مقاله

تحلیلی بر سینمای جهان و ایران

محمد نعیمی
کارشناس علوم اقتصادی

روابط عمومی، همواره از ابزارهای مختلفی استفاده می کند تا تاثیرات خود را به نحوه شایسته ای روی مخاطب بگذارد. سینما یکی از این ابزار هاست. اگرچه روابط عمومی به طور مستقیم ارتباطی با سینما ندارد، اما از مفاهیم به کار رفته در آن استفاده می کند تا بتواند موضوعی را برای مخاطب جا بیندازد. از این روست که بررسی و تحلیل تاریخچه سینما جالب توجه به نظر می رسد. در زیر نکات جالبی در رابطه با سینما و روند تحولات آن، از ابتدا تا سالهای بعد از انقلاب را به قلم توانمند محمد نعیمی می خوانید. در شماره های آینده، ادامه این روند را به عرضتان می رسانیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

پیدایش سینما مواجه بود با فشار و استعمار دولتهای غربی بر جوامع ضعیف و کم بنیه ی آسیایی و آفریقایی، دولتهای اروپایی چهارنعل به سوی صنعت پیش می تافتند در حالیکه برای رسیدن به سر منزل مقصود نیازمند به مواد اولیه و نیروی کار بودند، که این هر دو راه کشورهای ضعیف آفریقا و آسیا برای آنها تامین می کردند. بدین ترتیب اروپا و آمریکا برای راه اندازی ماشین سرمایه داری خود به استعمار و استثمار ملل ضعیف دست زدند. یعنی کاپیتالیسم برای رشد خود دست به دامن استعمار شد.

در همین مقطع از تاریخ است که سینما اختراع می شود. از همان آغاز پیدایش سینما سیاست مداران کشورهای اروپایی

یوجین ویل می گوید: در قرن بیستم وسیله بیانی تازه ای متولد شد که مقدّر بود بر ذهن میلیون ها فرد بشر اثری فوق العاده داشته باشد

و آمریکایی به اهمیت و ارزش آن پی بردند. و خیلی زود آنرا برای پیاده کردن مقاصد و اندیشه های توسعه طلبانه خود بکار گرفتند. یوجین ویل ، نویسنده امریکایی در این مورد می گوید: در قرن بیستم وسیله بیانی تازه ای متولد شد که مقدّر بود بر ذهن میلیون ها فرد بشر که اثری فوق العاده داشته باشد. بهره گیری از سینما برای انتقال پیام کم کم در ذهن جامعه شناسان و تحلیل گران سیاسی و نظامی این کشورها جای خود را پیدا کرد. بطوریکه در جنگ های اول و دوم جهانی بصورت یکی از موثرترین وسایل تبلیغی نیروهای درگیر در جنگ به شمار می آمد از آن تاریخ تا کنون پس از گذشت حدود ۱۰۰ سال از عمر این رسانه روز بروز بر ارزش و اهمیت تاثیرگذاری آن افزوده شده است. تاریخ سینمای جنگی و سیاسی مؤید این نکته است که سینما گاه در تعیین حد و حدود و مرزبندی بین کشورهای درگیر در جنگ اول و خصوصاً دوم جهانی چه تاثیراتی گذارده است و اهمیت تبلیغاتی آن در این برهه از تاریخ اجتناب ناپذیر است.

به همین منظور امروزه سینما بصورت یکی از پیچیده ترین دروس علوم انسانی در دانشکده های هنری جهان تدریس می شود. یکی از فصلهای بسیار فعال و پررونق درباره به کارگیری از این رسانه در راستای خدمت به جنگ مقطع جنگ دوم جهانی است که در این میان کشور آلمان در بکارگیری تبلیغاتی و سیاسی از آن به دلیل برخورداری از فردی آگاه و کاردان به آشنا به مسائل تبلیغی در راس امور تبلیغاتی و فرهنگی توانست با قاطعیت از این وسیله به بدترین وجه در راستای امیال توسعه طلبانه هیتلر استفاده کند.

سر آغاز سینما

واژه سینما ؛ معنی حرکت را می دهد و ریشه در کلمه یونانی «کینما» دارد اما اینکه سینما، کی وچگونه تولید یافت حکایتی خواندنی است:

در اختراع سینما، آدم های زیادی سهم داشته اند و اندیشه نمایش تصاویر متحرک چند قرنی سابقه دارد. مثلا اول بار در سال ۱۶۴۰ مردی به نام آتاناسیوس در «رم» نوعی فانوس جادویی ساخت. یا در سال ۱۸۳۲ یعنی حدود دویست سال بعد مرد دیگری به نام «سیمون ریتر» در «وین» دستگاهی به نام استروموسکوب را به نمایش گذاشت. و فقط یک سال بعد یک فرد انگلیسی به نام «جرج هورنر» چیزی به نام «چرخ شیطان» را در فهرست اختراعات به ثبت رساند و مرد دیگری به نام «کولمن سلزر» در فلادلفیا، ماشین دیگری به نام کینماتوسکوب اختراع کرد.

همه این ابزارها به نوعی به هم شباهت داشت، یعنی یک دایره گردان با سوراخ های متعدد مربعی شکل بود که تصاویری را پی در پی به نمایش در می آورد. اما کار اصلی ار در سالهای ۱۸۷۲، لیانداستافورد فرماندار ایالت کالیفرنیا به یاری عکاسی به نام اید رود موی ریج انجام داد، این عکاس سانفرانسیسکوئی به عکسهایی که به طرق عکس برداری از اشیاء متحرک تهیه کرده بود، هنر عکس برداری متحرک را به نام خود ثبت رساند.

