سینمای ایران و جایگاه جهانی آن

جویندگان طلا

صابره محمدکاشی

یکی از مشکلات ما در طرح موضوع «سینمای ایران در آن سوی مرزها» یا به اصطلاح «سینمای جشنواره ای»، بد طرح شدن صورت مسأله است. فرض بر این است که در برابر چنین موضوعی تنها می توان موضع موافق یا مخالف گرفت و سپس در برابر آن صف آرایی کرد. اغلب افرادی که درباره این موضوع نظر می دهند تنها سر آن دارند که قضیه را مهم جلوه دهند و یا آن را بی اعتبار کنند. مهم ترین انتقاداتی که تاکنون نسبت به این قضیه شده یا حول این موضوع است که مطرح شدن سینمای ایران در دنیا ناشی از سیاست های استکبار جهانی است و چه و چه در آن دخالت دارند و یا آن را در تعارض با شکل گرفتن سینمای تجاری خوب ـ یعنی سینمایی که بتواند خرج خود را دربیاورد و مردم به دیدن آن بروند ـ دانسته است.

هر دو دیدگاه تا حدی درست است و فلسفه ای هم پشت آن وجود دارد اما در طرح موضوع ناقص و بی اعتبار رفتار می کند. در واقع نه هیچ وقت سیاست جهانی نظری به مطرح شدن سینمای ایران در آن سوی مرزها داشته است و نه سینمای جشنواره پسند و کم تماشاگر به خودی خود مانعی بر سر راه سینمای تجاری بوده است. اما عواملی در کارند که هر دو نظر را به شکل دیگری درست می نمایانند.

جشنواره ها در همه جای دنیا جایی هستند برای مطرح شدن سینمای اصیل و متفاوت. سینمایی که ممکن است در جذب مخاطب عام موفق نباشد و مورد توجه بشریات عامه پسند نیز قرار نگیرد اما برای عده ای از هنردوستان و هنرشناسان نوع جدیدی از بیان هنرمندانه را داشته باشد که آنها را در سطحی بالاتر از فیلم های عادی قرار دهد. جشنواره محملی است برای حمایت از این نوع سینما و برای جمع کردن آدم های این نوعی و نظر دادن آنها درباره این فیلم ها.

تعارض فرضی بین سینمای تجاری و هنری و این که یکی مانع دیگری شود در شرایط عادی محلی از اعراب ندارد. سینمای هنری یا به اصطلاح روشنفکرانه در سال های قبل از انقلاب نه تنها مانعی بر سر راه سینمای تجاری نبود بلکه راه های نوینی را در آن سینما نیز گشود و باعث شد که نمونه اش فیلم **قیصر** مسعود کیمیایی است که به لحاظ تعداد تماشاگری که به دیدن آن رفته اند هنوز در صدر جدول پرفروش ترین فیلم سینمای ایران جا دارد. آربی آوانسیان در این باره به شکل دقیقی توضیح داده است:

«سینما چه در متن باشد و چه در حاشیه از نظر من و برای من فرقی نمی کند، فقط مهم این است که باشد. کجا قرار گرفتنش ظاهر مسأله است. سینمای تجربی، یا سینمای هنری در مقابل سینمای تجارتی قرار می گیرد. وقتی این تضاد، که مثل تضاد بین شب و روز می ماند پذیرفته شد حرکتی به وجود می آید، مسیری شروع به رشد می کند، حال در حاشیه باشد یا در متن فرقی نمی کند. جاها را عوض می کنید. اسم ها را عوض می کنید. به سینمای تجربی بگویید غیرحرفه ای، غیرتجارتی، حاشیه ای، ضعیف یا آماتور یا هر اسمی که رویش بگذارید مهم نیست. مهم این است که سینمایی است که با نوع دیگر آن تفاوت دارد و شروع کرده که روی پای خود بایستد. بین این دو نوع سینما، تجربی یا تجارتی، خواه ناخواه زد و خورد به وجود خواهد آمد، خیلی طبیعی است، اینها باشد. ولی از این ارتباط ها ممکن است که چیزهایی پیدا شود.»[۱]

آن چه امروزه برای ما مشکل ساز است تعارض بین سینمای هنری و سینمای تجاری نیست بلکه این مسأله است که مرزهای بین این دو سخت برای ما مخدوش شده و الان در شرایطی نیستیم که تعریف دقیقی از هریک از اینها داشته باشیم.

