مجله تخصصی خردورزی | شماره ۱۱ | بهمن ماه ۱۴۰۰ | ویژه‌نامه سینمای شناختی | ۱۳۰ صفحه | ۳ زبانه

همراه با آثار و گفتگوهایی از:

بهروز افخمی، حسن عباسی، تورستن بوتز بورنشتاین، مسعود معینی‌پور، نادر طالب‌زاده، سعید مستغاثی
مسعود ده‌نمکی، رفیع‌الدین اسماعیلی، سید محمد حسینی، سجاد نوروزی، عباس محسن عبد علی المسفر

خردورزی

جامعه‌ی کثرت‌گرا، سینمای متکثر

بازآرایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران

سینما، روایتی از تصاویر انضمامی

نگاهی به فلسفه ورزی فیلسوفان اگزیستانسیالیست در سینما

امتناع در حوزه، ابتذال در دانشگاه

بررسی و تبیین سینمای استراتژیک

در گفت‌وگو با دکتر حسن عباسی

دفاع مقدس، ناب‌ترین ژانر سینمای انقلاب اسلامی

تبیین چالش‌ها و رویش‌های سینمای ایران

در گفت‌وگو با دکتر رفیع‌الدین اسماعیلی

سینما و مدیریت شناختی انسان

بررسی جایگاه هنر هفتم در مدیریت افکار عمومی

در گفت‌وگوی ویژه با دکتر مسعود معینی‌پور

سینما، اندیشه‌هایی با صدای بلند

دکتر تورستن بوتز بورنشتاین، استاد فلسفه دانشگاه علوم و فناوری خلیج فارس

در گفت‌وگو با مجله خردورزی:

- فرایند تولید اثر، مستقل از ذهن کارگردان است
- سینما، بیان فلسفی‌تری نسبت به ادبیات دارد
- سینمای متفکرانه کارگردان را به مقام فنا می‌رساند

فقدان مدیریت در سینمای ایران

گفت‌وگو با نادر طالب زاده، مستندساز و کارگردان پیرامون فقدان سینمای دینی در جمهوری اسلامی

جنگ نرم و وظایف هنرمندان در آن

هنرمیدان دار جنگ نرم

نکات رهبر انقلاب خطاب به برنامه‌سازان صداوسیما

در این جنگ، هنرمندان و اهالی فکر و نظر، در حکم نیروهای مسلّح در جنگ سختند.

جنگ نرم

کنشگرها

مثبت

- هنرمندان
  - موضع مسئولانه
  - تلاش شایسته
- اهالی فکر و نظر

منفی

- همراهان دشمن
  - شیفته دشمن
- بی‌تفاوت‌ها
  - مسئولیت‌ناپذیر

وظایف هنرمندان

- میدان‌داری هنر در جنگ نرم
- پرداختن به مسائل ملّی در فیلم و سریال‌سازی

یکی از روشها

انکار جنگ نرم

گناه این دو دسته متناسب با گناه در جنگ سخت است

عرصه‌های دفاع

- شجاعت ملت ایران
- حرکت باشکوه ملت ایران
- ظرفیّتهای علمی و عملی ملّت ایران
- عظمت ایران
- فرهنگ ایران
- خانواده ایرانی
- استقلال ایران

ویژگی های ساخت سریال

الزامات

- پرداخت درست و هنرمندانه
- جذّاب و پُرمخاطب

مخاطبان

- سایر کشورها و ملتها
- داخل کشور

موضوعات ساخت سریال

- شهدا و دفاع مقدّس
- سبک زندگی اسلامی
- انقلاب اسلامی
- انگیزه‌های ایمانیِ ملّت و مظاهر آن
- ایستادگی ملت در برابر ابرجنایتکاران و مفسدان عالم
- راه‌پیمایی اربعین

KHAMENEI.IR

۱۳۹۷/۰۸/۲۵

مجله تخصصی خردورزی | سال دوم | شماره یازدهم | بهمن‌ماه ۱۴۰۰

***

خردورزی، یک مجله اندیشه‌ای آزاد و مستقل با هویت اسلامی است که تأملی دارد در تطبیق مبانی علوم انسانی و اسلامی بر مسائل و انگاره‌های شناختی انسان در جامعه‌ی مدرن؛ بدین منظور با رویکردی اندیشمندانه و فکری، سعی در تجمیع آثار اندیشمندان و متفکران آزادمنش و ژرف اندیش در موضوعات متعدد و متنوع دارد. خردورزی وضعیت کنونی تکثر آراء روشنفکران و تشتت آراء فلاسفه غرب را فرصتی مغتنم جهت ایجاد فضای گفتمانی اندیشمندان دینی می‌داند و در تلاش است با توجه به انگاره‌های ذهنی اقشار نخبگانی در موضوعات مختلفِ حوزه دین و اندیشه، از خاستگاه اندیشمندان اسلامی فضایی فکری و گفتمانی را رقم بزند. خردورزی در حقیقت محملی برای کنش ارتباطی است که در بستر آن متفکران آزادمنش در جایگاهی برابر و مبتنی بر منطق و استدلال به بحث و گفت و گو و طرح دیدگاه‌های خود می‌پردازند. در راستای وصال و پویش این رسالت «مجله تخصصی خردورزی» از اعانت تمامی علاقمندان در نگارش یادداشت، طرح ایده و ایجاد فرصتی برای گفتگو با اندیشمندان با کمال افتخار استقبال کرده و دست یاری یکایک آنان را به گرمی می‌فشارد.

***

هنگام ارسال مطلب، نکات زیر را مدنظر قرار دهید:

- آثار خود را تایپ شده و براساس رسم الخط خردورزی ارسال کنید.
- آیین نگارش و شیوه نامه نسخه پردازی ما نسبت به کلیه آثار اعمال می‌شود.
- از آثار ارسالی حتماً رونوشتی برای خود نگاه دارید، زیرا مقالات دریافتی عودت داده نمی‌شوند.
- ارجاعات، مستندات و پاورقی‌های هر مطلب را بر اساس شیوه‌های مرسوم منبع نویسی دانشگاهی ذکر کنید.
- به همراه ترجمه، اصل مطلب را نیز ارسال کنید.
- نشانی خود را به صورت دقیق با قید کدپستی و شماره تماس بنویسید.
- خردورزی در ویرایش، حک و اصلاح مطالب آزاد است، اما چنانچه میزان ویرایش بیش از حد متعارف باشد، به اطلاع صاحب اثر خواهد رسید.
- صاحبان آثار اگر خواهان آگاهی از پذیرش و یا عدم پذیرش اثر خود هستند، از طریق ایمیل مجله یا از طریق صفحه اینستاگرام با ذکر دقیق مشخصات خود با ما در ارتباط باشند.

رسانه اندیشه و آگاهی
موسسه فرهنگی رسانه‌ای شناخت

بسم الله الرحمن الرحیم

صاحب امتیاز:
مؤسسه فرهنگی-هنری شناخت

مدیر مسئول:
رفیع‌الدین اسماعیلی

سردبیر:
مجید رحیمی

شورای سیاست‌گذاری:
عبدالحسین خسروپناه، حسن صدرایی عارف، محمد حسنی
دانیال بصیر، محمدرضا کدخدایی، محمدحسن فرج‌نژاد، رسول لطفی

هیأت تحریریه:
تحریریه ایرانی: فرخنده‌سادات یزدانی، زینب ابوذری، پروانه بیاتی
مائده محمودی، لیلا مجدانی، سمانه مهرپرور، محسن ابراهیمی
علی خلفیان، مسعود ویژه، حفیظه مهدیان، سیدعلی سجادی
نادر خواجه‌زاده، علی اصغر سیاحت‌هویدا
گروه ترجمه: سید محمد امین علوی، سجاد اکبری

ویراستار:
فاطمه پورعبدی، محمدحسین کتابی

فنی و هنری:
مدیر هنری: عرفان خلیلی‌فر
تصویربرداری و تدوین: گروه تولیدِ رسانه اندیشه و آگاهی فکرت

فضای مجازی:
ندا خلیلی‌فر

راه‌های ارتباطی:
نشانی: قم، بلوار بسیج، بعد از خیابان شهید تراب نجف‌زاده
مؤسسه فرهنگی-رسانه‌ای شناخت
تلفن: ۳۲۹۴۲۰۶۴-۰۲۵
آدرس سایت: www.Fekrat.net
صفحه اینستاگرام: @Kheradvarzi_ir

فهرست

سرمقاله

نقدی بر تقدس‌فرم و دیسیپلین فرم‌گرایان
| قرابت فهم‌های نوازشگر و غربت نقدهای چالش‌گر |
| مجید رحیمی |
| ۷ |

سینما و فلسفه

سینما، عامل سرگرمی یا ساحل اندیشه؟
| درآمدی بر پیوند مباحث دینی و اندیشه‌ای در عرصه سینما |
| گفت‌وگو با بهروز افخمی |
| ۱۰ |

امتناع در حوزه، ابتذال در دانشگاه
| تبیین تاریخچه و چیستی سینمای استراتژیک در شرق و غرب |
| گفت‌وگو با دکتر حسن عباسی |
| ۱۶ |

سینما، اندیشه‌هایی با صدای بلند
| فرایند تولید اثر، مستقل از ذهن کارگردان است |
| گفت‌وگو با دکتر تورستن بوتز بورنشتاین |
| ۲۲ |

سینما و مدیریت شناختی انسان
| جایگاه هنر هفتم در مدیریت افکار عمومی |
| گفت‌وگو با دکتر مسعود معینی‌پور |
| ۲۵ |

ردپای خدای فریبکار
| تاریخچه و چیستی سینمای فلسفی |
| زینب ابوذری |
| ۳۳ |

جامعه‌ی کثرت‌گرا، سینمای متکثر
| بازآرایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران |
| پروانه بیاتی |
| ۳۵ |

نقد عقل محض
| بازتاب سنت‌های فلسفی اروپای قرن بیستم در سینما |
| فرخنده سادات یزدانی |
| ۴۲ |

سینما، روایتی از تصاویر انضمامی
| نگاهی به فلسفه‌ورزی فیلسوفان اگزیستانسیالیست در سینما |
| سید صدرالدین فردوسی |
| ۴۷ |

فهرست

سینما و اجتماع

مهندسی فرهنگی، درمان سینمای ایران
تبیین موفقیت‌های انقلاب اسلامی در عرصه سینما | گفت‌وگو با مسعود ده‌نمکی | ۵۱

تحقیر پدر در سینمای ایران
بازنمایی نقش و جایگاه خانواده در سینمای ایران | گفت‌وگو با دکتر سیدمحمد حسینی | ۵۲

دفاع مقدس، ناب‌ترین ژانر سینمای انقلاب اسلامی
تبیین چالش‌ها و رویش‌های سینمای ایران | گفت‌وگو با دکتر رفیع‌الدین اسماعیلی | ۵۶

تنبلی و تقدم پول بر هنر در سینمای ایران
سینمای دینی با روکش‌های مذهبی | گفت‌وگو با سجاد نوروزی | ۶۲

اقتدار زنانه در فرهنگ ایرانی
نگاهی به فیلم سینمایی یه حبه قند | حفیظه مهدیان | ۶۵

پری‌رویِ دل‌فریب یا مادر فداکار؟
بازنمایی نقش و جایگاه زن در سینمای ایران و جهان | سیدعلی سجادی و مائده محمودی | ۷۱

سینما، نبرد تسخیر اذهان
هالیوود، ابزار رسانه‌ای امپریالیسم فرهنگی | مسعود ویژه | ۷۴

چهره هفت‌گانه زن در سینمای ایران
از مادری فداکار تا قاتلی جانی | علی خلفیان | ۸۰

ریخت‌ارشناسی و گونه‌های هنرآفرینی زنان
زنان در آینه‌ی سینما و تئاتر ایران | لیلا مجدانی | ۸۵

سینما و دین

فقدان مدیریت در سینمای ایران
ضعف ساختار، استعدادهای سینمایی را تلف کرد | گفت‌وگو با نادر طالب‌زاده | ۹۱

هری پاتر، میراثی عربی با روایتِ فانتزی
سینمای جهان عرب، بازنویس سینمای غرب است | گفت‌وگو با عباس محسن عبد علی المسفر | ۹۵

فهرست

سینمای آخرالزمانی؛ مسئله‌ی غرب، رسالت شرق

| سینمای مهدوی حاصل سبک زندگی ایرانی ـ اسلامی |
| گفت‌وگو با سعید مستغاثی |
| ۹۷ |

سینمای دینی؛ سینمای واقعیت‌گرا یا حقیقت‌گرا؟

| تبیین خاستگاه و ویژگی هنر دینی |
| محسن ابراهیمی |
| ۱۰۵ |

سینما؛ تفسیر متحرک آیات و مفاهیم قرآنی

| تحلیل و بررسی فیلم سینمایی مغزهای کوچک زنگ‌زده |
| نادر خواجه‌زاده |
| ۱۰۹ |

اسارت ابزار و شی‌ءوارگی

| ویران‌شهری و نگون‌بختی در سینمای غرب |
| سمانه مهرپرور |
| ۱۱۴ |

زبان سینما

| نگرشی راهبردی به سینمای انقلاب اسلامی |
| علی‌اصغر سیاحت هویدا |
| ۱۱۹ |

نقدی بر تقدس فرم و دیسیپلین فرم‌گرایان

قرابت فهم‌های نوازشگر و غربت نقدهای چالش‌گر

| مجید رحیمی
سردبیر مجله تخصصی خردورزی

دنیای امروز، دنیای بازنمایی است و جهان، ما را با مجموعه تصاویری که خلق و عرضه می‌کنیم خواهد شناخت. در عصر مدرن سینما جلوه‌گر ضمیر ناخودآگاه ماست، «زبان سینما» زبان واحدی است که در آن بیان عواطف و احساسات از طریق تصویر متحرك اصالت خواهد یافت. انسان مدرن گاهی با سینما، تجربه زیست‌های متفاوتی از اقشار مختلف مردم را به تصویر می‌کشد و گاهی خودآگاهِ انسان را به‌وسیله قوه خیال با ناخودآگاهی متفاوت و شگفت‌انگیز پیوند می‌زند که فرسنگ‌ها از پنداشت عموم فاصله دارد. سینما پدیده‌ای شگفت‌انگیز است که اگر از ماهیت هنری خود خارج نشود و تبدیل به یک صنعت صرف نشده باشد توانایی به‌تصویر کشیدن ناخودآگاه عوامل تولید یک اثر را دارد.

از سوی دیگر اهمیت جایگاه سینما در نظام سیاسی جهان نیز غیر قابل انکار است، هژمونی و قدرت در دنیای امروز با شاخص رسانه و سیطره رسانه‌ای تعریف می‌شود و هر جامعه‌ای که از مدیریت سینما و فناوری‌های مرتبط با آن عقب بماند، سرنوشتی جز عقب‌ماندگی و استعمار نخواهد داشت.

سینمای ایران با وجود ظرفیت‌های عظیم شناختی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی که در هنر هفتم نهفته است سهمی در سپهر تصویری جهان امروز ندارد و مقهور سیطره امپراطوری‌های رسانه‌ای و الگوهای نانوشته شده است. سینما در ایران پس از انقلاب اسلامی رسالت راهبردی تبیین مبانی، تمدن‌سازی، جهت‌دهی و مدیریت شناختی انسان را به فراموشی سپرد و این فرصت عظیم و مغتنم را به چالشی خطیر مبدل ساخت.

عدم استفاده از ظرفیت‌های عظیم هنری در سینمای ایران ریشه در چند مسئله مهم‌دارد؛ در سینمای ایران بسیاری از سینماگران نگاهی اقتصادی و صنعتی به سینما دارند و به اشتباه متصور شدند فرم می‌تواند به‌تنهایی جذابیت را برای مخاطب تأمین کند. غافل از اینکه جذابیت سینما را مجرد از مفهوم محتوا و مسأله مخاطب آن نمی‌توان تأمین کرد و رسالت سینما علاوه بر سرگرمی و جذابیت، مدیریت شناختی افکار اجتماعی انسان است.

متولیان عرصه سینما با جداسازی فرم از محتوا و تعمد بر این مسئله که این هنر صرفاً و تنها صنعتی است برای سرگرمی، پشتوانه‌های فکری و محتوایی خود را از دست دادند و یک سینمای لخت و عریان را به مخاطب عرضه کردند. فرم‌گرایان در سینما تلاش کردند سینما را یک موجود مقدس نشان دهند که نمی‌شود بدان بی‌احترامی کرد یا دیگرانی که از صنف آنها نیستند نمی‌توانند وارد حوزه آنها بشوند؛ غافل از این که فرم، بدون گرایش فکری اساساً ارزشی ندارد. بهترین فرم‌ها مادامی که ممزوج در مبانی فکری و اندیشه‌ای عمیق نشده باشند رفته‌رفته افسرده و کسالت‌آور می‌شوند.

در بسیاری از کشورها، ارکان حاکمیتی، سینما را در مسیر خدمت به منافع ملی، افزایش قدرت ملی، ترسیم وجهه بین‌المللی، دیپلماسی عمومی و... به کارگرفته و می‌گیرند. در جمهوری اسلامی سینماگران و متولیان این عرصه چنین مسئولیتی را برای خود قائل نشده و احساس تکلیفی در اینباره ندارند.

جریان شِبه روشنفکری و لیبرالِ حاکم بر عرصه فرهنگ، در چندین سال اخیر، سینمایی را انحصارگرا و خالی از محتوای غنی به مخاطب خود عرضه کرده‌اند که اکثریت آثار سینمایی کشور را شامل شده و بسیاری از جشنواره‌های سینمای داخلی و خارجی را نیز به تسخیر خود درآورده‌اند.

در شرایط کنونی، سینمای ایران برای ترمیم خود نیازمند فهمی پویا و نقدی سازنده است در حالی که فقدان جریان فکری مصمم و وجود فهم‌های نوازشگر، جایگاهی برای بازسازی، نقد و چالش قرار نداده‌اند.

با توجه به نیاز وافر یک جامعه‌ی کارآمد به رسانه‌ای پویا برای مدیریت نظام معرفتی و عقلانی انسان‌ها در یازدهمین شماره از مجله تخصصی اندیشه‌های جاری انقلاب اسلامی «خردورزی» قصد داریم از دریچه‌ای متفاوت به اندیشه‌ها، مسائل، موضوعات و چالش‌های «سینما» بپردازیم. برخی از مهم‌ترین موضوعاتی که در این ویژه نامه به آن پرداخته شده است عبارتند از: بازخوانی رابطه تعاملی یا تقابلی سینما با فلسفه، شیوه‌های بازنمایی الهیات و فلسفه در سینمای شرق و غرب، اگوئیسم فلسفی در فیلم‌های برتر سینمای هالیوود، زیبایی‌شناسی سینمای انقلاب اسلامی و تفاوت آن با زیبایی‌شناسی سینمای مرسوم، نقش سینما در رشد و تعالی خانواده در جهان پست‌مدرن، جایگاه سینمای دینی در بین سینماگران ایرانی، ریختارشناسی و گونه‌های هنرآفرینی زنان در آینه‌ی سینما و تئاتر ایران و... .●

سینما؛
کلید پیشرفت کشور است
امروز این کلید دست شما سینماگران است.
۸۵/۳/۲۳
KHAMENEI.IR

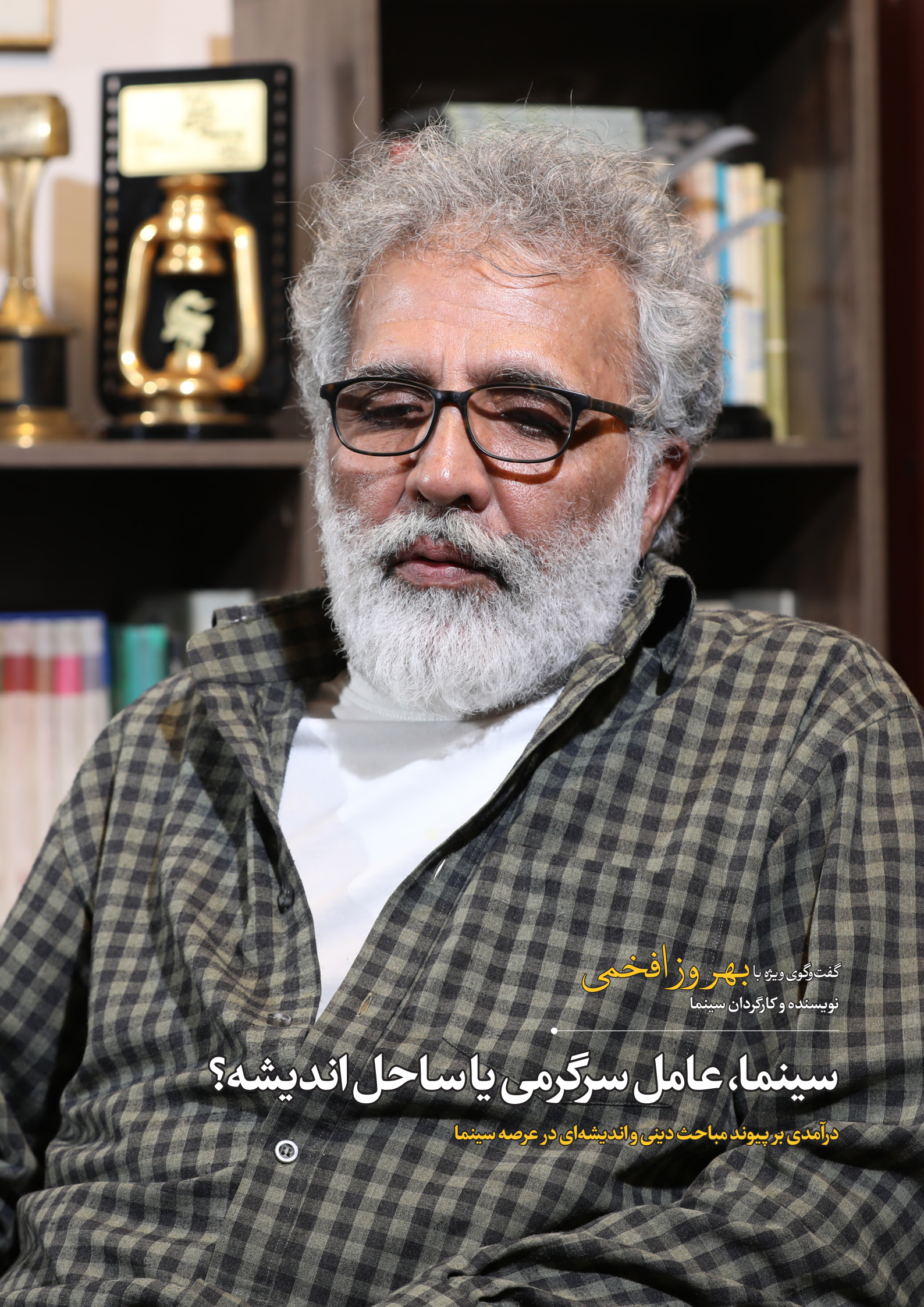
سینما و فلسفه

- گفت‌وگوی اختصاصی خردورزی با اساتید مطرح علوم انسانی:

بهروز افخمی، دکتر حسن عباسی، دکتر تورستن بوتز بورنشتاین و دکتر مسعود معینی‌پور

- همراه با آثاری از:

پروانه بیاتی، زینب ابوذری، فرخنده‌سادات یزدانی و سید صدرالدین فردوسی



گفت‌وگوی ویژه با **بهروز افخمی**

نویسنده و کارگردان سینما

سینما، عامل سرگرمی یا ساحل اندیشه؟

درآمدی بر پیوند مباحث دینی و اندیشه‌ای در عرصه سینما

معرفی‌نامه

بهروز افخمی متولد سوم آبان ۱۳۳۵ تهران، فارغ‌التحصیل تدوین از مدرسه عالی تلویزیون و سینما است. وی فعالیت هنری را با ساخت فیلم‌های کوتاه آغاز کرد. او سینمای حرفه‌ای را برای بار نخست با فیلم «زیر باران» به کارگردانی سیف الله داد به‌عنوان مدیر فیلمبرداری تجربه کرد. افخمی نگارش فیلمنامه آثاری مانند «مجموعه تلوزیونی رعد و برق»، «فرزند صبح»، «گاوخونی»، «شوکران» و... را برعهده داشته است. از دیگر فعالیت‌های جنبی وی می‌توان به‌تدریس سینما، عضویت در شورای هنرستان روایت فتح و نماینده مردم در مجلس ششم شورای اسلامی اشاره کرد.

مقدمه

ارتباط سینما و فلسفه از دیرباز مورد بحث و نزاع اندیشمندان بوده است. پس از گذشت سال‌های متمادی برخی معتقدند سینما هنری است خودبسنده و بی نیاز از هر علم دیگری که هدف از آن ایجاد سرگرمی است و ایجاد سرگرمی می‌تواند همراه با روایت یک داستان دینی یا اندیشه‌ای باشد، اما لزوماً نباید در دل هر داستانی یک مسئله‌ی فلسفی و اندیشه‌ای طرح شود؛ اندیشمندان دیگری سینما را به‌مثابه ابزاری نیازمند به پدرخوانده می‌پندارند که در خدمت فلسفه است و اساساً هر پدیده‌ای را عقل و ریاضیات می‌سنجند. مجله تخصصی خردورزی با هدف تبیین روش پیوند اندیشه‌های فلسفی در آثار سینمایی گفتگویی را با بهروز افخمی، نویسنده و کارگردان سینمای ایران انجام داده است،متن‌این‌گفتگودرادامه‌تقدیم‌می‌گردد.

■ **خردورزی: مباحث اندیشه‌ای در سینمای ایران از چه جایگاه و مؤلفه‌هایی برخوردار است؟**

سازندهٔ بعضی از فیلم‌ها چنین دغدغه‌هایی دارند. آن فیلم‌ها را به‌این‌دلیل که نمی‌توان به آن‌ها برچسب فلسفی – دینی زد، می‌توان فیلم‌هایی شاعرانه به‌حساب آورد؛ بنابراین می‌توان برای هر موضوعی فیلم داستانی تولید کرد. به‌طور طبیعی منظور شما از فیلم، فیلم داستانی است؛ چراکه می‌توان در هر زمینه‌ای پیرامون افرادی که دغدغه‌های دینی و فلسفی دارند یا حتی برای کسانی که درباره معنای زندگی تردید دارند، فیلم داستانی تولید کرد. البته می‌توانیم عنوان چنین فیلم‌هایی را به فیلم‌های فلسفی، دینی یا دغدغه‌مند درباره مسائل ذهنی تغییر دهیم.

■ **خردورزی: اندیشه یک فضای ابری است که همهٔ ابعاد زندگی را دربرمی‌گیرد؛ یعنی شما هر موضوعی را اعم از روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی و علوم دینی دنبال کنید، آن موضوع در بُعد فکری، استدلالی و اندیشه‌ای ورود می‌کند. آیا ما در سینمای ایران به این دغدغه رسیده‌ایم تا چنین مفاهیمی را در فیلم وارد کنیم؟**

این مفاهیم قابل تزریق نیست. فیلم باید بر اساس فهم یک داستان‌پرداز از یک ماجرا تولید شود. وقتی می‌خواهیم فیلم داستانی تولید کنیم، ابتدا متعهد هستیم تا داستان، یک داستان سرگرم‌کننده باشد. شاید بتوان گفت حتی در مرحله پایانیِ اثر نیز ما این تعهد را برعهده داریم. حتی اگر اغلب منتقدین و کارشناسان، فیلم ما را به‌عنوان فیلم تحسین‌شدهٔ فلسفی معرفی کنند، هدف نهایی سرگرم‌کردن مخاطب است. در این‌گونه فیلم‌ها اتفاقی بیش از سرگرم‌کردن مخاطب رقم نمی‌خورد. درواقع می‌توان گفت یک استاد حوزه علمیه هنگام تدریس، شاگردان را سرگرم هم می‌کند، منتهی به یاد خدا سرگرم می‌کند تا کمتر به خلق خدا آزار برسانند. به نظر می‌آید سرگرم‌کردن به هر طریقی و به شیوه‌های مختلف کار بدی نیست.

■ **خردورزی: شما از این دریچه نگاه می‌کنید که سینما صرفاً یک وسیلهٔ سرگرمی است و در این سرگرمی ممکن است یک بار مفاهیم دینی، مفاهیم طنز و... نیز بیان شود؟**

وسیله نه! ولی به هر حال هدف از داستان‌پردازی، سرگرم‌کردن و هدف از داستان‌خواندن، سرگرم‌شدن است. سرگرمی حتی در حد محرم، صفر و آیین‌های مختلف عزاداری پیش می‌رود. محرم و صفر نیز برای پُرکردن اوقات فراغت با وسائل و شیوه‌هایی است که به مردم، آزاری نرساند. اگر عنوان این مسئله را سرگرمی بگذاریم، کار غلطی نیست.

سرگرمی مذموم نیست و به این مفهوم اتفاق خوشایندی است که می‌تواند هرکسی را سرگرم کند، بدون این‌که به گناه بیفتند. چرا ما باید به این معنا فکر کنیم که سینما وسیله است و خود سرگرمی نمی‌تواند هدف باشد؟ بنابراین خود سرگرمی می‌تواند هدف باشد. اگر ما در زندگی به کسی صدمه نزنیم، آزار نرسانیم و تمام عمر دیگران را سرگرم کرده باشیم، به‌نظر می‌آید از بیشتر بندگان خدا از لحاظ آخرت حتی جلوتر باشیم.

■ **خردورزی: به‌نظر شما در فرایندی که ترسیم کردید سینما این جایگاه را دارد که انگاره‌های مثبتی را در ذهن مخاطبان کاشت کند یا این‌که امروز سیر سینمایی ما اعتنایی به این مسئله ندارد و عملاً به سمت پوچ‌گرایی و نهیلیسم حرکت می‌کند؟**

خود پوچ‌گرایی و نهیلیسم یک مفهوم است. این‌که بگوییم ما می‌خواهیم مفاهیمی را بیان کنیم، صحیح نیست. مفاهیم را بیان کنیم تا چه اتفاقی رقم بخورد؟ قرار است یک مسئله، پارادوکس یا تناقض در ذهن مخاطب شما به‌وجود بیاورد ممکن است حتی در حقیقت کار بدی انجام داده باشید. انتقال مفاهیم باید برای برخی از مخاطبین خاص صورت بگیرد؛ بنابراین نباید برای طرح‌کردن افکار و عقایدی که با پیچیدگی توسط مخاطب معمولی فهم نشود، از فیلم استفاده کرد.

پوچ‌گرایی یک‌سری مفاهیم را به‌دنبال دارد. کسی که ادعا می‌کند دنیا تصادفی بزرگ است و همه‌چیز بی‌معناست یا حتی می‌گوید انسان فقط معیار همه معناهاست و انسان به همه چیز معنا می‌دهد، او برای خود فلسفه می‌بافد و برای توضیح این ادعا، باید به همه‌ی آن حیطه‌ای که ما بدان فلسفه و اندیشه می‌گوییم وارد شود. چنین اندیشه‌ای در اثبات بی‌اندیشگی یا اندیشه‌ای در اثبات بی‌معنایی است.

ما نمی‌توانیم بخشی از فیلم‌های سرگرم‌کننده را به‌عنوان این‌که این فیلم‌ها کار مهمی صورت نداده‌اند، نگاه کنیم یا از طرفی هم فکر کنیم که اگر قرار است فیلم‌ها کار مهمی صورت بدهند، لزوماً باید اندیشه‌ای را القاء یا بیان کنند. شاید شما بلافاصله از فایده و هدف سینما سؤال کنید، اصلاً چه کسی گفته که سینما باید مفاهیم و اندیشه‌هایی را بیان کند؟ معنا از اهمیت برخوردار است ولی هنگامی که قرار است برای همه یک مفاهیم بیان شود، اولین چیزی که باید پرسید درباره لزوم انتقال معنا است.

حتی باید بررسی کنیم که آیا این انتقال معنا می‌تواند ضرر داشته باشد؟ نیچه می‌گوید آموزش عمومیِ اجباری منجر به فساد عمومی می‌شود. برادران افغانستانیِ ما که در اوایل انقلاب ما وارد جنگ با شوروی سابق شدند، برخی از بچه‌های تلویزیون به آن‌جا می‌رفتند و می‌آمدند؛ چیزهای خنده‌داری که تعریف می‌کردند این بود که وقتی از آن‌ها می‌پرسیدیم چرا می‌جنگید؟ می‌گفتند به این دلیل که روس‌ها مدرسه ساخته‌اند و به بچه‌های ما درس می‌دهند!

آن‌ها به‌شکل آگاهانه، جدّی و حتی عقیدتی با آموزش عمومی به‌نحوی که در ایران به‌راحتی پذیرفته شده، مخالف بودند؛ چون وقتی طالبان بعد از مدت کوتاهی به قدرت رسید، همهٔ مدارس را تعطیل کردند و به‌جای آن مکتب‌هایی که تقریباً در آن‌ها قرآن خوانده می‌شد را دایر کردند.

■ **خردورزی: شما به‌عنوان یک کارگردان چه نگاهی نسبت به سینما دارید؟ و هدف سینما را چه چیزی تعریف می‌کنید؟**

قاعدتاً منظور شما سینمای داستانی است؛ چون وقتی وارد بحث تصویر به‌طور کلی می‌شویم، سینمای مستند کاربردهای مختلفی دارد. سینمای داستانی، ابزاری است در جهت گسترش تجربه انسان؛ یعنی تجربه حیطه‌هایی که انسان به‌طور معمول نمی‌تواند در زندگی تجربه کند. البته این به سینمای داستانی اختصاص ندارد، بلکه داستان به‌طور کلی چنین کاری می‌کند. شاید بتوان گفت که داستان در وهله اول سرگرم می‌کند. سرگرمی به این معنا که شما را با فرم و زیبایی روبه‌رو می‌کند. زیبایی و کششی که در چیدمان یک داستان وجود دارد، به سرگرمی شما منجر می‌شود.

هیچکاک در تعریف سینما می‌گوید: «سینما همان زندگی است که تکه‌های بی‌مزه‌اش را حذف کرده‌اند.» همین‌که شما تکه‌های بی‌مزه زندگی را حذف کنید و تکه‌های مهم و جذاب را به‌هم بچسبانید، فرم به‌وجود می‌آید. همان‌طور که امکان دارد یک نقاش بر روی یک تابلو با صِرف ترکیب، رنگ‌هایی را به‌وجود بیاورد که حتی چیز خاصی را نشان ندهد؛ اما در دل خود یک فرم دارد.

آهنگ‌ساز در موسیقی نیز با چیدن و تعیین اصوات در کنار هم نوعی فرم را به‌وجود می‌آورد. در یک دید کلی، داستان‌پرداز نیز همین کار را انجام می‌دهد؛ یعنی در وهله اول شما را سرگرم می‌کند و این مسئله از طریق چیدن کلمات در کنار هم به‌نحوی است که برای شما سؤالاتی به‌وجود می‌آید. سپس وقتی این داستان پیش می‌رود، شما می‌بینید نه‌تنها حوصله شما سر نمی‌رود، بلکه جذب آن می‌شوید و دلتان می‌خواهد بدانید که چه اتفاقی رقم خواهد خورد.

اگر فکر کنید، متوجه خواهید شد که داستان‌پرداز، ریتم و زمان‌سنجی درستی در چیدن حوادث در کنار هم دارد. او حتی در نمونه‌های بسیار کم‌ارزش مانند قصهٔ «حسین کرد شبستری» می‌تواند شما را سرگرم کند؛ به‌همین‌دلیل در ضرب‌المثل‌ها هم می‌گوییم قصه حسین کرد شبستری برای من تعریف نکن؛ چون می‌دانم که با حرف‌های تو سرگرم می‌شوم؛ اما به هیچ‌جا نمی‌رسد.

داستانی که به جایی می‌رسد، داستانی است که درحقیقت تجربه‌ای را در شما به‌وجود می‌آورد؛ یعنی شما وادار می‌شوید تا تجربه کسب کنید. تجربه‌کردن موقعیت‌هایی که اگر شما قرار بود آن‌ها را در زندگی واقعی تجربه کنید، امکان داشت تاوان بزرگی برای آن بپردازید. داستان خوب، چه به‌صورت فیلم، رمان، داستان کوتاه و هر شکل داستان‌پردازی، شما را پیرتر و باتجربه‌تر می‌کند بدون این‌که آسیب‌های بزرگ یا صدمه ببینید. البته

نمی‌توان گفت که به‌خطر نمی‌افتید، بلکه خطر جدی شما را تهدید نمی‌کند.

برای مثال یک فیلم درباره مردی که در یک کشور غریب و در یک آپارتمان زندگی می‌کند و همهٔ مستأجرین، او را غیربومی فرض می‌کنند. همه او را تنها گذاشته‌اند و منزوی می‌شود. فرد غریبه آرام‌آرام به این‌فکر می‌افتد که مثل مستأجر قبلی که خود را از پنجره به پایین پرت کرده، خود را به پایین پرتاب کند. در آخر داستان فکر می‌کند هر کسی در این آپارتمان سکونت کند، به خودکشی دعوت شده است. او در نهایت خود را به پایین پرت می‌کند و کشته می‌شود.

امکان دارد فکر کنید چنین داستانی درباره مسئله بی‌معنایی صحبت می‌کند؛ اما این فیلم به‌خوبی ساخته شده و بعد از این‌که این فیلم را ببینید متوجه خواهید شد، طی رفتن به خارج و کوشش در آن‌جا، امکان دارد فرد به وضعیت‌هایی دچار شود که تعادل خود را از دست بدهد و کارش به خودکشی ختم شود.

