولتی که در ابتدای این دوره تدوین شده بود، تا پایانِ آن باقی ماند و تغییرات کلی را در بر نداشت و سیاست‌های دولت در قَبال سینما واحد بود؛ به‌گونه‌ای که این دوره معروف است به دورهٔ سینمای هدایتی و حمایتی. همه چیز درون هیاتی در معاونت سینمایی وزارت ارشاد بررسی می‌شد و شکل می‌گرفت. تولید، پخش و توزیع فیلم هم تا نهایی‌ترین مراحل، تحت هدایت و حمایت ارگان‌های دولتی بود و نهادها و موسسات غیر دولتی در این میان نقشی نداشتند. فیلم‌ها با سرمایه‌های دولتی ساخته می‌شدند و تهیه‌کنندگان صرفاً دلالانی بیش نبودند که فضای تفاهم بین فیلم‌سازان و بخش دولتی را فراهم می‌کردند. هر چند در همین سال‌ها، تعاونی‌های تولید فیلم به‌تدریج پا گرفتند، اما هنوز عهده‌دار تولید در این سینما، تنها موسساتی نظیر فارابی بود که یک نهاد دولتی به‌شمار می‌رفت. ابزار تولید نیز در اختیار و انحصار این موسسات بود و به نوبت در اختیار فیلم‌سازان قرار می‌گرفت، البته این کمک می‌کرد تا کارها بیش‌تر صبغه فرهنگی داشته باشد، چون دغدغه بازگشت سرمایه نیز وجود نداشت. واقعیت این است که شکل قوانین در این دوران چندان خوشایند به نظر نمی‌رسید و منطق مطلوب و مناسبی بر قوانین سینما حاکم نبود. اما بهترین تولیدات سینمای ایران نیز مربوط به همین دوره است. موفق‌ترین آثار در سینمای انقلاب مربوط به این دوره است. البته نمی‌توان این امر را نادیده گرفت که در همین دوره تحت حاکمیت همین سیاست‌های هدایتی و حمایتی، افرادی وارد سینمای ایران شدند که از تهیه‌کنندگی، فقط اسم آن را یدک می‌کشیدند.

با تغییرات در سیاست‌های دولت در اوایل دهه ۷۰، دوره دوم سینمای

سینمای انقلاب تجربه‌های تلخی را از دوران طلایی سینمای ایران در خود دارد، یاس و دل‌سردی که هیچ‌گاه نباید در سینمای انقلاب راه می‌داشت تا بتواند مُبَلِغِ امید به آینده باشد، گاهی بر این سینمای آرمانی سایه می‌انداخت که بر واقعیت تلخ این فقدان تاکید دارد

پس از انقلاب آغاز شد. سیاست‌های دولت برای خودکفا کردن سینمای ایران با هدف تبدیل سینما به صنعت آغاز شد. قوانین تا حدودی تغییر کرد، اما عملاً اتفاق خاصی در مسیر تولید نیفتاد. دولت، هم‌چنان به نظارت‌های خود ادامه می‌داد؛ منابع، امکانات و تجهیزات نیز هم‌چنان در اختیار دولت بود. اما حمایت‌های دولتی برداشته شده بود و موسسات و فیلم‌سازان، تنها می‌توانستند به بانک‌ها مراجعه و تسهیلات اعتباری(وام) دریافت کنند. در این دوره، انبوه مخاطبان سینما رو به کاهش گذاشت و تولیدات سینمایی نیز کم‌تر شدند. اما برخی از پرمخاطب‌ترین آثار سینمای ایران نیز در همین ایام تولید می‌شود و این با بها دادن تدریجی به بخش خصوصی در سینما همراه بود.

دوره سوم که همراه با تغییرات سیاسی در مملکت و با انتخاب سیدمحمد خاتمی به ریاست‌جمهوری، همراه بوده است، در حقیقت دوره سیاست خصوصی‌سازی سینمای ایران نام دارد. نظارت‌های دولتی در این دوره، کم‌رنگ‌تر شد و نهادهای مدنی مانند «خانهٔ سینما»، جایگزین بخش دولتی در این مهم شدند. انجمن‌های صنفی در عرصه تولید فیلم وارد شدند و برخی تصمیم‌گیری‌ها را برعهده گرفتند. شرایط خاص برای تولید برداشته شد. درجه‌بندی فیلم‌ها و شرط حضور در جشنواره برداشته شد، تصویب فیلم‌نامه نیز از ضرورت افتاد و... . اما این فضای باز نیز جواب‌گو نبود و سینمای انقلاب بر خلاف همه انتظارات، در سراشیبی سقوط قرار گرفت.