آن چه در سینمای ایران قبل از انقلاب وجود داشت، تجارتی بود که بر مبنای سلیقه تماشاگران و مشتریان خود به تولید فیلم می پرداخت. فیلمفارسی مشخصات خاص خود راداشت و از نظر خودش دچار مشکلی نبود. کم کم در کنار آن نوعی سینمای روشنفکرانه به وجود آمد که از طرف منتقدان و روشنفکران حمایت شد (توجه کنیم به اظهار نظر افرادی مثل جلال آل احمد درباره فیلم **گاو**). این سینما بعضاً به جشنواره های جهانی نیز راه پیدا کرد و جوایزی نیز به دست آورد. این موفقیت ها چیزی کاملاً فردی و خصوصی بود و تأثیر مستقیمی بر بدنه اصلی سینما یا فیلمسازان دیگر نداشت.

بعد از انقلاب به دلیل شرایط خاص سیاسی و اجتماعی که در کشور ما به وجود آمد وضع به کلی تغییر کرد. اتفاقی که افتاد این بود که حکومت در مورد چگونگی و بود و نبود سینما اعمال نظر کرد. جمهوری اسلامی از یک سو به دلیل داشتن آرمان های اجتماعی و مردمی و از سوی دیگر به دلیل پایبندی به موازین شرعی نمی توانست نوع سینمای عامه پسند موسوم به فیلمفارسی را بپذیرد و حتی سینمای تجاری آن سوی دنیا هم بدلیل داشتن مؤلفه هایی چون سکس و خشونت برای آن قابل قبول نبود. تا مدت ها بعد از

پیروزی انقلاب بحث درباره وجود یا عدم وجود سینما جریان داشت و بدون شک اگر نقش گسترده و غیرقابل انکار سینما در جهان امروز نبود ممکن بود که صنعت سینما در ایران به کل تحریم شود.

بنابراین ما هم اکنون وارث فرهنگی چندساله هستیم که در آن سینمای عامه پسند (آنطور که در حد بضاعت صنعت و تماشاگر این سینما بوده) به خودی خود چیزی مذموم و حتی سیاسی شناخته شده است. به عبارت دیگر فیلمی که تا پیش از این تنها یک وسیله تفریح و سرگرمی عوام بود، بعدی سیاسی پیدا کرده و به نوعی نماد فرهنگی ضدانقلاب تبدیل شده است.[۲]

طبیعی است که در چنین شرایطی دولت نهایت تلاش خود را کرد تا آدم های قبلی را از سینما بیرون کند و نیروی انقلاب جدید را جایگزین آنها کند. در این حال طبعاً پیشینه چندین ساله سینمای روشنفکری به کار می آید. آدم هایی که در آن سینما فعالیت داشتند، راه خود را در سینمای بعد از انقلاب باز می کنند و از نظر ساختار و محتوا تأثیر قابل ملاحظه ای بر بدنه اصلی این سینما می گذارند. به طوری که می توان گفت سینمای بعد از انقلاب ایران عمدتاً وامدار سینمای روشنفکری قبل از انقلاب است.[۳]

سیاست دولت در سال های شصت عمدتاً بر حمایت از ساخته شدن فیلم هایی با ارزش های هنری و زیباشناختی است. البته حد و حدود معیارها مشخص نیست و اغلب این حمایت ها بر اثر روابط شخصی و سلیقه های فردی صورت می گیرد و در نتیجه فیلمسازان جوان تر و متعلق به نسل بعد از انقلاب (مثل مخملباف) با مهر و تفقد بیش تری روبرو می شوند اما به هرحال سینمای روشنفکری کم کم پا می گیرد و نهادینه می شود و جای فیلمفارسی سابق را می گیرد. وقتی جاذبه های تجاری به این سادگی کنار گذشته می شوند سینما با یک مشکل بزرگ مواجه می شود و آن این که تماشاگران خود را از دست می دهد و نمی تواند مخارج خود را بدون کمک های دولتی تأمین کند.

بدین ترتیب بزرگ ترین مشکل سینما در دهه هفتاد، مسأله تماشاگر و مخاطب می شود. در زمانی که سیاست های اقتصادی دولت از سینما نمی تواند معنی داشته باشد و تازه همه یادشان می افتد که سینما در آستانه ورشکستگی است و کسی فیلم ایرانی نمی بیند و سینما بدون کمک دولتی نمی تواند وجود داشته باشد.