■ خردورزی: سناریویی که شما بیان کردید فراتر از یک سرگرمی است؟

بله، فیلم شما را به تجربهٔ یک امر وادار می‌کند. امکان دارد داستان، شما را به تجربهٔ یک امر درونی و ذهنی وادار کند؛ اما درباره سینما، تمایل بیشتری به انتقال تجربه فیزیکی، مادی‌تر و واقعی‌تر وجود دارد. اگر شما صحنه کشته‌شدن یک ویت‌کنگ را به وسیله رئیس پلیس سایگون ببینید که رئیس پلیس به شقیقهٔ فردی که دستانش بسته است شلیک می‌کند و تا مدتی اصلاً خونی نمی‌آید و پس از آن، خون فواره می‌زند. دیدن این فیلم تأثیر آزاردهنده‌ای دارد و هیچ داستان‌پردازی به وسیله قلم و کاغذ نمی‌تواند این احساس درون فیلم را به‌وجود بیاورد. بنابراین به‌نظر می‌آید سینما در تجربیات فیزیکال، مناسبت و توانایی بیشتری در انتقال بیرونی دارد. نکته مهم این است که همه این تجربیات،

صدمه‌زننده هستند. این‌گونه نیست که فکر کنیم این‌ها مزید تجربه هستند بدون این‌که صدمه‌ای وارد سازند؛ بنابراین سانسور از همین‌جا شروع می‌شود. برخی فکر می‌کنند فیلمی که صدمه می‌زند و حال آدم را پریشان می‌کند، باید سانسور شود. اشتباه از همین‌جا آغاز می‌شود و وسیله‌ای که می‌تواند تأثیر فراوانی بر روی گسترش‌دادن توان افراد از لحاظ عاطفی و فیزیکی داشته باشد، فشل و بی‌تأثیر می‌شود.

وقتی به سینما و داستانی می‌رسیم که در حال انتقال یک تجربه است، اما امکان دارد حال شما را پریشان کند و تا مدت‌ها از حال عادی خارج شوید؛ به‌جهت همین پریشان حالی با دلایل مختلف به دنبال سانسور آن می‌رویم. فیلمی که در سینما تأثیر شدیدی دارد و صحنه‌های خشنی را نمایش می‌دهد، به سادگی با این معیارهای اشتباهی که در سینما و تلویزیون ما وجود دارد، سانسور می‌شود و تأثیر خود را از دست می‌دهد.

■ خردورزی: ما یک پشتوانه مثبت برگرفته شده از گفتمان اسلامی داریم؛ چقدر این تجربه در قالب سینمای داستانی توسط فیلم‌ساز و کارگردان ما منتقل شده است؟ به عبارت دیگر آیا کارگردان و فیلم‌ساز ما در این پارادایم قرار دارد که این مفاهیم را درک و منتقل کند؟

خیر؛ غالباً نیستند و نباید هم باشند. چرا ما باید از فیلم‌ساز انتظار داشته باشیم که چیزی بیش از سرگرمی تولید کند؟ ما نباید بگوییم که سینما به انتقال تجربه می‌پردازد؛ چون این کار، کار سختی است و هر فیلم‌سازی از پس آن بر نمی‌آید. باید بگوییم سینمای داستانی در وهله اول سرگرمی درست می‌کند و اگر این سرگرمی مصداق بیهودگی یا لهو نباشد، ایرادی ندارد بلکه جای تشویق دارد؛ چرا که اثری است که ما را بدون این‌که به گناه افتاده باشیم ساعتی سرگرم می‌کند. هیچ فیلم‌سازی موظف نیست که از این سطح بالاتر برود. در واقع می‌توان گفت که فیلم‌ساز باید احتیاط کند. اگر فیلم‌ساز فکر می‌کند که صاحب آن فهم و استعداد هنری است تا مخاطب را به یک تجربه در طول داستان وادار کند، باز باید در این مسئله احتیاط بیشتری انجام دهد؛ بنابراین اغلب فیلم‌سازها به این نتیجه می‌رسند که همان سرگرمی خودشان را داشته باشند و سعی نکنند تا مردم را از یک تجربه خطیر عبور دهند.

وقتی کسی اثری تولید می‌کند، باید انتخابی دیده شود یعنی دیدن آن اثر باید اختیاری باشد، بنابراین در میان سینما و تلویزیون تفاوت اساسی وجود دارد. همچنین میان تلویزیون انتخابی با تلویزیون غیرانتخابی نیز تفاوت وجود دارد. بیشتر سانسورهایی که رقم می‌خورد، فیلم‌های ابزاری

هستند که می‌توانند مفید باشند اما با سانسور آن‌ها را بی‌فایده می‌کنند.آن چیزی که به‌عنوان داستان چه در قالب رمان و چه فیلم سینمایی تولید می‌شود، باید به‌صورت انتخابی توسط مخاطب دریافت شود یعنی نباید محصول در شرایطی عرضه شود تا هر کسی بی‌محابا با آن روبه‌رو شود، بنابراین سانسور در تلویزیون‌های سراسری موجه است البته به‌معنای کلی توجیه دارد؛ نه این‌که هرچیزی را سانسورکردن و از معنا انداختن درست باشد. مجموعاً به این نتیجه می‌رسیم که بهتر است فیلم‌سازها مشغول سرگرم‌کردن مردم باشند. هیچ‌کس نباید به خاطر این‌که فیلم‌سازان فیلم اندیشمندانه یا فیلم عمیقی نساخته‌اند، آن‌ها را تحقیر کند.

■ خردورزی: گاهی اوقات مسئله انتقال تجربه کارگردان نیست، یک کارگردان کاری را سفارش می‌گیرد که مفهوم و اندیشه‌ای خاص را در قالب سینمای داستانی بیان کند، این مسئله هم به همان مقدار خطیر است؟

بله خطیر است و امکان دارد به نتایج عکس آن چیزی که سفارش داده شده است، برسد. برخی مواقع نیز ممکن است یک چیزی خلاف نظر سفارش‌دهنده تولید شود و حتی تأثیرات ویران‌کننده‌ای نیز به دنبال داشته باشد. به همین دلیل می‌گویم که اصلاً نباید هر فیلم‌سازی که فکر کردیم یک سابقه‌ای دارد و از نظر سیاسی به ما نزدیکی دارد، تشویق شود تا یک موضوع سفارشی ظاهراً عمیق و فاخر تولید کند. یک فیلم‌ساز در مرحله اول باید خودش مطمئن باشد که می‌تواند این اثر را تولید کند و نه‌تنها مطمئن باشد، بلکه عطش و اصرار داشته باشد که چنین اثری را تولید کند.

■ خردورزی: در این تبیین شما خود فیلم‌ساز باید نسبت به آن مفاهیم، زیست داشته باشد؟

بله، اصلاً باید نسبت به اعتقاد به آن مفاهیم

فیلم باید بر اساس فهم یک داستان‌پرداز از یک ماجرا تولید شود. وقتی می‌خواهیم فیلم داستانی تولید کنیم، ابتدا متعهد هستیم تا داستان، یک داستان سرگرم‌کننده باشد. شاید بتوان گفت حتی در مرحله پایانیِ اثر نیز ما این تعهد را برعهده داریم. حتی اگر اغلب منتقدین و کارشناسان، فیلم ما را به‌عنوان فیلم تحسین‌شدهٔ فلسفی معرفی کنند، هدف نهایی سرگرم‌کردن مخاطب است. در این‌گونه فیلم‌ها اتفاقی بیش از سرگرم‌کردن مخاطب رقم نمی‌خورد.

تاوان داده باشد. اگر صحبت تجربه است، ما می‌دانیم که نویسنده‌های بزرگ، برای این‌که تجربه پیدا کنند، در یک جنگی شرکت می‌کردند که در آن جنگ‌ها نیز غالباً ارتباطی با عقاید خودشان نداشته است. برای مثال «ارنست میلر همینگوی» در جوانی با این‌وجود که شاگرد «شروود آندرسن» بود و در داستان‌نویسی آموزش‌های زیادی دیده بود اما به‌عنوان راننده آمبولانس در اروپا در جنگی شرکت کرد که هیچ‌کدام از طرفین را طرفداری نمی‌کرد. راننده آمبولانس هم شده بود تا مجبور نشود کسی را به قتل برساند. او خود را به خطر انداخت، حتی زخمی شد و تا آخر عمر به‌خاطر گلوله‌ای که خورده بود، دردی را به همراه داشت.

خیلی از نویسنده‌های دیگر هستند که در جنگ‌ها شرکت کردند ولی طرفدار هیچ‌طرفی از جنگ نبودند. او در جنگ شرکت کرده تا بتواند به‌عنوان نویسنده فعالیت کند. یک ضرب‌المثل چینی وجود دارد که می‌گوید کسی که زندگی یک نفر را نجات می‌دهد، تا آخر عمر مسئول آن یک نفر باقی می‌ماند. شاید وظیفه ذاتی نداشته باشید، اولین وظیفه هرانسانی به حکم عقل این است که خود، گلیم خود را از موج به در ببرد. اگر شما واقعاً این شجاعت اخلاقی و روحی را دارید که غریق را بگیرید؛ یعنی به طرف موجی که از آن فرار کرده‌اید، بازگردید و غریق را بگیرید، انسان بزرگ و شجاعی هستید. نکته مهم این است که هیچ فیلم‌سازی را نباید به‌خاطر این‌که فقط گلیم خود را از موج درآورده، تحقیر کنند و بگویند تو بی‌عرضه بودی و ترسیدی! همین‌که کسی مردم را سرگرم کند و آزاری به خلق نرساند، خودش بسیار خوب است.

■ خردورزی: تعبیری که شما نسبت به سینما و یک سینماگر تبیین کردید، در فضای سینمایی فعلی جهان وجود دارد؟

سینمای ما در قرن بیستم به‌وجود آمد و به نظر من در دهه نود تمام شد. نکته این جاست که آن سینما رقبای حقیر و فقیری مانند تلویزیون و موبایل نداشت. شما می‌رفتید در یک فضایی مانند معبد، وضعیتی همانند ریاضت‌کشیدن و نیمه هیپنوتیزم در تاریکی، میان جمعی که همه ساکت نشسته بودند و به عالمی در پرده‌ای بزرگ نگاه می‌کردند که بزرگتر از زندگی بود و در ناخودآگاه بسیار تأثیر می‌گذاشت.

فیلم‌سازانی در همان دوران یاد گرفتند با این وسیله کار کنند. آن‌ها تأثیرهای بزرگی صرف نظر از این‌که این تأثیرات ویران‌کننده یا خوب بود، برجای گذاشتند. فیلم‌های بزرگی از آن زمان وجود دارد. حتی اگر شما فیلم بزرگ با همان مشخصات و شرایطی که پنجاه سال پیش تولید می‌کردند، تولید کنید، به‌دلیل این‌که می‌دانید این فیلم بر روی موبایل و تبلت هم دیده می‌شود، اثر حقیر و مسخره‌ای خواهد شد؛ چراکه تعداد زیادی از تماشاچیان، آن را در این شرایط نامساعد و نامطلوب تماشا می‌کنند.

در سالن سینما، شما از عالم بیرون نوعی ایزوله پیدا می‌کنید. عالمی که بزرگ‌تر از زندگی است را تجربه می‌کنید. شما به حالت سربالا نگاه می‌کنید؛ یعنی به‌صورت ناخودآگاه یک حالت خضوع

پیدا می‌کنید و فرد در آن عالم که مانند خواب در ناخودآگاه است، غرق می‌شود. به همین جهت فیلم‌های بزرگی مانند پدرخوانده به این شکل در قرن بیستم رقم خورد. شما نمی‌توانید بگویید که همه فیلم‌های بزرگی که ساخته شد، خوب بودند؛ بلکه می‌توانید بگویید همه فیلم‌های بزرگی که تولید شد، تأثیرگذار و چیزی بیش از سرگرمی بودند.

■ خردورزی: آیا سینما ظرفیت و توانایی بازگشت به جایگاه پیشینی که ترسیم کردید را دارد؟

به هرحال سینما بسیار ضعیف شده، سینما از جهت پیشرفت تکنولوژی و رسانه‌های تصویری ضربه خورده و به نوعی ابهت سینما را از بین برده‌اند. البته نکته دیگر این است که سینما انتقادپذیر نبود، فیلم به‌قدری گیرا بود که می‌گفتند آن‌قدر این صحنه‌ها را باور نکنید؛ مردم کاملاً تحت تأثیر تصویرها و قهرمان‌هایی که در فیلم‌ها حضور داشتند، بودند. مخاطب تلاش می‌کرد مثل آن‌ها زندگی کند. آمریکا برای جاهای دیگر دنیا اسطوره ساخت و تصویرهایی که مردم دنیا خود را به آن تشبیه کنند به صورت زیاد تولید شد. با اطمینان نمی‌توانم بگویم که این اتفاق خوب بود؛ اما می‌توانم بگویم که بسیار مؤثر بود. سینما یک دوران بسیار تأثیرگذار داشت که الآن آن دوران گذشته است.

تئاتر هنوز این ضربه را نخورده است. وقتی شما به تئاتر می‌روید، با نفس بازیگر زنده روی صحنه روبه‌رو هستید. در تئاتر حال‌وهوایی وجود دارد که حیات و زندگی واقعی بر روی صحنه جریان دارد و هیچ‌فیلمی نمی‌تواند این حالت را به‌وجود بیاورد. تماشاچی تئاتر این حالت را در صحنه نمایش با نگاه کردن به صحنه‌ای که بازیگر زنده دارد، پیدا می‌کند. تئاترها به این دلیل با رشد فراوانی روبه‌رو شدند. رمان، داستان‌پردازی روی کاغذ و انتشار آن رشد پیدا کرده و در کنار آن تئاتر نیز شاهد رشد بوده است.

■ فرزند صبح

■ خردورزی: حال و روز سینمای ایران را چگونه می‌بینید؟ آیا سینمای آرمانی را که بتوانیم یک مفاهیم و تجربیات خوبی را انتقال دهیم، در اختیار داریم؟ آیا به یک حد مطلوب رسیده است و اگر نه چگونه می‌تواند برسد؟

در ده سال اخیر، سینمای ما روزبه‌روز تحت عنوان فیلم‌های نقد اجتماعی، افسرده‌تر و ایرادگیرتر شده است. گروه‌های مخالف نیز به این قبیل فیلم‌ها، فیلم‌های سیاه‌نما می‌گویند. اسم چندان اهمیت ندارد؛ اما سینمای حال حاضر، سینمایی ابتر، بی‌حوصله و عبوس است که تأثیر هم نمی‌گذارد.

این وضعیت اغلب فیلم‌هایی است که در ۱۵ الی ۲۰ سال اخیر تولید شد. سؤال اصلی این است که چرا نتوانستیم فیلم‌های خوب که به‌معنای واقعی کلمه ایرانی باشند را بر اساس ادبیات غنی تولید کنیم؟ بعد از یک دوره که کف‌گیر فیلم‌های نقد اجتماعی به تهِ دیگ می‌خورد، فیلم‌سازانی پیدا خواهند شد که به سمت داستان‌پردازی واقعی بازخواهندگشت که و به خاطره‌پردازی‌هایی که از قرن چهارم و از زمان سامانیان به صورت نثر و شعر وجود دارد، می‌پردازند.

بسیاری از شعرها، رمان‌ها و داستان‌های بزرگی هستند که به نظم نوشته شده‌اند. البته بسیاری از این شعرها قابلیت تبدیل شدن به رمان را ندارند. برای مثال کسی نمی‌تواند شعر حافظ را به رمان یا فیلم تبدیل کند؛ اما بسیاری از داستان‌های مولوی و تقریباً تمام شاهنامه را می‌توان به فیلم تبدیل کرد و می‌توان فیلم‌های خوب و تأثیرگذاری در مقابل این فیلم‌های سوپرهیرویی که همه‌شان هم دارند به شاهنامه ناخنک می‌زنند، می‌توان خود شاهنامه را هنری کرد.

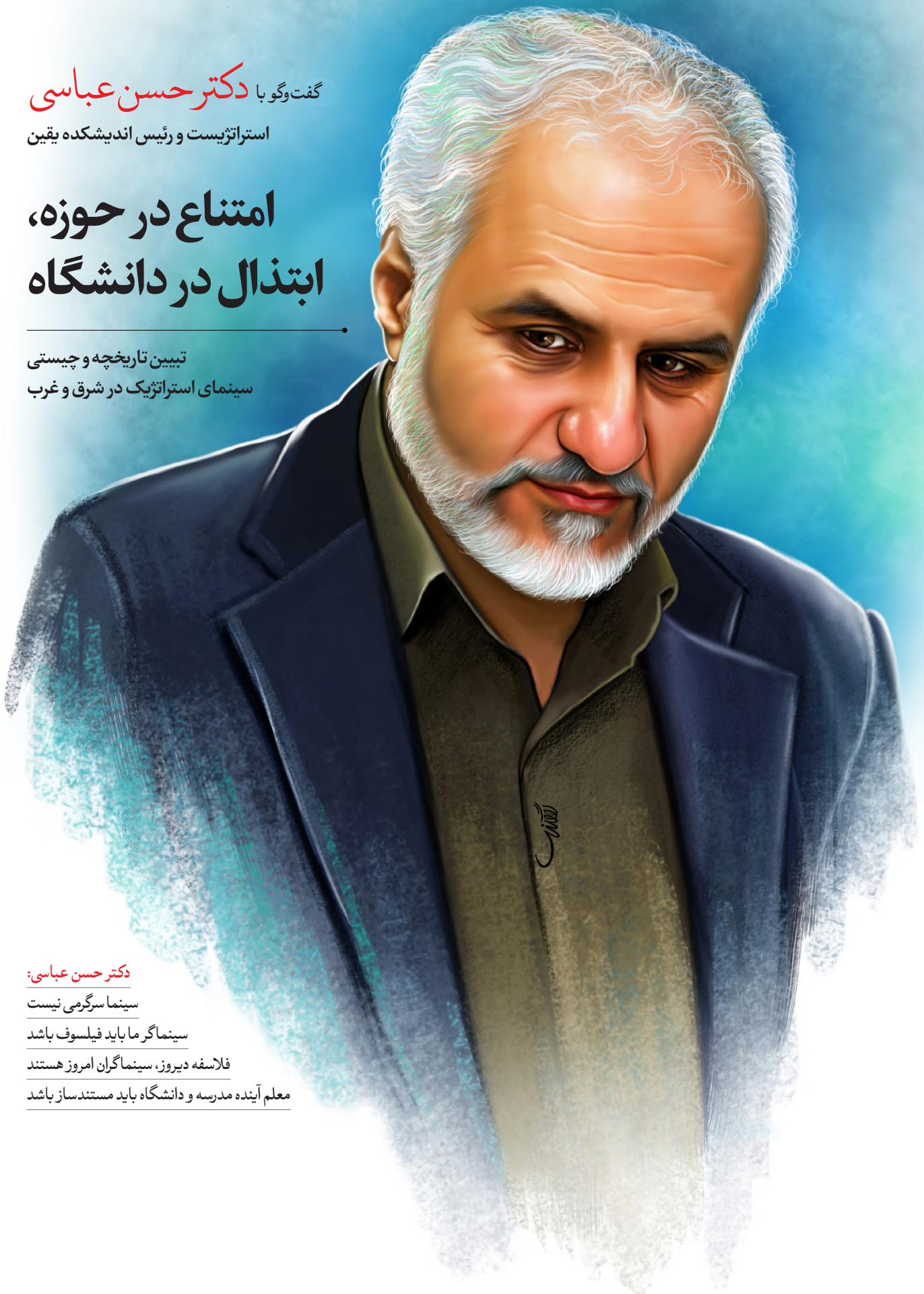
ما یک گنجینه از داستان و گنجینه دیگری از خاطره‌نویسی‌ها داریم. من برای تولید فیلم «فرزند صبح» که درباره مشروطیت بود، پیرامون ۵۰ سال قبل و ۵۰ سال بعد از دوران مشروطیت تحقیق می‌کردم. نوعی خاطره‌نویسی از جمله سیاحت شرق متعلق به آقانجفی قوچانی و خاطرات سیدمهدی نواب وکیل که دست کمی از سیاحت شرق ندارد، هر کدام نوعی رمان هستند که این افراد زندگی خودشان را نوشته‌اند. این‌ها رمان‌هایی هستند که می‌توان آن‌ها را به فیلم تبدیل کرد. هر دو نویسنده روحانی و اهل اخلاق بودند و بسیار شیرین هستند؛ یعنی در توصیف صحنه‌های جنگ و درگیری، نوعی طنز در خطیرترین مواقع دارند که انسان حیرت می‌کند که این فرد واقعاً سرباز شجاعی بوده که می‌تواند صحنه نبرد را به این شکل تعریف کند که تأثیرگذار و به‌یادماندنی است، بنابراین می‌توان آن‌ها به راحتی به فیلم تبدیل کرد.●

گفت‌وگو با دکتر حسن عباسی

استراتژیست و رئیس اندیشکده یقین

امتناع در حوزه، ابتذال در دانشگاه

تبیین تاریخچه و چیستی
سینمای استراتژیک در شرق و غرب



دکتر حسن عباسی:

سینما سرگرمی نیست

سینماگر ما باید فیلسوف باشد

فلاسفه دیروز، سینماگران امروز هستند

معلم آینده مدرسه و دانشگاه باید مستندساز باشد

معرفی‌نامه

حسن عباسی در هشتم تیر ماه ۱۳۴۵ هجری شمسی در شهر ازنا (یک از شهرهای استان لرستان) دیده به جهان گشود، وی کارشناس مسائل راهبردی، نظریه‌پرداز و استراتژیست اهل ایران است. یکی از مهم‌ترین کارها و فعالیت‌های علمی حسن عباسی تشکیل کرسی‌های علمی «کلبه کرامت» است، ایشان معتقد است: «دانش دکترینولوژی دانش تبیین و تشریح قواعد ذاتی حاکم بر خلقت و طبیعت و قواعد ذاتی حاکم بر اعمال موجودات، به‌ویژه بشر است. تبیین این قواعد برای جامعه‌سازی الزامی است. لذا موضوع دانش دکترینولوژی، مطالعه‌ی جامعه از حیث «باید»، مبتنی بر قواعد ذاتی حاکم بر خلقت، طبیعت و رفتار موجودات و انسان است.» حسن عباسی کلبه کرامت را متولی تولید و تبیین دانش دکترینولوژی می‌داند و بر مبنای نقشه‌ی این دانش، ساختار محتوایی کلبه کرامت را به سرفصل‌ها و رویکردهای متعدد تقسیم می‌کند.

مقدمه

دکتر حسن عباسی نزدیک به دو دهه است که به‌صورت تخصصی در حوزه‌ی مسائل استراتژیک فعالیت می‌کند. از آنجا که به باور او مقوله‌ای به‌نام سینما نیز جزء مسائل استراتژیک محسوب می‌شود، کمتر فیلم، سریال یا حتی انیمیشن معروف و مطرحی است که از نظر وی مخفی مانده باشد. او معتقد است سینما چیزی فراتر از سرگرمی است و سینما را باید از دریچه‌ی حکمت و فلسفه نیز نگریست و در مراحل رشد انسان نیز جایگاه و نقش مؤثری دارد. مجله تخصصی خردورزی با هدف بررسی و تبیین «سینمای استراتژیک» گفتگویی را با استاد حسن عباسی انجام داده است، در ادامه متن این گفتگو تقدیم می‌گردد.

■ خردورزی: سینمای فلسفی و استراتژیک از کجا آغاز شد؟ و آیا می‌توان تمام اجزای یک اثر هنری را از دوربین گرفته تا فرمان اکشن کارگردان از پنجره‌ی علوم استراتژیک نگاه کرد؟

در رابطه با مسئله‌ای که طرح فرمودید چند نکته وجود دارد که به‌اختصار عرض خواهم کرد؛ در تفکیک طرح‌ریزی نگاه اسلام و غرب، بنیان‌ها در غرب براساس فلسفه و در نگاه ادیان ابراهیمی به‌ویژه در مسیحیت، اسلام و یهودیت مبنا بر کلام وحی است.

فلسفه؛ یعنی بشر مجزا از نگاه آسمانی، خود به تنهایی تفکر و تعمّق می‌کند و نتیجه‌ی آن مبنای افعال، تعمق و تدبر او در اداره زندگی محسوب می‌شود و تشکیل جامعه و حیات هر جامعه و مردمی، مبتنی بر همین اندیشه رقم می‌خورد.

اساس عمل انسان در نگاه ادیان الهی براساس ایمان است. انسان برای اداره زندگی و طی‌کردن حیات دنیوی توأم با محدودیت، نیاز به مبانی نظری برای عملکرد خویش دارد. مبانی نظری به‌تنهایی برای انسان کافی نیست و اینکه این مبانی از کجا به انسان داده می‌شود هم مهم است، البته ممکن نیست همه انسان‌ها فیلسوف باشند. در حوزه‌ی ادیان الهی هم حکمت اعطاء کردنی است و هرکسی نمی‌تواند حکیم باشد؛ زیرا حکیم شدن سازوکار خاصی دارد، پس اینگونه نیست که همه بدانند و عمل کنند، بلکه عده‌ای از قبیل عالمان، حکیمان و فیلسوفان می‌دانند و براساس علم آن‌ها دیگران عمل می‌کنند. از طرفی مبنای علم عده‌ای دیگر کلام وحی است. بنابراین اولین زمینه تعمق، تفکر و تذکر، کلام وحی و سپس عقل بشری است.

عده‌ای براساس دانسته‌های خود و عده‌ای براساس ایمان عمل می‌کنند، تمایز بین این دو مبنا بسیار است. تأکید قرآن بر این است که ایمان داشته باشید و عمل کنید، پس ملاک عمل را ایمان می‌داند نه علم. از طرفی ملاک عمل را هم صالح بودن آن می‌داند و عمل فاسد را رد می‌کند، پس عملی که از روی ایمان و صالح باشد، موجب رستگاری فرد و جامعه می‌شود. بنابراین همه ابعاد تفکیک، تنظیم و تدقیق چنین سازوکاری در دست بشر نیست، برای همین کسانی باید ازسوی خداوند برانگیخته شوند تا این مبانی را به ما برسانند. از سوی دیگر بعضی جوامع این امر را نوعی قیومیت قائل شدن برای انسان و حقیر دانستن او می‌پندارند و معتقدند که انسان با تفکر، تعقل و تعمق خویش می‌تواند عمل خود را رقم بزند و کسی نباید به‌جای او این کار را انجام دهد.

تعداد انبیاء در مقایسه با تعداد فلاسفه‌ای که در تاریخ بوده‌اند، قابل قیاس نیست. در تاریخ بشر صد و بیست و چهار هزار پیامبر مبعوث شده‌اند؛ اما به‌مراتب تعداد فیلسوفان کمتر است. اگر انسان به‌تنهایی می‌توانست سازوکار عمل خود را رقم بزند، باید درطول تاریخ چندین میلیون فیلسوف می‌بود، درحالی‌که اینگونه نیست.

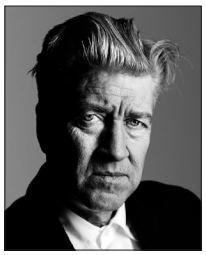
بشر نیاز دارد تا کسانی در تذکر، تعمق و تعقل سرآمد دیگران باشند و راه و مسیر حرکت را مشخص کنند.

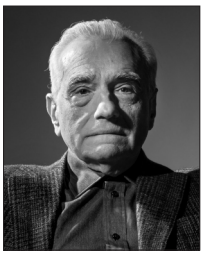
ابزار انبیاء برای بیان کلام وحی و فلاسفه برای بیان نظریات علمی خود، گفتار زبانی بوده است. بعدها راه انتقال پیام را در خط و نوشته یافتند که ابتدا به‌صورت نظم و سپس به‌صورت نثر و بعدها هم به‌شکل ادبیات امروزی در قالب شعر و داستان مطرح شد.

در دوره‌های بعد انسان‌ها نوشته‌ها را به‌شکل نمایش درآوردند. هنر نمایش، بازسازی اتفاقی است که رخ داده است. تئاتر[1] در اصل یک واژه نظامی است که در گذشته به محدوده مکانی رخداد جنگ گفته می‌شد که معمولاً بعد از جنگ آن را برای مردم بازسازی می‌کردند.

ارسطو معتقد به تصفیه در هنر بود؛ مثلاً وقتی خیر و شر باهم می‌جنگند، مثل تقابل سپاه امام حسین علیه‌السلام و عمر سعد، تصفیه در هنر اتفاق می‌افتد؛ یعنی یک تراژدی رخ می‌دهد و مخاطب بعد از تماشای این نمایش

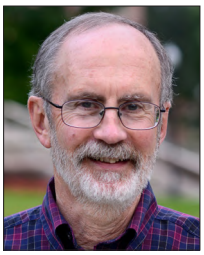
■ استیون اسپیلبرگ


■ دیوید لینچ


■ مارتین اسکورسیزی

■ آلفرد هیچکاک

■ استنلی کوبریک


■ ویلیام ایروین

و صحنه‌ی بازی، روحش تصفیه می‌شود و متوجه می‌شود که نیروهای خیر کدامند و نیروهای شر کدامند و نسبت این دو باهم چگونه است؟

به این ترتیب نوعی از انتقال پیام رقم خورد که به آن تئاتر گفته شد. در صد سال اخیر، تئاتر در ترکیب با هنرهای ادبی دیگر مثل رمان، بعد از اختراع دوربین عکاسی و فیلم‌برداری سینما را رقم زد و سپس تلویزیون به خانه‌های مردم آمد که از آن به سینمای خانگی هم تعبیر می‌شود. ابتدا غرب برای ایجاد تغافل، صنعت فیلم و فیلم‌سازی را ابزار سرگرمی معرفی کرد؛ ولی درواقع فیلم و سریال ابزاری برای انتقال مفاهیم مهم است.

■ **خردورزی: یقیناً سینما به‌مثابه یک پدیده‌ای مدرن که با روح و احساس انسان‌ها قرابت زیادی دارد نقش و جایگاه مهمی نیز در انتقال مفاهیم خواهد داشت، آیا این نگاه در صنعت فیلم‌سازی داخلی و به‌طور کلی نسبت به هنر، در کشور ما نیز وجود دارد؟**

متأسفانه این مسأله در کشور ما جدی گرفته نمی‌شود. هنوز ما معتقدیم شعر و ادبیات فضای بیان احساسات است و نمایش و فیلم برای سرگرمی. از منظر سینماگران ما مشکل سینمای امروز نبود فیلم‌نامه و وجود ممیزی در سینماست و این درحالی است که هدف غرب از سینما و فیلم‌سازی ایجاد غفلت با هدف سرگرمی و لذت بردن از فیلمی است که محتوای فکری ندارد و انیمیشنی که فقط برای سرگرمی ساخته شده است، مانند هدف شیطان که درصدد غافل کردن انسان‌ها و دورکردن آن‌ها از یاد خداوند است. سینماگری که امروزه به‌جای یک فیلسوف، عالم، شاعر و نویسنده و حتی فقیه باید پیامی را منتقل کند، باید ابتدا یک متفکر یا فیلسوف باشد، سپس تکنیک فیلم بداند. این مسأله مهمی است که از آن غافل هستیم.

■ **خردورزی: اگر مثالی در ذهن دارید بیان بفرمایید.**

بله، شاهد مثال این ادعا این است که بعد از سال ۲۰۱۱ میلادی در ایالات متحده، تعدادی از اساتید شاخص فلسفه و دانشجویان دکتری فلسفه را برای تشخیص فلسفه‌ی درون فیلم‌ها و انیمیشن‌ها و میزان فلسفه موجود در آن‌ها مأمور کردند. در دانشگاه‌های غرب خبری از فلاسفه و فیلسوفان نیست؛ چراکه خود آن‌ها فیلسوفانشان را در هالیوود معرفی می‌کنند، برخلاف جمهوری اسلامی ایران که بنده معتقدم فیلسوف نداریم، بلکه اساتید ما در دانشگاه‌ها فلسفه می‌خوانند و متفکر نیستند.

سینما سرگرمی نیست. فلاسفه دیروز، سینماگران امروز هستند. در شرایطی که فلسفه‌ی رسمی در تنگنای سطور کتاب‌ها و پشت دیوارهای بلند دانشگاه‌ها حصر شده؛ در فضای عمومی، فلسفه‌ی غیررسمی از طریق سینما خود را بروز داده است. همان‌طور که حافظ و سعدی به‌عنوان حکیم و عارف از هنر شعر استفاده کردند تا پیام خود را القاء کنند، امروزه نیز سینماگر از هنر سینما چنین بهره‌ای را می‌برد و فلسفه به‌عنوان قله‌ی تفکر، رسانه‌ای بهتر از سینما برای عمومی‌سازی خود ندارد.

منتقدان غربی، اکثر فیلم‌های خود را از نظر فلسفی بررسی کرده و نتیجه آن‌ها را در قالب کتاب‌هایی به چاپ رسانده‌اند. این مسأله ثابت می‌کند هدف از فیلم و فیلم‌سازی تنها سرگرمی نیست، بلکه تحمیل و دیکته مباحث فلسفی بر تماشاگر آن‌هاست؛ اما متأسفانه منتقدان ایرانی، فیلم‌ها را از نظر کیفیت ساخت بررسی و نقد می‌کنند و به کیفیت محتوایی آن‌ها نمی‌پردازند. با مطالعه آثاری که در غرب از فلسفه فیلم‌های هالیوود نوشته شده است، می‌توان یک دوره کارشناسی ارشد فلسفه سینما و سینمای فلسفه راه اندازی کرد.

نقد هالیوودیسم[۲] نقد سینمای هالیوود نیست، بلکه نقد یک ایدئولوژی است. هالیوودیسم ایدئولوژی جامع تفکر آمریکایی است. این ایدئولوژی عصاره تفکر فلسفی غرب است. همواره می‌گویند سینما سرگرمی است؛ اما ۴۱۳ استاد فلسفه در دانشگاه‌های آمریکا در چند سال اخیر گردهم آمده و ۱۲۰ کتاب نوشته‌اند که انتشارات برخی مؤسسات معتبر بین‌المللی از جمله «بلک ول»[۳] آن‌ها را منتشر کرده است. استادان فلسفه در این کتاب‌ها به عمق مباحث فلسفی در فیلم‌های سینمایی، سریال‌های تلویزیونی، انیمیشن‌ها و بازی‌های کامپیوتری پرداخته‌اند. مجموعه‌ای از این کتاب‌ها به سینماگرانی اختصاص دارد که صاحب تفکر فلسفی هستند. «استیون اسپیلبرگ»[۴]، «دیوید لینچ»[۵]، «مارتین اسکورسیزی»[۶]، «آلفرد هیچکاک»[۷] و «استنلی کوبریک»[۸] نمونه‌ی سینماگرانی هستند که برای هرکدام از آنان یک کتاب مستقل فلسفی نوشته شده است و به‌زعم اساتید فلسفه،

■ اینسپشن

■ ترمیناتور

■ هری پاتر

■ ماتریکس

سینماگران هالیوود هرکدام به‌نوبه خود فیلسوف هستند. اکثر این کتاب‌ها که فلسفه‌ی فیلم و سریال‌ها را بیان می‌کند، با سرپرستی ویلیام ایروین[9] و جمعی دیگر از اساتید فلسفه به رشته تحریر درآمده است.

■ **خردورزی: بله، نکته دقیق و غامضی بیان داشتید، سینمای غرب، از ابتدا متوجه بارِ فلسفی تکنولوژی دست ساخته خود شد و نظریه‌پردازان زیادی به تشریح فلسفه سینما روی آوردند و به همین جهت شاید سینما را بتوان پس از کتاب، دومین ابزار رسانه‌ای برای انتقال مفاهیم عمیق فلسفی به حساب آورد. به نظر شما چه کتاب‌ها و آثاری توانسته‌اند در این حوزه موفق باشند وآثار فاخری را به نگارش دربیاورند؟**

برای فیلم‌هایی چون «ماتریکس»[10]، «هری پاتر»[11]، «اینسِپشن»[12] و «ترمیناتور»[13] کتاب‌های مستقل نگاشته‌اند که حاکی از وجود عمق مباحث فلسفی در این آثار سینمایی است. سریال‌هایی مانند «هیروز»[14]، «۲۴»[15] و «لاست»[16] مملو از فلسفه است. برای انیمیشن «خانواده سیمپسون‌ها»[17] یا انیمیشن «ساوت پارک»[18] نیز کتاب‌هایی نوشته‌اند که عمق تفکر فلسفی موجود در این آثار را نشان می‌دهد.

از جمله‌ی این فیلم‌ها می‌توان به سریال «هیروز» اشاره کرد. در فصول مختلف کتاب فلسفه‌ی هیروز به مباحث فلسفی عمیقی از جمله سوپرمن[19]، ساموراییِ[20]، متافیزیک[21] و ذهن هیروز پرداخته شده و مخاطب درعین تماشای این سریال با هدف سرگرمی، انگاره‌های ذهنی و فلسفی عمیقی را دریافت می‌کند.

کتاب «فلسفه‌ی ترو بلود»[22] نمونه‌ی دیگری از این کتاب‌هاست که درمورد یک سریال جنایی است. در این سریال از مسائل سکس گرفته تا نگاه نیچه[23]، نهیلیسم[24]، دیدگاه‌های فلسفی کانت[25] و پوپر[26] را هم مطرح کرده‌اند.

در کتاب «فلسفه‌ی ماتریکس»[27] نیز حرف‌های عجیبی از حوزه تفکر پست مدرن مطرح شده که نشان‌دهنده عمق مطالب فلسفی آن است.

در کتاب «فلسفه انیمیشن ساوت پارک» که سال‌ها پیش‌پخش شد، قطعات توهین‌آمیزی نسبت به خداوند و حضرت مسیح علیه‌السلام بیان شده است و حتی در قسمت‌های ۱۸۰ به بعد، توهین و تعرضاتی به وجود نازنین پیامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌آله را می‌بینیم که مردم نیجریه به آن اعتراض کردند و برخی مسلمانان ایالات متحده، سازندگان این سریال را تهدید کردند. با وجود اینکه این سریال از نظر کیفیت ساخت بسیار ضعیف است. این موضوع نشان می‌دهد که نه‌تنها در فیلم‌های بسیار جدی برای بزرگسالان فلسفه وجود دارد، بلکه سریال‌های انیمیشن کودکان هم فلسفی هستند و در آن به صراحت بنیان‌های دینی از جمله خداوند، حضرت مسیح (ع) و وجود پیامبر(ص) را مورد تعرض و توهین قرار می‌دهند.