ترجیح می‌دهم فعلاً از دوره دیگری در سینمای ایران صحبت نکنم؛ چرا که باید منتظر نتایج برخی از سیاست‌های اتخاذشده باشیم، هر چند می‌توان راجع‌به چند سال گذشته به‌طور جداگانه صحبت کرد. اما امیدواریم که دوستان‌مان در مقام سیاست‌گذاری سینمای ایران در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مقدمات تغییرات اساسی در وضعیت فعلی سینمای ما را فراهم کنند تا با طرح مباحث جدیدتر، آثار این سیاست‌ها را به نتایج چند سال قبل اضافه و از یک دوره تازه در سینما با شما صحبت کنیم.

دیدیم که تغییرات سیاسی تا حد زیادی بر فضای سینمای پس از انقلاب تاثیر گذاشته است، این تغییرات متناسب با شرایط حاکم بر فضای سیاسی کشور در حوزه سینمای ملی نیز موثر بوده است.

به غیر از شرایط سیاسی کشور، سینمای انقلاب را متاثر از کدام شرایط در سال‌های بعد از انقلاب می‌دانید؟ فضای روشن‌فکری در سینمای انقلاب تا چه اندازه موثر بوده است و در صورت امکان، مواردی را به‌طور مشخص نام ببرید.

هنر سینما از ابتدای ورود به ایران به‌عنوان یک تکنولوژی وارداتی، اغلب در یک تعارض بین محتوا و تکنیک به سردرگمی مخاطب در انتخاب می‌انجامید. سینما که با تاکید بر دو عنصر تکنیک و محتوا هویت می‌یافت، با روی‌کرد ویژه‌ای در سینمای جهان سوم و البته ایران، مواجه بود. چرا که تلاش‌ها برای دریافت تکنیک به تمامی صورت گرفته بود، اما با محتوا تا حدود زیادی از در مسامحه درآمدند. این یک سینمای جهان سومی بود که محتوا را در درون غنی نکرده، اما برای واردات تکنولوژی مشتاق بود. اگرچه انقلاب اسلامی موجبات تحول فکری در باورها و برداشت‌های مخاطبان آثار هنری و فرهنگی را فراهم کرد، اما در حوزه سینما، مساله تفکر هنوز حل‌نشده باقی مانده بود. یک مساله مهم در این رابطه، همین ساده‌پسندی به معنای عام آن در کلمه است که حضورش در سینما، منهای برخی مقاطع، همواره ثابت و معین بوده است. مساله دیگر، گرایش‌های شبه روشن‌گری و انتلکتوئلی بوده است که از یک‌سری تفکرات التقاطی نشات می‌گرفت. با پدیدآمدن جنگ، بارقه‌هایی از نئورئالیسم سال‌های دفاع مقدس، سینمای ایران را فرا گرفت که تجلی آن را در برخی آثار ممتاز سینمایی نظیر «عروسی خوبان»، «بدوک»، «دیده‌بان»، و «پناهنده» دیده‌ایم. اما در حالی‌که جوانان و فیلم‌سازان ما درگیر این تجربه نئورئالیستی بودند، موجی از تبلیغ تفکرات اومانیستی با ته‌مایه‌های نوستالژیک، فضای سینمایی ما را فراگرفت. این موج که به‌دنبال تشویق برای درس پس‌دادن‌هایی به سبک غربی به جشنواره‌های آن سوی مرزها بوده است، این دقیقاً در زمانی بود که جوانان ما فرصت این را داشتند تا با رئالیسم زندگی ایثارگرانه مردم این سرزمین، سبک‌های تازه‌ای در سینمای انقلاب را تجربه کنند.

آیا فکر می‌کنید سینمای ما در این مقاطعی که اشاره کردید، راهی را پیموده که نباید به آن قدم می‌گذاشته است؟ در حقیقت، تصمیم یا برنامه‌ای که به نجات سینمای ما در آن شرایط می‌انجامید چه بود؟ و دقیقاً سینمای ما باید چه موارد و مسائلی را در نظر می‌گرفت و مورد توجه قرار می‌داد؟

سینمای ما در حال تجربه یک سینمای نئورئالیستی بود که در این فضا می‌توانست رشد بهتری را، خصوصاً در حوزه فیلم‌سازان جوان و تازه‌نفس، به‌دنبال داشته باشد. آن عدهٔ کهنه‌کاری که ایجاد این نوع سینما و تجربهٔ آن را برای جوان‌ترها، به صلاح خود نمی‌دیدند، نسل جدید فیلم‌ساز را به جشنواره‌های خارجی، که دنبال اهداف و مقاصد مشخصی بودند، امیدوار کردند.