قیصر

در واقع بیست سال است که این سینما ارتباط پویا و فعالانه خود را با مخاطب از دست داده و مورد حمایت های گوناگون دولتی قرار گرفته است. چون تماشاگر اهمیت کم تری داشته است، دولت سرمایه گذاری خود را بر روی احداث و بهبود سالن های سینما یا پیدا کردن راه های جذب تماشاگر انجام نداده بلکه تنها به عوامل هنری و زیباشناختی و ممیزی فیلم ها توجه کرده است. در تمام این مدت آدم های زیادی فیلم ساخته اند و تجربه های جدیدی از نظر بیان هنرمندانه سینمایی آموخته اند. اما در این میان یک بازار و یک تجارت از بین رفته است. تجارتی که از ابتدا هم بر پایه های محکمی استوار نبود و ضربه سینمای دولتی به آسانی توانست آن را از بین ببرد.

حالا بهتر است که موضوع جشنواره های خارجی را در بستر

چنین موقعیتی قرار دهیم. توفیق فیلم های ایرانی در جشنواره های خارجی، یک حادثه است. حادثه ای که حالا می تواند بدنه اصلی این سینما را تحت تأثیر قرار دهد. بدلیل زیاد بودن تعداد فیلم های هنری و روشنفکری (اصطلاحی که عمداً به کار می برم زیرا در این جا خیال ندارم که درباره ارزش های هنری این فیلم ها بحث نقادانه کنم) تعداد جایزه ها هم زیاد است. این موفقیت به یک و دو فیلم محدود نمی شود و ناگهان روندی سیل آسا می گیرد. بیش تر فیلمسازان مطرح ایرانی از قدیمی ترهایی چون نادری و بیضایی گرفته تا نسل بعد از انقلاب مثل محسن مخملباف در آن سوی مرزها مورد تشویق قرار می گیرند. این سینمای نوبنیاد و متکی بر حمایت دولت انقلابی سخت مورد توجه غربی ها قرار می گیرد و جشنواره ها برای کشف فیلم جدیدی از ایران در رقابتی تنگاتنگ قرار می گیرند.

حادثه عجیب تر کشف سینمای ساده و حتی ابتدایی عباس کیارستمی است که منتقدان و تماشاگران داخلی کم تر آن را می پسندند اما ناگهان با تحسین پرشور جشنواره ها روبرو می شود و سرآخر با بردن جایزه معتبری چون نخل طلای جشنواره کن همه را در حیرت فرو می برد. سبک کیارستمی مقلدانی نیز می یابد که آنها نیز در جشنواره های کم اهمیت تر توفیق می یابند و ناگهان تبدیل به یک بلیط بخت آزمایی برنده برای جوانانی می شود که یک شبه ره صدساله می پیمایند.

اجازه بدهید قضیه را روشن تر کنیم. ما با یک معادله سه جانبه روبروییم. از سویی نوعی از سینمای هنری داریم، به سبک کیارستمی. این سینمای کم خرج، آسان، کم دردسر، و فاقد تعبیرهای سیاسی است. در نتیجه تا جایی که به سینمای ایران مربوط می شود دچار مشکل عمده ای از جهت تکنیک و ساخت نیست. همچنین فیلمسازان جوان به سادگی می توانند این سبک را تقلید کنند و حتی رنگ و بوی تازه ای به آن بیفزایند. تجربه ثابت کرده که فیلمسازی به یک سبک با حد و حدود صنعت و اقتصاد سینمای ایران موفقتر از بقیه بوده است و نیاز کم تری به دانش فیلمساز، سعه صدر مسئولان، و حل نارسایی های فنی داشته است. بنابراین این سینمایی ساده و قابل اجراست. سوی دیگر این معادله را سیاست گذاران حکومتی تشکیل می دهند. فیلمسازی به سبک کیارستمی عملا وارد هیچ مقوله ضدشرعی، سیاسی و یا مخالف خوان نمی شود. دشوار بتوان تصور کرد که این نوع فیلم ها در صدد دادن پیام ناگواری به تماشاگران باشند و یا عمل ناپسندی را در بین آنها ترویج کنند. مسئولی که اجازه ساخته شدن چنین فیلم هایی را می دهد و یا از آنها حمایت می کند با حداقل استیضاح از جانب جناح های مختلف روبرو می شود و تازه اعتباری هنری و فرهنگی را هم در سطح جهانی به دست می آورد که برایش بسیار ضروری است. لذا می بینیم که در دوره وزارت میرسلیم که کم انعطاف ترین وزیر ارشاد سال های بعد از انقلاب بوده است تعداد این فیلم ها رو به افزایش می رود. طرف سوم این معادله را جشنواره های خارجی تشکیل می دهند که فعلا به شدت از چنین سینمایی خوششان آمده و آن را با جایزه های خود می آرایند.