در کتاب فلسفی «کارتون سیمپسون‌ها» حجم عظیمی از مطالب فلسفی موجود است. لیسا[28] که از شخصیت‌های اصلی این انیمیشن است، فرهنگ ضدآمریکایی را بیان می‌کند؛ یعنی در این سریال و انیمیشن‌ها تعارض‌ها و تناقض‌ها را مطرح می‌کنند و برای آن‌ها بیان فلسفی می‌سازند.

نکته قابل توجه این است که در برخی کتاب‌ها صراحتاً نام نیچه به‌عنوان فیلسوف در بیان فلسفه فیلم آورده شده است، با وجود اینکه بسیاری از آثار سینمایی ایالات متحده بافلسفه‌ی نیچه درتعارض دیدگاهی هستند.

در انتهای کتاب «فلسفه لاست»[29] مشخصات استادان فلسفه و دانشجویان دکتری فلسفه که برای تنظیم این کتاب همراهی کرده‌اند را می‌بینیم. این موضوع نشان می‌دهد که معلمان فلسفه پای کار هستند تا اثبات کنند این فیلم و سریال‌ها صرفاً برای سرگرمی نیستند. اساتیدی که هرکدام با تحصیلات عالی از دانشگاه‌های معتبر و متخصص در ابعاد مختلف فلسفی گردهم آمده‌اند.

■ **خردورزی: با توجه به توضیحاتی که بیان داشتید جایگاه سینمای داخلی را در این حوزه چگونه تبیین می‌کنید، آیا سینمای ایران جهت یا جهشی برای تبیین مفاهیم فلسفی با اهداف استراتژیک داشته است و یا صرفاً معتقد به یک سینمای کالایی برای تفریح و سرگرمی می‌باشد؟**

شاید آثاری مثل فیلم «گاو» که میزان کمی از مبانی فلسفی در آن یافت می‌شود را بتوان در سینمای داخلی نام برد، اما جهت و جهشی برای اشراب مفاهیم فلسفی در آثار سینمایی و جهت‌گیری استراتژیک در این حوزه با هدف تبیین جهان‌بینی فلسفی در سینما انجام نشده است. اگر امروزه غرب فیلسوف شاخصی برای معرفی ندارد، چون سینماگران در هالیوود کار فلسفی انجام می‌دهند، به‌جای اینکه کتاب چاپ کنند و شعر بسرایند، فیلم سینمایی و سریال با مضمون فلسفی می‌سازند، تا جایی‌که برای هر سینماگر غربی به‌عنوان یک فیلسوف کتابی چاپ شده است. این همان کاری است که در جامعه ما ناشناخته است و متأسفانه هنوز بر این باوریم که فیلم و سریال عامل سرگرمی و یا نهایتاً تخدیر است.

■ **خردورزی: شما راهکار و راهبرد خاصی برای رسیدن سینمای ایران به یک جایگاه استراتژیک‌وجهان‌بینی‌فلسفی‌مدنظر‌دارید؟**

در سطح خرد و تکنیکی اگر قرار است جامعه و تفکر ما نجات پیدا کند که باید جامعه و سینمای ما نجات یابد، باید بدانیم سینماگر ما باید فیلسوف باشد، باید حافظی وجود داشته باشد تا دیوان شعری بسراید و الّا هزار سازمان انتشاراتی با کیفیت نفیس دیوان حافظ چاپ کنند، از دل آن چاپ‌های نفیس حافظ بیرون نمی‌آید. باید فیلم‌نامه‌نویسی با تفکر فلسفی باشد، می‌توان تفکر او را در قالب فیلم و سینمایی درآورد. کسی‌که ابزار تکنیک را در دست دارد، باید تفکر فلسفی داشته باشد.

■ کارل پوپر

■ فریدریش نیچه

■ ایمانوئل کانت

وقتی یک مضمون عالی مدنظر داشته باشید؛ ولی تکنیک شاعری ندانید، نمی‌توانید آن را در قالب شعر بیان کنید. حافظ دو هنر دارد؛ اولاً حکیم است و ثانیاً شاعر. سعدی، مولوی، صائب تبریزی و... اولاً حکیم و متفکرند، سپس شاعر. سینماگر ما اول باید متفکر و حکیم باشد، سپس آن را در قالب هنر سینما بیاورد. جمع حکمت و هنر موجب عمومیت یافتن تفکر می‌شود و می‌توان آن را به مردم منتقل کرد.

بنده معتقدم اگر فلاسفه گذشته در عصر ما زندگی می‌کردند، مثلاً افلاطون یا ارسطو، به‌جای تألیف کتاب «جمهور» یا کتاب «سیاست» به ساخت فیلم و بیان مفاهیم فلسفی در قالب فیلم و سریال می‌پرداختند.

در سطح کلان اگر قرار است جامعه‌سازی کنیم که باید این کار را انجام دهیم، یک راه بیشتر نداریم و آن این است که انگاره‌های جامعه‌سازی را به زبان روز به نسل بعد منتقل کنیم. نسل دیروز در سطحی بود که برای فهمیدن، باید می‌شنید تا در ذهن تصویرسازی می‌کرد؛ اما نسل امروز این راه طولانی را طی نمی‌کند و می‌خواهد تصویر آماده از مفهوم را مستقیماً ببیند. باید مفاهیم فلسفی را در قالب تصویر، نور و صدا گذاشت و به نسل بعد منتقل کرد، سند این ادعا کتاب‌هایی است که نشان می‌دهد این فیلم و سریال‌ها چه حجم عظیمی از مطالب فلسفی را منتقل می‌کنند و باورها را تغییر می‌دهند.

در کشور ما نه معلم فلسفه متوجه این مسأله می‌شود و نه سینماگر، تا مادامی که معلم فلسفه و سینماگر آنقدر از تحولات نسلی و حقیقت دور هستند، نمی‌توانند مفاهیم را منتقل کنند.

اینکه ما بپنداریم که سینما برای سرگرمی است، دروغی بیش نیست و تا زمانی‌که ما به اهمیت این مسأله پی‌نبریم، به جامعه‌ی آرمانی نخواهیم رسید. تحقق جامعه آرمانی این است که ما بتوانیم بین راه‌های انتقال پیام تفکیک قائل شویم و به دروغ غرب مبنی بر سرگرمی بودن فیلم برسیم.

فهم فلسفهٔ سینما و سینمای فلسفه از سه زاویه در زندگی شخص مهم است؛ اول اینکه اگر دانشجوی جامعه‌شناسی، علوم سیاسی، الهیات، فلسفه و حتی فقه و گرایش‌های دیگر هستید، باید بدانید زبان امروز چیست؟

دوم اینکه اگر حوزه‌ی اصلی شما هنر است و به سینما و شعر و ادبیات علاقه دارید، باید متوجه تفکر فلسفی در کنار هنر باشید. اگر تفکر فلسفی، جامعه‌شناختی و حتی اقتصادی دارید، ابزارتان برای انتقال مفاهیم این است که سینما بدانید و اگر هنرمند هستید، باید محتوای فلسفی در کنار هنر داشته باشید.

اگر طلبه‌ای در پی اجتهاد است، باید بداند حتماً مرجع تقلید آینده، باید سینماگر هم باشد؛ یعنی باید حرف عمیقی که دارید را بتوانید در قالب فیلم و سریال و انیمیشن بزنید. به تعبیر رهبر فرزانه انقلاب که تأکید دارند: «آنچه در قالب هنر نگنجد، ماندنی نیست.»

بخش سوم اینکه جدا از این قضایا اگر شما نگاه مصلحانه دارید و می‌خواهید جامعه خود

و جامعه بشری را اصلاح کنید، چاره‌ای ندارید جز اینکه دو نگاه فلسفی و هنری را باهم ترکیب کنید. اگر حرف عمیقی برای جامعه دارید، به تعبیر مقام معظم رهبری که می‌فرمایند: «حرف نو جمهوری اسلامی است»، پس این حرف نو باید ابزاری برای گفتن داشته باشد. معلم آینده مدرسه و دانشگاه باید مستندساز باشد، همان‌طور که می‌بینیم هر متفکر غربی که کتاب می‌نویسد، براساس آن مستند هم می‌سازد، مثل کتاب آقای فرگوسن[29] که مستند کتاب ترقی پول[30] را ساخت؛ یعنی کتاب به‌نوعی فیلم‌نامه فیلم مستند است.

اگر قائلید که حرف نو دارید، برای اینکه برد داشته باشید، باید به زبان روز حرف بزنید، روش‌های سنتی پیشینه دیگر جوابگو نیست، به‌خصوص برای نسل بعدی که اصلاً حوصله‌ی خواندن ندارد، اصلاً حوصله‌ی راه طولانی شنیدن، خواندن و تصویرسازی در ذهن را ندارد، سریع و تند باید روی پرده سینما، تلویزیون و یا مانیتور مفاهیم را نشان داد و حرف را بیان کرد؛ یعنی باید پیام را در سریع‌ترین وجه ممکن به مخاطب رساند. این‌ها اقتضائاتی است که در جامعه‌سازی امروز مطرح هستند و خلأ دارند.

■ **خردورزی: تشکر از بیان جامع و کامل شما، به‌عنوان آخرین سؤال اگر بحث دیگری مد نظر دارید مطرح بفرمایید.**

به‌طور کلی بیان کردیم که گروهی هستند؛ چه مبتنی بر کلام وحی و چه مبتنی بر خرد بشری، می‌خواهند بگویند چطور زندگی کنیم و چگونه جامعه را اداره کنیم؟ چطور باید فکر کرد و چگونه باید عمل کرد؟ براساس علم، عمل کنیم یا مبتنی بر ایمان؟ در هر دو صورت یک نکته مشترک وجود دارد؛ اینکه کسی به شما بگوید که چگونه باید عمل کرد یا اینکه شما آن کسی هستید که باید به دیگران بگویید چگونه عمل کنند.

عمل یا فاسد است یا صالح و تمام تلاش بشر برای تشخیص همین بوده است و در چنین فضایی گفتار برخی ریشه در کلام وحی دارد و گفتار برخی دیگر ریشه در خرد بشری. روزگاری بشر مستقیماً صحبت می‌کرد و روز دیگر در قالب شعر و سپس نقاشی و تصویر حرف خود را منتقل می‌کرد. بعدها داستان‌ها جای کتاب مقید فلسفی را گرفتند. دوره‌ای آمد که با اختراع دوربین عکاسی و سپس فیلم‌برداری، بشر منظور و حرف خود را در قالب فیلم و عکس بیان کرد و امروزه شما آثار سینمای فلسفی و فلسفه‌ی آثار سینمایی را مشاهده می‌کنید.●

پی‌نوشت

1. Theater.
2. Hollywoodism.
3. Wiley Blackwell.
4. Spielberg Alan Steven.
5. Lynch Keith David.
6. Charles Scorsese Martin.
7. Alfred Hitchcock.
8. Stanley Kubrick.
9. Irven William.
10. Matrix.
11. Harry Potter.
12. Inception.
13. Terminator.
14. Heroes.
15. Lost.
16. Simpsons.
17. South Park.
18. Superman.
19. Samurai.
20. Metaphysics.
21. The True Blood And Philosophy.
22. Friedrich Wilhelm Nietzsche.
23. Nihilism.
24. Immunuel Kunt.
25. Karl Raimund Popper.
26. Matrix And Philosophy.
27. Lisa Simpson.
28. Lost And Philosophy.
29. Nial Ferguson.
30. The Acsent Of Money.

گفت‌وگو با دکتر تورستن بوتز بورنشتاین

استاد فلسفه، دانشگاه علوم و فناوری خلیج فارس

سینما، اندیشه‌هایی با صدای بلند

فرایند تولید اثر، مستقل از ذهن کارگردان است

| مترجم: سید محمد امین علوی

| معرفی‌نامه

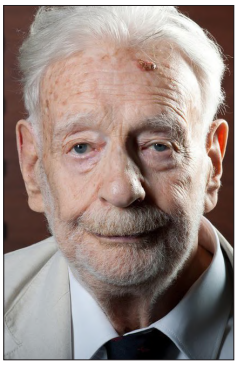
بوتز – بورنشتاین در سال ۱۹۶۴ در آلمان زاده شد و از سال ۱۹۸۵ تا ۱۹۹۰ در دانشگاه سوربن در رشته فلسفه مشغول به تحصیل بوده است. بورنشتاین مدرک دکتری خود را در سال ۱۹۹۳ از دانشگاه آکسفورد اخذ نمود. او به عنوان محقق مقطع پسا دکتری در فنلاند، تحقیقات گسترده‌ای را در مورد فرمالیسم و نشانه‌شناسی در روسیه و کشورهای حوزه بالتیک انجام داد. وی در سال ۲۰۰۰، گواهی صلاحیت مدرسی خود را در پاریس دریافت کرد. بوتز – بورنشتاین برای سال‌های متمادی در ژاپن و به‌ویژه در مدرسه کیوتو مشغول کارهای علمی – پژوهشی بوده و به مدت دو سال نیز در «مرکز فعالیتهای شناختی» دانشگاه ژجیانگ در هانگژوی چین به عنوان مشاور و محقق فعالیت نموده است. او از سال ۲۰۰۷ تا ۲۰۰۹ استادیار فلسفه در دانشگاه توسکگی بود که به لحاظ تاریخی یک دانشگاه مختص سیاه پوستان در آلاباما محسوب می‌شود. بورنشتاین هم اکنون استاد فلسفه دانشگاه علوم و فناوری خلیج در کویت است.

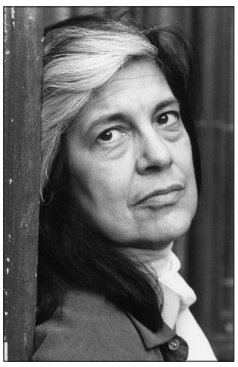
مقدمه

در سال‌های اخیر آثار بسیاری پیرامون فلسفه سینما منتشر شده است که همگی سعی داشته‌اند به پرسش‌های بنیادی در باب نسبت سینما و اندیشه پاسخ دهند. گرچه بسیاری از نظریه‌پردازان سینما فیلسوف نبوده‌اند و بحث‌های کاملاً فلسفی را مطرح نمی‌کردند اما متأثر از نظریات فلسفی دوران خود بودند. برای مثال آندره بازن متأثر از رویکرد فلسفی پدیدارشناختی و اگزیستانسیالیسم بود و آیزنشتاین از مارکسیسم تاثیر می‌گرفت؛ این افراد در مورد ماهیت و کارکرد فیلم نظریاتی مطرح می‌کردند که لزوماً نظرات فلسفی نبودند اما قابلیت طرح در حوزه مسائل فلسفی را داشتند. مجله تخصصی خردورزی با هدف تبیین جایگاه ارتباط «سینما و فلسفه» گفتگویی را با استاد «تورستن بوتز-بورنشتاین[1] استاد فلسفه، دانشگاه علوم و فناوری خلیج فارس» انجام داده است، در ادامه متن این گفتگو تقدیم می‌گردد.

■ خردورزی: بین سینما و اندیشه‌های فلسفی چه نوع رابطه‌ای وجود دارد؟ این رابطه تعاملی است یا تقابلی؟

اولین مسئله‌ای که در اینجا بدان پرداخته می‌شود این است که آیا فیلم‌ها به گونه‌ای که دیگر هنرها – همچون ادبیات یا نقاشی– «فلسفی» هستند، می‌توانند «فلسفی» باشند؟ آیا علاوه بر محتوایی که فیلم به نمایش می‌گذارد، در شیوه‌ای که سینما به‌عنوان یک


■ الکساندر آستروک


■ سوزان سانتاگ

■ هانری میشو

■ پاول کله

■ موریس مرلو پونتی

رسانه از خود نشان داده و به ظهور می‌رساند، چیزی فلسفی وجود دارد؟ بدیهی است که سینما زبان خاص خود را دارد و با تصاویر متحرک کار می‌کند. حال سؤال این است که آیا این تصاویر متحرک، مفهوم خاصی دارند؟ آیا در کنار هم آمدن این تصاویر، باعث ایجاد فلسفه می‌شود؟ فیلم، تصاویر را در طول زمان به گونه‌ای پردازش می‌کند که در نتیجه آن یک جهان با فضا و زمانی کاملاً ساختگی و تصنعی ایجاد می‌گردد. آیا این رویه تصاویر سینمایی را بیشتر «مفهومی» می‌کنند یا تصاویر مثلاً یک نقاشی را؟

کاملاً آگاهم که به جای پاسخ‌دادن به سؤال شما، دارم سؤال می‌پرسم. اما باید بدانید که من فقط سعی می‌کنم نشان دهم که پاسخ‌ها ممکن است در چندین جهت پیش بروند و سؤالات مختلف دیگری را به وجود آورند. من امیدوارم که بتوانم در ادامه به برخی از این سؤالات پاسخ دهم.

همچون هر هنر دیگری، سینما هم می‌تواند فلسفی باشد و اساساً این فلسفی‌بودن در سینما به دو صورت متفاوت می‌تواند رخ دهد. لازم به ذکر است که می‌بایست میان «سینمای فلسفی» و «سینمای فلسفه» تمایز قائل شد. بدون شک بسیاری از فیلم‌ها، ایده‌های فلسفی خود را عمدتاً در حوزه اخلاق بیان می‌کنند. به این ترتیب، آنها مفاهیم فلسفی را به طریق دیگری نشان می‌دهند. اما جذابیت این پدیده برای من کمتر است، فقط به این دلیل که هنرهای دیگر، به ویژه ادبیات نیز این کار را انجام می‌دهند. آن چیزی که بیشتر مرا به خود جلب می‌کند این است که آیا تصویربرداری به خودی خود با تصاحب و تکه‌تکه کردن واقعیت، واقعیت دیگری را به گونه‌ای که شاید فلسفی‌تر از آنچه توسط ادبیات انجام می‌گیرد، خلق نمی‌کند؟ بگذارید به شیوه دیگری کلامم را منعقد کنم: آیا دوربین فیلم‌برداری با حرکت یا رفتار خود و تنها به این دلیل که نگرش خاصی دارد، می‌تواند چهره‌ها یا تصاویری را متمایز از آنچه در واقعیت هست، بیافریند؟

■ خردورزی: نقش سینما در بازنمایی مفاهیم فلسفی چه میزان است؟

سؤال اصلی این است که آیا فیلم، نگرش و منطق خاص خود را دارد؟ دقیقاً همان‌طور که رؤیا نیز نگرش خاص خود را ایجاد می‌کند. بدیهی است که خواب و رؤیا به دلیل اینکه با یک شیوه خاص به ماجرا می‌نگرد، متمایز از آنچه به عنوان غیر رؤیا وجود دارد، عمل می‌کند. این مسئله به این دلیل که خواب و رؤیا شامل اشیاء و نمادهای خاصی بوده یا به این دلیل که به روشی خاص درآمده، نیست. ما خواب و رؤیا را مورد تصدیق قرار می‌دهیم نه به خاطر آن‌که نشان‌دهنده اشیای عجیبی هستند، بلکه فقط به این دلیل که رؤیاها نگرشی متفاوت دارند. همین امر در مورد پدیده دیگری نیز صدق می‌کند: بازی‌ها. شیوه مبارزات و پیکارها در بازی‌ها به گونه‌ای غیر قابل انکار با مبارزات و پیکارهایی که خارج از بازی رخ می‌دهد، متفاوت هستند و این‌گونه است که می‌گوییم بازی‌ها نیز نگرش خاص خود را دارند.

سینما کمی شبیه طراحی است. طراحی، هنری است که از نظر من به هنر سینما نزدیکتر است. در طراحی تضادها، برجسته‌سازی‌ها، پیوندها و حذف‌ها وجود دارد. همه این حرکات و رفتارها می‌توانند طراحی را به یک فعالیت فلسفی تبدیل کنند. همانند فیلم، طراحی نیز شبیه به تفکر و اندیشیدن است. شخصی که طراحی می‌کند، ابتدا خطی را تصور نمی‌کند و سپس آن را بکشد. او ابتدا چهره‌ای را تصور نمی‌کند و سپس آن را ترسیم کند، بلکه، خود طراحی و نقاشی، در حالی که کشیده می‌شود، به این خطوط فکر می‌کند. نقاشی و طراحی به همراه خطوطی که به وجود آورنده آن هست، می‌اندیشد و فکر می‌کند. بدین ترتیب، طراحی می‌تواند واقعیتی مستقل را ایجاد کند که مستقل از ورودی‌ها یا خروجی‌های تخیلی و روایی عمل می‌کند.

همین امر در مورد تصاویر موجود در فیلم نیز صادق است. می‌توان گفت که این تصاویر یا خطوط، مجازی هستند، چرا که به نوعی با فکرکردن و اندیشیدن به خودشان است که به وجود می‌آیند. «هانری میشو»[۲]، نقاش و شاعر فرانسوی، مجذوب این بود که چگونه رنگ‌های «پُل کِلی»[۳] از بوم بیرون می‌آیند. از دیدگاه او، به نظر نمی‌رسید که آنها توسط کِلی به منصه ظهور رسیده باشند بلکه میشو بر این باور بود که آنها به خودی خود به منصه ظهور رسیده‌اند. «مرلو پونتی»[۴] در کتاب «چشم و ذهن»[۵] خود به این اظهار نظر میشو اشاره می‌نماید.

همچون هر هنر دیگری، سینما هم می‌تواند فلسفی باشد و اساساً این فلسفی‌بودن در سینما به دو صورت متفاوت می‌تواند رخ دهد. لازم به ذکر است که می‌بایست میان «سینمای فلسفی» و «سینمای فلسفه» تمایز قائل شد. بدون شک بسیاری از فیلم‌ها، ایده‌های فلسفی خود را عمدتاً در حوزه اخلاق بیان می‌کنند. به این ترتیب، آنها مفاهیم فلسفی را به طریق دیگری نشان می‌دهند.

■ خردورزی: کدام مکتب فلسفی به مفاهیم زیبایی‌شناسی سینما نزدیک‌تر است؟

در سال ۱۹۴۰ یک مقاله بسیار تأثیرگذار از «الکساندر آستروک»[6] با نام «نظریه دوربین- قلم»[7] منتشر شد که «سوزان سانتاگ»[8] در مقاله خود «درباره سبک»[9] از آن یاد می‌کند. شاید ادبیات فلسفی مرتبط با آن مقاله توسط آستروک نشان دهنده جالب‌ترین بخش فلسفه فیلم باشد. آستروک می‌گوید که سینما تصاویر را نشان نمی‌دهد، بلکه بیشتر با دوربین می‌نویسد. دوربین واقعیت را ترسیم می‌کند تا زمانی که به یک بیان «زبانی» تبدیل شود. هنگامی که وی می‌گوید، دوربین در حال نوشتن یک زبان است، منظورش این است که تصاویر را کنار هم نمی‌گذارد و سپس آنها را به سبک خاصی در آورد، بلکه آنها را زیباتر یا متفاوت‌تر می‌نمایاند. در عوض، سینما در حال نوشتن زبانی به سبک خاصی است که فیلم را به سازنده مفاهیم نزدیک‌تر می‌کند. در فیلم‌ها، عنصر انتزاعی فقط جزء زمان نیست، بلکه نقطه نظر مونتاژ نیز از عناصر انتزاعی به شمار می‌رود. برای آستروک، نه تنها بیان سینمایی به خودی خود انتزاعی است که یک مفهوم و یک سبک است که به منصه ظهور رسیده و به رشته تحریر در آمده است.

بنابراین، برای پاسخ به سؤال شما، بله، سینما می‌تواند مفاهیم فلسفی را به سادگی بیان کند، زیرا زبان انتزاعی خاصی دارد. مانند سوررئالیسم نمادین نیست، تصویری فرویدی از مفاهیم به ما نمی‌دهد. به هر حال باید اشاره کنم که آستروک بسیار مخالف سوررئالیسم بود. سینما به هنگام «صحبت کردن» یا «نوشتن» مفاهیمی را تولید می‌کند، تنها به این دلیل که جز این کار دیگری نمی‌تواند انجام دهد. زبان سینمایی بیشتر شبیه نوشته دریدا است که سعی در بازیابی یک حال محسوس و ملموس ندارد، بلکه فقط خود را بدون نشان دادن «چیزی» و بدون نمادسازی «چیزی» نشان می‌دهد. فقط نوشتار وجود دارد، فقط سینما وجود دارد. مثل یک رؤیاست. خواب و رؤیا نماد چیزی نیست، حداقل در زمانی که ما آن را می‌بینیم. شما می‌توانید بعداً به تفسیر و تأویل نمادها بپردازید، اما در این صورت، شما به زبان خواب و رؤیا توجه نمی‌کنید، بلکه به زبانی که خودتان ساخته‌اید توجه دارید. این یک تعبیر است و خود خواب و رؤیا نیست.

در سینما همیشه میان ادراک و انتزاع اثر متقابل وجود دارد و این نوعِ خاصی از سبک را تولید می‌کند. آن سبک، «مفهومی» است که به وسیله زبان سینمایی آفریده شده است. بنابراین، بله، فیلم مفاهیم فلسفی را خلق می‌کند و این مفاهیم صرفاً ناشی از زیبایی‌شناسی نیست که به واقعیت، «سبک‌سازی» می‌کند. آنها سبک هستند.

■ خردورزی: به نظر شما فلسفه‌های اومانیستی و پراگماتیستی به چه میزان در آثار برجسته سینمایی پررنگ است؟

هر فلسفه‌ای می‌تواند بینش‌های مفیدی را به دست دهد. بستگی دارد به این که دنبال چه چیزی باشد. فلسفه تحلیلی در این حوزه بسیار زیرکانه و هوشمندانه عمل کرده، هرچند که این چنین انتظاری از آن وجود نداشته است. در اروپا، دانیل فرامپتون[10] در «فیلموسوفی» خود پیشنهاد کرد که فیلم نشان نمی‌دهد یا روایت نمی‌کند، بلکه به موازات تفکر انسان تکامل می‌یابد. «تفکر فیلم» در واقع همان چیزی است که من هنگام پاسخ به سؤال شما مطرح می‌کنم. به گفته فرامپتون، فیلم به اشیا، شخصیت‌ها و اعمال فکر می‌کند و این کار را به شیوه‌ی خودش انجام می‌دهد، مستقل از آنچه کارگردان فکر می‌کند. همان‌طور که در ابتدا گفتم، در فیلم یک فرایند تفکر وجود دارد، یک فرآیند تفکر که از دیدگاه ذهنی یک انسان انجام نمی‌شود و نتیجه آن ممکن است تصاویر، نمادها یا حالات ذهنی باشد. اما فرآیند تولید، مستقل از ذهنیت کارگردان، بیشتر شبیه به یک بازی، خود را آشکار می‌کند و به دنبال خود اتفاقاتی را نیز به وجود می‌آورد.

چه کسی مشتاق است این موضوع را در حوزه مطالعات فیلم در نظر بگیرد؟ من به تمامی فیلسوفانی فکر می‌کنم که به مقوله فیلم‌های آهسته یا «سینمای متفکرانه» یا آنچه من به عنوان «سینمای ارگانیک» نیز توصیف کرده‌ام، علاقه دارند. در این فیلم‌ها نوعی «کنوزیس»[11] یا آنچه بودیسم «سونیاتا»[12] می‌نامد، وجود دارد که آن عبارت است از «تهی‌سازی»[13] ذهنیت کارگردان. در فلسفه اسلامی به این «فنا»[14] می‌گویند.●

پی‌نوشت

1. Thorsten Botz-Bornstein..
2. Henri Michaux.
3. Paul Klee.
4. Maurice Merleau-Ponty.
5. L'oeil et l'esprit.
6. Alexander Astruc.
7. La Caméra-stylo.
8. Susan Sontag.
9. On Style.
10. Daniel Frampton.
11. Kenosis.
12. Sunyata.
13. Emptying.
14. fanà.

گفت‌وگوی سردبیر خردورزی با دکتر مسعود معینی‌پور

عضو هیئت علمی دانشگاه باقرالعلوم (ع) و مدیر شبکه چهارسیما

سینما و مدیریت شناختی انسان

جایگاه هنر هفتم در مدیریت افکار عمومی

| معرفی‌نامه

دکتر مسعود معینی پور، عضو هیئت علمی گروه علوم سیاسی دانشگاه باقرالعلوم (ع) و مدیر شبکه چهار سیمای جمهوری اسلامی است و از او ده‌ها مقالات علمی - پژوهشی در نشریات پژوهشی و همایش‌های علمی معتبر منتشر شده است. معینی‌پور پیش‌از مدیریت شبکه چهار سیما در سال ۱۳۹۶ تاکنون، یک مرکز رصد و مطالعات راهبردی را در دفتر تبلیغات حوزه علمیه قم تأسیس کرد که به روندپژوهی و آینده پژوهی مسائل حوزه دین، فرهنگ و اجتماعیات ایران می‌پرداخت. او همچنین از سال ۱۳۸۳ فعالیت مطبوعاتی خود را به‌عنوان سردبیر در مجلات پگاه حوزه، خشت اول، علوم انسانی اسلامی صدرا و رسائل تجربه کرد و در تمام این دوره‌ها تلاش کرد مسئله‌های اجتماعی را از زاویه نگاه و مبنای دین و علوم انسانی بررسی کند و پاسخ حوزه‌های علمیه و دین پژوهان را به مسئله‌های اجتماعی ایران استخراج کند. عضویت شورای سیاست‌گذاری برخی روزنامه‌های کشور همچنین سردبیری، نویسندگی و حتی اجرای برخی برنامه‌های تلویزیونی تخصصی را در دو دهه گذشته در کارنامه خود دارد.

مقدمه

رویکرد روانشناسی شناختی یا رویکرد شناختی نسبت به سینما در چند سال گذشته افزایش یافته و در حال گسترش است. سینما، جامعه اطراف خود را به تصویر می‌کشد و در واقع گرایش‌های روحی، روانی و ضمیر ناخودآگاه جمعی را منعکس می‌سازد؛ فیلم‌ها با ترسیم شاخصه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی یک جامعه به کاشت انگاره‌های ذهنی، هم‌افزایی اجتماعی و گزینه‌ای بسیار مفید برای مطالعات جامعه‌شناختی هستند. پیوند علوم شناختی و رسانه منجر می‌شود با ابزارهای چند رسانه‌ای مطالعاتی انجام شود که در جهت‌دهی و مدیریت ذهن عموم مردم جامعه کاربردی و مفید دارند، به عنوان نمونه وقتی فردی با شما صحبت می‌کند و شما عصبانی می‌شوید، چرا رنگ صورت شما تغییر می‌کند؟ فیلمی را می‌بینید و احساس ترس پیدا می‌کنید، وقتی شما می‌بینید که کسی فیلم در ژانر وحشت می‌بیند و رطوبت پوست، مردمک چشم، فشارخون، خشکی دهان و... تغییر می‌کند، به دلیل یک سری فعل‌وانفعالات شیمیایی است که به آن در اصطلاح «نوروپتنسمیتر» می‌گویند، موکول‌های شیمیایی در بدن ما دچار نوسان می‌شوند. سینمای شناختی برای ایجاد اثرگذاری شناختی باید تلاش کند به‌وسیله کاشت انگاره‌ها و با استفاده از فناوری‌های نوین شناختی همان حالت‌های تعجب، نشاط، ترس و... را در انسان ایجاد کند و به‌وسیله‌ی پدیدار شدن سینمای شناختی در ساختار فنی سینما انگاره‌های مثبت و کارآمدی را در ذهن مخاطب کاشت کند.

مجله تخصصی خردورزی با هدف تبیین رسالت سینمای ایران از دریچه نگاه یک استاد دانشگاه و کنشگر و فعالِ مجلات تخصصی و پژوهشی و همچنین مدیر یکی از شبکه‌های تخصصی تلویزیون که در دوران مدیریت او تحولات جدی در حوزه رسانه‌های تخصصی کشور شکل گرفت، گفتگویی را با دکتر مسعود معینی‌پور عضو هیئت علمی دانشگاه باقرالعلوم (ع) و رئیس شبکه چهارسیما انجام داده است؛ در ادامه متن این گفتگو تقدیم می‌گردد.

■ **خردورزی: بسیاری از کارگردان‌ها معتقدند رسالت سینما تنها سرگرمی است و اگر بیش از سرگرمی فایده‌ای حاصل بشود مطلوب است اما وظیفه و رسالت نیست، در مقابل برخی از اندیشمندان سینمایی قائلند سرگرمی دانستن سینما سخیف‌سازی آن است و رسالت سینما انتقال مفاهیم اصیل فلسفی است؛ از سوی دیگر در جامعه‌ی جهانی امروز تمام عناصر هنری، فرهنگی، اجتماعی و... به‌دنبال تسری علوم شناختی در تعاملات و مطالعات خود هستند و اگر بنا باشد ما در سینمای ایران آثاری را بسازیم که دارای مفاهیم و بن‌مایه‌های شناختی باشند ابتدا باید نزاع و اختلاف نظری را که بیان شد حل کنیم؛ راهکار شما برای حل این اختلاف نظر و رسیدن به سینمای شناختی چیست؟**

هر پدیده‌ای یک وجود اصلی دارد که باید مورد توجه قرار بگیرد. به تناسب ساحت‌های اجتماعی و بهره‌برداری از آن پدیده، ماهیت‌های متکثری برای آن پیدا می‌شود. سینما و تلویزیون در وجود واحد خودشان، به سرگرمی اصالت می‌دهند. نمی‌توان برای این مسأله نقضی پیدا کرد یا آن را به چالشی جدی کشید؛ کارکرد اصلی آن سرگرمی است و من هم با این گروه از این موضع که نگاه می‌کنم موافقم اما نکاتی در این میان هست که عرض می‌کنم.

با تأمل در روند به‌وجود آمدن سینما و تلویزیون، ما باید محل آغاز و پدید آمدن خود سینما را مورد بحث قرار دهیم؛ نه آن مبدئی که علاقه داریم سینما را بدان واگذاریم که مورد تحلیل و مصادره به مطلوب قرار گیرد. سینما یک پدیده‌ای برای سرگرمی است. حال آیا ماهیت‌های دیگری ندارد؟ قطعاً برای سینما ماهیت‌های دیگری نیز وجود دارد.

طبیعی است وقتی سینما سرگرم‌کننده باشد، مدیریت افکار عمومی را نیز انجام می‌دهد؛ یعنی علاوه بر اینکه می‌تواند در حوزه تفکر انسان تأثیرگذاری داشته باشد، در حوزه سیاسی و اجتماعی نیز می‌تواند تأثیر داشته باشد. باید به این نکته توجه کرد که این دعوا که می‌گویند سینما صرفاً برای تفکر و انتقال معارف فلسفی یا برای خردورزی یا برای سرگرمی ساخته شده، دعوای اشتباهی است. سینما مجموعه‌ای از این کارکردها را دارد منتها برخی جزء ذات سینماست و برخی از عوارض سینما. برای تولید کنندگان سینما برخی از این کارکردها طریقیت دارد و برخی موضوعیت. حتی سازندگانی هستند که سرگرمی برایشان طریقیت دارد و انتقال پیام و مدیریت ذهن مخاطب و نفوذ در عقائد و باورهای او موضوعیت دارد.

بهتر است گفته شود سینما یک پدیده مدرن است، یک وجود اصیل برای سرگرمی دارد و به‌دنبال آن یک ابزاری برای بهره برداری‌های فکری، انتقال معارف نظری، دستاوردهای تمدنی، مدیریت افکار عمومی و انتقال و تولید فراروایت‌هایی است که برای زندگی بشر فایده دارد. ما نمی‌توانیم در این دعوا یک طرف بایستیم؛ چراکه واقعاً آن را محدود کرده‌ایم.

■ خردورزی: آیا ما می‌توانیم از کارگردان و ساختار سینما این انتظار را داشته باشیم؟

این انتظار از ساختار سینما وجود دارد. نمی‌توانیم بگوییم که سینما فقط برای سرگرمی است یا فقط ماهیت فلسفی و شناختی دارد. سینما مدیریت افکار عمومی و اذهان مخاطب خود را برعهده می‌گیرد و در عرصه‌های مختلف و سطوح مختلف زندگی انسان حضور دارد. در حال حاضر پدیده رشد یافته‌ای مشاهده می‌شود که می‌تواند آینده جهان را به تصویر بکشد و هم روایتی از گذشته آفرینش جهان و جامعه انسانی ارائه کند. سینما سعی دارد در این فرآیند مدیریت شناختی انسان را بر عهده بگیرد تا روند آینده دنیا به آن سمت حرکت کند.

امکان دارد برخی بگویند شما درباره صنعت سینما بزرگ‌نمایی می‌کنید. من می‌گویم که یکی از ابزارهای جدی مدیریت آینده دنیا توسط اندیشمندان، اندیشکده‌ها و سردمداران مدیریت افکار عمومی، سینما است. از این منظر، سینما ارزش دو چندان و اهمیت بسیاری پیدا می‌کند.

سینما یکی از صنایع مهم تجاری، اقتصادی است که لابی‌های مهم قدرت و ثروت در آن سرمایه‌گذاری کرده‌اند. در روند شکل‌گیری سریال‌ها و فیلم‌های سینمایی در این صنعت بزرگ، روایت‌های کلان زندگی انسان در آینده شکل می‌گیرد و باقدرت خیره‌کننده خود برای مخاطب بازنمایی هنرمندانه می‌شود. اگر ما برای انسان و جامعه، سه لایه وجودی را در نظر بگیریم، سینما در بعد معرفتی، اخلاقی و سپس در بعد مدیریت عقلانی انسان، نظام معرفتی، اخلاقی و عقلانی را شکل می‌دهد و در هر کدام نقش خاصی را ایفا می‌کند.

سینما سعی می‌کند با تولید محصولاتی در قالب سرگرمی، نظم معرفتی و عقلانی انسان را مدیریت کند. سینما مدل‌های مختلف عقلانیت، تفکرهای مختلف، مشرب‌ها و نحله‌های مختلف را معرفی می‌کند و به دنبال اقناع افکار عمومی می‌رود. این مدل حتی می‌تواند عقلانیت و معرفت ناب و اصیل را بیان کند. به‌همین جهت گروه‌های مختلف و نحله‌ها در دنیا دارای یک صنعت سینمایی مهم هستند.