این‌جاست که جای این تعبیر سینمای انقلاب خالی مانده است، چرا که دیگر فیلم‌سازان ما توانایی ارائه آثاری با جلوه‌های زیبایی از ارزش‌های متعالی را نداشتند و این در حالی بود که سینمای ایران پر بود از استعدادهای درخشان هنری که همواره در بین هنرمندان موج می‌زدند... .

با توضیحات شما دریافتیم که مدیریت سینمای انقلاب از نگاه شما در دوره‌هایی دچار نوساناتی شده که به‌اصطلاح از روند مدیریتی تحولات در سینمای ایران به‌دور مانده است و شاید سینمای ما در این مقاطع از نواحی دیگری مدیریت شده و در مسیر ناخواسته‌ای قرار گرفته است. به‌عنوان کلام آخر بفرمایید که آن‌چه بیش از همه مورد انتظار بود و از آن غفلت شده، چه چیزی است؟ و اصولاً سینمای انقلاب باید چه راهی را می‌رفته است؟

البته در خصوص مدیریت سینمای کشور اضافه می‌کنم که باید نگاه کنیم به محصولات سینمای کشور و در یک نگاه کلی به محصولات این سال‌ها. آن وقت درمی‌یابیم که به غیر از دهه اول سینمای انقلاب، که می‌توانیم از آن به‌عنوان درخشان‌ترین مقطع سینمای ایران و سینمای انقلاب یاد کنیم، در بقیه سال‌ها به‌تدریج با یک نیروی گریز از مرکز مواجه بوده و از اهدافش به‌طور غیر قابل توجیهی فاصله گرفته است. در ساختار تشکیلاتی این سینما هم به لحاظ ظاهر، اتفاقات عجیب و غریبی افتاده است و نهایتاً یک معجون پیچیده و غلیظی از آن درست شده است که به قول آقای عسکرپور، در جشن سینمای ۸۴، همه چیز این سینما عجیب می‌نماید. یعنی این‌که: تنها در این سینماست که فیلم‌ها به لحاظ اقتصادی ورشکسته می‌شوند، اما هم‌چنان تولیدکنندگان‌شان فیلم می‌سازند! در این سینماست که تولیدکننده قبل از نمایش فیلم به سودش می‌رسد! در این سینماست که پایین‌ترین میزان استقبال مخاطب با بالاترین رقم تولید فیلم پاسخ داده می‌شود! و قِس علی هذا...

اگر یادتان باشد در خصوص مبنای سینمای انقلاب اشاره کردیم که حضرت امام(ره) در آن سخن‌رانی تاریخی خود تکلیف را مشخص کردند و با بیان این‌که ما با فحشاء مخالفیم، مانیفست سینمای انقلاب را در یک جمله کلی ارائه کردند. خوب، در همین رابطه باید بگوییم وقتی قرار است سینمای ما با فحشا و فساد مخالفت کند یعنی این‌که این سینما می‌خواهد به ارزش‌ها بپردازد و لذا اصل بر این است که سینمای انقلاب قرار است سینمای ارزش‌ها باشد. حالا این سینما برای طرح ارزش‌ها باید اول مکانیسمی را برای ترسیم این ارزش‌ها در جلوی دوربین‌ها طراحی می‌کرد و بعد با طراحی یک ساختار سالم در زمینه هدایت این سینمای ارزشی وارد زمینه‌های مختلف از سیاست‌گذاری و قانون‌گذاری گرفته تا اجرا و فعالیت سینمایی می‌شد. سینمای انقلاب ناچار است برای رسیدن به جایگاه حقیقی‌اش به ارزش‌ها بازگردد، این بازگشت سینما به ارزش‌ها امروزه بیش‌تر از هر چیز دیگری برای این سینما، حیاتی و ضروری است. ■

تغییرات سیاسی تا حد زیادی بر فضای سینمای پس از انقلاب تاثیر گذاشته است، این تغییرات متناسب با شرایط حاکم بر فضای سیاسی کشور در حوزه سینمای ملی نیز موثر بوده است