حالا می توان به اقتصاد پیروزی و نحیف سینمای ورشکسته ای بازگشت که هنوز از درآوردن خرج و دخل خود معذور است و برای دادن تکانی به این وضع با هزاران مانع سیاسی و اقتصادی و فرهنگی و هنری روبروست. به دست آوردن یک جایزه چند هزار دلاری می تواند یک کارگردان را در این سینما از فلاکت نجات دهد و حتی میلیونر کند. بخش محدود و فروش پایین چنین فیلمی در یک کشور اروپایی یا آمریکایی، که در خود آن کشورها معادل با به خاک سیاه نشستن تهیه کننده است، در ایران می تواند تهیه کننده آن را به فردی مقتدر و ثروتمند تبدیل کند.

بنابراین ساخته شدن این فیلم ها به نفع خیلی هاست. حتی می توان پیش بینی کرد که این فیلمها جهت دهنده به کارگردان ها و تهیه کننده های دیگری هم بشوند تا آنها هم از مشکلات فعلی نجات یابند. در یک دیدگاه کلان می توان ایران را به استودیویی برای ساخته شدن فیلم های هنری مخصوص جشنواره های خارجی فرض کرد. بدین ترتیب هم این سینما به حیات خود ادامه می دهد، هم اعتبار فرهنگی ایران در دنیا حفظ می شود و هم آن جشنواره ها خوراک کافی برای کشف کردن و جایزه دادن پیدا می کنند.

به حرف اول بازمی گردیم که الان ما در شرایطی نیستیم که بخواهیم فیلم تجاری و هنری را خیلی از هم جدا کنیم. فیلمی که به جشنواره های جهانی می رود و در داخل هم عده معدودی به دیدن آن می روند ممکن است از نظر درآمد از یک فیلم پرفروش سودآوری بیشتر داشته باشد. در واقع معلوم نیست که انگیزه این فیلمساز فرضی از ساختن چنین فیلمی تا چه حد اصیل و عمیق و تا چه حد کاسبکارانه است. بنابراین در طرح موضوع سینمای جشنواره ای، ما باید به عنوان یک منتقد موضع خود را از ابتدا معلوم

کنیم که آیا قرار است از سینمایی اصیل و ماندگار دفاع کنیم یا به فکر حل مشکلات سینمای ایران باشیم.

اجازه بدهید همین جا اعلام کنم که من ابدا مخالف این جایزه دادن ها و گرفتن ها و غیره نیستم. هر فیلمسازی که ایده تازه ای را مطرح کند و به بیان تازه ای در سینما برسد از نظر من قابل تحسین است. چه جشنواره ای خارجی آن را کشف کند و چه نکند. اما اشکال کار در این جاست که ببینیم این سلیقه جشنواره پسند به ما و فیلمسازان ما و داوران ما و سیاست گذاران ما تلقین شود و کم کم سینمایی برای آنها و مطابق سلیقه آنها داشته باشیم.

می بینیم که چطور شعارهایی مانند مبارزه با خودباختگی در برابر غرب و استعمار فرهنگی در مقام عمل و در لایه ای عمیق تر درست به خلاف آنچه بوده اند تبدیل می شوند. (این همان نکته اصلی سیاسی جشنواره هاست که در ابتدای مقاله به آن اشاره شد). ادامه این روند بدان جا خواهد رفت که تماشاگر ایرانی برای یافتن خوراک مورد سلیقه خود هر نوعی که باشد باید به سینمای آن سوی دنیا چشم بدوزد و سینمای ایران هم مطابق پسند جشنواره روهای آنجا شود.