در ادامه سینما تلاش می‌کند نظام گرایشی، قلبی و اخلاقی انسان را مدیریت کند و مدل‌های اخلاقی و گرایشی انسان را مطرح می‌کند. همچنین بایدها و نبایدها، هنجارها و ناهنجارها را ترسیم می‌کند. سینما این قدرت را دارد که یک هنجار جاری در یک بازه تاریخی بزرگ که به یک سنت تبدیل شده را در یک تطور به ناهنجاری تبدیل کند. سینما جدال سنت‌ها، آداب، رسوم، دین و فرهنگ‌ها را دنبال می‌کند تا یک پدیده و جامعه جدیدی را بسازد.

همچنین سینما نظم رفتاری انسان‌ها را در سطح خرد عوض می‌کند و سبک زندگی جاری انسان را دستخوش تغییر قرار می‌دهد؛ آن‌چه که فرد باید ببیند، بشنود، نوع مشارکت‌های عمومی، حتی نوع مناسک جمعی که باید در آن شرکت داشته باشد را مشخص می‌کند. حتی بر روی کار، تحصیل و اوقات فراغت تأثیر گذار است.

سینما با پوشش فرهنگی خود، به یک صنعت بزرگ تبدیل شده است. نظام سرمایه‌داری از سینما برای تغییر و مدیریت افکار عمومی و همچنین برای رسیدن آینده جهانی که پیش‌روی خود تصور کرده، استفاده می‌کند. در اینجا سینما مشارکت جدی در تغییر نظام عقلانی، اخلاقی و رفتاری انسان دارد. به این جهت گونه‌های مختلف سینمایی شکل می‌گیرد.

اگر منظور شما از سینمای شناختی مدیریت افکار عمومی، اذهان و شکل دهی برای تصویری از آینده و سپس اقناع افکار عمومی و حرکت به سمت آن آینده باشد، باید بگویم که سینما این کار را انجام می‌دهد. سینماهای مختلف مانند سینمای سیاسی، سینمای اقتصادی، سینمای حماسی، سینمای وحشت، سینمای عاشقانه، سینمای کودک و نوجوان و... وارد حوزه‌های مختلف از ساحت انسان می‌شوند.

این درک من از سینما و کاری که سینما انجام می‌دهد است. اگر بخواهیم به مصادیق آن نیز نگاه کنیم، می‌بینیم که سینما در حوزه‌های مختلف، طبق شناختی که در آثار متفکرین یا شناخت سنتی یا دینی ورود دارد، به‌عنوان نمونه نسبت زمان و مکان را در آینده نوعی، تعریف می‌کند و ناگهان شما با حجمی از فیلم مواجهه می‌شوید که جایزه اسکار می‌گیرد، جزء فیلم‌های مهم می‌شود و بازیگران مهمی در آن حضور می‌یابند و تلاش می‌کنند یک مفهوم جدیدی از زمان و مکان را در آینده برای شما بسازد. آیا این مفهوم جدید از زمان و مکان، الزاماً بر اساس مکاتبی که میان انسان‌ها و تعاریفی که در منظر اندیشمندان آن جوامع وجود دارد؛ مانند سنت‌ها، آیین‌ها و تاریخ گذشته‌شان را تعریف می‌شود؟ یا سینما می‌گوید من دارم تصویری ارائه می‌کنم تا مردم را بدان سمت سوق بدهم؟

سینما تلاش می‌کند نظم سیاسی، نظم اقتصادی، نظم فرهنگی مدنظر خود را به تصویر بکشد و مدیریت دنیا را نیز به این سمت سوق بدهد. فیلم «تنت»، در واقع تعریف جدیدی از دنیای آینده و نظام تعاملات میان انسان‌ها را نشان می‌دهد. در فیلم حاضر زمان تعریف دیگری دارد و انسان‌ها یک نوع مواجهه جدیدی با یکدیگر دارند که به دنبال آن یک جامعه جدیدی شکل می‌گیرد.

«فیلم پلتفرم» پروداکشن بزرگی دارد که یک کمپانی بسیار معتبر بر روی آن کار می‌کند.

یک تصویری از یک جامعه جهانی و طبقات اجتماعی را در این فیلم نشان می‌دهند. گروه‌های اجتماعی مختلف در فیلم حاضر به تصویر کشیده می‌شوند. نوع تعاملات انسان را به تعاملاتی که هابز در لویاتان تعریف می‌کند را به تصویر می‌کشد و تلاش می‌کند قراردادهای اجتماعی جدیدی را بر اساس آن طراحی کند که بر اساس آن یک موعودی در جامعه مطرح می‌شود.

فیلم پلتفرم سعی می‌کند از این طریق، باورهای به موعود را تغییر دهد. باور به موعود نکته‌ای است که در ادیان مختلف مورد تأکید قرار گرفته شده و برای آینده جهان چنین ترسیمی وجود دارد. این‌گونه فیلم‌ها مانند پلتفرم در سینمای جهان سابقه دارد. این فیلم‌ها با روایت خود از جامعه موجود جهانی، یک آینده‌ای را برای آن تصویر می‌کند که می‌گوید این آینده برای شما مدنظر قرار دارد که هنوز نیامده و شاخصه‌های آن را تبیین می‌کند.

حتی در سینمای کودک و نوجوان چنین مسأله‌ای وجود دارد. یکی از ایده‌آل‌هایی که در ذهن سینمایی‌ها وجود دارد، مدل دیزنی در دیزنی‌لندها است. من یکی از دیزنی‌لندهای مهم را در پاریس دیدم، مطالعه‌ای هم در کنار یک راهنمای خوب پیرامون آن انجام دادم. سرمایه‌گذاری که در تربیت نسلی در سینمای جهان رقم می‌خورد، در کمپانی‌هایی مانند قرن بیستم یا کمپانی فاکس بسیار قابل توجه است. نکته اینجاست که این سینما اثرگذاری و سرمایه‌گذاری جدی به‌دنبال دارد. آیا سینمایی به این شکل فقط برای سرگرمی است یا فقط دوست دارد که آدم‌های دنیا مشغول باشند و یک خدمات تفریح و اوقات فراغتی به جامعه دنیا ارائه دهد؟

یک فلسفه جدی در پشت پرده وجود دارد. شاید آن روزی که والت دیزنی «میکی ماوس» را می‌ساخت به فکر این نبود که یک جریان صنعتی و سرمایه‌داری بزرگی را در دنیا تأسیس

■ پلتفرم

می‌کند. شاید وقتی که والت دیزنی «آقای بوفی» یا «میگ میگ» را می‌ساخت، به فکر این نبود که قرار است در آینده به یک الگوی رفتاری تبدیل شود. وقتی تام و جری تولید می‌شد، به فکر این نبودند که در حال روایت از طبقات اجتماعی هستند که در طول زمان این تضاد به چه چیزهایی منجر خواهد شد. اینکه همه چیز را در وهله اول پروژه و توهم توطئه ببینیم اشتباه است. من می‌گویم راه حل این نگاه است که چون این‌ها در هر دوره‌ای به دنبال یک هدف، آرمان و مسأله‌ای بودند، این مسائل در این دوی امدادی تاریخی دست به دست هم داده تا یک پدیده را تولید کند.

برخی کمپانی‌ها به جایی رسیده‌اند که می‌توانند نسل‌های دنیا و آینده جوامع جهانی را تربیت کنند. نوع پوشش، نوع آرایش، آرمان‌های آینده آن‌ها از زندگی، علائق و حتی علقه‌شان به انتخاب همسر، نوع تراشیدن بدن، خصوصی‌ترین چیزهایی که نیاز دارند تا خوراک، پوشاک، مصرف رسانه‌ای، نوع تحصیلات یا شغلی که می‌خواهند انتخاب کنند، علائق سنتی، علائق دینی و همه را طراحی می‌کنند.

■ **خردورزی: این مدل مدیریتی به سینمای شناختی دست‌یافته و جهت‌دهی و مدیریت اذهان را کامل انجام داده است؟**

بله. باز تأکید می‌کنم که همه این مسائل در بستر سرگرمی شکل می‌گیرد؛ چون عنصر سرگرمی، عنصر بازی، پرکردن اوقات فراغت انسان‌ها و تبدیل اوقات اصلی آن‌ها به اوقات فراغت یا برعکس وجود دارد. البته می‌توانیم بگوییم آن‌ها اوقات فراغت و تفریح را به زندگی اصلی مردم تبدیل کرده‌اند. شناخت سینماگران از ماهیت انسان و اینکه چگونه با تصویر، روایت، داستان، قصه و... می‌توان فراروایت‌های کلان زندگی را در ذهن انسان‌ها جاری کرد و فراروایت‌های تشکیل نظام اجتماعی را برایشان جریان بخشد را باید مورد توجه قرار داد. لازم نیست هیچ موقع سینما بگوید که برای توسعه، پیشرفت، زیبا و بهتر زیستن، لازم است این نوع پوشش و آرایش را داشته باشید؛ بلکه سینما در قالب بازی و سرگرمی؛ اما با یک فکر پشتیبان و فراروایت‌های جدی خود که به‌صورت مستقیم مطرح نمی‌کند، جامعه آینده را می‌سازد. سینما با این کار بازار مصرف، سرمایه و روند تولید پول را نیز برای جایی که این کار را می‌سازد که الآن تمدن رقیب ما است و در حوزه نظام استکبار مستقر است را فراهم می‌کند.

تنت

به همین جهت سینما می‌گوید من هر چیزی که تولید کنم، بازار مصرف سرمایه دارم. اساساً چرا سینما به دنبال تسخیر افکار عمومی جهان و مدیریت اذهان برای آن چیزی است که خودش طراحی می‌کند؟ چون سینما به دنبال بیشترین بازار سرمایه، بازار اقتصادی و سود اقتصادی است. اگر که دنیا حاضر شود همه زندگی خود را بر اساس مدل غربی بچینند و از سنت‌ها، آداب، رسوم و ادیان خود دست بردارد، آن‌ها هم با عقاید انسان‌ها هیچ کاری ندارند!

یعنی همان حرف می‌شود که سفیر انگلیس که وقتی صدای اذان می‌آمد، گفت آیا این صدای اذان برای منافع ما ضرر دارد؟ گفتند خیر، گفت پس بگذارید بگوید. اتفاقاً اصرار بر این است که ما بدانیم نظام سرگرمی، می‌تواند چه تأثیری در مدیریت افکار عمومی و مدیریت اذهان و تربیت آینده نظام اجتماعی ما داشته باشد.

خردورزی: به نظر می‌رسد در سینمای ما، سینماگر متوجه نیست که سرگرمی قرار است یک پوشش و ظاهر باشد.

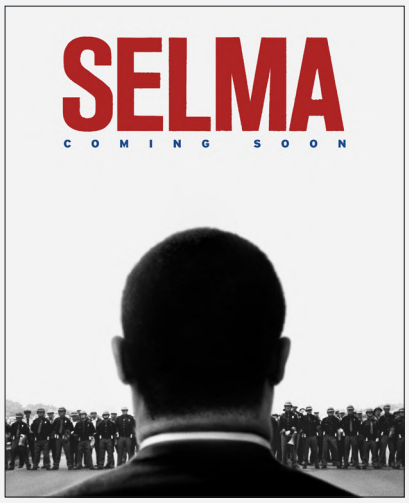
از یک نقطه‌ای به بعد، باید به همین شکل باشد. من اعتقاد ندارم سینما ذاتاً عنصر فلسفی و فکری است، بلکه وجود اصیل سینما، وجود سرگرمی است؛ اما ابزار انتقال معارف به شمار می‌رود.

خردورزی: بسیاری از کارگردان‌ها به صورت مستقیم نمی‌گویند سینما برای سرگرمی است، بلکه آن‌ها در توجیه این عقیده می‌گویند که این فرم برای داستان پردازی است و من به‌عنوان کارگردان تجربیات خود و افراد دیگر را در آن بیان می‌کنم.

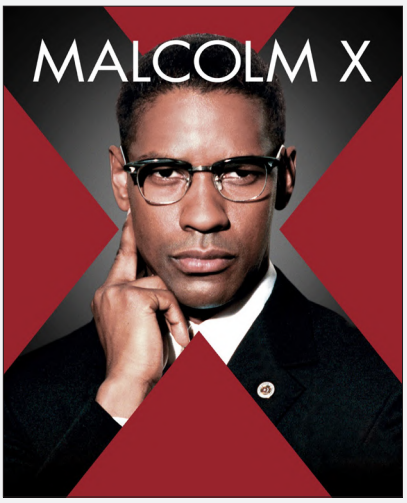
این دعوای فرم و محتوا است. الآن خیلی‌ها می‌گویند که سینما فقط فرم است. ما می‌گوییم که فرم بدون ارزش و بدون گرایش فکری اساساً ارزشی ندارد. فرمی که یک پشتوانه نظام ارزشی و فکری نداشته باشد، به چه دردی می‌خورد؟ فرم‌گرایان در سینما تلاش دارند که سینما را یک موجود مقدس نشان دهند که نکند بدان بی‌احترامی شود یا دیگران که از صنف آنها نیستند وارد حوزه آنها شوند. اکثر سینماگران خود را محق می‌دانند در حوزه‌های مختلف دینی و اجتماعی و سیاسی حرف بزنند و کار بسازند اما اگر یک متخصص دین پژوهی یا علوم اجتماعی بخواهد درباره کار آنها نظر بدهد فوری می‌گویند نباید به ساحت فرم سینما وارد شوید شما که تخصص ندارید. آن‌ها تلاش دارند جلوی ایجاد یک گروه و طبقه فکری در سینما گرفته شود و سینما به دعواهای سیاسی وارد نشود. ترس فرم‌گرایان این است که نظام‌های حاکمیتی نتوانند سانسور را در سینما حاکم کنند. هرگاه انتقادی به آن‌ها کنید، می‌گویند که سینما فقط فرم است و من روایت‌های خودم را در قالب این فرم بیان می‌کنم. فرم سینما دست شما را باز می‌کند تا روایتتان گویاتر گردد و حرفتان را بیان کنید.

ما اعتقاد داریم که فرم جدا از محتوا نیست. رمان و داستان نیز همین ویژگی را دارند. یکی از منشأهای مهم و علت‌هایی که افراد بر سرگرمی بودن سینما اصرار دارند، ترس از محدودیت‌های حاکمیتی و سیاسی است. آن‌ها به نوعی فرار رو به جلو می‌کنند. فرم‌گرایان می‌خواهند یک تقدس‌سازی و یک دیسیپلین و حسی برای خودشان ایجاد کنند که اینجا یک عرصه تخصصی است و هر کسی نمی‌تواند به این حوزه ورود کند. کسی هم که می‌خواهد به این عرصه ورود کند باید فرم را بشناسد. وقتی می‌خواهید نقد کنید، می‌گویند که آیا شما کل سینمای هیچکاک را دیده‌اید؟ آن‌ها به سرعت از باب «فَبُهِتَ الَّذِی کَفَرَ» می‌آیند طرف مقابل خود را ویران کنند. درست است که هر کاری تکنیک‌های خودش را دارد و هر حوزه تخصصی نیز به دانش خود نیاز دارد. شاید یک نفر یک فیلم خوبی نساخته باشد؛ اما دلیل نمی‌شود که حرف‌های منتقدان او در رابطه با فیلم از منظر تخصصی خود شنیده نشود. این‌گونه نیست که یک جامعه‌شناس، یک سیاست‌دان، یک اقتصاددان، یک روانشناس خوب و یک آینده پژوه خوب درباره سینما نتواند حرف بزند. فرم‌گرایان می‌گویند کسی که تکنیک تولید اثر سینمایی ندارند، نمی‌توانند در دایره نقد وارد شود و اجازه اظهار نظر پیرامون محتوا را ندارد! فرم و محتوا از هم جدا نیستند. نباید بگوییم که یکی ابزار و دیگری هدف است. فرم برای دیده شدن و برای برون داد، به یک

■ جوکر



■ سلما



■ مالکوم ایکس

محتوا نیاز دارد. این‌ها با همدیگر هستند. مانند نسبت مرغ و تخم مرغ می‌ماند. فرم بدون محتوا قابل تصور نیست و محتوا نیز بدون فرم قابل تصور نیست. فرم و محتوا برای بازنمایی به همدیگر نیاز دارند.

یک زمان فرم با محتواهای مختلف مانند رمان، کتاب، نقالی، انتقال شفاهی بوده؛ اما بعد از صنعت چاپ، وارد حوزه مکتوب شده و از دوره دیگر رادیو، پادکست‌ها و در دوره دیگر تصویر به میدان آمده است؛ یعنی این تطور و تحولات تاریخی برای آن وجود دارد. نکته این است که فرم و محتوا باهم هستند؛ یعنی تفکیک این دو، کمی سخت است. قطعاً هرکسی تکنیک‌ها را ندارد؛ اما ما می‌توانیم نظر بدهیم. سؤالی که در اینجا اهمیت دارد این است که آیا امروز در سینمای ایران، آگاهی ویژه‌ای نسبت به بهره‌گیری از ظرفیت سینما برای مدیریت افکار عمومی و ساختن آینده ایران یا نگاه به آینده جهانی وجود دارد؟ من می‌گویم که بله وجود دارد. سینمای ما به‌شدت پر از محتوا و نحله‌های مختلف فکری است که تلاش می‌کنند در وضعیت پیش‌رو، موجود و آینده‌ی سینمای ایران تأثیر بگذارند، نحله‌های مختلف می‌توانند خود را به سینماگران و تولیدکنندگان نزدیک کنند و تفکر خود را در قالب سرگرمی به مخاطب منتقل نمایند.

■ **خردورزی: ظرفیت اندیشه‌ای یا ظرفیت سینماگران ما چنین است؟**

در حال حاضر پشتوانه نسل جدید سینمای ایران در چند سال گذشته، متفکرین مختلفی هستند که هیچ قرابتی با عرصه سینما ندارند. آیا این یک سنتی است که در ایران گذاشته شده است؟ خیر. در تمام دنیا و صنایع سینمای مهم دنیا، همیشه متخصصان، متفکران، سیاست‌مداران، اندیشمندان، اندیشکده‌ها و حکمرانان آینده حکمرانی در دهه‌های اخیر از ظرفیت سینما چنین بهره‌ای برده‌اند؛ یعنی درام همیشه در خدمت جریان سیاست‌گذار بوده است. در میان فرم‌های مختلفی که برای انتقال معارف وجود دارد، درام بهترین ظرفیت روایی را دارد که می‌تواند با نوع پردازش قصه که همزمان همه وجود شناختی انسان را به خود جلب کند.

■ **خردورزی: چرا سینمای ایران از این مسأله فرار می‌کند؟**

چون سینمای ایران، همیشه یک سینمای معترض به وضع موجود بوده است. سینمای ایران چه در دوره پهلوی و چه در جمهوری اسلامی، نوعاً سینمای در اختیار نظام حکمرانی نبوده است. از همان آغاز یک سینمای معترض در ایران شکل گرفته است. هیچ‌گاه سینمای تئوریزه‌کننده نظم حاکمیت موجود نبوده است.

سینمای ایران مدیریت‌کننده افکار عمومی برای پیش‌برد سیاست‌های کلان حاکمیتی موجود نبوده است و یا کمتر چنین اتفاقی رقم خورده است. در حالی که در دنیا چنین نیست. در دنیا نظم حاکم تصمیم می‌گیرد که چگونه جریان جنبش‌های اجتماعی را در کشورهای اسلامی به شکلی که خودش دوست دارد دامن بزند. بنابراین فیلم‌هایی مانند «مالکوم ایکس» و «سلما» را می‌سازد. یا دوست دارد یک جریان اعتراضی را در دنیا مدیریت کند، «جوکر» می‌سازد.

فیلم‌سازان در منطق تسخیر افکار عمومی عالم مشترک‌اند. کمپانی‌های اصلی فیلم‌سازی در دنیا که صنعت سینمای دنیا را اداره می‌کند، دولتی است. چیزی به نام کمپانی خصوصی وجود ندارد، اما در ایران دولتی بودن سینما مسأله‌ای قبیح شمرده می‌شود. البته این رویکرد اشتباهی است؛ چرا که سینما یک فرم بسیار مهمی است؛ اگر کسی بخواهد خارج از این چارچوب به اعتراض سیاسی در مقابل ساختار حاکمیتی موجود و نظم جهانی موجود بپردازد، آن سیاست‌گذار به‌قدری سیاست‌های خود را فراخ‌دامن چیده است که این اعتراض نیز در قالب نظم او گنجانده می‌شود. به همین دلیل سینماگر خود را محدود نمی‌بیند، باز هم می‌آید در

سینما یکی از صنایع مهم تجاری، اقتصادی است که لابی‌های مهم قدرت و ثروت در آن سرمایه‌گذاری کرده‌اند. در روند شکل‌گیری سریال‌ها و فیلم‌های سینمایی در این صنعت بزرگ، روایت‌های کلان زندگی انسان در آینده شکل می‌گیرد و باقدرت خیره کننده خود برای مخاطب بازنمایی هنرمندانه می‌شود. اگر ما برای انسان و جامعه، سه لایه وجودی را در نظر بگیریم، سینما در بعد معرفتی، اخلاقی و سپس در بعد مدیریت عقلانی انسان، نظام معرفتی، اخلاقی و عقلانی را شکل می‌دهد و در هر کدام نقش خاصی را ایفا می‌کند.

دایره حاکمیت اعتراض سیاسی خود را انجام می‌دهد، حتی اگر فیلم علیه حاکمیت تولید شده باشد. سیاست‌گذاری فرهنگی در غرب به‌شکلی صورت گرفته است که از آن اعتراض سیاسی بهره خودشان را می‌برند. آن‌ها به دنیا می‌فهمانند که نگاه کنید من آزادی بیان دارم. این نکته به ضعف سیاست‌گذاری فرهنگی ما باز می‌گردد.

■ **خردورزی: استثناهایی مثل فیلم مصائب مسیح را می‌توان بیان کرد.**

قطعاً استثنا دارد؛ اما نظم حاکم چنین است. واقعاً من این سیاست‌گذاری پردامنه را در نهضت فرهنگی غرب درک می‌کنم؛ همین ضعف را در جمهوری اسلامی نیز درک می‌کنم که متأسفانه سیاست‌گذاری فرهنگی ما بسیار محدود، بسیط، ساده انگارانه، غیر پیچیده و محدود به مرزهای جغرافیایی نظم سیاسی جاری ما است که توسط گروه سیاسی خاصی تعیین می‌شود.

متأسفانه امر سیاست‌گذاری فرهنگی در حوزه سینما، حتی در حوزه‌هایی مانند کتاب و مطبوعات، به شکلی است که بسیار تقلیل‌گرایانه به مقاصد و منافع گروه‌های سیاسی می‌نگرند که این بسیار بد است. ما در نظر نمی‌گیریم که سینما یک ابزار، فرم، تکنیک، موهبت و معجزه هزاره ما است که می‌توان از طریق آن مدیریت افکار عمومی جهانی را برعهده گرفت. می‌توان از طریق سینما معارف و مقاصد انقلاب اسلامی را در جهان بدون زدن برچسب ایرانیت و شیعی بودن خاص شکل داد.

امکان دارد کسی در این میان اعتراض کند، باید برای آن فرد نیز جایی تعریف کنیم. در این میان امکان دارد یک کسی یک بحثی را غیر از اعتقادات شیعی و ایرانی ما مطرح کند، باید برای آن فرد نیز جایگاهی در نظر بگیریم. سیاست‌گذاری ما باید به قدری کلان باشد که وقتی همه این‌ها تعریف می‌گردد و خروجی‌هایش در نظر گرفته می‌شود در دایره نظم جهانی انقلاب اسلامی تعریف گردد. همانطور که چنین چیزی در جبهه رقیب وجود دارد و در حال تحقق بیرونی است.

■ **خردورزی: خردورزی: نوع مواجهه با سینماگری که تفکر، چارچوب ذهنی و پارادایم خود را از غربی‌ها گرفته است و بیان مبانی غربی را کلاس‌کاری می‌پندارد چگونه باید باشد؟**

نمونه‌های محدودی غیر از این داشته‌ایم؛ اما فضای حاکم بر سینما این‌گونه نیست. ظاهراً جریان عمومی ما را به اینجا می‌رساند. سینماگرانی که غیر از این باشند، محبوبیت و مقبولیت خوبی را کسب نمی‌کنند. یکی از عناصر سیاست‌گذاری فرهنگی در دنیا، این است که شاخص‌هایی را تعریف می‌کنند که شما در نظم اجتماعی داخلی، مطابق میل نظم اجتماعی جهانی عمل کنید. وقتی در اسکار برنده می‌شوند، شاخصه‌هایی را برای فیلم‌ها در نظر دارند. برای مثال آثار افرادی مانند کیارستمی یا اصغر فرهادی جایزه می‌گیرند. آن‌ها نمونه‌هایی را در کشور ما برجسته می‌کنند که این نمونه‌ها، هم در حوزه تکنیک افراد نسبتاً قوی هستند و افراد تأثیرگذاری بوده‌اند و هم آن‌ها با این کار، چنین فیلم‌هایی را در نظم جهانی معتبرتر می‌کنند و یک اعتبار جهانی به آن می‌دهند. مگر فیلم‌هایی قوی‌تر از این افراد کم داریم یا سینماگران قوی‌تر کم داریم؟ داریم؛ اما حاضر نشده‌اند که به هر قیمتی نظم جهانی را بپذیرند. دانش سینما، دانش تکنیک سینما و آن پدیده‌های مدرن برای ما نیست. این‌ها پدیده‌های مدرنی است که به قول شهید آوینی، ما از طریق فرق حجاب تکنیک می‌توانیم از آن‌ها بهره ببریم. باید بتوانیم از تکنیک آن‌ها استفاده کنیم، فرم آن‌ها را در نوردیم تا محتوای خودمان را در آن قالب ارائه نماییم. در اینجا معتقدم که گاهی اوقات ما ابداعاتی می‌توانیم داشته باشیم که لازم نیست حتماً در قالب دانش روز سینمای جهان بیاید که این‌ها به ما قدرت تحلیل و مانور می‌دهد.

■ **خردورزی: خردورزی: یکی از رسالت‌های سازمان صدا و سیما راهبری و جهت‌دهی اهداف سینما و سینماگران است، به نظر شما سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران در این زمینه چه اقداماتی می‌تواند انجام بدهد و تاکنون چقدر به رسالت خود عمل کرده است؟**

مواجهه ما در صدا وسیما با سینما یک مواجهه منفعل بوده است. ما هیچگاه طراحی فعالانه‌ای برای تربیت نسل سینماگران یا فهم درست از سینمای جهان یا تأثیرگذاری بر سینماگران، سیاست واحد، جامع و گسترده‌ای نداشته‌ایم. در هر مقطعی مواجهه‌های مقطعی شد که بسیار تابع امر سیاسی بود.

هیچ وقت سیاست واحدی وجود ندارد.

■ عباس کیارستمی

وقتی یک پدیده فرهنگی رقم می‌خورد. منافع سیاسی دولت‌ها یا علائق سیاسی و ذائقه ما چه بخواهد و چه نخواهد، به تولید اثر سینمایی می‌پردازد. آن‌ها تلاش می‌کنند که افکار عمومی جامعه را به یک نحوه فکر کردن و مواجهه با جریان حاکمیت، سبک‌های زندگی مختلف و درخواست‌های مختلف از حاکمیت متمایل کنند.

شما باید هم مواجهه فرمی و هم محتوایی با این مسأله داشته باشید. از یک سو باید به خوبی آن را بشناسید، آن را نقد و بررسی کنید هم در دایره تکنیکی فرمی و هم در دایره محتوایی، ارزشی و فکری به آن بپردازید. از سوی دیگر شما که یک رسانه مادر و رسمی در جمهوری اسلامی هستید، مسأله‌های مهم جمهوری اسلامی و مسائل مهم جامعه ایران را به شکلی بشناسید که در حوزه تله فیلم‌ها و سریال‌ها، فرآیند را به شکلی دنبال کنید که سینماگر جز به پرداخت مسائل شما چاره‌ای نداشته باشد.

همه کسانی که در سینمای ایران فعالیت می‌کنند، همان کسانی هستند که عمدتاً از سریال‌های جمهوری اسلامی بیرون آمده‌اند. بازیگران و نویسندگان نیز چنین هستند؛ اما وقتی شما یک سیاست واحد، جامع و خوب نداشته باشید، مسأله‌های کشورتان را به خوبی طراحی نکنید و نتوانید در قالب سریال، تئاتر و تله فیلم برای مخاطب طراحی کنید، سینماگر احساس می‌کند که در محیط غیررسمی جمهوری اسلامی می‌تواند کنش بهتری داشته باشد، به همین دلیل مانند یک فنر از جا در رفته چیزهایی می‌گوید و یک کاریکاتور از معضل سیاسی درست می‌کند. سینماگر در این فضا یک چالش کوچک را به شکل یک فاجعه عظیم جهانی نشان می‌دهد که به دلیل نداشتن سیاست درست رسانه ملی در قبال سریال و فیلم و تله فیلم و تله تئاتر است. جهت‌دهی به سینمای ایران در گذشته برای شکل گرفتن نسل سینما، برعهده جریان تئاتر بود. هم نویسنده‌های خوب، هم بازیگران خوب و هم کارگردان‌های خوبی از تئاتر پیدا می‌شدند؛ اما چون تئاتر یک محصول فرهنگی سنتی در جامعه ایران نبود و جزء مسائل فرهنگی مردم به حساب نمی‌آید در قالب تله تئاتر برای مردم نمایش داده می‌شد تا مردم با آثار فاخر هنری آشنا شوند؛ چون هنر جذابی است.

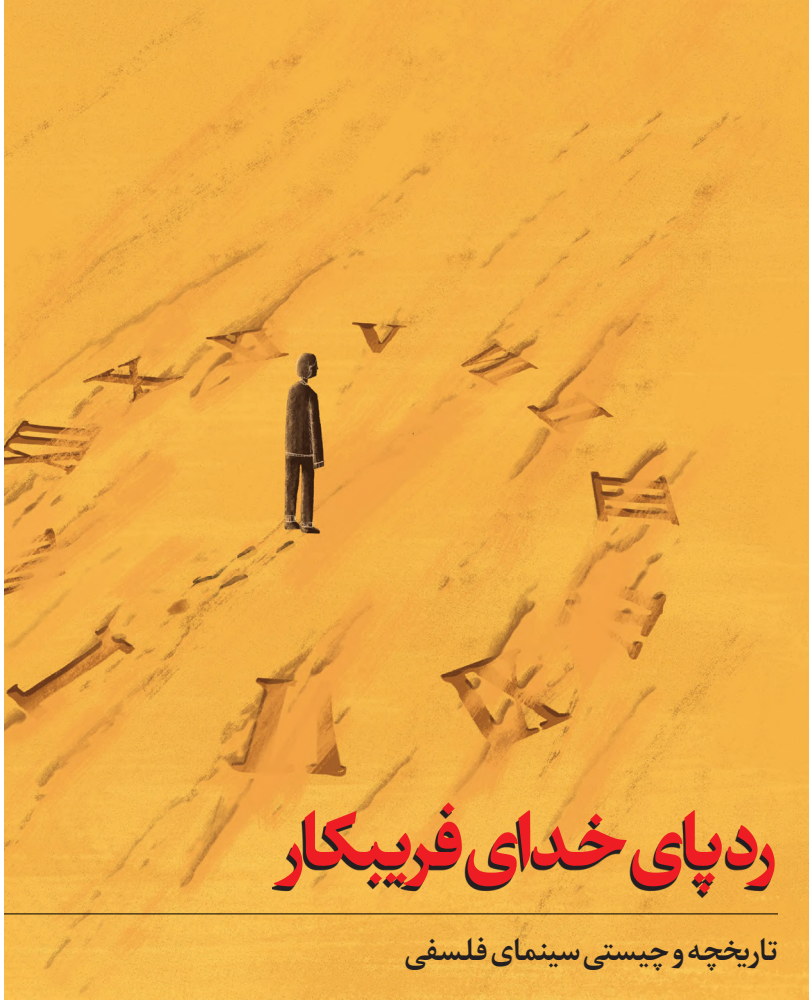
صحنه تئاتر با سینمایی که ده‌ها کات می‌دهند، بسیار تفاوت دارد. تم تئاتر به صحنه واقعی نزدیک است. سریال‌های خوب، آثار سینمایی خوب و تله فیلم‌های خوب از چنین تئاترهایی شکل می‌گیرد. الآن همین مسأله در تلویزیون تعطیل شده است.

■ **خردورزی: آیا جریان یا نحله خاصی است که نمی‌گذارد برنامه‌ها و فکرهای حتی بدنه‌ی مدیریتی در صدا و سیما اجرا شود؟**

به این دلیل که جریان فکری واحدی وجود ندارد، چنین اتفاق‌هایی رقم می‌خورد. فهم نکردن این فرم، تکنیک و ابزار و همچنین تقلیل دادن آن به سرگرمی موجب چنین اتفاقاتی می‌شود. محدود کردن سینما به یک سری مسائلی که مسائل اصلی جامعه نیستند، در واقع باعث می‌شود که سینما نتواند نمایندگی عموم جامعه را بر عهده بگیرد. ممکن است فلان سریال برای مردم یک مسکن مقطعی باشد که شما در ماه رمضان یا عید پخش می‌کنید. یک مسکن را می‌زنید که یک ماه مردم درباره آن حرف می‌زنند؛ اما چون این نظم حاکم در طول سال نیست، دوباره مشکلات سرباز می‌کند و به همین دلیل یک صنعت شکل نمی‌گیرد. مشکل صدا و سیما در این بحث نداشتن رویکرد فکری و فهم نکردن کامل جایگاه هنر هفتم در مدیریت افکار عمومی است.

متأسفانه مشکل اینجاست که برخی از کسانی که سیاست‌گذاری حوزه رسانه را در ایران و در حوزه رسمی انجام می‌دهند، نگاه از بالا به پایین در جامعه دارند. دوره مواجهه رسمی، مستقیم، تخاطب قرار دادن مستقیم و خطاب قرار دادن بایدها و نبایدهای جامعه گذشته است. مردم در یک نظم تربیتی تعاملی رشد می‌کنند.

اگر ما بتوانیم مسأله‌های مردم را به درستی درک کنیم و خودمان را جزء آن‌ها بدانیم؛ نه تافته جدا بافته، طبقات اجتماعی را از هم دیگر جدا نکنیم و باور داشته باشیم که در تعامل با مردم، تأثیرگذاری‌های بیشتری شکل می‌گیرد، می‌توانیم قالب تولیدات هنری را به سمتی ببریم که هم در عرصه اقتصاد و هم در عرصه تفکر و پشتوانه‌های نظری و مسائل آن تعامل با مردم شکل بگیرد. وقتی این تعامل شکل بگیرد، مردم روایت‌های شما را می‌پذیرند و آن فراروایت‌هایی که در متن مشاهده نمی‌شود، به‌عنوان نظم تربیتی مردم جاری می‌شود. مادامی که قالب اصلی رسانه به قالب گفت‌وگو یا تکثر خبر یا بمباران اطلاع‌رسانی یا اصرار به آگاهی بخشی اشباع شده در جامعه تبدیل شود و عنصر و ابزار سرگرمی برای انتقال معنا به سرگرمی تقلیل پیدا کند و برای آگاهی بخشی و اطلاع رسانی شما عناصری را انتخاب کنید که هیچ سرگرمی در آن وجود ندارد، مخاطب از سمت شما گریزان می‌شود و به سمت رقیب می‌رود.●



ردپای خدای فریبکار

تاریخچه و چیستی سینمای فلسفی

| زینب ابوذری

دانشجوی دکتری فلسفه علوم اجتماعی

برای آنکه بتوانیم به‌شکلی واضح به مفهوم سینمای فلسفی نزدیک شویم، باید منظور خود را از فلسفه در این عبارت انضمامی بیان کنیم. «کریستوفر فالزن» هنگامی‌که در تلاش است نسبت میان فلسفه و سینما و ردپای نظریات فلسفی در سینما را بیان کند برای تقریب به ذهن مخاطب، فلسفه را چنین تعریف می‌کند: «تأمل بر چارچوب‌های بنیادینی که ما براساس آن درباره جهان و درباره‌ی خودمان می‌اندیشیم.» حال باتوجه به این تعریف، دایره‌ی آثار فلسفی در سینما می‌تواند بسیار گشاده شود؛ چرا که هر آینه و هر اثر هنری که درصدد بیان نوعی جهان‌بینی، یا نگرشی خاص باشد می‌تواند در حلقه سینمای فلسفی باقی بماند. از سویی بخش زیادی از پنداشت فلسفه از سینما به نگاه مخاطب و مفسر اثر هنری بازمی‌گردد.

کندوکاو مخاطب و برداشت‌های شخصی از یک فیلم می‌تواند آن را تبدیل به یک اثر فلسفی کند؛ چون به‌قول «میشل لودوف»[1] تصاویر نه‌تنها توصیف‌کننده یک اندیشه‌اند، بلکه خود اندیشه را می‌سازند.

با این حال آثار سینمایی‌ای وجود دارند که به وضوح محاکی برخی مبانی اساسی فلسفه‌ی غربی هستند، این آثار را در یک جمع‌بندی کلی و با اغماض و تنها توجه جدی به فیلم‌های شاخص سینمای غرب می‌توان در سه دسته چنین بیان کرد:

۱. مواجهه با خود و تأملات وجودی در انسان (رویکرد اگزیستانسیالیتی)[2]؛

۲. مواجهه با جهان هستی به مثابه ابژه شناخت و تأمل در چیستی و چگونگی آن (رویکرد معرفت‌شناسانه)؛

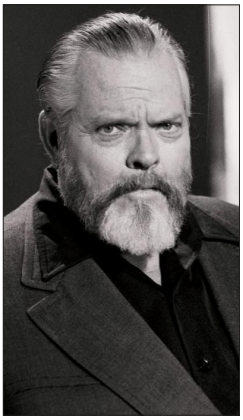
۳. مواجهه با دیگری و یا جامعه (رویکرد مربوط به فلسفه اخلاق، فلسفه سیاسی و فلسفه‌ی اجتماعی).