چند سال بعد موی بریج توانست عکس های خود را به وسیله دستگاهی به نام پراکزینوسکوپ که توسط مردی به نام امبل رینار ساخته شده بود بر پرده ای نمایش دهد.

در سال ۱۸۸۲ مردی به نام اتی ین ژول ماری، یک تفنگ عکاسی، برای عکس برداری از پرواز پرندگان اختراع کرد. در

سال ۱۸۸۹ ویلیام کندی ویلسون طریقه ای برای گردش فیلم در دوربین را اختراع نمود، بالاخره دوربین فیلم برداری در سال ۱۸۸۹ در فرانسه اختراع و در انگلستان به وسیله ویلیام فریر گرین تکمیل شده است. پیش از این تاریخ یعنی در سال ۱۸۸۲ امیل رینار و در سال ۱۸۸۳ موی بریج هر یک دستگاهی را به نمایش گذاشتند ودر سال ۱۸۹۱ ادیسون دستگاهی به نام «مینه توسکوب» را به ثبت رسانید. اما این دستگاه نیز هنوز کامل نبود و نمی توانست تصاویر راروی پرده بزرگ نمایش دهد. در سال ۱۸۹۶ ادیسون آخرین اختراع شگفت انگیز خود را به نمایش

یکی از فصلهای بسیار فعال و پررونق درباره به کارگیری از سینما در راستای خدمت به جنگ مقطع جنگ دوم جهانی است که در این میان کشور آلمان در بکارگیری تبلیغاتی و سیاسی از آن به دلیل برخورداری از فردی آگاه و کاردان به آشنا به مسائل تبلیغی در راس امور تبلیغاتی و فرهنگی توانست با قاطعیت از این وسیله به بدترین وجه در راستای امیال توسعه طلبانه هیتلر استفاده کند.

عمومی گذاشت و افسانه تجارتی که ادیسون مخترع سینماست! شکل گرفت حال آنکه واقعیت ظهور پدیده به نام سینما، همان بود که طی سالها، دست به دست و ذهنی به ذهن آدم های متفاوتی گذشته تا بدان مرحله رسیده بود.

اولین حرکت های سینمایی با ساخته شدن فیلم اعدام ملکه اسکاتلند که فقط یک دقیقه بود و در سال ۱۸۹۳ توسط ادیسون ساخته شده بود و نمایش حوادث روزمره که بوسیله برادران لومیر تهیه شده بود آغاز شد.

گذشته از تاریخ اختراع سینما، به سینمای سیاسی می پردازیم: وقتی می گوییم سینمای سیاسی منظور آیا نوع فیلمی باید باشد که درخدمت مفاهیم سیاسی در آمده، به نوعی روش یا مکتبی را توجیه می کند؟ و از این طریق قصد آموزش و یا راهبری تماشاگر را دارد؟ یا اینکه منظور فیلمی است که بی طرفانه فقط به یک مسئله ی سیاسی پرداخته سعی در روشن کردن نکات مبهم تاریخی یا افسانه ایی آن داشته باشد؟ ما فکر می کنیم که مجموعی از تمام این ها مفهوم یک فیلم سیاسی را تشکیل می دهد و در نهایت کاربردی حتی به وسعت یک مسلک و فکر سیاسی نیز می تواند داشته باشد.

شاید تقسیم یک فیلم به سیاسی و غیر سیاسی کار درستی نباشد، شاید درست تر آن باشد که تقسیم بندی به صورت مستتر از طریق بیرون کشیدن مفاهیم عمیق فیلم به دست آید. پس نقد فیلم، کار بررسی و تحلیل و روشنگری را برای خواننده علاقمندش انجام می دهد و تقسیم بندی اصلاً به این صورت در می آید که به فیلم هایی پرداخته شود که دارای آن مفاهیم سیاسی باشد. گذشته از این نکته که به قولی: همه فیلم ها به نوعی سیاسی اند، تعریف، شامل فیلم هایی می شود که به وضوح به سیاست پرداخته باشند. تا پیش از این، فیلم سیاسی به همین مفاهیم رویی و ظاهری کم به نمایش در می آمد.

رشد هنر سینما

در همه زمینه های هنری و در کشورهای گوناگون و زبان های مختلف به ترکیبی از عوامل اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی بر می خوریم که به هنرمندان فرصت و انگیزه لازم را برای ایجاد بهترین آثار نشان می دهد. در نقاشی می توان دوره رنسانس ایتالیا و نقاشان هلندی و صورتسازان انگلیسی و امپرسیونیستهای فرانسوی و در موسیقی دوره باروک ایتالیا و سمفونی سازان اطریشی و رمانتیکهای آلمانی و در ابتدای این قرن امپرسیونیستهای فرانسوی را ذکر کرد. هنر سینما نیز چنین راهی را پیموده با این تفاوت که تمام تاریخ تحول هنری سینما پنجاه سال طول نکشیده است معهذا در همین پنجاه سال انسان به دوره های گوناگونی برمی خورد که در آن فیلم های یک کشور بر محصولات سایر کشورها برتری داشته است و آشکارا مهمترین کمک را به پیشرفت هنری سینما کرده اند. بدین ترتیب فیلمهای پر حیله فرانسوی بین سالهای ۱۹۰۰ و ۱۹۰۷ و فیلمهای هنری بین ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۲ و فیلمهای مجلل ایتالیایی بین ۱۹۱۰و ۱۹۱۴ و فیلمهای سوئدی ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۳ را می توان هر یک به جای خود مکتب مشخصی فرض کرد. هر یک با خصوصیاتشان به سهم خود فیلمسازان سایر کشورها را تحت نفوذ قرار دادند. از جنگ دوم جهانی به بعد همین جریان را در پیدایش فیلمهای داستانی