اگر ما مربعی را در نظر بگیریم که سیاست های فرهنگی دولت، فیلمساز هنرمند، تماشاگر و منتقد هر کدام یک ضلع آن را تشکیل می دهند، باید بگویم که در این وضع هیچ یک از آنها برنده نیستند. برنده تنها عده ای- کاسبکار یا خوش قریحه یا هرچه که اسمشان را بگذاریم- هستند که فعلا بلیطشان برده است و یا خوب بلد بوده اند که چطور بلیط های برنده را پیش بینی کنند و بخرند.

اگر این نتیجه آرمان هایی است که سینما را یک مقوله فرهنگی تلقی می کرد و در صدد حمایت و رشد آن بود که به رشد فرهنگی جامعه نیز منجر می شد، پس باید بگویم که متأسفانه ما بازی را باخته ایم. بازی را باخته ایم به دلیل ندانم کاری و نفهمی و بی سوادی. چون ندانستیم در کجا سرمایه گذاری کنیم و از چه کسی حمایت کنیم و به چه چیزی بها بدهیم و با چه چیزی مخالفت کنیم. متأسفانه حرکتهای ریشه ای ما قربانی ساده انگاری های گوناگون ما شده است و با این همه سطحی نگری همه چیز را خراب کرده ایم.

اما این که آیا این وضع قابل اصلاح است یا نه و برای اصلاح آن چه باید کرد، موضوع این مقاله نیست. ما در اینجا از سینمای جشنواره پسند صحبت کردیم که تأثیر زیادی بر صنعت و اقتصاد سینمای ایران گذاشته است و بعد از این هم خواهد گذاشت. فعلا این سینما یک راه حل موقت و یک درمان سطحی برای حل گوشه ای از مشکلات سینمای ایران است. می توان تئوری فیلمسازی برای جشنواره ها را جدی گرفت و بیشتر از این که هست به آن عمل کرد. در این صورت سینمای ایران به یک معدن طلا برای جشنواره های جورواجور تبدیل می شود که هر کدام در رقابت با یکدیگر بیشتر به این معدن هجوم می آورند. درست مثل آن کشور کوچکی که اقتصادش تنها بر صادرات تمبر می چرخد سینمای ایران هم می تواند از طریق جشنواره ها به حیات اقتصادی خود ادامه دهد. اما این وضع تا کی ادامه خواهد داشت؟ تصور من این است که بالاخره جشنواره ها از این سینمای یکنواخت و موضوعات یکسان- که فعلا برایشان غریب و بدیع می نماید- خسته می شوند و به سراغ کشف های دیگری می روند. آن وقت ما می مانیم و این معدن بی استفاده که طلای آن دیگر به قیمت بدل هم به فروش نمی رسد.

لابد کسانی هستند که استنباط مرا حاکی از بدبینی یا حتی بغض و کینه می دانند. من بر طبق تجربه دریافته ام که بدبین بودن هیچ ضرری ندارد. همچنین می دانم که رفتن از راه های میان بر و جاهایی که دیگران از آن عبور نمی کنند هرچند در ابتدا ممکن است هیجان انگیز و جالب بنماید، در دراز مدت به هیچ مقصدی نمی رسد. سال هاست که ما بر طبق یک عقده حقارت تاریخی از این راه ها استفاده کرده ایم(و کمتر نتیجه گرفته ایم). لابد این بار هم همین کار را می کنیم. بعد از به بن بست رسیدن حتماً تا آن موقع آن قدر راه های جدیدتری باز شده است که بشود فکر تازه ای کرد. اما این که چقدر آن راه ها ریشه ای و بنیادی باشند، پیش بینی آن دشوار نیست. ■

۱- سینمای تجربی- سینمای فارسی- سینمای آزاد/ گفتگو با آربی آوانسیان/ کتاب اول سینمای آزاد.

۲- به عنوان نمونه توجه کنیم به فیلم آدم برفی که به دلیل استفاده از فرمول زن پوشی مرد که چیزی عادی در سینمای قبل از انقلاب بود، بعدی سیاسی پیدا کرد و با عکس العمل جناحهای تندرو مواجه شد.

۳- جالب اینجاست که حتی هنرپیشه ای چون پروانه معصومی که قبل از انقلاب تنها در سه فیلم بیضایی بازی کرده بود به مهم ترین بازیگر زن سال های اولیه بعد از انقلاب تبدیل می شود و در فیلم های متعددی بازی می کند.