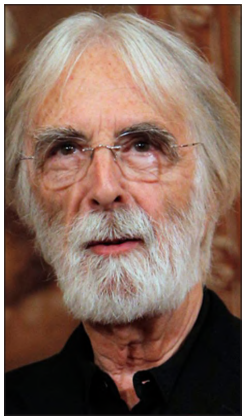
به‌راحتی می‌توان گفت بروز تأملات وجودیِ انسان در سینما مختص به اروپاست. تا پیش از جنگ جهانی دوم در دهه‌های ابتدایی ظهور سینما در اروپا (دهه بیست و سی میلادی) درون‌مایه‌ی آثار غالباً متأثر از سبک‌های هنری امپرسیونیسمی، اکسپرسیونیسمی[3] و یا رئالیسم[4] شاعرانه‌ای بود که اشتغالات عاطفی و ذهنی را به تصویر می‌کشید و تا حد زیادی تقدیرگرایانه بود؛ جنبش سینمایی نئورئالیسم[5] ایتالیا پس از جنگ دوم این فضا را به‌سمت سینمای انتقادی از فاشیسم[6] و حمایت از طبقات کارگر برد (فلسفه سیاسی). مهم‌ترین فیلم این دوران «رم؛ شهر بی‌دفاع» روسلینی[7] است. به‌دنبال آن در موج نوی سینمای اروپا مضامین فلسفی در سینمای فرانسه و سوئد پررنگ‌تر شد. اروپای بعد از جنگ جهانی دوم، مغروق پوچی و نهیلیست،[8] آغوشِ بازی برای برآمدن فلسفه‌های اگزیستانسیالیستی خداناباورانه بود که بیان می‌داشت هیچ دلیلی برای نحوه‌ی بودن جهان و آنچه در آن رخ می‌دهد، وجود ندارد. خصوصاً توجیهی برای وجود داشتن انسان نیست؛ تنها بی‌معنایی و درنهایت مرگ در انتظار انسان است. این دیدگاه یک وضعیت امکانی است که روی دیگرش آزادی محض انسان است، به این معنا که هر غایت و هدفی را می‌تواند انتخاب، تفسیر و آفرینش کند و از آنجایی که ارزش بیرونی و یا ذاتی وجود ندارد که کیستی انسان را رقم بزند، او می‌تواند دست به ساخت معنا بزند. این آزادی هم‌زمانی که قدرت اختیار به انسان می‌دهد او را مضطرب نیز می‌سازد.

کارگردانان به‌نامی همچون گدار،[9] برگمان،[10] رنه[11] و فلینی[12] متأثر از اگزیستانسیالیسم بودند. از برجسته‌ترین آثار فلسفی اینان می‌توان به «مهر هفتم»، «توت‌فرنگی‌های وحشی»، «نور زمستانی» و «پرسونا» اثر برگمان، «سال گذشته در مارین‌باد» اثر رنه و «هشت و نیم» اثر فلینی اشاره کرد.

همان‌طور که اشاره شد در این آثار، چیستی هستی و معنای آن، چیستی مذهب و دین، سیر انسان در دنیا و البته مرگ مورد پرسش است.

■ ژان-لوک گدار


■ اورسن ولز


■ میشل هانکه

■ فدریکو فلینی

■ وس اندرسن

در هالیوود برخلاف اروپا این نوع از فلسفه‌ورزی در سینما (به‌طور مثال هیچکاک[13] و اورسن ولز)،[14] کمتر مشاهده می‌شود و آثار بیشتر جنبه‌های روان‌شناختی دارند تا فلسفی. چه این که اکنون و در دهه‌های اخیر نیز ردپای تأملات وجودی در آثار کسانی مانند میشل هانکه[15] و پائولو سورنتینو[16] و وس اندرسن[17] دیده می‌شود و کمتر سراغی از این آثار در هالیوود می‌توان گرفت.

حال آنکه در هالیوود بیش از هرچیز ردپای شک دکارتی،[18] خدای فریبکار و سوبژکتیویسم[19] کانتی و اصالت فاعل شناسان را می‌توان مشاهده کرد. آنچه از آن به رویکرد معرفت شناسانه نام برده شد. دکارت برای اولین بار یقین و باور را ذیل ذهنیت بشر تعریف و تحلیل نمود. در دیدگاه او ذهن و شناسایی آن مقدم بر همه‌ی وجودهای عینی و مبدأ شناسایی تلقی گردید و همه‌چیز حتی جسمانیت بشر در مقام موضوعات و ابژه‌های ذهن آدمی اعتبار و حقیقت پیدا کرد. از مهم‌ترین آثاری که در هالیوود مبتنی بر این نگرش هستند، می‌توان به سه‌گانه «ماتریکس»[20] اثر واچوفسکی‌ها،[21] «آواتار» ساخته جیمز کامرون[22] (به‌طور کلی می‌توان فیلم‌هایی که به جهان موازی می‌پردازند را در این دسته قرار داد)، «تلقین» و «ممنتو» از نولان[23] اشاره کرد. در این آثار سؤالات اساسی مربوط به عینیت و ذهنیت، نومن و فنومن، حضور خدای فریبکار (تلقین و ماتریکس) چگونگی شناخت مشاهده می‌شود. پایان‌ناپذیری شک درباب آنچه می‌شناسیم و یا می‌توانیم بشناسیم، ره‌آورد این دست از آثار سینمایی است.

حال آنکه قسم اعظم تفکر در سینما مربوط به فیلم‌هایی که مبتنی بر خود فلسفه محض و مسائل نیست، بلکه درگیر با موارد انضمامی در حیطه اخلاق، سیاست، فرهنگ و اجتماع است. این دست از آثار به ارتباط با دیگری بازمی‌گردد. چیستی اخلاق و دوراهی‌های اخلاقی، مسائل مربوط به فلسفه‌های سیاسی و علوم اجتماعی که هم در سینمای اروپا و هم هالیوود پررنگ است. «همشهری کین»، «دوازده مرد خشمگین»، «دزد دوچرخه»، «راننده تاکسی»، «خداحافظ لنین»، «لویاتان» و... همگی نماینده نوعی نگاه و تفکر هستند. بنابراین این آثار را نمی‌توان دقیقاً متعلق به سینمای فلسفی دانست، اگرچه که در نهان خود و با عقب‌روی در مسائل انضمامی آن‌ها نیز درنهایت به یک مکتب فکری خواهند رسید.

در سینمای شرق نیز ردپای تفکر فلسفی به‌خوبی نمایان است. کوروساوا[24] برترین کارگردان شرق آسیا، نه‌تنها مضامین وجودی و اگزیستانسیالیستی در آثارش مشهود است (راشمون، زیستن و..) بلکه متعلق به ناتورالیسم[25] فلسفی نیز هست. طبیعت و مظاهرش و رابطه انسان با آن (وحدت با آن و یا کشمکش با آن) از مهم‌ترین درون‌مایه‌های فیلم‌های کوروساواست (زیستن در سوازالا، مادادیوو..) همچنین در دیگر آثار این کارگردان به‌نام ژاپنی اوزو مانند «اواخر بهار» یا «بعدازظهر پاییزی» شاهد ظهور این ناتورالیسم هستیم. همان‌طور که این امتداد فلسفی را در آثار انیمه‌ای میازاکی[26] (شهر اشباح، ناواسکا و...) نیز شاهد هستیم.●

پی‌نوشت

1. MicheleLe Doeuff.
2. Existentialism.
3. Expressionism.
4. realism.
5. neorealism.
6. Fascism.
7. isabella Rossellini.
8. nihilism.
9. Jean-Luc Godard.
10. Ernst Ingmar Bergman.
11. Rene Guenon.
12. Federico Fellini.
13. Sir Alfred Hitchcock.
14. Orson Welles.
15. Michael Haneke.
16. Paolo Sorrentino.
17. Wesley Wales Anderson.
18. Ren Descartes.
19. Subjectivism.
20. The Matrix.
21. The Wachowskis.
22. James Francis Cameron.
23. Nolan.
24. آکیر کوروساوا کارگردان، نویسنده و تهیه‌کننده ژاپنی بود.
25. Naturalisme.
26. Hayao Miyazaki.

جامعه‌ی کثرت‌گرا، سینمای متکثر

پروانه بیاتی |
دکتری جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی ایران

بازآرایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران

مقدمه

رسانه‌ها در دنیای امروز نقش مهمی در شکل‌گیری نظام‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی دارند و به یکی از ابزارهای مهم برای جامعه‌پذیری تبدیل شده‌اند و در بازآرایی و بازنمایی واقعیات اجتماعی نقش بسزایی دارند. سینمای ایران نیز همواره به‌لحاظ انعکاس مسائل اجتماعی از قابلیت زیادی برخوردار بوده است. تأثیرگذاری متقابل سینما و جامعه سبب شده تا فیلم‌های سینمای ایران بازتاب‌دهنده برخی مسائل و واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه باشند. زنگ خطر مسائل و آسیب‌های اجتماعی سال‌هاست که در کشور به صدا درآمده و جامعه ایران درطول سالیان گذشته با افزایش انواع مسائل و انحرافات اجتماعی و در برخی موارد تا سطح بحرانی شدن پیش رفته است. به‌لحاظ تعامل دیالکتیکی سینما و جامعه، وضعیت اجتماعی کشور در سال‌های متمادی ظرفیت تأثیرگذاری زیادی را بر سینمای ایران داشته است و تغییرات اجتماعی بازآرایی شده در سینما، از سطوح مختلف مسأله اجتماعی تا بحران اجتماعی را شامل می‌شود.

نزدیک به یک دهه از عمر سینما در ایران می‌گذرد و علی‌رغم قضاوت‌های متفاوتی که درباره آن صورت گرفته، سینما نیز در این سال‌ها تحت‌تأثیر تغییرات مهمی قرار گرفته است که از آن جمله می‌توان به بحران‌هایی مانند انقلاب و جنگ اشاره کرد که تأثیرات محسوسی بر آن گذاشته‌اند. سینما جزئی از یک بافت عینی، روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی است و بحث درباره آن اساساً با طرح مجموعه‌ای از مفروضات درباره چنین بافتی همراه خواهد بود. بافت امروزین روان‌شناختی و اجتماعی و فرهنگی، بافتی متکثر است و سینما نیز به تبع آن تمایل به کثرت‌گرایی دارد. به عبارت دیگر جامعه کثرت‌گرا، واقعیت‌های اجتماعی متکثری دارد و سینمای آن اگر بخواهد واقع‌گرا باشد، متکثر خواهد بود؛ یعنی اگر سانسور سخت یا حمایت فراوانی به نفع یک یا چند واقعیت یا فقط نمود و تفسیری خاص از واقعیت اعمال نشود یا جامعه در نقطه بحرانی یا عطف تغییر یا خمودی نباشد، در سینمای آن فیلم‌هایی با موضوعات مورد علاقه قشرهای متفاوت و فیلم‌هایی با موضوعات یکسان؛ ولی با نوع نگاه و نمایش و نتیجه‌گیری‌های متفاوت ساخته خواهد شد. اینجاست که باید به سینما نه به مثابه مصداق اسمی عام، بلکه به مثابه سپهر اجتماعی در بازآرایی مسائل اجتماعی نظر بیفکنیم. اساساً جامعه‌شناسان کار خود را با بحث و بررسی

درباره مسائل اجتماعی آغاز می‌کنند. اگر واقعیت‌های اجتماعی را پدیده‌هایی متحول و درحال دگرگونی بدانیم، روشن است که بررسی مسائل اجتماعی نوعی پویایی مداوم است. بدین‌سان می‌توان اذعان داشت ما با گستره‌ای فزآینده، ترکیب‌شونده و تداخل‌یابنده از مسائل اجتماعی در گذر زمان روبه‌رو هستیم، امری که سبب می‌شود کار بررسی و مطالعه درباره مسائل اجتماعی به فعالیتی پیچیده تبدیل شود. این پیچیدگی، حاصل این واقعیت است که مسائل اجتماعی به‌نحوی تاریخی شکل می‌گیرند، تداوم می‌یابند، تغییر وضعیت می‌دهند و با عوامل اجتماعی و مسائل اجتماعی دیگر وارد تعامل می‌شوند. در دهه‌های اخیر و به‌طور خاص پس از انقلاب اسلامی، افزایش جمعیت، تحرکات اجتماعی، رشد شهرنشینی، ظهور شرایط مدرنیته همراه با تغییرات اساسی دیگر، نظام اجتماعی ایران را دگرگون ساخت، به‌نحوی که به موازات شرایط لحاظ شده، تحولات و مسائل اجتماعی مختلف و بعضاً نوظهوری در متن جامعه ایران ایجاد شد. بدین‌سان جامعه ایران مملو از مسائل اجتماعی گوناگون است. مسائل اجتماعی[1] به پدیده‌های منفی در جامعه که فاصله میان وضعیت فعلی با وضعیت ایده‌آل عموم مردم را نشان می‌دهد، اشاره دارد.

رومیر[2](۲۰۰۱) مسأله اجتماعی را پدیده‌ای نامطلوب می‌داند که تعداد زیادی از اعضای جامعه، آن را تحمل‌ناپذیر می‌دانند و کنش جمعی برای اصلاح آن ضروری است. مسائل اجتماعی پدیده‌هایی اعم از شرایط ساختاری و الگوهای کنشی هستند که در مسیر تحولات اجتماعی بر سر راه توسعه؛ یعنی بین وضعیت موجود و وضعیت مطلوب قرار می‌گیرند و مانع تحقق اهداف و تهدیدکننده ارزش‌ها و کمال مطلوب‌ها می‌شوند. مسائل اجتماعی به‌عنوان پدیده‌هایی نامطلوب، اذهان نخبگان و افکار عمومی مردم را به خود مشغول می‌دارند، به‌گونه‌ای که نوعی وفاق و آمادگی جمعی برای مهار آن‌ها پدید می‌آید و مقامات رسمی کشور را به چاره‌جویی و اقدام عملی برای اصلاح و رفع و یا پیشگیری از آن‌ها وامی‌دارد. مسائلی از قبیل فقر، تبعیض، فساد، بزهکاری، اعتیاد، بیکاری، فروپاشی سرمایه اجتماعی، طلاق، سرقت، خشونت، خیانت، جمعیت و فرزندآوری، بی‌اعتمادی و... را می‌توان از اعم این مسائل دانست.

حال آنچه در اینجا اهمیت دارد توان بازآرایی سینمای ایران در به نمایش کشیدن تکثر واقعیت‌ها و مسائل اجتماعی است. امروزه سینما ابزاری برای روایت‌گری و مهم‌ترین و در دسترس‌ترین واسطه برای کاوش جهان، درگیری و برانگیختن عواطف و احساسات انسانی، خاطره و تخیل است.

آثار سینمایی می‌توانند به کاستن ابهامات روندشناختی در حوزه مسائل اجتماعی کمک شایانی نمایند؛ زیرا فیلم‌های سینمایی منبع فرهنگی مهمی برای درک ماهیت و علل انحرافات اجتماعی هستند. از چنین زاویه‌ای فیلم ابزاری برای بیان مشکلات، مسائل و درگیری‌های اجتماعی است که فیلم‌ساز با بهره‌گیری از ابزار سینما، به مثابه نوعی متن برآمده از دل جامعه، آن‌ها را به نمایش می‌گذارد. از این منظر، سینما واجد نوعی خصلت بازآرایی است که می‌توان در آن مسائل اجتماعی را مورد بررسی جامعه‌شناختی قرار داد و جامعه‌ای را که فیلم‌ها در آن تولید می‌شوند، از ساحت دیگری شناخت.

سینمای اجتماعی دهه ۶۰

با وقوع انقلاب اسلامی و همگام با تغییر گفتمان سیاسی، صورت‌بندی جدیدی از سینما تحت عنوان «سینمای اسلامی» ایجاد شد و بساط سینمای فیلم فارسی برچیده شد. اولین تجربه جدی سینما پس از انقلاب، انتقاد از فضای سینمای فارسی را دنبال می‌کرد. در این برهه، تعریف از واقعیت و ارزش‌های مطلوب و در نتیجه تعریف از مسائل اجتماعی متفاوت شد. تعریف مسائل و برجسته شدن برخی از آن‌ها، در هر برهه نمایانگر بینش‌های غالب هر دوره بوده است که با سایر دوره‌ها تفاوت بسیاری داشت. در این دوره ما با جریان وقوع انقلاب و تغییر شرایط اجتماعی-سیاسی و همچنین تغییر ارزش‌ها و جنگ تحمیلی مواجه هستیم.

آثار هنری-رسانه‌ای این دهه، محصول اذهان منفرد مجزا نیستند بلکه نگرش‌ها، عواطف، عقاید و آموزه‌های ایدئولوژیک، آرمان‌ها، آرزوها و حتی عقده‌ها و سرخوردگی‌های اجتماعی-سیاسی را بازآرایی می‌کنند. در دهه ۶۰، ژانر دفاع مقدس شکل گرفت و سینمای ضد طاغوتی در کنار ملودرام‌های خانوادگی به بازآرایی زیست بوم اجتماعی جدیدی ملهم از گفتمان انقلاب و جنگ پرداخت.

سینمای جنگ دهه ۶۰، سینمایی عاری از مسأله اجتماعی و مردانه‌محور بود که در آن خانواده، به محاق رفته بود. گفتمان جنگ با رویکردی اسلامی و ضداستکباری، ناشی از ایدئولوژی و آموزه‌های اسلامی بود. گفتمان اسلام‌گرای امت‌محور و گفتمان اسلام‌گرای مرکزمحور (ام‌القرا)، درحالی‌که سیاست خارجی ایران در بخش اولیه دوران جنگ تا سال ۱۳۶۴ عمدتاً بر مبنای گفتمان آرمان‌گرای امت‌محور بود، از اواسط دهه ۶۰ به تدریج و تحت تأثیر مشکلات داخلی و متأثر از فشارهای بین‌المللی به گفتمان مرکزمحور با تأکید بر ضرورت دفاع از تمامیت ارضی و حفظ ام‌القرای شیعه تبدیل شد. بدین‌سان مهم‌ترین عملکرد سیاسی سینمای دفاع مقدس در سال‌های اولیه، نبرد و دعوت از مردم به حضور در جبهه‌ها بود. در میدان نبرد، نقطه اشتراک همه افراد، یکپارچگی و وحدت برای مبارزه با یک دشمن واحد بود و پیروزی در جنگ، همبستگی و اتحاد ملی، پیروزی انقلاب خوانده می‌شد. بر این اساس بازآرایی مضامین اجتماعی منطبق با مضامین سیاسی در این دهه بر محور سینمای مبارزه و سینمای پیام‌دار استوار بود. مضامینی مانند: خداوند در مقابل طاغوت، جمهوری اسلامی در مقابل دموکراسی غربی،

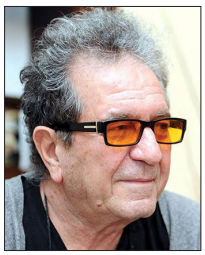
عدالت‌طلبی اسلامی در مقابل سرمایه‌داری غربی، مستضعفین در مقابل مستکبرین، کوخ‌نشینان در مقابل کاخ‌نشینان، زندگی ساده انقلابی در مقابل زندگی تجملاتی شهری، زن با حجاب انقلابی در مقابل زن بی‌حجاب غربی، اسلام‌گرایی در مقابل غرب‌زدگی، حسینی در مقابل یزیدی، شهادت در مقابل اسارت، آخرت‌گرایی در مقابل دنیاگرایی، اسلام ناب محمدی در مقابل اسلام آمریکایی، رزمندگان اسلام در مقابل سپاه کفر و اندیشه دینی در مقابل اندیشه شیطانی.

سینمای نوین ایران در دهه ۶۰ با جوّ انقلابی جامعه، تحولات سریع جنگ، حکومت شریعت بر رفتارهای اجتماعی، گذر از تلقی‌های تمرکزگرایانه به دیدگاه‌های اقتصاد بازار در اقتصاد و پررنگ شدن دیدگاه‌های سنت‌گرا در برابر دیدگاه‌های نوگرا یا غرب‌گرا به بازآرایی خود پرداخت. شاید بتوان سینمای دهه ۶۰ را سینمای اخلاق، معنویت، عدالت اجتماعی و هویت نامید. سال‌های سینمایی ۶۶ و ۶۷ نقطه عطف مضامین هویت‌گرا و اخلاق‌گرا بودند. در سال‌های سینمایی ۶۷و ۶۸، پای مضامین زندگی‌گرا به سینما گشوده و سینمای پشت جبهه پررنگ‌تر شد. از سال‌های ۱۳۶۸ به بعد، طرح پررنگ‌تر عشق و زندگی با تفاسیر ایرانی و بعضاً عامه‌پسند آن، به‌عنوان عناصر قابل توجه مسائل اجتماعی، مسیر تولیدات سینما را اندکی دگرگون می‌نماید.

در سینمای جنگ دهه ۶۰، تصویر خانه و خانواده به حاشیه رفته و از وضعیت اجتماعی، خانوادگی و شرایط حاکم بر مسائل و آسیب‌های موجود در جامعه خبری نیست. البته نباید از نظر دور داشت که در کنار گفتمان غالب جنگ، مسائل فرعی دیگری مانند مسأله قاچاق مواد مخدر، گروه‌های حزبی، گفتمان‌های ضد انقلاب و دین و خانواده‌های طبقه متوسط نوظهور، مضامین (تم‌ها) و مسائل اجتماعی روایت‌سازندگان فیلم‌ها بود.

■ رسول صدرعاملی

■ محسن مخملباف


■ داریوش مهرجویی

■ یدا... صمدی

از مضامین مرتبط با مسائل اجتماعی در فیلم‌های سینمایی بعد از انقلاب می‌توان به نابسامانی‌های اجتماعی و تشتت آرا در وضعیت بعد از انقلاب، سختی‌های مبارزه با دشمن و موانع طبیعی در جنگ و همچنین مضامینی مانند فقر، بیکاری، بی‌سوادی، مهاجرت، بهداشت و تغذیه نامناسب، مسکن نامناسب، سودجویی و بهره‌کشی کارفرمایان، مشکلات مرتبط با قوانین کار و نابرابری (تبعیض علیه کودکان و زنان)، مشکلات معیشتی، همبستگی درون گروهی، عدم امنیت شغلی، وابستگی انسان به طبیعت، همیاری سنتی، انطباق با محیط و نقش زنان در معاش خانواده، مهاجرت، طلاق، تأمین سکونتگاه (کمبود مسکن)، مشکلات بهداشتی و رفاهی، آثار جنگ، تقابل خیر و شر، دل‌باختگی، اجاره‌نشینی، مستأجر، ازدیاد جمعیت، احساس اجحاف، شهرنشینی، مشکلات کلان شهرهای جوامع درحال توسعه، مشکلات اقتصادی کلان، چهره کریه شهر، سنت‌گرایی، ازدواج نامناسب، ازدواج اجباری، علل فردی و ساختاری گرایش به مصرف مواد مخدر، مشکلات ترک اعتیاد، انحرافات اجتماعی، اشاره کرد. شخصیت‌های فیلم‌های دهه شصت، افرادی فداکار، از خودگذشته و حق‌طلب هستند و رخدادهای مؤثر در تمامی فیلم‌های دهه شصت، رخدادی در جهت بهبود اوضاع است که با پشت سر گذاشتن همه سختی‌ها، آینده‌ای خوب را نوید می‌دهد. کنش پایدار بسیاری از شخصیت‌ها، کنش تلاشگری است. از جمله فیلم‌های با مضامین اجتماعی در این دهه می‌توان به «گل‌های داوودی» (رسول صدرعاملی، ۱۳۶۳)؛ «بایکوت» (محسن مخملباف، ۱۳۶۴)؛ «اجاره‌نشین‌ها» (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵)؛ «سراب» (سعید اسدی و حمید تمجیدی، ۱۳۶۵) و «آپارتمان شماره ۱۳» (یدا... صمدی، ۱۳۶۹) اشاره کرد.

سینمای اجتماعی دهه ۷۰

با رحلت امام خمینی(ره) فضای گفتمانی ایران تغییر یافت؛ نظام سیاسی به‌لحاظ مشروعیت‌یابی کارکرد دوگانه‌ای به خود گرفت. از سویی اقتدار کاریزمایی پیشین در نهاد ولایت فقیه نهادینه شد و از سوی دیگر نظام سیاسی با نهادینه‌سازی اجزا و عناصر سیال خود، هرچه بیشتر به‌سمت تأسیس سنت‌های خویش پیش رفت. ماحصل این امر تفوق بیشتر روحانیت بر نهادهای سیاسی جمهوری اسلامی از جمله مجلس شورای اسلامی، شورای نگهبان، قوه قضائیه، مجلس خبرگان، ائمه جمعه، نمایندگی‌های ولی فقیه در سازمان‌ها و مؤسسات گردید. استمرار این وضعیت همراه با اتمام پروژه جنگ بیش از پیش ساختارهای گفتمانی جنگ را در جریان انتقاداتی که در دانشگاه و مطبوعات می‌شد، به پرسش گرفت و هر روز زمینه‌های مشروعیت و مقبولیت گفتمانی پدیدار می‌شد که خود را با عنوان گفتمان دنیامحوری و عقلانی نمایان می‌کرد.

در دهه هفتاد، همواره دو گفتمان سنتی و دموکراتیک در حوزه فرهنگ و به‌ویژه سینما در تقابل با یکدیگر قرار گرفته و طرفداران دو گفتمان همواره در توجیه سیاست‌های خود به مردم متوسل شده و آنان را شاهدی بر درستی سیاست‌های خود گرفته و با این استدلال که سینما با ارزش‌ها و باورهای مردم هماهنگ نشده است، به سیاست‌های فرهنگی و سینمایی یکدیگر تاخته‌اند؛

اما در عرصه اجتماع، آنچه مردم و مخاطبان سینمای ایران بدان اقبال نشان داده‌اند، ترکیبی از ارزش‌های سنتی و ارزش‌های دموکراتیک در تولیدات سینمایی بوده است. در دهه هفتاد رابطه دولت و مردم در حوزه سینمای ایران از رابطه‌ای اقتدارگرا مبتنی بر پاسداری از ارزش‌های سنتی به رابطه‌ای دموکراتیک مبتنی بر حمایت از ارزش‌های سیاسی-اجتماعی مبدل شده است. از سویی در دهه ۷۰، همگام با گسترش گفتمان سازندگی، رشد جمعیت و رشد آموزش عالی، از مخاطب فیلم‌ها کاسته شد؛ اما فیلم‌ها همچنان دغدغه نمایش مسائل و مشکلات اجتماعی را داشتند. با تغییرات سیاسی در نیمه دوم دهه هفتاد، نگاه متفاوتی به مضامینی مانند مهاجرت، نوع روابط دختران و پسران، جناح‌بندی‌های سیاسی، مسائل اجتماعی، کم اعتنایی به حجاب اسلامی، معضلات زنان و مثلث عشقی در فیلم‌های سینمایی رایج شدند. عموم مسائل اجتماعی در سینمای پرمخاطب دهه هفتاد به زنان و مسائل مرتبط با آن‌ها مثل تابوشکنی، موقعیت و نقش‌های اجتماعی جدید، افزایش آگاهی و تحصیلات آنان توجه داشت. علاوه‌بر مسائل زنان، مسائل دیگری چون قاچاق دارو، اعتقاد به خرافات و جادو، مهاجرت و تبعات آن، خودکشی و اسیدپاشی در این دوره نمایش داده می‌شود. در دهه هفتاد، عناصر جامعه مبتنی بر نمادهای مدرن درحال شکل‌گیری بود. درواقع در این دوران اجازه طرح بسیاری از مسائل اجتماعی که تا پیش از آن تابو و خط قرمز بودند، در فیلم‌ها داده شد. از سال ۷۶ به بعد ما با یک سینمای سیاسی-اجتماعی مواجه هستیم که این سینما باتوجه به نوع نگرش و رویکرد خود، جایگاه خاصی را به فراخور مقتضیات جامعه امروز و نیاز مخاطب، به‌خصوص نسل جوان که خواستار تنوع و بیان مشکلات روزمره زندگی است، در قالب فیلم‌های نو، باز کرده و به‌عنوان منعکس‌کننده شرایط اجتماعی زمان خود و بعضاً گذشته و آینده همواره مورد توجه زندگی اجتماعی انسان‌ها بوده و خالی از شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی نیست. سال‌های ابتدایی دهه ۷۰ به سال‌های کشف عشق در سینمای ایران معروف شد. فیلم «عروس» فیلمی با حضور چهره‌های تازه بازیگری که روایت‌گر تبعات اختلافات طبقاتی و اجتماعی آن سال‌ها بود.

«قرمز» (فریدون جیرانی)، «دو زن» (تهمینه میلانی)، «شوکران» (بهروز افخمی) و «زیر پوست شهر» (رخشان بنی‌اعتماد) از جمله فیلم‌هایی بودند که هر یک به نوبه خود موضوعات اجتماعی حساسی را مطرح می‌کردند که در سینمای ایران مغفول مانده بود. کنش مهم پویا در تمام فیلم‌های دهه هفتاد، کنشی مجرمانه بود، درحالی‌که این کنش‌ها، کنش‌هایی قابل بخشش و چشم‌پوشی‌اند؛ فیلم‌های «نرگس»، «دست‌های آلوده» و «سلطان»؛ چراکه منشأ آن‌ها نه کسب پول برای نفس پول بیشتر، بلکه کسب پول برای اهدافی ارزشمند مانند خانواده، عشق، دوست و تحصیل بود. به‌طور کلی فیلم‌های دهه هفتاد روایت دغدغه‌های فکری و اقتصادی و شکاف طبقاتی است که افراد را درگیر با آسیب‌های اجتماعی تصویر می‌کند. افراد با جرم پیوند می‌خورند؛ اما در مقابل افرادی محترم خلق می‌شوند که حتی در عمل غیر انسانی خود، صادقانه عمل می‌کنند، چرا که ارزش واقعی آن‌ها به قلب و آرمان‌هایشان است. از جمله فیلم‌های با مضامین اجتماعی در این دهه می‌توان به «یک بار برای همیشه» (سیروس الوند، ۱۳۷۰)، «دیگه چه خبر» (تهمینه میلانی، ۱۳۷۰)، «نرگس» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۰)، «روسری آبی» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۳)، «آدم برفی» (داوود میرباقری، ۱۳۷۳)، «بودن یا نبودن» (کیانوش عیاری، ۱۳۷۷)، «دختری با کفش‌های کتانی» (رسول صدرعاملی، ۱۳۷۷)، «دو زن» (تهمینه میلانی، ۱۳۷۷)، «متولد ماه مهر» (احمدرضا درویش، ۱۳۷۸)، «عروس آتش» (خسرو سینایی، ۱۳۷۸)، «زندان زنان» (منیژه حکمت، ۱۳۷۸)، «سگ‌کشی» (بهرام بیضایی، ۱۳۷۹)، «زیر پوست شهر» (رخشان بنی‌اعتماد، ۱۳۷۹) و «شوکران» (بهروز افخمی، ۱۳۷۹) اشاره کرد.

سینمای اجتماعی دهه ۸۰

تحولات سیاسی-فرهنگی دهه هشتاد معطوف به افول قدرت اصلاح‌طلبان است. در سال‌های ابتدایی دهه ۸۰، افول شعارها و برنامه‌های جریان‌های سیاسی و اجتماعی جامعه جلوه خود را در سینما نشان می‌دهد. در این دهه مسئولان سینمایی کشور تغییر کردند و سیاست‌های سینمایی به‌ویژه در محتوا و مضامین، التهاب‌برانگیز و سخت‌گیرانه شد. در چنین شرایطی آثار طنز و کمدی در زمره پرفروش‌ترین‌های سینمایی قرار گرفت. در سال‌های میانی دهه ۸۰ (پس از دوران اصلاحات)، روش مطرح کردن موضوعات تابو در فیلم‌های سینمایی شکل دیگری به خود گرفت. تابوشکنی در حوزه‌های اجتماعی ادامه یافت؛ اما وضعیت شبح‌وارگی به خود گرفت. در چنین مقطعی سینما نه هنری

■ رخشان بنی‌اعتماد

■ تهمینه میلانی

فاخر و پارادایم فرهنگی یک انقلاب، بلکه پاسخی به پر کردن اوقات به حساب می‌آمد. در حقیقت سینما مخاطب شهرنشین‌اش را نه با هدف تأمل و اندیشیدن، بلکه با هدف رهایی از زندگی روزمره به سرگرمی و لذت بردن، به مکانی دعوت می‌کند تا به‌لحاظ روان‌شناختی برای مدتی مواجهه با دنیای واقعی را با پناه بردن به دنیای خیال و رؤیا تخلیه کند. در این برهه سینما، نه تنها فرصت نگاهی عمیق و تأمل‌برانگیز به واقعیت و زندگی را از دست می‌دهد، بلکه مبنای آن نیز به‌جای حوزه فرهنگ به حوزه اقتصاد و سودآوری تغییر جایگاه می‌دهد.

از سویی در دهه هشتاد، تمامی فیلم‌های پرمخاطب در جامعه مدرن و حول خانواده‌های طبقه متوسط بازنمایی می‌شوند و چالش‌های خانواده‌های این طبقه را نشان می‌دهند. در همه این فیلم‌ها، طلاق یا اتفاق افتاده است و یا تصمیم به انجام آن وجود دارد؛ اما بنا به دلایلی طلاق صورت نمی‌گیرد. همچنین ارزش‌های پیشینی مانند تقدس روحانیت، تقدس جنگ، تقدس رزمندگان و قوانین اسلامی به چالش کشیده می‌شود و از خودگذشتگی مادران ایرانی، جامعه مردسالار و تبعیض جنسیتی، همگی به گونه‌ای غیر از آنچه در گذشته نمایش داده می‌شده، بازآرایی می‌شوند و به‌صورت صریح‌تر و با نگاهی واقع‌گرایانه‌تر به مسائل جامعه می‌نگرند.

طلاق، خیانت، خشونت، همسرکشی، فرار از خانه، اعتیاد، فحشاء و بزهکاری به‌عنوان آسیب‌های ساختاری اجتماعی؛ دروغگویی، بی‌هنجاری، تخطی از قانون و مسائل اخلاقی به‌عنوان آسیب‌های فرهنگی؛ فقر، بیکاری، مهاجرت، سرقت و دزدی، فساد مالی و اداری، مشاغل کاذب، به‌عنوان آسیب‌های اقتصادی و افسردگی، خودکشی، انزوای اجتماعی نیز جزء آسیب‌های فردی در رابطه با نهاد خانواده در این دهه بوده است.

شخصیت‌های فیلم‌های دهه هشتاد،

شخصیت‌های فیلم‌های دهه هشتاد، شخصیت‌های شکست‌خورده و بازنده هستند که هیچ نقطه امیدی در زندگی ندارند و در دنیای بی‌رحم اطراف خود غرق شده‌اند. فقیران فیلم «بوتیک»، فقیرانی سرخورده‌اند که تحقیر می‌شوند. فقیران فیلم «سالاد فصل»، اسیر دسیسه دیگران شده و در انتها همه چیز را فریب می‌بینند و در فیلم‌های «هیچ» و زندگی و خانواده در «اینجا بدون من» از هم پاشیده می‌شود.

شخصیت‌های شکست‌خورده و بازنده هستند که هیچ نقطه امیدی در زندگی ندارند و در دنیای بی‌رحم اطراف خود غرق شده‌اند. فقیران فیلم «بوتیک»، فقیرانی سرخورده‌اند که تحقیر می‌شوند. فقیران فیلم «سالاد فصل»، اسیر دسیسه دیگران شده و در انتها همه چیز را فریب می‌بینند و در فیلم‌های «هیچ» و زندگی و خانواده در «اینجا بدون من» از هم پاشیده می‌شود. آن‌ها درگیر جامعه‌ای هستند که نقطه روشن آن داشتن پول است در نتیجه زندگی، لذت و آرامش را از دست می‌دهند. آن‌ها نه در جستجوی اجرای عدالت هستند و نه در جستجوی رضایت درونی. اینجا فقط داشتن پول مطرح است.

شخصیت‌های فیلم‌های دهه هشتاد برای نجات از وضعیت اسفناک خود دست به هرکاری می‌زنند. در پایان، شخصیت‌ها، با رخدادهایی بسیار تلخ مواجه‌اند. دزدی، اغفال، خودکشی، تن‌فروشی، قتل، اخراج از کار و... . فیلم‌های دهه هشتاد با خلق زندگی‌هایی پر از مشکلات مادی و حتی ناتوانی‌هایی جسمی (پاهای لنگ، لکنت زبان، عقب افتادگی ذهنی و ...) انسان‌هایی را به تصویر می‌کشند که دست به گریبان رنجی مداوم هستند و مناسبات حاکم بر زندگی‌شان، هر نیروی نجات‌بخشی را نابود می‌کند. از جمله فیلم‌های با مضامین اجتماعی در این دهه می‌توان به «من ترانه ۱۵ سال دارم» (رسول صدرعاملی، ۱۳۸۰)، «نفس عمیق» (پرویز شهبازی، ۱۳۸۱)، «شب‌های روشن» (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۱)، «گاو خونی» (بهروز افخمی، ۱۳۸۱)، «واکنش پنجم» (تهمینه میلانی، ۱۳۸۱)، «شهر زیبا» (اصغر فرهادی، ۱۳۸۲)، «شمعی در باد» (پوران درخشنده، ۱۳۸۲)، «بوتیک» (حمید نعمت‌الله، ۱۳۸۲)، «مارمولک» (کمال تبریزی، ۱۳۸۲)، «مهمان مامان» (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۳)، «آفساید» (جعفر پناهی، ۱۳۸۴)، «به نام پدر» (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۸۴)، «آتش بس» (تهمینه میلانی، ۱۳۸۴)، «سنتوری» (داریوش مهرجویی، ۱۳۸۵)، «دایره زنگی» (پریسا بخت‌آور، ۱۳۸۶)، «به همین سادگی» (رضا میرکریمی، ۱۳۸۶)، «درباره الی» (اصغر فرهادی، ۱۳۸۷)، «اخراجی‌ها» (مسعود ده‌نمکی، در سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۸۹)، «خانه پدری» (کیانوش عیاری، ۱۳۸۹) و «جدایی نادر از سیمین» (اصغر فرهادی، ۱۳۸۹) اشاره کرد.