مستند مانند انگلیس و مکتب نیرومند نئورئالیستی ایتالیایی و از همه جدیدتر آمیزش زیبایی هنر قدیم با موضوع های نور در فیلمهای ژاپونی دیده می شود. در سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ دو مکتب در نمو هنری سینما و فنون آن از همه موثرتر بودند. یکی از آنها در آلمان و دیگری در اتحاد جماهیر شوروی بود.

نقش هالیوود در سینما

با نزدیک شدن جنگ دوم، فیلمهای هالیوود شروع کردند به نشان دادن لذتها و حتی زیباییهای چشم فریب زندگی نظامی. با آنکه دولت این فیلمها را سفارش نمی داد، استودیوها به زودی کشف کردند که وزارت جنگ حاضر است در تهیه آنها با کمال میل همکاری کند. تهیه کننده هر فیلمی که ممکن بود به عنوان اعلان بسیج، یا تبلیغ برای یکی از شعبه های گوناگون خدمت نظام، مفید واقع شود می توانست بمب افکن و ناو جنگی و حتی شهر آناپولیس را در اختیار داشته باشد. این فیلمها از تعلیمات نظامی حکایت می کردند، لذا از صحنه های جنگ، در این فیلم ها، سپاه زمینی و نیروی دریایی و هوایی به عنوان زمینه یک داستان عشقی یا ساز و آواز به کار می رفت. در این زمان مردم آمریکا می خواستند که از لحاظ نظامی آماده جنگ باشند ولی میل نداشتند از این حد فراتر رود. امریکاییان هنوز به سیاست صلح و انزوا طلبی دهه چهارم سفت و سخت چسبیده بودند و قول روزولت را که من از جنگ بیزارم تکرار می کردند. اما در پایان دهه چهارم که سراسر اروپا در آتش جنگ می سوخت، فیلمهای امریکایی لحن صریح تری اتخاذ کردند، در ۱۹۴۰، فیلم جاسوسی آلفرد هیچکاک به نام خبرنگار خارجی ساخته شد. هنگامی که قهرمان این فیلم، جول مک کری از زیر بمباران لندن در رادیو خطاب به ایالات متحده گفت که «چراغها در اروپا خاموش می شوند! امریکا، زره فولادی بپوش»، عرق سردی بر تن مردم امریکا نشست. در این دوره آغاز همکاری امریکا با انگلستان ، سینما و ظیفه آشنا کردن مردم امریکا را با متفقین آینده و نشان دادن ماهیت دشمنان آینده را برعهده گرفت. در این هنگام فیلمهایی از هالیوود در آمد که با صراحت کامل انگلستان جنگ زده را ستایش می کرد و با آنها همدردی نشان می داد.

کوستا- گاوراس، کارگردان یونانی الاصل مقیم فرانسه، در آغاز، کار سینمایی خود را با یک فیلم پلیسی شروع می کند. حادثه یی در قطار (۱۹۶۵) و با فیلمی در باره نهضت مقاومت فرانسه ادامه می دهد، مرد اضافی (۱۹۶۷) اما با فیلم بعدی در ۱۹۶۸ همه چیز عوض می شود و او ظاهراً راه تازه ای می یابد.

این فیلم «زد» نام دارد که جایزه و جنجال به دنبال می آورد. کوستاگاوراس درمصاحبه یی توضیح میدهد که اصلاً فیلم سیاسی نمی سازد. به دنبال حقیقت است که یعنی اصلاً موضع سیاسی ندارد. در عین حال ژان – کوک گودار اعلام می دارد که به نظر او فیلم « زد» با مساعدت های سازمان سیا ساخته شده و این اسکار فیلم خارجی هم از آن حرف هاست. به هر حال، فیلم جنجال برانگیز می شود. چند جا جلوی نمایشش را می گیرند. در یکی دوتالار نمایش دهنده ی فیلم پ، بمب کار می گذارند.

با نزدیک شدن جنگ دوم، فیلمهای هالیوود شروع کردند به نشان دادن لذتها و حتی زیباییهای چشم فریب زندگی نظامی. با آنکه دولت این فیلمها را سفارش نمی داد، استودیوها به زودی کشف کردند که وزارت جنگ حاضر است در تهیه آنها با کمال میل همکاری کند

قبل از آن که همه ی سروصداها فروکش کند، کوستا- گاوراس در سال ۱۹۷۵ فیلم بعدی اش را عرضه می کند. « اعتراف» باز بر مبنای یک حادثه ی واقعی خاطرات آرتور لندن وزیر امور خارجه ی چکسلواکی.

اولین دوربین فیلمبرداری هم در سال ۱۹۰۱ میلادی وارد ایران شد و اولین تصاویر متحرک را میرزا ابراهیم خان عکاسباشی تهیه کرد. البته این تصاویر معانی معینی را القا نمی کردند و بیشتر جنبه خصوصی داشتند

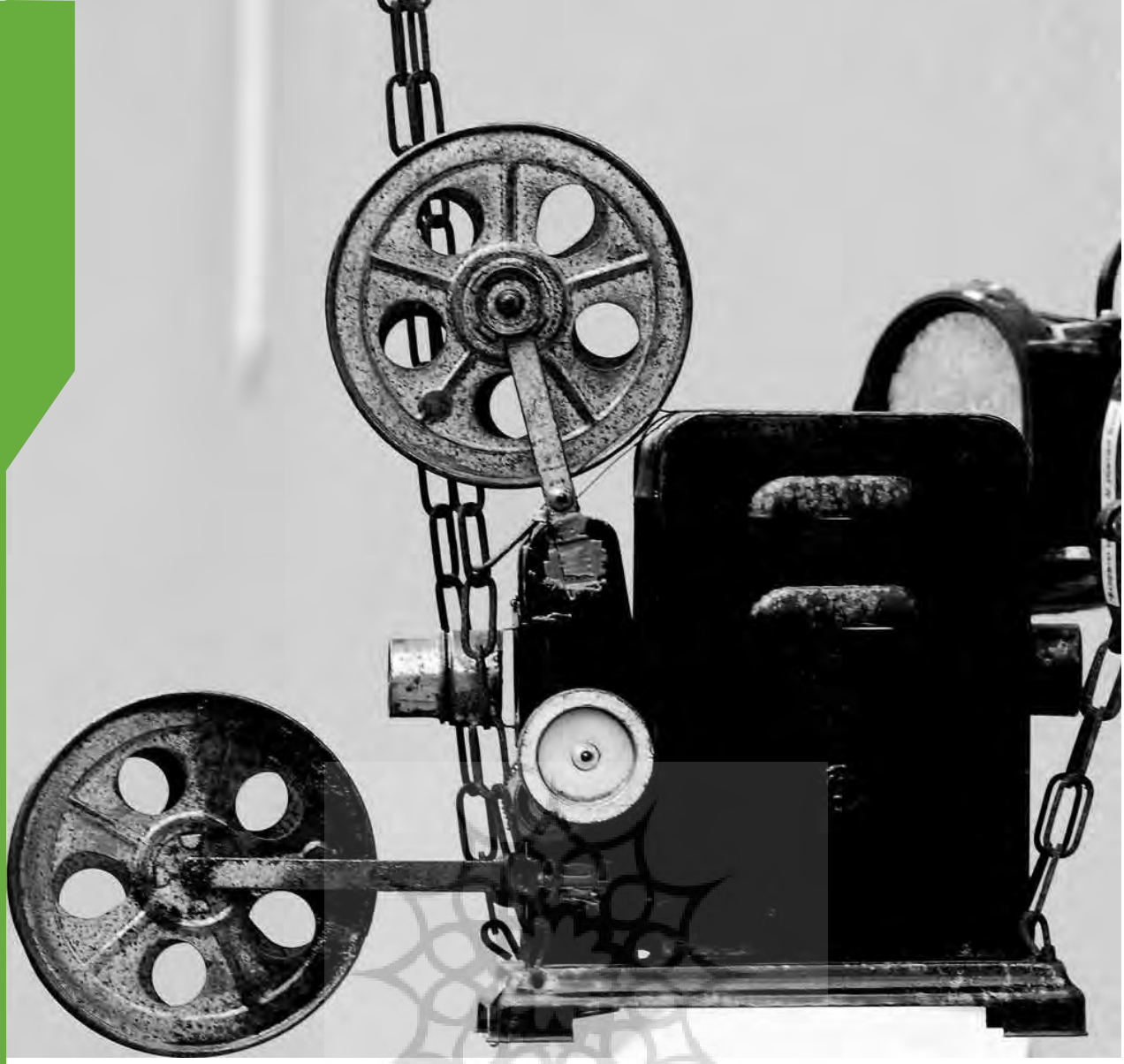
پیدایش سینما در ایران

اولین دوربین فیلمبرداری هم در سال ۱۹۰۱ میلادی وارد ایران شد و اولین تصاویر متحرک را میرزا ابراهیم خان عکاسباشی تهیه کرد. البته این تصاویر معانی معینی را القا نمی کردند و بیشتر جنبه خصوصی داشتند. بعدها، یعنی در سال ۱۲۹۹ خان بابا معتضدی که در فرانسه تحصیل می کرد هنگام بازگشت به ایران دوربینی با خود آورد و توانست مناظری را ضبط کند. او با همین دوربین ، در سال ۱۳۰۴ از مراسم برپایی مجلس موسسان و در سال ۱۳۰۵ از مراسم تاجگذاری رضا شاه نخستین فیلم های خبری را فراهم کرد. سه سال بعد، آوانس اوهانیان که در مسکو در زمینه سینما تحصیل می کرد با همکاری خان بابا معتضدی اولین فیلم طویل داستانی را با نام آبی و رابی، به تصویر کشید. یکسال بعد، ابراهیم مرادی فیلم انتقام برادر را در بندر انزلی تهیه نمود که نیمه تمام ماند. ابراهیم مرادی فیلم دیگری با نام بلهوس نیز ساخت در همان زمان آوانس اوهانیان نیز فیلمی با نام حاجی آقای آکتور سینما، ساخت و عرضه نمود که می توانست نشانه روشن علاقه سازنده اش به سینما بالشد ولی این فیلم با شکست مالی مواجه شد و باعث شد که فیلمساز از راه خود باز بماند و سینما نیز در ایران دچار انحراف و ناباروری گردد. در سال ۱۳۱۱ اردشیر ایرانی به یاری عبدالحسین سپنتا، اولین فیلم ناطق ایران را با نام «دختر لر» در استودیا امپریال فیلم بمبئی ساخت ودر تهران به نمایش گذاشت. این فیلم به خاطر کیفیت بهتر با موفقیت بیشتری روبرو شد. همین موفقیت سپنتا را برانگیخت که فیلمهای بهتری ارائه نماید.