سینمای اجتماعی دهه ۹۰

دهه ۹۰ برای اهالی و علاقه‌مندان رسانه، از بسیاری جهات با دیگر دوره‌های زمانی متفاوت است. دسترسی آسان به آثار روز سینمایی جهان، پر رنگ شدن فعالیت شبکه نمایش خانگی و آغاز تولید سریال‌های درجه یک برای نمایش در این شبکه، هجوم فناوری و امکان ساخت، آپلود و دانلود فایل‌های تصویری از طریق همه‌گیر شدن اسمارت‌فون‌ها و...، سینما را از جایگاه قبلی‌اش تنزل داد. از سویی شرایط اقتصادی و سیاسی جامعه در دهه نود تا حدودی با دهه‌های پیشین متفاوت است. رکود اقتصادی در این دهه و شرایط نسبتاً پایدار سیاسی کشور بعد از بحران‌های

اواخر دهه هشتاد، سینما را به ساحت‌های اجتماعی با بحران‌های ناشی از مسائل اقتصادی پیوند زده است. در فیلم‌های دهه نود، انباشت مسائل اجتماعی دیده می‌شود؛ مسائلی که سینما به آن‌ها با جسارت بیشتری نسبت به دهه‌های پیشین توجه کرد و مسائل بحرانی جامعه مانند اسیدپاشی و تجاوز مطرح شدند.

همچنین سینمای این دهه نشان داد این مسائل در بستر فضاهای شهری رخ می‌دهند. تصویر شهر در این دهه، مسأله‌مند است و مسائلی به تصویر کشیده می‌شوند که در خیابان‌ها، پارک‌ها و فضای عمومی اتفاق می‌افتند و کلیت شهر را پر آسیب و درگیر در مسأله نشان می‌دهند. طرح مسائل خانوادگی در این دهه به حداقل می‌رسد و به مسائل تمام حوزه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی توجه می‌شود. در این دهه نقش‌های اجتماعی بازآرایی شده در فیلم‌ها به واقعیت نزدیک‌ترند و مسائل حقیقی جامعه به تصویر کشیده می‌شوند.

تمامی شخصیت‌های فیلم‌های دهه نود در مقابل اعضای خانواده خود یا در برابر جامعه دست به کنشی غیر انسانی می‌زنند. در انجام این کنش‌ها (چه با هدف شخصی، چه با هدف به ظاهر غیرشخصی) نه ارزشی وجود دارد، نه ضدارزشی و نه خطوط قرمزی که شخصیت بخواهد برای حفظ آن خطر کند. شخصیت‌های فیلم‌های دهه نود، همگی شخصیت‌های ضد اجتماعی و مسبب ایجاد تنش و درگیری هستند. آن‌ها یا افرادی معتاد و منفعل‌اند (ابد و یک روز)، یا افرادی متجاوز (فروشنده) و قاتل (کلاشینکف) یا جانی‌هایی اسیدپاش و بیمار روانی که قابل ترحم هم نیستند (لانتوری) و برادرانی که به خواهر خود رحم نمی‌کنند (مغزهای کوچک زنگ‌زده). گفتمان‌های دهه نود در بیان مسائل اجتماعی، دنیایی سیاه و تلخ را در فیلم‌ها روایت‌گری می‌کند. دنیایی که یا یک قاچاقچی و یا یک آقازاده صاحب قدرت‌اند و یا دنیایی که عدالت اجتماعی در آن وجود ندارد. از جمله فیلم‌های با مضامین اجتماعی در این دهه می‌توان به «گشت ارشاد» (سعید سهیلی، ۱۳۹۰)، «زندگی خصوصی» (محمدحسین فرح‌بخش، ۱۳۹۰)، «برف روی کاج‌ها» (پیمان معادی،۱۳۹۰)، «هیس دخترها فریاد نمی‌زنند» (پوران درخشنده، ۱۳۹۱)، «چند متر مکعب عشق» (برادران محمودی، ۱۳۹۲)، «دهلیز» (بهروز شعیبی و سیدمحمود رضوی، ۱۳۹۳)، «لانتوری» (رضا درمیشیان، ۱۳۹۴)، «دوران عاشقی» (علیرضا رئیسیان، ۱۳۹۴)، «اتاق تاریک» (روح‌الله حجازی، ۱۳۹۶)،«دارکوب» (بهروز شعیبی، ۱۳۹۶)، «رگ خواب» (حمید نعمت‌الله، ۱۳۹۶)، «متری شیش و نیم» (سعید روستایی، ۱۳۹۷)، «بدون تاریخ بدون امضا» (وحید جلیلوند، ۱۳۹۷)، «خورشید» (مجید مجیدی، ۱۳۹۸) و «شنای پروانه» (رسول صدرعاملی، ۱۳۹۸) اشاره کرد.

نتیجه‌گیری

سینما همانند آینه‌ای برای انعکاس واقعیت عمل نمی‌کند، بلکه بر ساخت اجتماعی واقعیت و بازآرایی آن تأثیر می‌گذارد. بازآرایی و بازنمایی رسانه‌ای از این جهت مهم است که شناخت و باور عمومی را شکل می‌دهد. اگر چه ارتباط بازنمایی و بازآرایی با زندگی و تجربه مردم در جامعه پیچیده است؛ اما برای مردم دارای پیامدهای واقعی می‌باشد و از سویی این بازآرایی و بازنمایی فرهنگی، اجتماعی و رسانه‌ای نه امری خنثی و بی‌طرف که آمیخته به روابط و مناسبات قدرت، جهت تولید و اشاعه معانی در جامعه در راستای تداوم و تقویت مسائل اجتماعی است؛ لذا رسانه را باید سازنده محیط نمادینی دانست که تأثیر عمده آن شکل‌گیری تصویر ذهنی مخاطبان از دنیای اطراف است. بدین‌سان بدیهی است تا زمانی‌که رسانه مسئول تولید، توزیع و اشاعه پدیده‌ها و مسائل اجتماعی در جامعه است و تا زمانی‌که افکار و اعمال را این بازنمایی و بازآرایی‌ها شکل می‌دهند، می‌توان اذعان داشت که رسانه‌ها حاوی و اعمال‌کننده قدرت گفتمانی در جامعه می‌باشند. به همین دلیل است

■ هیس دخترها فریاد نمی‌زنند

■ متری شیش و نیم

■ خورشید

■ شنای پروانه

که رسانه‌ای مانند سینما، نسبت به سایر رسانه‌های نوشتاری و سمعی و بصری مانند رادیو، تلویزیون و مطبوعات، می‌تواند به‌عنوان یک رسانه متفکر، بستری اجتماعی و فرهنگی برای مقوله‌ها و مضامین واقع‌گرایانه و حقیقی مورد توجه خود فراهم کند.

از سویی دیگر به‌نظر می‌رسد برای انسان معاصر، بازآرایی مسائل و واقعیت‌های اجتماعی به‌وسیله فیلم و سینما به‌طور غیر قابل مقایسه‌ای اهمیت بیشتری نسبت به سایر هنرهای تجسمی دارد. سینما این امکان را به محققان و پژوهشگران و سایر افراد علاقه‌مند به مسائل اجتماعی می‌دهد که بسیاری از پدیده‌های و مسائل اجتماعی را بتوانند در زمینه و بافت خود فیلم بررسی نمایند؛ زیرا که این ابزار فناورانه و فرهنگی به‌صورت بسیار دقیقی در واقعیت نفوذ کرده و وجوه مختلف آن را تا حد زیادی آشکار می‌سازد، به‌گونه‌ای که هیچ ابزار دیگری چنین توانایی را ندارد. مضامین فیلم‌های سینمایی در هر دوره، بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن دوره است و برای نفوذ در لایه‌های درونی یک جامعه، هیچ‌چیز به اندازه بررسی و تحلیل فیلم‌هایی که به بازآرایی مسائل و واقعیات اجتماعی که در آن جامعه پرداخته، تولید و نمایش داده می‌شوند، ارزشمند نیست. در یک دسته‌بندی می‌توان مضامین مرتبط با مسائل اجتماعی بازآرایی در فیلم‌های سینمایی پس از انقلابرا به موارد ذیل دسته‌بندی کرد:

۱. مسائل خانوادگی و عاطفی منفی: طلاق، بی‌وفایی در عشق، مشکلات ازدواج، اختلافات در روابط زناشویی، بارداری ناخواسته، خشونت، خیانت، فرار از خانه و...؛

۲. مسائل خانوادگی و عاطفی مثبت: عشق، وفاداری، ازدواج و...؛

۳. مسائل اخلاقی و ارزش‌های اجتماعی منفی: زوال اخلاق در جامعه، پنهان‌کاری، دروغگویی، ریا، تظاهر، قضاوت، تعصب، غرور، لجبازی و...؛

در فیلم‌های دهه نود، انباشت مسائل اجتماعی دیده می‌شود؛ مسائلی که سینما به آن‌ها با جسارت بیشتری نسبت به دهه‌های پیشین توجه کرد و مسائل بحرانی جامعه مانند اسیدپاشی و تجاوز مطرح شدند. همچنین سینمای این دهه نشان داد این مسائل در بستر فضاهای شهری رخ می‌دهند. تصویر شهر در این دهه، مسأله‌مند است و مسائلی به تصویر کشیده می‌شوند که در خیابان‌ها، پارک‌ها و فضای عمومی اتفاق می‌افتند و کلیت شهر را پر آسیب و درگیر در مسأله نشان می‌دهند.

---

۴. مسائل اخلاقی و ارزش‌های اجتماعی مثبت: رفاقت، معرفت، جوانمردی، عمل نیک، همدلی؛

۵. تقابل‌های گفتمانی: قناعت و زیاده‌خواهی، طبقات اجتماعی، تقابل گروه‌های فرادست و فرودست جامعه، سنت و مدرنیته، تقابل دین و دنیا، دوگانگی نظر و عمل و...؛

۶. مسائل سیاسی: آقازاده‌ها، انتخابات، رانت، جاسوسی و...؛

۷. مسائل روحی و روانی: افسردگی، خودباوری، اختلالات روانی، بحران میان‌سالی و...؛

۸. انواع جرائم: بزهکاری، هنجارشکنی و تخطی از قانون، مافیای موادمخدر، شرط بندی، فساد، سقط جنین، اعتیاد، سرقت، کلاهبرداری، تجاوز، تعرض، خشونت‌های خانگی، قتل و...؛

۹. واقعیات اجتماعی پروبلماتیک: فقر، بیکاری، مشاغل کاذب، نگاه‌های ابزاری به زنان، قصاص، مسکن، دلالی، قشربندی اجتماعی، فاصله اجتماعی و...؛

۱۰. سایر: دفاع مقدس، مبارزه با طاغوت، جنگ، مرگ، زندان، رستاخیز، بلایای طبیعی، محیط زیست و... .

فیلم‌های سینمایی بازآرایی شده پس از انقلاب، نوعاً بازنمایی‌کننده مسائل اجتماعی بوده‌اند که نشان‌دهنده وضعیتی نامطلوب برای بخشی از جامعه است؛ ولی هنوز به بحرانی عمومی تبدیل نشده‌اند. سینمای ایران پس از انقلاب مسأله‌محور بوده است؛ به عبارت دیگر مسائل اجتماعی، بستری برای ساخت قصه و نمایش هستند، بنابراین می‌توان ادعا داشت که سینمای ایران دغدغه‌مند بوده و همیشه متناظر با شرایط اجتماعی جامعه ایران، مسائل اجتماعی را بررسی کرده است. بررسی چگونگی بازآرایی مسائل اجتماعی در حوزه سینمایی ایران می‌تواند فواید بسیاری به‌خصوص برای سیاست‌گذاران عرصه سینما داشته باشد که از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به جهت بخشیدن به طرح این‌گونه سوژه‌ها در فیلم، در راستای اهداف انقلاب اسلامی اشاره داشت. از سویی امر به معروف و نهی از منکر در اسلام، یکی از مهم‌ترین و کارآمدترین ابزارهای کنترل اجتماعی به حساب می‌آید. فیلم‌های سینمایی از طریق تأثیرگذاری هم‌زمان محتوای‌شان بر روی بینندگان، می‌توانند با ارائه راه‌حل‌های مفید و تقویت رفتارهای اجتماعی مثبت، نقش پیشگیری وضعی در وقوع مسائل و آسیب‌های اجتماعی داشته باشند.

رسانه‌های همگانی و به‌طور خاص فیلم‌های سینمایی با تولید پیام‌های گوناگون فرهنگی و اجتماعی، از طریق انعکاس ناهنجاری‌های اجتماعی و عواقب شومی که اغلب در انتظار منحرفان و افراد کج‌رو قرار دارد، این امکان را دارند تا نقش مهمی در ایجاد نظم اجتماعی، پیشگیری از نژندهای اجتماعی و پذیرش شیوه‌های زندگی رایج در جامعه ایفا کرده و همچنین با کمک به هم‌نوایی و سازگاری اجتماعی، اعضای جامعه را در راستای وفاق با ارزش‌های فرهنگی حاکم بر جامعه، درجهت کاهش هرچه بیشتر مسائل و آسیب‌های اجتماعی، در تعامل با سایر ابزارها و دستگاه‌های نظارت اجتماعی (رسمی و غیررسمی) تشویق و تقویت کنند.●

نقد عقل محض

بازتاب سنت‌های فلسفی اروپای قرن بیستم در سینما

| فرخنده سادات یزدانی
دانشجوی دکتری روان‌شناسی شناختی

این نوشتار[1] به معرفی مهم‌ترین دیدگاه‌های فیلم (مووی) از منظر فلسفه قاره‌ای[2] می‌پردازد. لازم به ذکر است که «قاره» در این بافت به‌عنوان یک اصطلاح جغرافیایی استفاده نمی‌شود، بلکه به‌عنوان یک مفهوم انتزاعی به سنت‌های فلسفی اروپای قرن نوزدهم و بیستم اشاره دارد که نمونه‌هایی از ایده‌آلیسم آلمانی، پدیدارشناسی، اگزیستانسیالیسم، هرمنوتیک، ساختارگرایی، پساساختارگرایی، فمینیسم فرانسوی و مکتب فرانکفورت را دربرمی‌گیرد.

فلسفه قاره‌پسند فیلم[3] که از دهه ۱۹۸۰ در کشورهای انگلیسی زبان ظهور کرد نیز در این نوشتار مورد توجه قرار گرفته است.

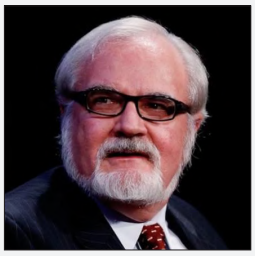
اگر بخواهیم فقط مشارکت فیلسوفان مشهور را درنظر بگیریم، ممکن است خروجی فلسفی درمورد فیلم نسبتاً ناچیز به‌نظر برسد؛ همچنین، کتاب‌هایی که به فلسفه فیلم می‌پردازند به همان اندازه نادر هستند. با این حال، اگر مشارکت‌های علمی کل حوزه علوم انسانی، به‌ویژه در قالب

منابع

- اجلالی، پرویز (۱۳۸۳). دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران؛ جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند، تهران: نشر فرهنگ.
- ازغندی، علیرضا (۱۳۸۱). سیاست خارجی جمهوری اسلامی ایران، تهران: انتشارات قومس.
- افشارکهن، جواد (۱۳۹۰). جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی، چاپ اول، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
- امید، جمال (۱۳۷۷). تاریخ سینمای ایران، تهران: انتشارات روزنه.
- امیری، ساره؛ آقابابایی، احسان (۱۳۹۸). تحلیل روایت برساخت طبقه فرودست در سینمای پس از انقلاب، فصل‌نامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال ۱۵، شماره ۵۵، تابستان ۱۳۹۸.
- راودراد، اعظم (۱۳۹۱). جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رستگار، یاسر؛ آقابابایی، احسان؛ راسخی، زهرا (۱۳۹۸). بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران، فصل‌نامه پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران، سال ۸، شماره پیاپی (۲۷)، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۸.
- فرخی، حسین؛ افتخاری، سید اسماعیل (۱۳۹۳). گفتمان‌های هنری در ایران پس از انقلاب اسلامی، دو فصل‌نامه علمی- پژوهشی پاسداری فرهنگی انقلاب اسلامی، دانشکده علوم انسانی اسلامی و قدرت نرم دانشگاه افسری و تربیت پاسداری امام حسین (ع)، سال سوم، شماره ۱۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.
- کرم اللهی، نعمت‌الله؛ شرف الدین، سیدحسین؛ اسماعیلی، رفیع‌الدین (۱۳۹۶). جریان‌شناسی سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران، فصل‌نامه معرفت فرهنگی اجتماعی، سال ۸، شماره ۳ (پیاپی ۳۱)، تابستان ۱۳۹۶.
- کشانی، علی‌اصغر (۱۳۸۸). سینمای دینی پس از پیروزی انقلاب اسلامی، تهران: انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- محمدی، بیوک (۱۳۸۴). شناسایی مسائل اجتماعی، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- محمدی، مجید (۱۳۸۰). سینمای امروز ایران، تهران: انتشارات جامعه ایرانیان.
- محمدی‌مهر، غلامرضا؛ بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۲). رویکرد فیلم‌های ایرانی برگزیده شده در جشنواره‌های بین‌المللی به مسائل اجتماعی ایران، فصل نامه مطالعات فرهنگ ارتباطات، سال ۱۴، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۲.
- نفیسی، حمید (۱۳۹۴). تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- یوسفی‌نژاد، اصغر (۱۳۹۴). کتاب‌شناسی سینما در ایران (۱۳۰۶-۱۳۹۴)، تهران: انتشارات روزنه کار.

پی‌نوشت

1. Social Problem.
2. Rwomire.


■ نوئل کارول

■ اسلاوی ژیژک

■ استنلی کاول

زیبایی‌شناسی فیلم و تئوری فیلم را مدنظر قرار دهیم، مجموعه تأملات و بازتاب‌هایی که درمورد فیلم، ملهم از ایده‌های فلسفی (به کلی‌ترین معنای آن) است، چشمگیرخواهد بود. بیشتر این آثار با سنت فلسفی اروپایی درخصوص فلسفه فیلم که از دهه ۱۹۲۰ به بعد توسعه یافت، پیوند دارند. هنری برگسون[۴] (۱۹۴۱–۱۸۵۹) اولین فیلسوفی بود که به فیلم علاقه نشان داد، اگرچه تأثیر او بر فلسفه قاره‌ای فیلم تا قبل از انتشار دو جلد کتاب ژیل دلوز[۵] درمورد سینما (۱۹۸۵ و ۱۹۸۳) ناچیز بود (یا حتی می‌توان گفت وجود نداشت).

در دهه ۱۹۸۰، دو فیلسوف فرانسوی، ژان لوئی شفر[۶] و ژیل دلوز تصمیم گرفتند توجه خود را به مطالعات فیلم اختصاص دهند. این مطالعات یک خط پیوسته از آثار فلسفی اروپایی درمورد فیلم را آغاز کرد که تا نوشته‌های امروزی ژاک رانسیر و اسلاوی ژیژک[۷] امتداد یافت. در دنیای انگلیسی زبان، مفاهیم فلسفی تقریباً در همان زمان وارد گفتمان فیلم شد.

«جهان دیده شده» اثر استنلی کاول[۸] تأملاتی بر هستی‌شناسی فیلم (۱۹۷۱) طلیعه قابل توجه این گرایش بود. در سال ۱۹۸۸، نوئل کارول،[۹] نقدی بر نظریه فیلم معاصر (کتاب فیلم‌های رازآلود[۱۰]) منتشر کرد، کارول از این نظریه بدین نحو انتقاد می‌کند که بیش از حد توسط پارادایم‌های نشانه‌شناسی روان‌شناسانه مارکسیستی،[۱۱] «معین شده» است.

در همان سال، او مسائل فلسفی نظریه فیلم کلاسیک را منتشر کرد که در این اثر به بررسی تحلیلی نظریه‌پردازان پیش از نشانه‌شناسی[۱۲] مانند بازن و آرنهایم[۱۳] پرداخت. هر دو نماینده‌ی سنت تحلیلی و قاره‌ای، متفکرانی که قبل از شکاف تحلیلی-قاره‌ای فعال بوده‌اند را (مثلاً مونستربرگ، کراکائر[۱۴])، محور مطالعات سینمایی خود می‌دانند، با این حال، تفاسیر چنین متفکرانی در هر دو سنت، به‌طور قابل ملاحظه‌ای متفاوت است.

حجم قابل توجهی از فعالیت فلسفه قاره‌ای پیرامون مجله بریتانیایی اسکرین[۱۵] رشد کرد، این مجله در دهه ۱۹۷۰ بسیار تأثیرگذار بود و بسیاری از پایه‌های تئوری فیلم لاکانی و نئومارکسیستی را پی‌ریزی کرد. فلسفه تحلیلی فیلم از سنت غنی خود در زیبایی‌شناسی تحلیلی سود زیادی برده است.

بخش قابل توجهی از این فلسفه تلاش کرده است مطالعات خود را درجهت مدل‌های علمی مبتنی بر شواهد سوق دهد. تفکر قاره‌ای معمولاً از حوزه‌های ملایم‌تر علوم انسانی الهام گرفته شده و میزان قابل توجهی از مشارکت سیاسی را به نمایش گذاشته است.

در اتحاد جماهیر شوروی سابق، گفتمان پیچیده‌ای درباره نشانه‌شناسی فیلم – با الهام از میراث فرمالیستی روسی که قرابت طبیعی با فیلم دارد – اظهارات فلسفی متعددی را بیان کرده است.

فلسفه فیلم چیست؟

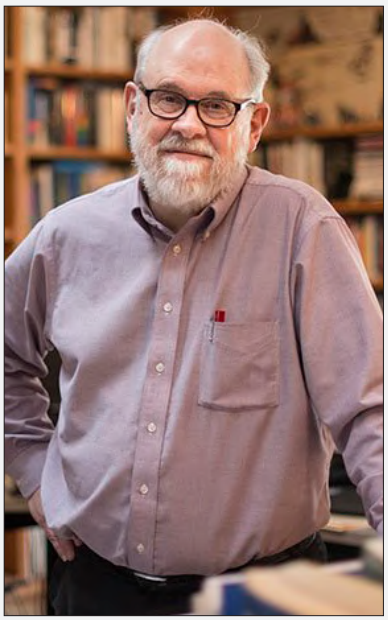
بسیاری از مطالعات فیلم لزوماً ادعای میراث فلسفی خاصی ندارند؛ اما نظربه اینکه رویکردهای آن‌ها از نظر روش‌شناختی پیچیده و موشکافانه است و از تجربه‌گرایی فراتر می‌رود، می‌توان آن‌ها را فلسفی دانست.

اگرچه تعیین معیارهای مثبت برای آنچه «فلسفی» است و آنچه که فلسفی نیست بسیار دشوار است؛ اما می‌توان به محض ارجاع به فیلسوفان و استفاده از برخی مفاهیم انتزاعی (که صرفاً فنی نیستند)، «فلسفی» بودن رویکرد را تصدیق کرد.

از سوی دیگر، درجه‌ای از استدلال و ادعایی که با دلایل، نوعی از شواهد و تحلیل یا تفسیر پشتیبانی می‌شود، مختص فلسفه نیست، بلکه نکاتی است که همه علوم (انسانی) از آن پیروی می‌کنند.

نظریه فیلم

مطالعات پارافلسفی نیز به‌راحتی برچسب «نظریه فیلم»[۱۶] را دریافت کرده‌اند. به بیان دقیق، تئوری فیلم که مفاهیمی مانند «روایت»، «دیجسیس»، «ژانر» یا «تألیف» را توسعه می‌دهد، یک فلسفه منحصربه‌فرد نیست، بلکه اغلب بخشی از آن است. اگرچه بخش‌هایی از تئوری فیلم و فلسفه فیلم در هر دو سنت هم‌پوشانی دارند (و از آنجایی که مونستربرگ و آرنهایم و بسیاری از نظریه‌پردازان فیلم بر این باورند که آنچه انجام می‌دهند با فلسفه فیلم نیز مرتبط است)، ترسیم و توصیف هر تأمل و انعکاس «نظری» درمورد فیلم، تحت عنوان فلسفی اشتباه است، چراکه تئوری فیلم را می‌توان به تحلیل تکنیک‌های صرف یا تحلیل متنی محدود کرد. در اینجا، نظریه فیلم با نظریه ادبی تفاوتی ندارد، جایی‌که تأملات و انعکاس‌ها درمورد تألیف یا تحلیل‌های روایی و ژانر به‌طور معمول بدون نیاز به دریافت برچسب «فلسفه» اتفاق می‌افتد، مگر اینکه در ملاحظات «فلسفی‌تر» گنجانده شوند. فلسفه فیلم آنگلوفون معاصر (انگلیسی‌زبان)، این دیدگاه را کمی متفاوت می‌بینند؛ زیرا تأملات دیرینه درباره این موضوعات (توسط کاول، کارول، بوردول، گوت و برانیگان[۱۷]) معمولاً به‌عنوان فلسفه طبقه‌بندی می‌شوند.



■ دیوید بوردول

درحالی‌که درجات «فلسفی» در تفاسیر مختلف از فیلم‌ها متفاوت است، می‌توان فرض کرد که هر مطالعه‌ی تأملی درباره ماهیت فیلم، فلسفی است.

هر زمان که محققان در تلاشند تا مشخص کنند فیلم چیست (آیا فیلم هنر است؟ فیلم چه تفاوتی با سایر هنرها دارد؟) گفتمان آن‌ها لزوماً فلسفی تعبیر می‌شود. این مطالعه تأملی محدود به فیلم نیست، بلکه برای هر رشته دانشگاهی صادق است (البته که این امر در فلسفه علم آشکارتر می‌شود).

زیبایی‌شناسی فیلم

فلسفه فیلم را نمی‌توان تنها به‌عنوان زیرشاخه زیبایی‌شناسی یا فلسفه هنر درنظر گرفت. به فلسفه فیلم نیز نباید برچسب «زیبایی‌شناسی فیلم» زد. فلسفه فیلم قادر است به طیف وسیعی از پرسش‌ها ورود کند که پیوند آن با زیبایی‌شناسی گاهی تنها با دلایل کاملاً صوری و تشریفاتی قابل حفظ است. فلسفه فیلم برگسون که در فلسفه معاصر فیلم به جایگاهی مرکزی دست یافته، به هیچ‌وجه به‌دلیل علایق زیبایی‌شناختی به‌وجود نیامده است؛ اما فیلم صرفاً به‌عنوان نمونه‌ای روشنگر، به ایده‌های فلسفی عمومی برگسون خدمت کرده است. حتی می‌توان گفت که فلسفه فیلم، صرفاً به‌دلیل آمادگی‌اش برای پذیرش آمیختگی‌های متناقض که زیبایی‌شناسی را در مقابل حوزه‌هایی غیر از زیبایی‌شناسی قرار می‌دهد، گفتمانی ایجاد می‌کند که در کل بدنه فلسفه، خودنمایی دارد. برای مثال، پرداختن به مشکلات روانکاوانه یا شناختی به‌عنوان پدیده‌های زیبایی‌شناختی، پتانسیل انتقادی عظیمی دارد که در سایر زیرشاخه‌های فلسفه به این میزان موجود نیست.

فیلم و فلسفه

فیلوسوفیا، اصطلاح یونانی باستان برای «عشق به خرد»، می‌تواند به‌عنوان تلاشی عظیم برای تفسیر یا زیر سؤال بردن وجود انسان و جهان در کل آن درک شود و از نظر منطقی، فیلم می‌تواند یکی از سوژه‌های آن باشد؛ در این صورت، رویکرد (فلسفی) به فیلم معمولاً از برچسب تفسیر صرف، فراتر می‌رود و فیلم را در رابطه با پرسش‌های فلسفی کلاسیک مانند ماهیت (خود)، حقیقت یا زیبایی قرار می‌دهد. فیلوسوفیا می‌تواند فیلم را به‌عنوان یکی از سوژه‌های خود ببیند؛ اما فیلم می‌تواند ابژه آن نیز باشد؛ یعنی فیلم می‌تواند فلسفه‌ای باشد که یک متفکر تلاش می‌کند از دریچه آن، جهان را ببیند، به عبارت دیگر، فیلم می‌تواند موضع خود را درمورد ماهیت، حقیقت یا زیبایی، ایجاد کند. از نظر تئوری، این امر می‌تواند به هر شکل هنری انجام شود، لذا می‌توان نقاشی، ادبیات یا رقص را به‌عنوان فعالیت‌های فلسفی دید.

با این‌حال، فیلم برای چنین مدل‌هایی بسیار مناسب‌تر است، چراکه با داشتن حالت یکپارچه زمان، مکان، تصویر و حرکت، آن را به تفکر بسیار نزدیک‌تر می‌کند (همان‌طور که در ادامه مفصل‌تر توضیح داده خواهد شد). ایده «فلسفه فیلم» کمی شبیه «سنجش خرد ناب یا نقد عقل محض» کانت است؛ زیرا بر دو ایده هم‌زمان دلالت دارد. عنوان کانت را می‌توان به‌صورت «عقل محض مورد انتقاد» و «عقل محض منتقد»[۱۸] فهمید. درمورد اول، عقل محض یک موضوع منفعل پژوهشی است که تحت بررسی دقیق اندیشه انتقادی قرار می‌گیرد، درحالی‌که درمورد دوم، عقل ناب به‌طور فعال معیارهای خود را بر این اندیشه انتقادی تحمیل می‌کند.

همین امر درمورد عبارت «فلسفه فیلم» نیز صادق است و می‌تواند به این معنا باشد: (۱) فیلم به یک سنجش فلسفی تن داده است و (۲) خود فیلم به توسعه نوع خاصی از تفکر فلسفی کمک می‌کند که متعاقباً بر موضوعات مختلف پژوهشی تحمیل خواهد شد. به بیان دقیق، یک طرح کلی از فلسفه فیلم را باید به دو بخش تقسیم کرد: (۱) فلسفه درمورد فیلم و (۲) فیلم به مثابه یک فلسفه. مورد دوم، جایگاه برجسته‌ای در بسیاری از گفتمان‌های اخیر قاره‌ای و انگلیسی-آمریکایی دارد و وارتنبرگ (۲۰۰۶)، مولهال (۲۰۰۲)، فرامپتون (۲۰۰۶) و اسموتز (۲۰۰۹) از آن دفاع و راسل (۲۰۰۰) موری اسمیت (۲۰۰۶)، لیوینگستون (۲۰۰۹) و دیویس (۲۰۰۹) آن را مورد انتقاد قرار داده‌اند. با این حال، عملاً در بسیاری از فلسفه فیلم‌ها، هر دو رویکرد ممزوج می‌شوند.

فیلم به‌عنوان یک تجربه فلسفی یا فلسفه به‌عنوان یک تجربه سینمایی (فیلمی) اغلب به‌صورت دو روی یک سکه ظاهر می‌شود. فیلم‌ها شبیه خیال هستند و بسیاری از آنچه سنت فلسفی درباره «واقعیت دنیای بیرونی» و ارزیابی تردیدآمیز آن گفته است را می‌توان در فیلم منعکس کرد؛ در اینجا نظریه فیلم، ارتباط قوی خود با فلسفه را حفظ می‌کند. تمایز بین ظاهر (یعنی خیال و پوئسیس) و واقعیت، درحدود هشتاد سال است که در دستور کار تئوری فیلم قرار دارد. مسأله «واقعیت و خیال» محدود به رویکرد سوبژکتیویستی (ذهنیت‌گرایانه) نیست که فیلم را تجلی تخیلات و توهمات[۱۹] می‌داند. با این حال «رئالیست‌هایی» مانند آندره بازن[۲۰] فیلم را به‌عنوان

فلسفه فیلم را نمی‌توان تنها به‌عنوان زیرشاخه زیبایی‌شناسی یا فلسفه هنر درنظر گرفت. به فلسفه فیلم نیز نباید برچسب «زیبایی‌شناسی فیلم» زد. فلسفه فیلم قادر است به طیف وسیعی از پرسش‌ها ورود کند که پیوند آن با زیبایی‌شناسی گاهی تنها با دلایل کاملاً صوری و تشریفاتی قابل حفظ است.

واقعیت طبقه‌بندی کرده‌اند؛ زیرا فیلم قادر است واقعیتی اصیل و مستقل از ذهنیت انسانی را به تصویر بکشد.

مقایسه فیلم و خیال می‌تواند مفاهیم جدیدی از مکان و زمان را آشکار کند، چراکه به‌نظر می‌رسد تخیلات در یک حوزه میانجی از انتزاع و عینیت[۲۱] اتفاق می‌افتند. به گفته آمدی آیفر،[۲۲] فیلم یک تز درباره جهان نیست، بلکه جهان را به تصویر می‌کشد. هر موضع وجودی انتزاعی که در این ارائه دیده می‌شود، فیلم را به یک پدیده فلسفی تبدیل می‌کند.

الف. فلسفه قاره‌ای در مقابل فلسفه تحلیلی

فلسفه تحلیلی فیلم، تمایلی به شناسایی عناصر روانکاوانه و برخی از عناصر جامعه‌شناختی، (به‌ویژه رویکردهای تئوری انتقادی یا نقد ایدئولوژی)، به‌عنوان «فلسفی» نداشته است؛ زیرا معتقد است این نظریه استانداردهای علمی بیشتری را برآورده نمی‌کند. درحالی‌که پژوهشگر فلسفه قاره‌ای فیلم مانند کریستین متز[۲۳] نتایج مکتب فیلم‌شناسی فرانسوی را به علمی‌ترین قالب‌های روان‌شناسی تجربی مرتبط می‌داند، فلسفه تحلیلی معمولاً مدل‌های قاره‌ای مبتنی بر زبان را رد می‌کند، این مدل‌ها معمولاً از مدل دلالت سوسوری[۲۴] مشتق می‌شوند و در شعرشناسی، نشانه‌شناسی یا روان‌شناسی لکانی[۲۵] وجود دارند. در عوض، فلسفه تحلیلی هم از مدل‌های مبتنی بر شناخت و هم از پرسش‌های «کلاسیک» مرتبط‌تر با مسائلی مانند هستی‌شناسی فیلم، تحلیل‌های حرکت، واقع‌گرایی، ماهیت بازنمایی فیلمی و تبیین درگیرشدن عاطفی بیننده با داستان، حمایت می‌کند.

علاوه‌بر این، در فلسفه تحلیلی تمایل شدیدی برای محدود کردن کار بر روی فلسفه فیلم از تئوری انتقادی و مطالعات فرهنگی که در بخش‌های انگلیسی انجام می‌شود، وجود دارد. این مشکل هرگز در حوزه التقاطی و طبیعتاً در زمینه‌ی بازتر فلسفه‌ی قاره‌ای فیلم رخ نداد. با این حال، در بسیاری از موارد، تمایز بین قاره‌ای و تحلیلی آسان نخواهد بود و همیشه هم به آرامی درحال حرکت در امتداد خطوط سنت اروپایی و آمریکایی نیست.

هرچند دیوید بوردول (فیلسوف شناختی)، در ابتدا از اصطلاحات فرمالیستی روسی الهام گرفت و خودش موضوع مورد توجه نشانه‌شناسان اروپایی بود. اگرچه او یکی از تندروترین منتقدان پارادایم

آندری تارکوفسکی

آندره بازن

قاره‌ای در نظریه فیلم است (او به همراه کارول اصطلاح «نظریه SLAB» را برای اشاره به نظریه‌هایی که از ایده‌های سوسور، لاکان، آلتوسر و بارتز بهره می‌برند، ابداع کردند). (بوردول و کارول، ۱۹۹۶)، کار اولیه او به‌لحاظ روحی «ساختارگرایانه» یا «فوکویی»[۲۶] است؛ زیرا قوانین حاکم بر عملکرد نقد/نظریه فیلم بنیادی را تحلیل می‌کند.

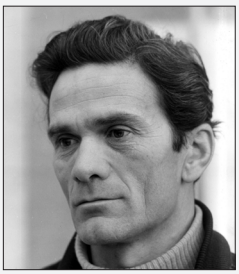
ب. فلسفه فیلم فرانسه

فلسفه فرانسه نقش برجسته‌ای در توسعه فلسفه فیلم ایفا کرده است. هنری برگسون اولین فیلسوفی بود که فیلم را به‌عنوان الگویی مفهومی برای تفکر فلسفی پذیرفت. سینما به او کمک کرد تا تمایز بین زمان و مدت زمان فضاسازی شده را تصور کند، ایده‌ای که برای کل فلسفه او ضروری باقی می‌ماند. اگرچه ایده‌های برگسون هیچ ارتباطی با مدل‌های عقلی مبتنی بر زبان معاصر ندارند (و ژیل دلوز به‌عنوان مفسر او هرگز آن‌ها را بدین نحو به‌کار نمی‌برد)، اندیشه برگسون به شیوه‌ای اغلب متناقض، با بقایای حوزه فلسفه‌ی فرانسه سینما در هم آمیخت.

اگرچه فلسفه‌ی فرانسوی فیلم از عناصر متنوعی تشکیل شده است، فلسفه فرانسوی فیلم یا حتی فلسفه قاره‌ای می‌تواند به طرز شگفت‌انگیزی منسجم به‌نظر برسد. برای مثال، مفهوم برگسونی دلوز از «تصویر زمان» با ایده‌هایی که توسط کارگردان روسی آندری تارکوفسکی[۲۷] توضیح داده شده، بسیار سازگار است، این کارگردان، بینش خود را نه از برگسون، بلکه از ارزیابی انتقادی نظریه فیلم فرمالیستی روسی گرفته است. در سال ۱۹۴۶، گیلبرت کوهن سیت[۲۸] اولین تک‌نگاری درمورد فلسفه فیلم را منتشر کرد. «هوش یک ماشین» ژان اپشتاین،[۲۹] کتابی به‌حقیقت فلسفی درباره فیلم، در همان سال منتشر شد.