وسعت گسترده معنایی واژه ترکیبی «سینمای سیاسی» نمی تواند حصار تنگ و قالب محدود و محصور گونه ها و ژانرها را برتابد. سیاست و سینمای سیاسی بسیار گسترده تر از آن است که بتوان آن را در شکل و قالبی خاص محبوس، محدود و محصور کرد حتی به فرض محال در صورت اصالت بخشی به برقراری نوعی قواعد در مطالعه موردی، این سوال پیش می آید که چه خصوصیاتی در روایت یا داستان یک فیلم لازم است تا اطلاق عنوان فیلم سیاسی به آن فیلم ممکن و مقدور شود؟ آیا فیلم سیاسی، فقط باید «در باره» سیاست باشد؟ آیا فیلم سیاسی به باز نمایش یک حادثه سیاسی می پردازد؟ و یا صرفاً در موضع سلب و ایجاب از ایدئولوژی هاست؟

دوستی، که اتفاقاً مطالعاتی هم در همین زمینه سینمای سیاسی دارد می گفت: «سینمای سیاسی، شامل فیلمهایی می شود در باره سیاست روز و حوادث سیاسی که با گذشت زمان ارزش تاریخ نگارانه پیدا می کنند». و البته از همین تعریف، بی پایگی چنین دیدگاهی آشکار است، با این حساب، چون «آرامش در حضور دیگران»، « گوزن ها»، « طبیعت بی جان» و .. به حوادث سیاسی نپرداخته اند، سیاسی نیستند. و در عوض مجموعه فیلمهای کپی برداری شده بعد از انقلاب را که به فعالیت های تروریست ها در این مرز و بوم پرداخته اند، می توان سیاسی ترین فیلمهای سینمای ایران محسوب کرد(!)در این صورت، باز هم مجبوریم به بند قبل نوشته بازگردیم، اگر منظور از فیلم سینمایی ، فیلمهایی محصور در دایره بسته مضامین مشابه است، چرا نگویم «فیلمهایی در باره حوادث سیاسی»؟ و البته این تعریف، در حوزه

برخلاف نظر افرادی که سینمای سیاسی را منحصر به فیلمهای در ارتباط با مضامین سیاسی می دانند، و یا اینکه آثار پروپاگاندا و مبلغ و یا نفی کننده و منتقد ایدئولوژی ها و دیدگاه های سیاسی را جزو این سینما قرار می دهند، این نوشته عامل دیگری را هم در اطلاق عنوان سیاسی به بعضی از آثار سهیم می داند



عمومی سینمای ایران قابل پرداخت نیست چرا که فیلمهای در باره سیاست و حوادث سیاسی که از رده اکشن های نازل به اصطلاح «جیم» فراتر باشند، به تعداد انگشتان دو دست هم نمی رسند! نوشتار ذیل به همین دلایل است که قصد دارد به جای بررسی داستانی یا گونه ای، با اصالت بخشی به اندیشه ها، عکس العمل ها و یا کارکردهای سیاسی یک فیلم و شرایطی که دیدگاه سیاسی- اجتماعی هر هنرمندی را می سازند، سینمای سیاسی را از حوزه های مرزبندی شده و مشخص خارج نموده و در حد امکان، بررسی را به سمت و سویی سوق دهد که مشمولیت عام برای هر نوع از فیلم های ایرانی داشته باشد. برای تبیین بیشتر باید اشاره کنم که از منظر این قلم، به دلیل اصالتی که برای اندیشه های سیاسی، و نه موضوعات سیاسی قایل است، فیلمی مثل «حاجی آقا آکتور سینما» ی اوگانیانس همانقدر می تواند سیاسی بوده و یا کارکرد سیاسی در زمان داشته باشد، که «خانه سیاه است» فروغ فرخزاد و یا مثلا «گوزنها»، «اعتراض» و «دندان مار» مسعود کیمیایی، با این تفاوت که نوع مخاطب، نوع پرداخت و شیوه و منظر نگریستن به مسایل اجتماعی و سیاسی در این آثار با هم تفاوت دارد. در صورتی که طبق یک بررسی بر پایه اصولی دیکته شده، فیلم های نامبرده بالا، می توانند هیچ ارتباطی با یکدیگر نداشته باشند!

برخلاف نظر سایر دوستانی که سینمای سیاسی را منحصر به فیلمهای در ارتباط با مضامین سیاسی می دانند، و یا اینکه آثار پروپاگاندا و مبلغ و یا نفی کننده و منتقد ایدئولوژی ها و دیدگاه های سیاسی را جزو این سینما قرار می دهند، این نوشته عامل دیگری را هم در اطلاق عنوان سیاسی به بعضی از آثار سهیم می داند. راست این است که به هیچ وجه نمی توان نقش سیاست سینمایی و سیاستگذاران فرهنگی را در تکوین یک سینمای سیاسی مربوط به آن شرایط کتمان کرد. سیاست های فرهنگی خودآگاه و یا ناخودآگاه، تاثیرات عمیق در جهت گیری های ساخت آثار فرهنگی دارند و البته این ساخته ها را که در

جهت خواسته های هیئت حاکمه عمل می کنند، نمی توان بری از سیاست در نظر گرفت. مثال بارز در این میان، نقش احزاب مسلط «شوروری» و یا سایر کشورهای اروپای شرقی است که خوشبختانه برخلاف نقش مشابه دولت و حکومت در ایران، باعث خلق آثاری ماندگار در تاریخ سینمای جهان شدند.