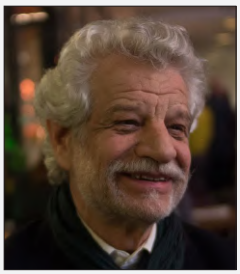
در سال ۱۹۴۸، دانشکده بین‌رشته‌ای پاریسی École de Filmologie از زوایای جامعه‌شناختی،

■ اومبرتو اکو


■ پیرپائولو پازولینی

■ زیگفرید کراکائر

■ والتر بنجامین


■ توماس السائسر

روان‌شناختی و فلسفی به فیلم نزدیک شد. فیلم‌شناسی را می‌توان پیشگام نشانه‌شناسی سینما دانست. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، بسیاری از بحث‌های نظری اصلی (مانند نظریه کارگردان مولف و نظریه ژانر) در مجله پاریسی Les Cahiers du cinéma که در سال ۱۹۵۱ با مشارکت آندره بازن[۳۰] تأسیس شد، شکل گرفت.

در همین مجله بود که فلسفه فیلم فرانسه شروع به تولید ترکیبات مشخصه خود از ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، روانکاوی و مارکسیسم کرد. به طرز متناقضی، وابستگی فیلم‌شناسی به نشانه‌شناسی و روان‌شناسی ـ هرچند بحث‌برانگیز به‌نظر می‌رسید ـ فلسفه دسترسی فیلم به محیط دانشگاهی را در دهه ۱۹۶۰ فراهم کرد. برای دانشگاه‌های اروپایی که توسط دولت تأمین مالی می‌شوند، مطالعات فیلم هرگز نمی‌توانست مانند ایالات متحده یک موهبت اقتصادی باشد. دپارتمان‌های فلسفه فرانسه در قرن بیست و یکم مقاومت نشان می‌دهند و تدریس فلسفه فیلم را فقط در مؤسساتی که خارج از جریان اصلی قرار دارند و یا در رشته تازه‌تأسیس (و نسبتاً کوچک) زیبایی‌شناسی، مجاز می‌دانند. به‌رغم «اغواگری و انگیزش جامعه‌شناختی»، به‌طور کلی، فلسفه فرانسوی فیلم بسیار متمایز از جامعه‌شناسی سینما باقی مانده است.

ج. فلسفه فیلم در سایر کشورهای اروپایی

فلسفه فیلم فرانسه یک پدیده منحصربه‌فرد است و هیچ کشور اروپایی دیگری محصول فلسفی مشابهی درمورد فیلم تولید نکرده است. در ایتالیا، اومبرتو اکو و پیرپائولو پازولینی[۳۱] در دهه ۱۹۶۰ نوشته‌هایی درباره فیلم منتشر کردند که به‌سرعت در گفتمان فرانسوی ادغام شدند.

در آلمان، مجله Filmkritik (که در سال ۱۹۵۷ آغاز به کار کرد)، معادل آلمانی Cahiers du cinema بود، اگرچه نوشته‌های قبلی اعضای مکتب فرانکفورت، زیگفرید کراکائر و والتر بنجامین،[۳۲] بیشترین سازگاری را با فلسفه فرانسوی فیلم داشتند.

برخلاف تحولات فرانسه و آمریکا پس از جنگ، مطالعات فیلم در آلمان، هرگز متداول نشد و پیوندی ثابت با پراکسیس[۳۳] فیلم ایجاد نکرد. Filmwissenschaft (یا فیلم‌شناسی) آلمانی ـ که برجسته‌ترین آن توسط توماس السائسر[۳۴] نمایندگی می‌شود– در امتداد خطوط ادبیات تطبیقی، علم تئاتر و تاریخ هنر به‌جای غوطه‌ور شدن در یک گفتمان فکری (نه مبتنی بر شواهد) ماجراجویانه گسترش یافت و از طریق رشته‌های علوم رسانه و ارتباطات به محیط دانشگاهی جذب شد.

فعالیت‌های Filmwissenschaft متنوع است، گرچه گرایش غالب آن را می‌توان تحت عنوان جامعه‌شناختی توصیف کرد؛ درحالی‌که تحلیل سازمان‌یافته فیلم بسیار تجربی است.

زیبایی‌شناسانی که در دپارتمان‌های فلسفه آلمان مشغول فعالیت هستند (جایی‌که گرایش اصلی آن تحلیلی است) ملاحظات فلسفی فیلم را دنبال می‌کنند، اگرچه تحلیل فیلم هرمنوتیکی نیز تا حدی مؤثر بوده است.●

پی‌نوشت

۱. این نوشتار ترجمه و تلخیص مقاله‌ای است با عنوان: «Philosophy of Film: Continental Perspectives» که توسط تورستن بوتز بورنشتاین، استاد فلسفه، دانشگاه علوم و فناوری خلیج فارس، نگارش شده است.

2. continental philosophical perspective.

3. The continental-friendly philosophy.

4. Henri Bergson.

5. Gilles Deleuze.

6. Jean-Louis Schefer.

7. Jacques Rancière، SlavojŽižek.

8. Stanley Cavell's work The World Viewed.

9. Noel Carroll.

10. Mystifying Movies.

11. determined by Psycho-Semiotic Marxist paradigms.

12. pre-semiotic theorists.

13. Bazin،Arnheim.

14. Münsterberg, Kracauer.

15. British journal Screen.

16. film theory.

17. Bordwell, Gaut, and Branigan.

18. "pure reason being criticized" (2) "pure reason doing the criticizing".

19. fantasies and hallucinations.

20. André Bazin.

21. abstractness and concreteness.

22. AmédéeAyfre.

23. Christian Metz.

24. Saussurean model of signification.

25. Lacanian psychology.

26. Foucaultian.

27. Andrei Tarkovsky.

28. Gilbert Cohen Séat.

29. Jean Epstein's L'Intelligenced'une machine.

30. André Bazin.

31. Umberto Eco ،Pier Paolo Pasolini.

32. Siegfried Kracauer،Walter Benjamin.

33. Praxis.

پراکسیس فرآیندی است که در آن یک نظریه، درس یا مهارت به اجرا درمی‌آید، تجسم و یا تحقق می‌یابد. (مترجم)

34. Thomas Elsaesser.

سینما، روایتی از تصاویر انضمامی

نگاهی به فلسفه‌ورزی فیلسوفان اگزیستانسیالیست در سینما

سید صدرالدین فردوسی

دانشجوی دکتری فلسفه هنر

مارتین هایدگر در رسالهٔ «پرسش از تکنولوژی» ضمن پذیرفتن جنبه ابزاری صنعت، پرسش از تکنولوژی را تا سطح یک پرسشِ فلسفی ارتقا می‌دهد. وی ذاتِ تکنولوژی را گِشتل (چارچوب‌بندی) می‌داند. چراکه گشتل اجازه نمی‌دهد اشیا، خودشان را نشان دهند. خوبیِ طرحِ چنین پرسشی و پرداختن به ابعادِ آن از لحاظ فلسفی، خارج‌کردن امر روزمره از روزمرگی انسان است. سینما نیز به‌عنوان یک امر روزمره که با هستیِ توده‌ها گره خورده، نیاز دارد تا در سطح یک پرسش فلسفی ارتقا یافته و نسبت آن با انسان، مورد بررسی قرار گیرد.

امروزه سینما صنعتی است که چالش‌هایی برای ارتباط انسان با راز هستی ایجاد کرده، صنعتی که بی‌امان رشد یافته و تمامی مرزها را درنوردیده است. یکی از جنبش‌های فلسفی قرن بیستم، به نام «اگزیستانسیالیسم» بیشترین توجه را به هنرهای نمایشی به طور عام داشته است و بدین جهت، امکان پرسشِ فلسفی در باب سینما را فراهم می‌کند. اگرچه فیلسوفان اگزیستانسیالیست به‌طور مستقل، جدّی و مفصّل در باب سینما فلسفه‌ورزی نکرده‌اند اما رویکردشان به جهان، انسان و رابطه‌اش با هنر، مسیر را برای فیلم‌سازان هموار کرده است و ابعاد مورد بحثِ این نوع فیلسوفان نظیر رنج‌های وجودی، مرگ، آزادی، معنای زندگی و پوچی، اختیار و غیره وارد سینما شد. حال پرسش این یادداشت از نسبت نگاه فیلم‌سازان با فیلسوفان اگزیستانسیالیستِ فرانسوی است. آیا یک فیلم‌ساز می‌تواند با تکیه بر اگزیستانسیالیسم فارغ از سرگرمی و تجربهٔ روزمره نیل به معنایافتنِ زندگی به سینما نظر کند؟ قبل از اینکه به ماهیت سینما و ارتباط آن با این نحلهٔ فلسفی بپردازیم، بد نیست به زمینه‌های تاریخی آن در اندیشه غرب و معرفی این فیلسوفان، نظری بیفکنیم.

در زمستان ۱۶۱۹ دکارت، زمینه‌ساز تحولی عظیم در تاریخ بشری شد؛ انسانی که به سوبژه اصالت داد و جهان را بر پرده ذهن خود طراحی کرد. با ظهور انسان مدرن، فلسفه‌ی غرب در سیر تحول خود، بسطِ سوبژکتیویسم را تجربه کرد و با غلبه ذهن بر عین، علوم جدید گسترش یافت. در ادامه همین فرآیند نگرش علمی- تکنیکی قدرت یافت و در پی راززُدایی از جهان، نیست‌انگاری خودنمایی کرد و پرسش از معنای زندگی، هرچه بیشتر خود را بروز داد. حال، انسانی خودآیین با شناخت قواعد علمی می‌خواهد طبیعت را رامِ اراده خود کند و به ابزاری به نام صنعت سینما نیز دست یافته است. اما برخلاف هنرهایی مانند نقاشی، شعر، ادبیات، تئاتر و موسیقی، سینما به سرعت به‌خاطر ویژگی‌های خاص خودش مورد علاقه عموم قرار گرفت و همین مسئله سبب شد که بسیاری از فیلسوفان، پرداخت به آن را جدی نگیرند؛ البته پس از مدتی نقد فیلم و سپس تئوری‌های فیلم جدی شد و نهایتاً در دهه هشتاد میلادی از منظر فلسفی نیز به سینما پرداخته شد.

میزان تأثیرگذاری این قالب از هنرهای نمایشی بر انسان به حدّی بود که فیلسوفان به طُرق مختلف به آن پرداختند. همان‌طور که گفتیم، یکی از نحله‌های مهم فلسفی قرن بیستم که در فرانسه بار یافته و توجه ویژه به هنرهای نمایشی داشته، اگزیستانسیالیسم است. چهره مطرح آن، «ژان پل سارتر» است که در سخنرانی خود با نام اگزیستانسیالیسم که همان «اومانیسم» است به جزئیات اندیشهٔ خود می‌پردازد. البته این نوع فیلسوفان، به‌طور جدّی و فلسفی به سینما نپرداخته‌اند و حتی سارتر با اینکه هشت فیلم‌نامه برای یک شرکت تولیدِ فیلم نگاشت اما جایگاه تئاتر را به دلیل اینکه آزادیِ بیشتری را خلق می‌کند والاتر از سینما می‌دانست و همچنین «سیمون دوبووار»، زُمان را نسبت به سینما به خاطر توانایی مجسم‌کردنِ انسان برای انسان بالاتر می‌نشاند. اما با تمام این تعاریف، فیلسوفان

■ ژان پل سارتر

■ سیمون دوبووار

■ آلبرکامو

اگزیستانسیالیست به‌دلیل پرداختن به امر انضمامی، مسیری تازه برای تأثیرپذیری فیلم‌سازان از این نحله فلسفی ایجاد کردند، چراکه فیلم روایتی است از تصاویر انضمامیِ شخصیت‌ها و رخدادها که با فرضیّات فلسفی اگزیستانسیالیسم نسبتِ جدّی دارد و امکان فلسفه‌ورزی را برای مخاطب فیلم فراهم می‌کند. یکی از تأثیرگذارترین متفکرین در این حوزه که نامش برده شد ژان پل سارتر است. سارتر با انکار وجودِ معیاری برای رفتار آدمی و نیز انکار وجودِ قانون معیّنی برای اخلاق، به دنبال آن است که هر کس باید ارزش‌های خود را برگزیند و با آن‌ها زندگی کند. به نظرگاه او برای انسان معاصری که تمام پشتوانه‌های متافیزیکی‌اش را از دست داده، چاره‌ای جز این باقی نمی‌ماند تا روی پای خود بایستد. شخصیت‌هایی که سارتر خلق می‌کند مجبورند که انتخاب کنند و این اجبار، آن‌ها را وا می‌دارد تا عقاید پیشین خود را دوباره ارزیابی کنند و نظام تازه‌ای برای زیستن بسازند. سارتر به حقیقتِ دردناکی که همان زیستن در سایه وجودِ دیگری است اشاره می‌کند. براین‌اساس رابطه با دیگران بر پایهٔ طرد و انکار آنان است یا به‌طور دقیق‌تر، کشمکشی که در نمایشنامهٔ «درِ بسته» نیز با جهنم بودنِ دیگری متجلی می‌شود.

نام «آلبرکامو»، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس فرانسوی با «ابسوردیسم» گره‌خورده است، ابسورد ریشه در لایه‌های مختلف نیست‌انگاری دارد و از دل آن آشکار می‌شود. آثار کامو، مانند سارتر از اهمیت بسزایی برخوردار هستند. او مایل نبود که او را اگزیستانسیالیست بنامند اما نتیجه‌گیری‌های او بی‌شباهت به سارتر نبودند. کامو با انتشار رساله «افسانه سیزیف» بر هنرِ دوران خود اثر گذاشت و واژهٔ ابسورد را معرفی کرد. او نیز مانند سارتر راه نهایی انسان امروز را در این می‌داند که برای خود الگو طراحی کند تا بتواند بر آشوب درون خود فائق آید. کامو غلبه بر اضطراب‌های وجودی و بی‌معنایی را در تئاتر جستجو می‌کرد. تا اینجا به فیلسوفانی نظیرِ کامو و سارتر اشاره کردیم که هرکدام از آن‌ها به طرق مختلف از منظر فلسفی به هنر پرداخته‌اند که در برخی از آن‌ها نوعی ندانم‌انگاری و در مواردی به طور مشخص پوچ‌انگاری وجود داشت. علتِ آن هم این است که فیلسوفانی نظیر کامو یا سارتر، افق معنا را به طور افقی دنبال می‌کنند و در همین دنیای مادی به دنبال معنای زندگی می‌گردند و یا اینکه به هنرمند توصیه می‌کنند که با خلق اثری هنری معنا را تجربه کند و به مخاطب انتقال بدهد.

حال اگر بخواهیم به طور مصداقی بحث را ادامه بدهیم باید از «وودی آلن»، فیلم‌ساز و نمایشنامه‌نویس آمریکایی نام ببریم که در آثارش مایه‌های اگزیستانسیالیستی فراوانی وجود دارد. اگر این جنبش فلسفی را به الحادی و الهی تقسیم کنیم، آلن متعلق به سویه الحادی آن است. از فیلم «مرد بی‌منطق»[1] محصول سال ۲۰۱۵ آغاز می‌کنم. این فیلم روایتِ استاد فلسفه‌ای به نام اِیب است که به شدت از بحرانِ وجودی و بی‌معنایی در زندگی رنج می‌برد. در همان اوایل فیلم، او در کلاسش اخلاق وظیفه‌گرای کانت را نقد می‌کند و آن را بی‌مبنا می‌داند. او در میان دانشجویان، اسلحه‌ای را روی سرش می‌گیرد و نیست‌انگاری را به‌صورت عملی بزرگ‌ترین درس زندگی بیان می‌کند. یکی از دانشجویانش (جیل) به او علاقه‌مند شده و در بهبودی حال او تلاش می‌کند. پوچی به حدی بر او غلبه دارد که حتی در برقراری رابطه جنسی نیز ناتوان شده است. اواسط داستان، ایب و جیل در رستورانی هنگام صرف ناهار متوجه می‌شوند که زنی بناست حضانت فرزندانش را به خاطر شیّادبودنِ قاضی از دست بدهد. اینجاست که اِیب بدون اطلاع شاگردش، تصمیم به قتلِ قاضی می‌گیرد و همین داستان باعث می‌شود که معنا به زندگی‌اش بازگردد. حال، شور و شوق به زندگی‌اش برگشته، رنگ‌ها برایش پدیدار شده‌اند و توان جسمی و جنسی‌اش بازگشته است. پس از پخش‌شدن خبر قتل قاضی، جیل از طریق سرنخ‌هایی متوجه می‌شود که اِیب همان قاتل است و اِیب هم که تازه می‌خواهد از زندگی‌اش لذت ببرد نقشه قتلِ جیل را طراحی می‌کند اما خودش هنگام اجرای نقشه برحسب حادثه‌ای کشته می‌شود.

از همین مقولهٔ اتفاق بگویم که این فیلم کاملاً یک فیلمِ سارتری-کاموییِ است. در واقع خودِ آلن، بی‌معنایی را بخش جدّی این زندگی می‌پندارد و یافتن معنا را امری بیهوده می‌داند. همه چیز براساس اتفاق شکل می‌گیرد حتی معناداری زندگی اِیب که صرفاً به خاطر نشستن در یک رستوران و یا حتی وقتی شور و اشتیاق زیادی پیدا کرده است. کشته شدنش هم کاملاً بی‌منطق صورت می‌گیرد. اینجاست که سارتر و کامو می‌گویند: انسان، شور و شوقی بیهوده است. یکی از مفاهیم اگزیستانسیالیستی که در آثار آلن به عنوان یک فیلم‌ساز متبلور می‌شود، مسئله رنج انسانی است. استاد فلسفه که «واکین فینیکس» نقش آن را بازی می‌کند در نیمه ابتدایی فیلم، از هیچ‌چیز لذت نمی‌برد، او برای عشقِ جیل پاسخی ندارد و امکان ارتباط‌گرفتن با همکارش را ندارد؛ اساساً نمی‌داند برای چه نفس می‌کشد. ایب در کلاس درس، فلسفه را حاصل مزخرفات ذهنی فیلسوفانی می‌داند که در دنیای بی‌نقص زندگی می‌کنند اما دنیای واقعی پر از طمع، درد، دروغ و غیره است. آلن

فیلم‌نامهٔ تمام آثارش را خودش می‌نویسد و در اینجا دقیقاً نقدهای فیلسوفانی نظیر کامو و سارتر به فلسفه‌های ایدئالیستی را بیان می‌کند.

از طرفی دیگر، پازل مهم فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم، سویه الهی آن است که با کسانی نظیر «گابریل مارسل» و «کارل یاسپرس» شناخته می‌شود. این نوع فیلسوفان، روی مسئله ایمان تأکید بسیار دارند. در این میان مارسل، به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس و موسیقی‌دان، بیشترین توجه را به هنر و رابطه‌اش با دین دارد. او برچسب اگزیستانسیالیست الهی را نمی‌پذیرد و خود را نوسقراط مسیحی می‌داند. وی به مضامینی چون تشویش و دلهره، پوچی و بدبینی، هراس از مرگ و احساس گناهِ ناشی از آزادی پرداخته است. محور اصلی تفکر او، رازِ وجود است. او ضمن پذیرش دردهای وجودی انسان کنونی در تلاش است تا به نحو انضمامی با استمداد از ایمان دینی برای آن چاره‌جویی کند.

بین فلسفهٔ مارسل و نمایشنامه‌هایش جدایی نیست، چنان‌که خود او در مصاحبه‌اش با «پُل ریکور» فلسفه‌اش را مانند قاره‌ها، نمایشنامه‌هایش را مانند جزایر و موسیقی‌اش را چون آب اقیانوس می‌داند که آن‌ها را به‌هم متصل می‌کند. به‌عنوان مثال در نمایشنامهٔ «جهان درهم شکسته»[2] او وضعیتِ انسانی سرگشته را در دنیای مدرن توصیف می‌کند که به دنبال راهی برای عبور از این بحران می‌گردد. از نظر مارسل، جهان کنونی با فناوری و علم جدید راززدایی شد و عقلانیت تکنیکی، شرایط نیست‌انگاری و سردرگمیِ انسان جدید را فراهم ساخت و به‌سرعت او را به موجودی کارکردزده و تُهی از معنا تبدیل کرد. در اینجا اگر بخواهیم به فیلم‌سازی اشاره کنیم که نگاهش با اندیشهٔ مارسل تا حدی هم‌خوانی دارد می‌توانیم به «اینگمار برگمان» فیلم‌ساز شهیر سوئدی اشاره کنیم. برگمان در خانواده مسیحی و پدری سخت‌گیر رشد پیدا کرد. از همان کودکی وقتی به دیوارهای کلیسا نگاه می‌کرد

برخلاف هنرهایی مانند نقاشی، شعر، ادبیات، تئاتر و موسیقی، سینما به سرعت به‌خاطر ویژگی‌های خاص خودش مورد علاقه عموم قرار گرفت و همین مسئله سبب شد که بسیاری از فیلسوفان، پرداخت به آن را جدی نگیرند؛ البته پس از مدتی نقد فیلم و سپس تئوری‌های فیلم جدی شد و نهایتاً در دهه هشتاد میلادی از منظر فلسفی نیز به سینما پرداخته شد.

پرسش از وجود خداوند را در ذهن داشت. در اثر معروفش یعنی «مُهرهفتم»[3] محصول ۱۹۵۷، شوالیهٔ سرگشته در دوران قرون وسطی را می‌بینیم که با فرشتهٔ مرگ شطرنج بازی می‌کند. او در سرزمین طاعون‌زده از وجود خداوند پرسش می‌کند و خواهان این است که خداوند پرده را کنار بزند و خود را نمایان کند. این نوع سرگشتگی و رازآلودبودن تصویر و اتمسفر در فیلم ذیل فلسفه مارسل قابل تبیین است. راز هستی‌شناختی مارسل، ذیل پرسش‌های برگمان در آثار مختلفش ازجمله «سکوت»، «توت‌فرهنگی‌های وحشی» و «نور زمستانی» قابل رهگیری است. در توت‌فرنگی‌های وحشی، استاد ریاضی از رؤیای خود می‌گوید و ما به‌طور هم‌زمان رؤیای او را بر روی پرده می‌بینیم. استاد ریاضی، خیابان‌های خالی و خانه‌های خراب‌شده‌ای را وصف می‌کند که آن‌ها را در گذشته دیده است و ما او را در حال توجه به یک ساعت خیابانی که عقربه ندارد می‌بینیم. در این لحظه ما تنها صدای ضربان قلب را می‌شنویم. او متوجه ساعت جیبی‌اش می‌شود که آن هم عقربه ندارد. کنار یک دیوار می‌ایستد و به ساعت خیابان خیره می‌شود درحالی‌که صدای ضربان قلب بر صحنه حاکم است.

از منظر فلسفهٔ مارسل، تأمّل و اندیشیدن به دو نوعِ اولیه و ثانویه تقسیم می‌شود که تأمل اولیه به علوم دقیقه و تجربی اختصاص دارد اما تأمل ثانویه با راز هستی نسبت دارد و دسترس‌ناپذیر است مگر اینکه انسان از قلمروی تأمل اولیه عبور کرده و به فهم جدیدی از هستی برسد. استاد ریاضی در صحنه‌ای که توصیف شد، به‌نحوی از عقربه‌ها و محدودیت زمانِ تقویمی رها شده و به لحظه‌ای متفاوت دست می‌یابد. پرسشگری شوالیه و سرگشتگی استاد ریاضی را باید در شخصیت خودِ برگمان جستجو کرد. مواجههٔ شوالیه با خداوند در درون پرسش‌های برگمان است و استاد ریاضی، پدر برگمان است که این‌گونه در شخصیت فیلم نمود پیدا کرده است. اینجاست که نسبت اندیشهٔ او با فلسفه مارسل مشخص می‌شود. گابریل مارسل در مقالهٔ «شرایط نوآوری در هنر» معتقد است که نوآوری برای نوآوری در دوران کنونی متعلق به دنیایی است که فقدان ایمان و اعتقاد ضایعش کرده است و این برخلاف آن نوخواهی خالص و غیرارادی و آزادی است که به خودیِ خود قیدی برایش محسوب نمی‌شود و برعکس به دید مقدسی از دنیا وابسته است.

مارسل میان هنرمندان معاصر، کلودل و ریلکه را نام می‌برد که با نوخواهیِ مدنظر او نسبت دارند. برگمان هم ازجمله هنرمندانی بود که جستجوگر معنای ایمان بود و براساس کتاب «انسان سالکِ» مارسل، برگمان سالکی مدرن بود که سلوک معنوی را با سینما تجربه کرد. سالک به معنای رَونده، در مسیر است؛ اهمیتِ در مسیر بودن، افق‌داشتنِ آن است. نگاه فیلم‌سازانی نظیر اینگمار برگمان، بازتاب اندیشه‌های وجودی است که معنا را صرفاً در همین دنیای مادی دنبال نمی‌کنند بلکه براساس فلسفه مارسل درتلاش‌اند که در جهان کنونی سالکی باشند برای رهایی از نسبی‌انگاری و پوچی زمانه که به تعبیر مارسل به امیدِ مطلق که همان خداوند است دسترسی پیدا کنند.●

پی‌نوشت

1. Irrational Man.
2. The Broken world.
3. The Seventh Seal.

سینما و اجتماع

- گفت‌وگوی اختصاصی خردورزی با اساتید مطرح علوم انسانی:
مسعود ده‌نمکی، دکتر رفیع‌الدین اسماعیلی، دکتر سیدمحمد حسینی و سجاد نوروزی
- همراه با آثاری از:
علی خلفیان، حفیظه مهدیان، مسعود ویژه، لیلا مجدانی، سید علی سجادی و مائده محمودی

گفت‌وگو با مسعود ده‌نمکی

نویسنده و کارگردان سینما و تلویزیون

مهندسی فرهنگی، درمان سینمای ایران

تبیین موفقیت‌های انقلاب اسلامی در عرصه سینما

| معرفی نامه

مسعود ده‌نمکی در اهر متولد شد. او در دهه ۱۳۷۰ از اعضای فعال انصار حزب‌الله بوده است و هم‌زمان با روزنامه‌نگاری در نشریه یالثارات و چند نشریه دیگر، مدت‌ها به‌عنوان سردبیر و مدیرمسئول نشریه‌های شلمچه و جبهه مشغول به فعالیت بود. وی دانش‌آموخته‌ی رشته علوم سیاسی از دانشگاه آزاد می‌باشد. مسعود ده‌نمکی روزنامه‌نگار، فعال سیاسی، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان اهل ایران است که با ساختن سینمایی سه‌گانه اخراجی‌ها به شهرت رسید.

مقدمه

سینمای راهبردی در ایران، ظرفیت آن را دارد که تبدیل به سینمای راهبردی منطقه مقاومت و یا حتی بسیاری از ملل آزاده جهان شود؛ مجله تخصصی خردورزی با هدف بیان موفقیت‌ها و تبیین راهبردها در عرصه سینما جمهوری اسلامی ایران گفتگویی را با مسعود ده‌نمکی، فیلمنامه نویس و کارگردان سینمای ایران انجام داده است، در ادامه متن این گفتگو تقدیم می‌گردد.

■ خردورزی: سینمای انقلاب اسلامی را می‌توان در فهرست موفقیت‌های انقلاب اسلامی قرار داد؟

این سینما، مانند خود انقلاب، فراز و نشیب‌هایی فراوانی را داشته است. شاید بتوان گفت سال‌های اول انقلاب، سینمای انقلاب به مفهوم پرداختن به وقایع انقلاب، فعال‌تر بود؛ ولی بعد از انقلاب با شکل گرفتن دفاع مقدس، سینما به‌سمت دفاع مقدس حرکت کرد. در دورانی هم این فضا به‌سمت انفعال و سینمای عامه‌پسند و مبتذل تبدیل شد. به‌مرور در دهه نود، این روند به‌نوعی بالانس و تنظیم شد؛ چراکه در این دهه فیلم‌هایی که با مضمون انقلاب ارتباط داشتند، تولید شد.

■ خردورزی: به‌طور کلی چه راهکار و راهبردی برای موفق شدن سینمای ایران پیشنهاد می‌کنید؟

سینما می‌تواند در اقناع افکار عمومی و توجیه نسل جدید مؤثرتر باشد. بسیاری از وقایع تاریخی، اهداف، مطالبات و آرمان‌های انقلاب باید توسط سینما برای نسل جدید تبیین شود. دولت نقش مهمی در این زمینه دارد. دولت باید در سبد تولید، اکران و حمایت از سینمای انقلاب و دفاع مقدس دیده شود. نمی‌توان به امید اراده فردی، حرکت جهادی و کار خودجوش نشست. در سیاست‌گذاری کلان و مهندسی فرهنگی، باید نوع سینما که می‌تواند گفتمان انقلاب را تبیین و ترویج کند، لحاظ شود.

■ خردورزی: اگر حمایت‌های دولتی و حاکمیتی شکل بگیرد، این ظرفیت در تولیدکننده‌ها، بازیگران و کارگردان‌ها وجود دارد یا نیازمند به آموزش هم هستیم؟

آموزش و پژوهش در بخش حوزه فیلم‌نامه است. سینمای ایران این ظرفیت را دارد که در ژانرهای مختلف فعالیت کند. مهم این است که سیاست‌گذاری متولیان امر فرهنگ و سینما باید به این سمت باشد که این نوع سینمایی هم در سبد تولید به‌صورت سالانه دیده شود.

■ خردورزی: به‌نظر شما اگر بخواهید محورهای راهبردی و اساسی را در رابطه با تولید آثار سینمایی در اندیشه و فلسفه انقلاب اسلامی شرح بدهید، چه محورهایی مدنظر شماست؟

یک بخشی از آن به روایت درستی از تاریخ انقلاب و وقایع مهم و مرتبط با آن باز می‌گردد؛ به‌خصوص دهه شصت و دهه پنجاه. بسترهای شکل‌گیری انقلاب، نوع نگاه نقادانه به تاریخ پهلوی و دلایل رقم خوردن انقلاب می‌توانند مورد توجه قرار بگیرند. آرمان‌های انقلاب، دشمن شناسی و... باید شکل بگیرد. یک بخشی از سینمای انقلاب، سینمای مقاومت است؛ نه فقط دفاع مقدس. در این سال‌ها جبهه مقاومت، چند شاخه شده و باید بدان پرداخته شود.

■ خردورزی: لازمه ورود و پرداختن به چنین مسائلی را چه چیزهایی می‌دانید؟

مهم‌ترین مسأله، مدیریت این حوزه است. مدیریت سینماها باید مطالبه و حمایت از چنین آثاری را دستور کارهای خود قرار بدهد. وقتی در سیاست‌گذاری و سبد حمایت چنین چیزی تعریف شد، چنین آثاری تنها نیاز به پژوهش و نگارش فیلم‌نامه دارند.●

گفت‌وگو با دکتر سیدمحمد حسینی

رئیس انجمن سینمای دفاع مقدس

تحقیر پدر در سینمای ایران

بازنمایی نقش و جایگاه خانواده در سینمای ایران

| معرفی‌نامه

سید محمد حسینی نویسنده، فیلمنامه‌نویس، منتقد و کارشناس سینما است. وی فعالیت‌های مختلفی در حوزه‌های هنری و رسانه‌ای داشته و همواره نقدهای مؤثری در حوزه برنامه‌های سینما، تلوزیون و رادیو انجام داده است. وی همچنین مدیریت برنامه و سردبیری چندین اثر را برعهده داشته است. سید محمد حسینی هم‌اکنون رئیس انجمن سینمای دفاع مقدس می‌باشد.

مقدمه

امروزه رسانه‌های جمعی عرصه‌ای را فراهم آورده‌اند که بیشتر مسائل زندگی عمومی در سطح ملی و بین‌المللی قابلیت ظهور در آن را دارد. صنعت سینما به‌عنوان یکی از بسترهای بروز این عوامل زمینه‌ای را فراهم ساخته تا فیلمسازانی که دغدغه‌ی حفظ ارزش‌های اساسی یک جامعه چون نهاد خانواده را داشته‌اند اقدام به تهیه و تولید آثاری فاخر در این حیطه نمایند، اما صرف داشتن دغدغه لزوماً سینمای ما را به آثار فاخر و مؤثر نمی‌رساند؛ داشتن راهبرد صحیح، دانش‌کافی و راهکار دقیق جزء مؤلفه‌های اساسی تولید یک اثر مؤثر است؛ مجله تخصصی خردورزی با هدف بازنمایی نقش و جایگاه خانواده در سینمای ایران گفتگویی را با دکترسیدمحمد حسینی انجام داده است، در ادامه متن این گفت‌وگو تقدیم می‌گردد.

■ **خردورزی: باتوجه به اینکه چهل سال از عمر انقلاب اسلامی می‌گذرد، سینما چقدر در حوزه خانواده به‌عنوان یک نهاد مهم انقلابی تأثیرگذار بوده است؟**

به‌نام خدا، تشکر از شما و مجموعه‌ی مجله خردورزی، در رابطه با سؤالی که بیان داشتید اگر بخواهیم درباره آمار صحبت کنیم، مسئولان ذی‌ربط در ادوار مختلف باید صحبت کنند که طبیعتاً یکی از اساسی‌ترین مؤلفه‌ها و موضوعات مطرح در سینمای کشور ما، همیشه خانواده بوده و هست؛ اما به‌نظرم مسأله اینجاست که می‌توان از یک منظر دیگر به ماجرا نگاه کرد. باید ببینیم در سینمای جهان، خانواده از چه جایگاهی برخوردار است؛ ارکان خانواده و عناصر اصلی تشکیل دهندهٔ آن، چگونه به‌تصویر کشیده می‌شوند و این موضوع در مقایسه با کشور ایران چگونه است؟

به‌طور مثال اگر به سینمای هالیوود نگاه کنید، شاید استثناهایی پیدا شود؛ اما وجود استثناء دلیل بر رد کلیت و قاعده رایج نیست. قاعده در سینمای هالیوود این است که برخی از پدیده‌ها به‌عنوان خطوط قرمز مطرح می‌شوند؛ از جمله شخصیت پدر آمریکایی. همیشه این شخصیت در سینمای هالیوود تحت هر شرایطی محترم است؛ حتی اگر دائم‌الخمر باشد یا مشکلات اخلاقی و یا مشکلات دیگری داشته باشد، از جایگاهی متعالی برخوردار است.

در سینمای هالیوود، پدر معمولاً به‌عنوان محور و راهنمای اصلی است. شما می‌توانید این موضوع را در داستان‌های خانوادگی، ملودرام، عشقی و حتی داستان‌های جنگی سینمای هالیوود مشاهده کنید. حتی اگر به فیلم آمریکایی «تک‌تیرانداز» نگاه کنید، کل

داستان از میز شامی شکل می‌گیرد که پدر خانواده به‌عنوان رکن اصلی و محور قصه، همه ماجرا را روایت می‌کند. او می‌گوید در دنیا چند نوع انسان بیشتر وجود ندارند و همین دیالوگ، رکن اصلی شکل‌گیری داستان است. به‌صورت کاملاً ملموسی می‌توان این موضوع را در سینمای آمریکا مشاهده کرد. یکی از مؤلفه‌های مورد احترام در سینمای هالیوود، شخصیت پدر خانواده است که همیشه در جایگاهی والا قرار دارد.

همین نوع نگاه به شخصیت پدر در سینمای هند هم وجود دارد. شاید بتوان گفت که سطح احترام پدر در سینمای هند بالاتر نیز می‌رود. پدر در سینمای هند حالت راهنما و پیرِپیر به خود می‌گیرد. یکی از ارکان و فیلم‌های تأثیرگذار سینمای هند، فیلم «قانون» بود. در این فیلم حتی اگر پدر قاتل باشد، وقتی پدر راوی قصه می‌شود، شما با او همراه هستید. بنابراین موضعی که داستان در آن قرار می‌گیرد، همان موضع احترام به پدر است. شما همین موضوع را می‌توانید در سینمای چین دنبال کنید. در سینمای چین، پدر قدری قداست نیز پیدا می‌کند. او به استادی تبدیل می‌شود که می‌توان از آن به‌عنوان رکن خانواده نام برد. متأسفانه مسأله خانواده در کشور ایران به‌شکل دیگری رقم خورده است. در سینما و تلویزیون ایران یکی از موانع پیشرفت داستان‌ها را پدر خانواده معرفی می‌کنند. پدر موجودی مرکب از تعلق به گذشته، دووجهی، دارای زندگی پنهان، دارای یک راز در گذشته یا در بهترین حالت ضد عشق است. فیلم‌هایی مانند «خانواده محترم» یا «خانهٔ پدری» از این قبیل هستند.

پدر به‌دلیل داشتن عناصری که اتفاقاً جزء خصوصیات پدر است، مورد مذمت در سینمای ایران قرار می‌گیرد و سینمای ایران درمقابل آن می‌ایستد. در فیلم «خانهٔ پدری»، پدر قاتل بی‌رحم یک فرد داعشی است که با دیدن این فیلم، اعصاب مخاطب بهم

■ خانه پدری

■ امروز

■ یک خانواده محترم

می‌ریزد. برای مثال، تلطیف شدهٔ شکل دیگر پدر در فیلم «امروز» ساخته‌ی رضا میرکریمی دیده می‌شود. نوعی دیوانگی در وجود پدر وجود دارد؛ اما در حقیقت پدر غیرت دارد و دل‌نگران دختر است که به گودبای‌پارتی آمده، برای همین از خوزستان به‌دنبال دختر خود می‌آید. در تمام فیلم، این پدر منکوب و تقبیح می‌شود. مثال دیگری که در تلویزیون وجود دارد این است که پدر مانع داستان به‌حساب می‌آید؛ حتی در سریال‌های ماه مبارک رمضان این موضوع دیده می‌شود. این اقدام مانند این است که ما رکن خانواده را با دستان خود عملاً روی پرده سینما ترور کنیم.

به‌طور کلی حتی در سینمای کودک و نوجوان در جهان و حتی در انیمیشن‌ها، با موضوع خانواده مواجه هستیم. شخصیت پدر در بیشتر انیمیشن‌های دهه ۶۰ اصالت دارد؛ ولی در انیمیشن «خانواده دکتر ارنست»، خانواده از اصالت بیشتری برخوردار است. شخصیت دکتر ارنست به‌عنوان پدر باصلابت، همه‌چیزدان و قهرمان اصلی قصه، همه مشکلات یک خانواده دور افتاده از یک جامعه بشری را حل می‌کند.