عکاسی

یکی از بارز ترین نشانه های حضور فرنگی ها در ایران پس از به سلطنت رسیدن ناصرالدین شاه در ۱۲۱۷، عکاسی بود. فن آوری نوین قرن نوزده به ایران آمد و ماندگار شد. ناصرالدین شاه طی سفرهایش به اروپا شیفته عکاسی شد و نه تنها به جمع آوری عکس پرداخت، بلکه فن عکاسی را هم آموخت. جامعه سنتی ایران در وهله اول ـ مثل همیشه ـ به این ابزار غربی که فاصله ها را برمی داشت، دیوارها را فرو می ریخت و لحظات را ماندگار می کرد علاقه چندانی نشان نداد. اما عکاسی با سرعت فزاینده ای حریم های اندرونی ایرانیان را یکی پس از دیگری کنار زد. ناصرالدین شاه اطرافیانش را به آموختن عکاسی تشویق کرد و اتاق هایی را در قصر خود، و هم چنین در دارالفنون- آموزشگاهی که در دوران او افتتاح شده بود- به ظهور و چاپ عکس ها اختصاص داد پ. علاقه قبله عالم به عکاسی بدان حد بود که افراد پرشماری به بهانه آن خود را به او نزدیک کردند ودرخواست هایشان را عرضه کردند (بوهر، ۱۹۹۹) در حالیکه بسیاری از مردم ایران تا سال ها بعد نسبت به وسیله ای که گاه و بی گاه آن ها را نشانه می رفت بیگانه ماندند. ناصرالدین شاه بارها برابر دوربین عکاس ها

دوربین عکاسی زمینه ساز ورود شهر فرنگ اصلی تر شد، چیزی به نام سینما که تصاویر متحرکش بر پرده سپید چشم ها را جادو می کرد

قرار گرفت و تصاویر بسیاری از خویش به جای گذاشت.

دوربین عکاسی پای فرنگی های بیشتری را به ایران بازکرد. ژول ریشار فرانسوی اولین عکاس غربی بود که در ۱۲۲۳ پا به دربار شاه گذاشت. او که به چند زبان احاطه داشت ماندگار شد و در ۱۲۳۰ در دارالفنون هم به تدریس پرداخت. لوییجی پسکی، سرهنگ ایتالیایی در ۱۲۲۷ به ایران آمد و با نیروهای نظامی شاه همکاری کرد. او از اولین عکاس هایی بود که از ابنیه قدیمی ایران تصاویر مختلفی را با دوربینش ثبت کرد پس از آن دعوت شاه از عکاس های اروپایی از رسوم دربار شد.

یکی از این عکاسان اروپایی، دوبلوکویل، نه فقط عکاس دربار، بلکه عکاس مخصوص قوای نظام هم شد تا از پیروزی ایرانیان در نبردها عکس بگیرد، البته اگر که پیروزی ای در کار بود! لوبیجی مونتابونه، عکاس معروف ایتالیایی، طی همین سال ها به ایران آمد و شصت و دو آلبوم از خود به جای گذاشت که بسیاری از تصاویر با ارزش عصر قاجار در آن ها قرار دارند.

از اواخر سلطنت محمدشاه، حوالی سال های ۱۲۲۳، برخی از ایرانیان نیز به این فن آوری نو دل سپردند. عبدالله میرزای قاجار معروف ترین عکاس ایرانی عصر خود شد. و در دارالفنون تدریس کرد و عکاسخانه تجاری اش را هم برپا ساخت، دوربین عکاسی زمینه ساز ورود شهر فرنگ اصلی تر شد، چیزی به نام سینما که تصاویر متحرکش بر پرده سپید چشم ها را جادو می کرد. این سوغات بزرگ در راه بود، و بازهم با شاهی دیگر، این بار مظفرالدین شاه که از سفر اروپایی دیگری آمد. مظفرالدین شاه را با بیست و پنج سال چشم به راه بودن برای نشستن به تخت سلطنت می شناختند. با نادیده گرفته شدنش توسط پدر، با مالیخولیایی بودن و خرافه هایش، با ترس از رعد و برق و طوفان، با کلام بی رمقش، با این وصف مظفرالدین شاه بود که دوربین فیلمبرداری را با خود به ایران آورد. سوغات او به سنت دیرپا، در سالهای اولیه دور ازدسترس عوام باقی ماند و فقط خواص از آن بهره بردند. اگر سینما در اروپا و امریکا مستقیماً در دسترس مردم عادی قرار گرفت. در ایران یکسره به خدمت طبقه اشراف درآمد. جمله های عزت الله انتظامی، به نقش اولین سفیر ایران در امریکا، در حاجی واشنگتن (علی حاتمی ۱۳۶۱) در حالیکه گوشت گوسفند قربانی را در ینگه دنیا تکه تکه می کردند. تلخ ترین و صریح ترین نگاه به شرایط اواخر سلطنت قاجار بود.

گذری بر اندیشه های متفکران بزرگ

«کارل مانهایم» متفکر و اندیشمند آلمانی، اندیشه های سیاسی

را به دو گونه کلی اندیشه های «ایدئولوژیک» و اندیشه های «اوتوپیایی » تقسیم بندی کرده است. سایر محققان و اندیشمندان حوزه سیاست نیز، کمابیش به همان سال، تقسیم بندی شان را برپایه بازشماری دو قسم نگرشی متضاد و متفاوت استوار ساخته اند. شاید با اندکی تدقیق، بتوان به سهولت گفت: وجه مشترک تمامی این تقسیم بندی های متاثر و منبعث از رفتار سیاسی

اگر سینما در اروپا و امریکا مستقیماً در دسترس مردم عادی قرار گرفت. در ایران یکسره به خدمت طبقه اشراف درآمد

جامعه، بر در مقابل هم قرار گرفتن دو نوع نگرش ذاتاً متفاوت، که اولی در پی تحکیم منافع و قدرت طبقه حاکم بوده، ودومی: تغییرات کلی و بنیادین را در اغلب جوانب و ابعاد ساختهای سیاسی – اجتماعی- اقتصادی- فرهنگی دنبال می کند، تاکید می نماید. شاید بتوان گفت که این اندیشه ها نیز، در انواع کلی خود، دقیقاً بسان سایر عناصر مربوط به اجتماع ـ سیاست، پیروی از الگوهای عمومی «پوزیسیون» و «اپوزیسیون» را مد نظر دارند، که البته تقسیم بندی«مانهایم» به علت استواری روی مفاهیم مشخص، ملموس و تعریف شده، در راستای به کاربری در بطن تحلیل موردی هنر- سینمای سیاسی کاربرد بیشتری می تواند داشته باشد. طبق این دسته بندی ، تفکر و اندیشه «ایدئولوژیک» رسمی بوده و به نیروهای حاکم مرتبط است، این گروه از اندیشه های سیاسی، به دلایل فوق و نیز تعلقشان به بدنه قدرت و اقتدار دولت، دقیقاً در راستای حفظ شرایط موجود- هر چه باشد- عمل می کنند. اما تفکر « اوتوپیایی» دقیقاً در نقطه مقابل آن قرار گرفته، و نوعی آرمانشهر گرایی مبتنی بر لزوم اصلاحات ویا تغییرات را پی می گیرد. به عبارت بهتر، به نحوی می توان گفت که اندیشه اتوپیایی سیاسی، فارغ از بار آرمانی، تعلقی تام و تمام به اپوزیسیون و طبقه و طیف متعلق به آن دارد که در پی ارائه راهکار و آرمان برای وضعیت موجود است... وقتی در این تقسیم بندی، پای « طبقه» و « طیف» هم به وسط می آید، می تواند گستردگی مفاهیم واژه ها را به نحوی ملموس تر و روشن تر موکد نماید یعنی حتی میتوان پای از دایره «سیاست» صرف بیرون نهاده و تمامی اندیشه های منتقد جریان حاکم را که آبشخوری در بطن اجتماع دارند، جز و زیر مجموعه گسترده « اندیشه های اوتوپیایی» قرار داد، همچنانکه در نقطه مقابل، هر اندیشه ای که به هر صورت به تحکیم نظم جاری در هر زمینه ای پرداخته و آن را تئوریزه می کند، رنگی از اندیشه های ایدئولوژیک دارد! اما این تعاریف، چه ربطی به هنر و بطور اخص به سینمای سیاسی دارند، چه کاربردی در تحلیل سینمای سیاسی و ... پیدا می کنند و...؟

سینمای انقلاب

گروهی از فیلمسازان بازمانده از سینمای قبل از انقلاب، که به طیف اندیشمند سینما تعلق داشتند، پس از انقلاب نیز، در امتداد دیدگاهی سیاسی- اجتماعی که آثار سابقشان را ساخته بودند، به تولید و ساخت آثار جدیدی مبادرت ورزیدند. «مسعود

کیمیایی» ،«بهرام بیضایی»، «علی حاتمی» و چند تن دیگر از جمله «علیرضاداود نژاد» و «خسرو سینایی» از این گروهند، فیلم سازی این گروه درگیر یک تناقض بنیادین بود، اینان هم در سینمای قبل از انقلاب، آثاری اوتوپیایی در نفی حکومت ساخته بودند (البته جز علی حاتمی) و این نقطه قوتی برای آنها بود، و هم اینکه فعالیتشان درسینمای قبل از انقلاب، آنان را در اذهان سنتی تر سیاستگذاران فرهنگی وقت دچار عدم مشروعیت می کرد. این تناقض ابتدایی بود که مشکلات چندی را برابر آنان در اوان فعالیتشان در سینمای بعد ازانقلاب بوجود آورد و این مشکلات تا به امروز هم مکرر شده است.

به هر تقدیر، این چند نفر، به رغم عدم مشروعیتی که از فعالیت فیلم سازی آنان در رژیم سابق ریشه می گرفت، در میان داد و بیدادها و هیاهوهای ایجاد شده توسط افراد متعلق به دو گروهی

تفکر و اندیشه «ایدئولوژیک» رسمی بوده و به نیروهای حاکم مرتبط است، این گروه از اندیشه های سیاسی، و نیز تعلقشان به بدنه قدرت و اقتدار دولت، دقیقاً در راستای حفظ شرایط موجود- هر چه باشد- عمل می کنند. اما تفکر «اوتوپیایی» دقیقاً در نقطه مقابل آن قرار گرفته، و نوعی آرمانشهر گرایی مبتنی بر لزوم اصلاحات ویا تغییرات را پی می گیرد

که سوءاستفاده شان از شرایط را توضیح دادیم و حتی گاه نمی خواستند با اینان در یک لانگ شات قرار بگیرند! بی هیاهو کارشان را آغاز کرده و فیلمهایشان را به مرحله نمایش رساندند. اما ظاهراً آنها فکر یک چیز را نکرده بودند، شرایط، سریعتر از آنی تغییر کرده بود که اینان فکرش را می کردند. در فاصله میان ساخت و نمایش فیلمهای اینها، اتفاقاتی در جامعه افتاده بود که آثارشان را با مشکل روبرو ساخته و نمایش آنها را غیر ممکن ساخت، مهمترین تغییر هم دراین میان اجباری شدن حجاب بود، فراموش نکنیم که اجباری شدن حجاب در ایران، تا قبل از سال هزاروسیصدوپنجاه و نه به وقوع نپیوسته بود، این کارگردانان هم با توجه به این مسئله، آثارشان را ساخته بودند و اکنون این تغییر ناگهانی می توانست بسیاری از رشته ها را پنبه کند!

«مسعود کیمیایی» و «بهرام بیضائی» اولین ضربه خوردگان چنین تغییراتی بودند. «خط قرمز» مسعود کیمیایی و «مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی، به دلیل عدم رعایت حجاب از نمایش عمومی محروم مانده بود. بدین ترتیب خط توقیف بر دو فیلم از قوی ترین و جدی ترین آثار سینمایی کشیده شد.

سال هفتادوهفت، هم بدینسان به آخر رسید و سینمای «دوم خرداد» قدم دوران بلوغش نهاد. به اشاره میگویم ومی گذرم که پس از آن از نظر کمیت، شاید پربارترین سال های تاریخ سینمای ایران برای سینمای سیاسی ـ اجتماعی باشد، این، البته نکته کوچک و کمی نیست! بیش از نیمی از فیلم های ساخته شده در این سال، آشکارا یا نهان سیاست را در بطن و متن خویش حمل کرده اند. چنین وضعیتی، اگرچه به لحاظ کمیت، شاید رویای چندین و چند ساله علاقمندان سینمای سیاسی ـ اجتماعی را تعبیر نماید، اما، نگاهی به کیفیت آثار به نمایش در آمده، گویای وضعیت نابسامان سینمای اجتماعی- سیاسی ایران دراین سال است. در سال هزاروسیصدو هفتاد و هشت، شاید بیش از بیست فیلم اشاراتی آشکار و نهان به سیاست و یا معضلات اجتماعی داشتند، اما از میان آنها فقط می توان آثاری معدود چون «فریاد»، «اعتراض» و «بوی کافور عطر یاس» را واجد عناصر اولیه متشکله یک اثر منتقد و معترض اجتماعی- سیاسی برشمرد. در عوض، از دیگر سوی در این سال سینمای ایران، پر شده است از آثاری که صرفاً با محدود شدن در نوعی جسارت مضمونی، سایر جنبه های متشکله یک اثر هنری اجتماعی سیاسی را از خاطر برده ، و اعتبارشان را فقط و فقط در مضمون خلاصه کرده اند. اگرچه، تکیه بر همین جنبه از فیلم ها، خود به نحوی آنان را از حیث تماتیک متعلق به سینمای منتقد اجتماعی می کند، اما به دلیل رویکرد آشکارتر چند فیلم برشمرد سابق الذکر به سیاست، دیگر نمی توان حتی کارکردی سیاسی نیز برای فیلمهای این سری متصور شد. شاید به همین دلیل باشد که اغلب فیلم های منتقد ساخته شده در این سال، دیگر از حد فیلم های منتقد اجتماعی فراتر نرفته و در تعلق آنها به سینمای سیاسی این دیار محل مناقشه است، چنین می شود که اغلب فیلم های اجتماعی این سالها، پیش از اینکه- مثلا- یک فیلم سیاسی باشند، فیلم هایی

هستند که اشاراتی پیدا و نهان به سیاست روز داشته اند.
مثلاً « دختری با کفشهای کتانی» یک اثر منتقد است که اشارتی هم به سیاست های غلط و ویرانگر بیست سال قبل در رابطه با جوانان داشته، «مرد بارانی» به سیاست های حکومت در باره فرهیختگان، در بستری از ملودرام می پردازد، بلوغ نیز به همچنین و ... چندین و چند فیلم دیگر.

نتیجه

سینما به واسطه فراگیری و شمولیت عام، همواره محل مناسبی برای سوء استفاده در دست عوامل و عناصر فرامرزی بوده است، این، شاید اصلی ترین عامل تکوین یک هنر سیاسی باشد... اما باید توجه کنیم که همین سینما، به واسطه روشن اندیشی دست اندرکاران، صدیق ترین و شریف ترین ابزارها در جهت بسط آگاهی های سیاسی ـ اجتماعی و غیره می تواند باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:
۱- تاریخ سینمای ایران ، امیر اسماعیلی ، ۱۳۸۰.
۲- تاریخ سینما، آرتور نایت ، ۱۳۴۰.
۳- نگاهی به سینمای سیاسی ، بیژن خرسند، ۱۳۵۹.
۴- تاریخ تحلیل سینمای سیاسی در ایران، امین فرج پور، ۱۳۸۰.
۵- تاریخ سیاسی سینمای ایران، حمیدرضا صدر، ۱۳۸۱.