شما آن انیمیشن را با اثری مانند «شکرستان» مقایسه کنید. در یکی از قسمت‌های این انیمیشن، شخصیت پیر داستان، می‌خواهد اموال خود را میان پسران تقسیم کند، به شرطی‌که این پدر هر روز در منزل یکی از پسران بماند. این پدر بُقچه‌ای دارد و توسط یکی از بچه‌ها به منزل دیگری شوت می‌شود و هیچ‌کدام به‌قولی که داده‌اند، عمل نمی‌کنند و پدر می‌رود و در خرابه‌ای می‌خوابد. پدر در آن خرابه، صندوقچه‌ای پیدا می‌کند، پسرانش می‌آیند و می‌پرسند این چیست؟ پدر پاسخ می‌دهد که این گنج من است. وقتی‌که حس آزمندی در بچه‌ها شکل می‌گیرد، به پدر التماس می‌کنند تا به خانه آن‌ها برود. در حقیقت، پدر ارزش نازل و پَستی از نظر نویسنده و سازنده دارد و تا وقتی پدر سرمایه دارد، پسر از او مراقبت می‌کند. این تفکر در این انیمیشن به کودک القاء می‌شود و تعریف نادرستی از خانواده به او ارائه می‌دهد. با این قبیل کارها طغیان علیه خانواده شکل

■ پایتخت

■ نون خ

می‌گیرد. مثل اینکه قانون نانوشته‌ای در سینما و تلویزیون ایران علیه پدر نوشته‌اند.

در مقام مقایسه، این خط قرمز به‌خوبی در سینمای دنیا رعایت می‌شود، ولی مطلقاً در سینمای ما بدان توجهی نمی‌شود. حتی شما گنگسترهای بی‌رحم، آدم‌کش و قاتل را در سینمای دنیا می‌بینید که به پدرخوانده تبدیل می‌شوند. در این مجموعه‌ها به‌دلیل جایگاه پدرخواندگی از احترام برخوردار می‌شوند. حتی با این وجود که گنگستر و خیلی بی‌رحم است، شما با آن‌ها همزادپنداری می‌کنید. وقتی از خانواده در سینما صحبت می‌کنید، اصلی‌ترین رکن پدر است. وقتی پدر به این شکل در سینمای ایران، رونمایی می‌شود، مابقی عناصر نیز در پرتوی همین نوع نگاه قرار می‌گیرند. در سینمای ما نگاه به زن، نگاهی اروتیک است؛ اما حدود تصویرگری در آن رعایت می‌شود و تنها در کلام و بیان می‌آید. به‌نظرمن آنچه که در سال‌های اخیر سینمای اجتماعی کشور ما رخ داده، جایگاه تبیینی و ترویجی درستی ندارد و از واقعیت خانواده‌های ما دور است.

فیلم «شیفت شب» اثر خانم نیکی کریمی، جزء آثار نادری است که در مخالفت با این جریان در سینمای ایران شکل گرفته است. در این فیلم، یک بانوی ایرانی به‌دلیل خطاهایی که شوهر داشته، با تمام وجود سعی می‌کند تا خانواده تکه‌پاره شده را در کنار هم نگه دارد و برای این هدف، مبارزه می‌کند. این نوع فیلم‌ها خلاف رویهٔ سینمای ایران هستند و به‌همین دلیل سینما این نوع نگاه را برنمی‌تابد و این اثر دیده نمی‌شود. وقتی تلویزیون به‌سمت اصالت خانواده حرکت می‌کند، طعم شیرین وگرم دورهمی خانواده به ذائقه مخاطب می‌نشیند. برای مثال فیلم‌هایی همچون «پایتخت» و «نون. خ» از این امتیاز برخوردارند. مسأله در آنجا طنز نیست، بلکه مخاطب در این فیلم‌ها، خودش را می‌بیند و به‌شدت خود را شبیه کاراکترها تصور می‌کند. وقتی در شمارهٔ ششم مجموعهٔ پایتخت، پنجعلی کشته می‌شود، رکن خانواده بیرون کشیده می‌شود، خود داستان هم تکه‌پاره می‌شود و می‌بینید که مخاطب چقدر ریزش می‌کند و از اثر فاصله می‌گیرد.

من کاری با بقیه ماجرا ندارم، ولی این شکل مراودات گرم خانوادگی که شبیه همه خانواده‌هاست، موجب توفیق سریال می‌شود. علی‌رغم این مسائل درباره ذائقه مخاطبین، باز کارهایی پدید می‌آیند که خانواده‌هایی تکه پاره و از هم پاشیده را روایت می‌کنند. خانواده‌ای که هرکدام از اعضای آن تنها خواسته‌های خودشان را دنبال می‌کنند؛ نه نگاه جمعی و خانوادگی.

■ **خردورزی: چه راهکاری وجود دارد که جایگاهی درست از نقش و اهمیت خانواده نمایش داده شود، و یا حداقل وضعیت فعلی حفظ شود؟**

به‌نظرمن قانون‌گذاری در این عرصه، بسیار سهل و ساده است. همان‌طور که کشورهایی مانند آمریکا، هند، چین و روسیه این کار را کرده‌اند. آن‌ها محکم در این موضوع ایستاده‌اند. شما در آثار کره‌ای، این سطح احترام را می‌بینید. سریال «افسانه جومونگ» جزء فیلم‌های شاخصی است که حتی با وجود مسأله‌ی قدرت، احترام پدر به‌خوبی حفظ می‌شود و این نکته قابل تأملی است.

تلویزیون مهم‌ترین جایگاهی است می‌تواند این جریان را شکل دهد. وقتی آثار موفقی مانند سریال «نون. خ» و «پایتخت»، با حمایت جدی پیش‌برود و افرادی که به‌عنوان تصمیم‌گیر، مسئول این آثار هستند، خطوط و حدودی را برای خانواده و حفظ آن تعیین کنند، این جریان شکل می‌گیرد. خانواده‌ای که در سریال‌های ایرانی نشان داده می‌شوند، مثالی از خانوادهٔ ایرانی است و هرکسی نمی‌تواند برای سرنوشت این خانواده تصمیم بگیرد و پیش‌خود خیال کند که این‌طور داستان شیرین‌تر می‌شود.

اگر برای صیانت از ارزش‌های خانواده در قبال آثار این چنینی سخت‌گیری شود، ما به این توفیق می‌رسیم تا بتوانیم هر سال، ۵ـ۶ اثر جدی در شبکه‌های مختلف تولید کنیم. سریال‌ها می‌توانند برای اهالی سینما ذائقه‌سازی کنند؛ چرا که آن‌ها متوجه می‌شوند مردم چقدر نسبت به این آثار استقبال دارند و این جریان در سینما نیز جاری می‌شود.

■ رضا میرکریمی

نکتهٔ دیگر این است که می‌توانیم در سینما به‌صورت حاکمیتی برخورد کنیم. این همه باید و نباید در حوزه مباحث سیاسی وجود دارد. الآن اگر کسی بخواهد چیزی را بگوید که به یک جناح سیاسی بربخورد، اثر به‌سرعت دچار ممیزی می‌شود. این درحالی است که باید در سینما چپ و راست را به طاق کوبید. باید آن را لِه و از روی آن عبور کنید. درباره موضوع خانواده، باید جلوی هرکسی که می‌خواهد به این مقوله تعرض کند، قاطعانه ایستاد. کسی‌که به خانواده در سینمای ایران تعرض می‌کند، به خانوادهٔ ایرانی توهین کرده است. البته من با فضا کاری ندارم، ممکن است خانواده فقیر نشان داده شود؛ اما نباید به جایگاه خانواده توهین شود.

فردی مثل رضا میرکریمی با اثری مانند «خیلی دور، خیلی نزدیک» وقتی می‌خواهد خود را به دایره سینما نزدیک کند، از جایگاه پدر تمجید می‌کند. عموم اثرهای او کجا و تمجیدی که از پدر در اثر خیلی دور، خیلی نزدیک می‌کند کجا؟ میرکریمی در فیلم‌های «امروز» و «دختر»، پدر را به‌شدت تقبیح می‌کند. در فیلم «امروز»، پدر یک متجاوز است و دختر خود را رها کرده و در فیلم «دختر»، پدر به‌دنبال فرزند خود می‌رود و با دیدن این فیلم، حالتان بهم می‌خورد. این همان رضا میرکریمی است که فیلم گرم و شیرین «یک حبه قند» را ساخته است. چگونه او به چنین فضایی می‌رسد؟ نبودن رویکرد مناسب، چنین اتفاقاتی را رقم می‌زند؛ او هم به پدر می‌تازد و هم خانواده را نوازش می‌کند.

در سینما و تلویزیون ایران یکی از موانع پیشرفت داستان‌ها را پدر خانواده معرفی می‌کنند. پدر موجودی مرکب از تعلق به گذشته، دووجهی، دارای زندگی پنهان، دارای یک راز در گذشته یا در بهترین حالت ضد عشق است. پدر به‌دلیل داشتن عناصری که اتفاقاً جزء خصوصیات پدر است، مورد مذمت در سینمای ایران قرار می‌گیرد و سینمای ایران درمقابل آن می‌ایستد.

لذا این موضوع در فضای حاکمیتی، قابل پیگیری است و هیچ مشکلی ندارد. اگر من مسئولیت مستقیمی در سازمان سینمایی داشتم، با این آثار کاملاً رادیکال برخورد می‌کردم و مطلقاً به چنین آثاری اجازه تولید و اکران نمی‌دادم. این موضوع را به‌صراحت در رسانه‌ها بیان می‌کردم که هر فیلمی، به‌هر نحوی و در هر شرایطی به پدر ایرانی توهین کند، کات می‌شود و اجازه‌ی اکران و تولید به چنین فیلمی را نمی‌دهیم. حق توهین به پدر ایرانی ندارید؛ حالا پدر ایرانی می‌تواند معتاد باشد، معلول باشد، مشکل داشته باشد، هرچه می‌تواند باشد؛ اما حق توهین به آن را ندارید؛ چون با این کار خانواده را ویران می‌کنید. این موضوعی شفاف است و هیچ‌کس در سینمای ایران جرأت ایستادن درمقابل این جریان را پیدا نمی‌کند؛ چون آن وقت به ضدیت با انسانیت متهم می‌شود.

■ **خردورزی: به‌نظر شما سینمای جهان هم دقیقاً این مسیر را طی می‌کند؟**

سینمای جهان به‌صورت بدیهی همین کار را می‌کند. شما در سینمای جهان به‌ندرت می‌توانید آثار این چنینی پیدا کنید. توهین به پدر حتی در سینمای نوجوان ما هم دیده می‌شود. یک قاعده کلی در سینما و رمان نوجوان جهان وجود دارد و آن این است که همیشه، این آثار اجازه دارند به لحاظ دراماتیک با تراژدی و نیستی شروع شوند؛ اما مطلقاً در حوزه کودک و نوجوان اجازه ندارند با تراژدی به پایان برسند. باید به امید ختم شوند. عنصر امید، عنصر ارگانیک اصلی سینمای کودک و نوجوان در کره زمین است.

این درحالی است که ما در کشورمان فیلم‌هایی می‌سازیم که پایان آن تراژدی و بن‌بست برای کودک و نوجوان است. «مالاریا» و «بیست و یک روز بعد» از جمله این فیلم‌ها هستند. بچه باید برود هزار کار انجام دهد و در آخر وقتی داروی مادرش را تهیه می‌کند، متوجه می‌شود که ۲۱ روز بعد باید دوباره همین دارو را تهیه کند. یک پایان یأس‌آور را نشان می‌دهد. درحالی‌که وقتی شما به فیلم‌ها و آثار سینمایی آقای مجید مجیدی نگاه می‌کنید، این قاعده رعایت شده است. در هیچ‌کدام از آثار سینمایی آقای مجیدی که در حوزهٔ سینمای نوجوانان ما شاهکار است، هرگز این اصل زیرپا گذاشته نشده است.

فیلم‌ها با مشکل شروع می‌شود؛ اما در سلوکی که داستان طی می‌کند، دست آخر یک امید وجود دارد؛ اما متأسفانه در قالب سینمای ایران، این اصل رعایت نشده و نمی‌شود. اصلی بسیار بدیهی که فقط در سینما و تلویزیون ایران زیرپا گذاشته می‌شود!●

گفت‌وگو با دکتر رفیع‌الدین اسماعیلی

مدیر موسسه فرهنگی هنری شناخت و عضو هیئت علمی دانشگاه

دفاع مقدس، ناب‌ترین ژانر سینمای انقلاب اسلامی

تبیین چالش‌ها و رویش‌های سینمای ایران

معرفی‌نامه

دکتر رفیع‌الدین اسماعیلی هفدهم آبان ۱۳۶۵ به‌دنیا آمد و بعد از گذراندن دوره ابتدایی و راهنمایی سال ۱۳۸۰ وارد حوزه علمیه قم شد و هم‌زمان با گذراندن دروس مقدمات حوزه علیمه دیپلم خود را در رشته علوم انسانی اخذ کرد. اسماعیلی پس از پایان مقطع سطح سه حوزه علمیه و اخذ مدرک جامعه‌شناسی از مؤسسه امام خمینی(ره) در رشته ارتباطات دانشگاه باقرالعلوم در مقطع ارشد مشغول به تحصیل شد و در سال ۱۳۹۵ موفق به اخذ مدرک دکتری در رشته‌ی علوم و ارتباطات اجتماعی از دانشگاه باقرالعلوم شد. ایشان حدود ده سال مشغول به تدریس در رشته ارتباطات و رسانه در دانشگاه‌های مختلف کشور می‌باشند. دکتر اسماعیلی دارای آثار متعدد و مقالات فراوانی در موضوع رسانه و سینما می‌باشد. پایان نامه ارشد و رساله دکتری ایشان نیز در موضوع تحلیل جریان‌های سینمای ایران است. کتاب بازنمایی الگوی شخصیت مرد و زن در سینمای ایران، کتاب «دین، سینما و سیاست» و «نفوذ کاپالیسم در سینما» از جمله آثار مهم این استاد دانشگاه در موضوعات سینما است.

مقدمه

به‌دلیل اهمیت، گستردگی و تأثیر اجتماعی سینما، از زاویه‌های مختلفی به آن توجه می‌شود و مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سینما عنوانِ یک هنر دموکراتیک را به یدک می‌کشد و از ابتدا در سیاه‌چادرها و سیرک‌ها وجود داشته است. بعد از آن سینماهایی در محل‌های فقیرنشین و سپس در سالن‌های مجلل به‌وجود آمد. برای انقلاب اسلامی ایران نیز این صنعت به‌مثابه رسانه‌ای گویا برای نشر اهداف و مبانی و یکی از عوامل مهم ایجاد هم‌بستگی اجتماعی همواره مورد اهمیت و توجه بوده است؛ مجله تخصصی خردورزی با هدف تبیین چالش‌ها و رویش‌های صنعت سینمای ایران گفتگویی را با دکتر رفیع‌الدین اسماعیلی مدیر موسسه فرهنگی-هنری شناخت و عضو هیئت علمی دانشگاه انجام داده است؛ در ادامه متن این گفتگو تقدیم می‌گردد.

خردورزی: با توجه به این مسئله که انقلاب اسلامی نیازمند یک رسانه گویا جهت تبیین اهداف، مبانی، پیشرفت‌ها و حل چالش‌ها می‌باشد، سینما به‌مثابه یکی از پرمخاطب‌ترین رسانه‌های موجود چقدر توانسته است طی سال‌های گذشته انقلاب اسلامی را در رساندن به این اهداف کمک نماید؟

برای پاسخ به سؤال شما در ابتدا باید تاریخچه سینمای ایران را مطالعه کنیم تا بدانیم بسیاری از ریشه‌های سینمای امروز از کجا شکل گرفته است. ما نمی‌توانیم بدون توجه به گذشته، سینمای الآن و سینمای انقلاب اسلامی را تحلیل کنیم. چند دوره مختلف در سینمای ایران داشته‌ایم. یک دوره، دوره شروع سینما بود و بیشتر تِم هندی داشت. ریشه و شروع سینما در ایران با سینمای هندی بود و تم آن، با فضای فرهنگی ایران نزدیکی داشت.

سینما بعد از وقوع جنگ جهانی، حدود ده سال به سکوت فرو می‌رود. پس از آن فیلم‌فارسی می‌آید. فیلم‌فارسی یکی از مهم‌ترین دوره‌های سینمای ایران پیش از انقلاب است که ویژگی‌هایی خاص داشت. کارگردان‌هایی در فیلم‌فارسی به‌طور جدی کار کردند و تلاش شد تا فیلم‌فارسی در سینمای ایران جا بیفتد. ما در سینما حدود ۲۵ سال مشغول این نوع از ژانر فیلم‌فارسی بودیم.

فیلم‌فارسی مؤلفه‌های خاصی داشت؛ برای مثال روایت آن، روایتی بدون منطق و تصادفی بود؛ یعنی همه چیز در فیلم‌فارسی بر مبنای تصادف رخ می‌داد. رقص و آواز نیز از مؤلفه‌های اساسی و جدی در فیلم‌فارسی به شمار می‌رفت. در فیلم‌فارسی تلاش می‌کردند تا داستان فیلم در یک مکان بدنام رقم بخورد. استفاده از لُمپن‌ها و کسانی که لات جوانمرد بودند، در فیلم‌فارسی قابل توجه است.

فیلم‌فارسی با این ویژگی‌ها در سینمای ایران به‌صورت جدی و پررنگ تا سال ۱۳۴۳ یا ۱۳۴۴ که جریان موج نو و سینمای روشنفکریِ برگرفته از سینمای موج نو اروپا و همچنین جریانات روشنفکری در جریانات کشور خودمان تحت تأثیر برخی از روشنفکرها به‌وجود می‌آید که چند علت دارد.

یکی از علت‌ها این است که مردم بحث فیلم‌فارسی را بر اساس انتظاری که داشته‌اند، پس می‌زنند. در آن زمان فیلم‌های ایران به‌قدری زننده بود که در برخی از کشورهای خارجی سانسور می‌شد. جریان روشنفکری بیشتر با نگاه مفهومی به این موضوع می‌پرداخت و باعث تغییر در فضای فیلم‌فارسی شد. اگرچه شروع این مسئله در کانون پرورش کودک و نوجوان توسط فرح پهلوی اتفاق افتاد و برخی از کارگردان‌ها مانند بهرام بیضایی، ناصر تقوایی و داریوش مهرجویی آن را دنبال کردند. البته مهرجویی بیشتر در وزارت ارشاد بود؛ اما در این‌جا نیز نقش جدی داشت. فیلم‌های مهمی مانند گاو و سفر سنگ در دوران روشنفکری تولید شد.

جریان روشنفکری در سال ۱۳۵۴ و ۱۳۵۵ فیلم‌هایش را تولید می‌کند. برخی از فیلم‌های این جریان نیز طرفدار بسیاری دارد؛ مانند فیلم گاو که پرطرفدارترین فیلم آن زمان می‌شود ولی سال ۱۳۵۵ با شکل‌گیری فضای انقلاب، سینما فارغ از بحث انقلاب به سمت‌وسویی می‌رود که طرفدار و تم جدیدی ندارد. سینمای ایران در آن فضا به حالت ورشکستگی می‌رسد. برخی از روزنامه‌ها در آن سال‌ها تیتر مرگ سینمای ایران را می‌زنند.

نکته دیگر این است که با وقوع انقلاب همه می‌خواهند ببینند انقلاب اسلامی چه موضعی نسبت به سینما می‌گیرد. بعضی از مذهبی‌ها فکر می‌کردند که چون سینما مرکز فحشای ایرانِ پیش از انقلاب بود و بسیاری از اتفاقات در سینما رقم می‌خورد، باید تعطیل شود. روزی که امام خمینی در سال ۱۳۵۷ وارد ایران می‌شوند، در بهشت زهرا از سینما هم صحبت می‌کنند. امام می‌فرمایند که ما با مرکز فحشا مخالفیم، با سینما مخالف نیستیم. ما با تجدد مخالف نیستیم، بلکه ما با

سینمایی مخالف هستیم که آن را مرکز فحشا کرده‌اند؛ همان‌طور که تلویزیون و رادیو را مرکز فحشا کرده‌اند. دالّ مرکزی که امام نسبت به این مسئله فهم می‌کند، آن مرکز فحشا است؛ نه ذات تکنولوژی و سینما. این نگاه روشنگرانه امام به دو قشر بسیار کمک می‌کند؛ یک قشر سینماگر و دیگری افراد مذهبی که نمی‌دانستند چگونه از این ابزار استفاده کنند.

■ خردورزی: چه‌کسانی پس از انقلاب جریان سینمایی کشور را جهت‌دهی و مدیریت کردند؟

بعد از انقلاب مذهبی‌هایی که به‌صورت آکادمیک سینما نخوانده بودند مانند ابراهیم حاتمی‌کیا، رسول ملاقلی‌پور، محسن مخملباف و افراد دیگر پای کار آمدند. این افراد در حوزه هنری که در آن زمان اسم دیگری داشت، مشغول به کار شدند و به صورت تجربی، شروع به فعالیت کردند. مسئولین در همان ابتدا یک تصمیم گرفتند که به چیزی که مخالف با مبنای انقلاب است نپردازند. این اشتباه مسئولین در آن زمان بود که فیلم‌فارسی به دلیل داشتن مؤلفه‌هایی مانند رقص و آواز تعطیل می‌شود ولی بخش مهم‌تر در انقلاب اسلامی که پرداختن به تفکر و فرهنگ انقلاب اسلامی است را دست کم گرفتند. آن‌ها اجازه دادند تمام سینماگران روشنفکری به این فیلم‌سازی ورود کنند و روشنفکران چون رقص و آواز و بی‌حجابی را نداشتند اجازهٔ ساخت آثار خود را گرفتند. درحالی‌که ما می‌توانستیم مفهوم سینمای انقلاب را خیلی بهتر رقم بزنیم اما رقم نزدیم.

این‌جا نقطه عطفی بود که سینمای روشنفکری به جریان پس از انقلاب ورود کرد. عده‌ای از انقلابی‌ها نیز به سینما ورود کردند و در تولید فضای انقلاب اسلامی موفق بودند. در دهه شصت موفق‌ترین دوران سینما را داشتیم، چراکه فیلم‌های بسیار خوبی تولید شد. در آن زمان ژانر دفاع مقدس به سینما اضافه شد. به‌نظر من ناب‌ترین و بومی‌ترین

■ رسول ملاقلی‌پور

■ بهمن فرمان‌آرا

■ اصغر فرهادی

ژانر سینمای ایران، ژانر دفاع مقدس است که تِم جدیدی را مجزای از سینمای جنگ ساخت. در سینمای جنگی رابطه میان فرمانده و سرباز و دستور بالا از پایین اهمیت دارد که در سینمای ما اهمیت نداشت؛ چراکه در جنگ ما نیز این اتفاق رقم نخورده بود و یک ژانر بسیار خاص و جدی را ساخت.

در برخی از کشورها و دانشگاه‌های اروپا و کشورهای دیگر، بر روی سینمای دفاع مقدس کار می‌کنند ولی ما به قدر کافی قدر ندانستیم. ما سینمایی داریم که در هیچ‌جای جهان وجود ندارد. بعد از دهه شصت، در دهه هفتاد با تضعیف سینمای دفاع مقدس و صحبت‌های ضد جنگی که مطرح شد متأسفانه سینمای دفاع مقدس به حاشیه و انحراف رفت.

از طرفی سینمای روشنفکری در دهه هفتاد به‌شدت اوج می‌گیرد. در این زمان، تِم جدیدی به سینمای ایران اضافه می‌شود که برخی از مؤلفه‌های آن به‌شدت از سینمای فیلم‌فارسی و سینمای روشنفکری برگرفته شده است. این اتفاق از سال ۱۳۷۵ به بعد و در دوران اصلاحات رقم می‌خورد که به سینمای ما بیشترین ضربه را می‌زند. سینمایی که نه مخاطب جدی دارد، نه فیلم‌های جدی تولید می‌شود و حرف جدی ندارد.

در این‌جا جریان روشنفکری، سینمای ایران را به سمت مسائلی می‌برد که مسائل اصلی جامعه نیستند؛ یعنی یک مسئله‌ای که بسیار کوچک است را پررنگ، برجسته و حتی سیاه‌نمایی می‌کنند. شما می‌بینید که در این زمان بسیاری از روشنفکرانی که از کشور رفته بودند مانند بهمن فرمان‌آرا به کشور باز می‌گردند. چنین شخصی در این هشت سال دولت اصلاحات سه فیلم تولید می‌کند که دو تا از این فیلم‌ها در جشنواره فیلم فجر جایزه می‌گیرد. فیلم خانه روی آب که یکی از ضدانقلاب‌ترین فیلم‌های بعد از انقلاب است توسط این فرد ساخته می‌شود که جایزه جشنواره فیلم فجر انقلاب اسلامی را هم به این فیلم می‌دهند. فرمان‌آرا بعد از این دوران نیز از کشور می‌رود. مصداق‌های زیاد دیگری از این قبیل اتفاقات در آن دوران رقم می‌خورد.

تِم روشنفکری در دهه ۸۰ به‌شدت ادامه دارد. البته در همان زمان، ظهور نسل جدید انقلابی در سینمای ایران، نوید خوبی را مجدد به سینمای ایران داد؛ چراکه سینماگران توانستند فیلم‌های خوبی را بسازند و اتفاقات خوبی را رقم بزنند. در دهه ۸۰ تقریباً ژانر دفاع مقدس به انحراف رفته بود، ولی با ساخت فیلم اخراجی‌ها توسط مسعود ده‌نمکی، ژانر دفاع مقدس زنده شد. فیلم اخراجی‌های یک، با تم طنز و فرم خوب، بسیاری از افراد ناامید شده را امیدوار می‌کند، حتی مخاطب را برای فیلم دفاع مقدس به سینما می‌کشاند. اخراجی‌ها فروش بسیار بالایی را کسب می‌کند که اتفاقاً باعث ناراحتی بسیاری از سینماگران روشنفکر هم می‌شود؛ زیرا از جان‌گرفتن

این تِم نگران می‌شوند. آقای ده‌نمکی موجب بازگشتن سینماگران انقلابی به ژانر دفاع مقدس و برگشتن مخاطب با فیلم‌های دفاع مقدس به سینما است که این را باید به فال نیک بگیریم. خُرده‌جریان‌های مختلفی ذیل روشنفکری وجود دارد، برای مثال خرده‌جریان فمینیستی که با آثاری از تهمینه میلانی در سینمای ایران اوج می‌گیرد. خرده جریان دیگر، عامه‌پسند روشنفکری است که با ویژگی‌های خودش جدی می‌شود چراکه مخاطب بیشتری دارد. این خرده جریان نگاه فکری و اندیشه‌ای را به شکلی عامه‌پسند ارائه می دهد که مردم و نخبگان چنین آثاری را دوست داشته باشند مانند فیلم‌های اصغر فرهادی که با هنرمندی خوب آن را انجام می دهد. خرده جریان دیگر، خرده‌جریان التقاطی است مانند فیلم‌های بهمن فرمان‌آرا و بهرام بیضایی که این فیلم‌ها به نوعی ضددینی هستند و برای فضای انقلاب اسلامی فیلم‌های مناسبی نیستند. باید به‌صورت جدی، فکری برای سینمای خرده‌جریان التقاطی کرد چراکه خیلی از فضای فرهنگی ایران دور است.

درست است که جریان روشنفکری در جاهایی اوج گرفت، ولی اتفاقاتی در سینمای ما رقم خورد و به انقلاب اسلامی کمک شایانی کرد. بچه‌های انقلابی در دهه شصت و هفتاد توانستند حرف‌های بسیاری را بزنند که در دهه نود شاهد اوج گیری این مسئله هستیم. ما مسائلی را در سینما مُد کردیم که شاید در برخی جاهای دیگر تعجب‌آور است مانند نشان دادن حجاب زن در سینما.

شاید ما از بی‌حجابی در سینما می‌نالیم اما اگر شما نسبت به کل سینمای جهان نگاه کنید، ما حجاب را برای زن در سینما نهادینه کرده‌ایم. جهان، فیلم ما را می‌بینند حتی فیلم اصغر فرهادی را می‌بینند؛ اما این حجاب در ذهن او می‌نشیند و موضعی نمی‌گیرد که چرا این حجاب داشت و آن‌ها فرهنگ ما را در بعضی از این اتفاقات قبول کرده‌اند. به‌نظر من نکات مثبت جدی وجود دارد، مخصوصاً در فیلم‌های دفاع مقدس نکات مثبت جدی وجود دارد؛ ولی متأسفانه عدم توجه به مضامین و مفاهیم اصلی مردم در سینما شد، جای سؤال دارد.

■ **خردورزی: بسیاری از آثار سینمایی که در سال‌های اخیر تولید شدند به‌جای حل مسائل و تثبیت انگاره‌های مثبت ذهنی در جامعه، چالش‌آفرینی می‌کنند و مسئله‌ساز می‌شوند، به نظر شما علت این موضوع چیست؟**

یکی از ویژگی‌های سینمای روشنفکری که در گذشته دیده‌ایم این است که به مسائل جدی مردم توجه نشده است. این مسئله برگرفته از همان دوران قبل از انقلاب و جریان روشنفکری در سینمای موج نو است. مهم‌ترین دلیلی که اهالی این جریان نمی‌توانند مسئله اصلی جامعه را در سینما بگویند این است که بسیاری از سینماگران خودشان از کف ذهن مردم و جامعه بیرون نیامده‌اند. خیلی از این‌ها قشر بالانشین و مرفه جامعه هستند.

دلیل دیگر این است که اعتقاد دارند هنر برای هنر است و نباید ایدئولوژی در هنر دخالت کند. اهالی جریان روشنفکری بر این اساس سینما را یادگرفته‌اند که برای سینما مشکل‌ساز شده است. این‌ها کاسه داغ‌تر از آش هستند؛ چراکه در خود سینمای هالیوود و سینمای غرب تمامی ایدئولوژی‌هایشان را بر سینما حاکم می‌کنند.

جالب این است که نظریه‌پردازهای غربی هم یکی از مهم‌ترین بخش‌هایی که سینما را تحلیل می‌کنند، بحث‌های ایدئولوژیک و رمزگان ایدئولوژیک فیلم‌هاست؛ ولی متأسفانه ما، هم برنامه‌هایی که در فضای نقد و تحلیل داریم و هم در خود سینماگران ما، یک خط قرمزی برای خودشان ترسیم کرده‌اند که ایدئولوژی حاکم نشود و برای همین وقتی می‌خواهند این کار را کنند، مسائل دینی و انقلابی مردم ایران را که از مسائل اصلی کشور بود را کنار گذاشتند و نتوانستند بدان به‌صورت جدی بپردازند.

■ **خردورزی: با گذشت چهل سال از عمر انقلاب اسلامی به نظر شما علت عدم تعامل و مفاهمه صحیح بین حاکمیت و سینماگران چیست؟ چرا بدنه هنری جامعه نتوانسته است با حاکمیت و مبانی انقلاب اسلامی ارتباط برقرار نماید؟**

اشکال اساسی درباره ارتباط سینماگران با حاکمیت نسبت به مدیران سینما است؛ نه حاکمیت و سینماگران. سیاست‌گذاران و مدیران سینمایی، آدم‌های سینمایی و فرهنگی نبوده‌اند؛ همچنین مبانی دینی و انقلابی را به‌خوبی فهم نکرده بودند؛ بنابراین سرمایه‌گذاری‌های سینما در بخش‌های درست نبود و آموزش‌های درست برای ایجاد یک نسل جدید در سینما انجام نشد. مسائل انقلاب اسلامی برای سینماگران دغدغه ایجاد نکردند و همه این‌ها چالش‌هایی است که سیاست‌گذاران ما رقم زدند و نتوانستند با بدنه ارتباط خوبی بگیرند. سیاست‌گذاران ما در جاهایی هم برعکس عمل کردند. جریانی دارد فیلم می‌سازد و به آن کمک می‌کنید اما به جریان‌های دیگر کمک نکردند. اعتقاد من این است که ما نباید به حذف یک جریان سینمایی فکر کنیم. ما باید به تقویت همه جریان‌های سینمایی فکر کنیم. من اعتقاد ندارم که آن بخش روشنفکری سینما را تعطیل کنیم. اعتقاد من بر این است که اگر جریان روشنفکری فیلم می‌سازد، کاری با آن نداشته باشیم. اتفاقاً تبادل گفت‌وگو، نظر و اندیشه در سینمای ما کمک بسیاری می‌کند.

■ **خردورزی: کشف استعداد در حوزه هنر و سینما یکی از مهم‌ترین رسالت‌های سینمای انقلاب اسلامی است و یکی از بهترین راه‌ها جهت کشف استعداد جشنواره‌های سینمایی هستند، ناظر به این موضوع راهکارهای شکست انحصارگرایی روشنفکری در جشنواره فجر ایران چیست؟**

به بیان دیگر سؤال شما را می‌توان این چنین

مطرح کرد: چرا جریان سینمای انقلاب نمی‌تواند فیلم بسازد؟ چرا در جمهوری اسلامی و در جایی که انقلاب اسلامی رقم خورده، این جریان نمی‌تواند به صورت هدفمند و با مبانی گفتمانی خود، فیلم‌های جدی و پرزنگ داشته باشد؟ البته نمی‌گوییم نداشته، بلکه سینمایی نبود که به‌عنوان یک اتفاق بزرگ، همه مسائل اجتماعی، فرهنگی و دینی مردم را بیان کند؛ برای مثال خود ژانر دفاع مقدس در کشور ما یک ژانر بومی به‌شمار می‌رود که هنوز اثر بزرگی تولید نشده است. من مشکل اصلی را در سیاست‌گذاری و مدیران سینمایی و مشکل دوم را نداشتن تئوری و نظریه در حوزه سینمای دینی می‌دانم.

درباره سینمای دینی، سینمای انقلاب اسلامی، سینمای متعهد و هر اسمی که روی آن بگذاریم متأسفانه مهم‌ترین ضعف و چالش، نداشتن تئوری مشخص، منظم و چارچوب‌مند در این حوزه است که ما آن را نداشته‌ایم و موجب چالش‌آفرینی شده‌است. به‌همین دلیل ما می‌بینیم در جشنواره‌های فیلم فجر افرادی مانند بهمن فرمان‌آرا جایزه می‌آورند. شما چگونه فیلمی را که در جریان جمهوری اسلامی نیست، تقدیر کرده‌اید؟ البته اگر من فیلم‌های خوب روشنفکری هم جایزه بگیرند، استقبال می‌کنم. رقابت باید رقم بخورد؛ اما فیلمی که باید تقدیر شود مفهوم و فرم درستی داشته باشد. ما باید در کنار این مسئله، کسانی که توانسته‌اند مسائل اجتماعی مردم را دنبال کنند را مورد توجه قرار دهیم. دقیقاً همان اشکالی که در سینمای ما وجود دارد این است که هنر برای هنر است و باید حل شود. شاید کسی محتوای قوی تولید کرده و مخاطب را کشانده ولی به این خاطر که بخشی از محتوا را بر فرم غلبه داده، جایزه نمی‌گیرد، تشویق نمی‌شود و کنار گذاشته می‌شود. این از آن اشتباهاتی است که ما مشکل مبنایی با آن داریم. باید حوزه سیاست‌گذاری و مدیران، فکری به حال این مسئله کنند. داوران نباید اصالت را به فرم، غرب‌زدگی و مباحث این چنینی بدهند.

■ خردورزی: با توجه به اهمیت و جایگاه سینمای کودک و نوجوان برای رشد مبانی تربیتی انقلاب اسلامی علت فقدان سینمای کودک و نوجوان در ایران چیست؟

حوزه سینمای کودک و نوجوان در کشور، حوزه مظلومی است که بدان توجه چندانی نشده است. ما تا پیش از سال ۱۳۴۰ و قبل از انقلاب، ردپایی از سینمای کودک در ایران نمی‌بینیم. یک واحد انیمیشن در وزارت فرهنگ و هنر در اوایل دهه چهل برای ساخت آثار کارتون پیش از انقلاب شکل می‌گیرد. وقتی کانون پرورش فکری کودک و نوجوان مشغول به کار می‌شود، فعالیت خود را در تئاتر، موسیقی، فیلم و سینما شروع می‌کند. سال ۱۳۴۵ اولین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های کودکان به همّت این کانون آغاز به کار می‌کند که در ادامه آن، جشنوارهٔ فیلم رشد رقم می‌خورد.

سال ۱۳۴۴ اولین فیلم تحت عنوان «مراد و لاله» برای کودک و نوجوان توسط صابر رهبر تولید می‌شود. تقریباً شروع کار سینمای کودک و نوجوان با این فیلم آغاز شد. سال‌های بعد نیز فیلم‌هایی ساخته شد ولی به‌طور کلی فیلمی که کودک و نوجوان بتوانند حس و ارتباط خوبی با سینما بگیرند، رقم نخورد. حتی یکی از سینماها در تهران برای پخش آثار فیلم‌های کودکان درنظر گرفته شده بود که بیشتر فیلم‌های خارجی اکران و به فیلم‌های ایرانی کمتر پرداخته می‌شد.

سه اثر در طول این مدت تحت عنوان «مسافر» به کارگردانی عباس کیارستمی، «سه ماهه تعطیلی» به کارگردانی شاپور قریب و «سازدهنی» امیر نادری تولید شدند. با این‌که سوژهٔ این فیلم‌ها کودک بود، ولی عملاً مخاطب کودک و نوجوان نداشت. معضل درنظر نگرفتن مخاطب کودک و نوجوان منجر به این شد که سینمای ایران به‌جای ساخت موضوعاتی مانند ملانصرالدین و موش و گربه که بهتر بودند، به سراغ سوژه‌های روشنفکرانه حرکت کند که جذابیت کمتری به نسبت داشتند. طبیعتاً پس از انقلاب یک سردرگمی مانند مابقی بخش‌های سینمایی وجود داشت. سال ۱۳۵۸ آرام‌آرام فیلم‌هایی در حوزه کودک و نوجوان مانند فیلم «آزادی آمریکایی» و «آمریکا آمریکا مرگ به نیرنگ تو» از جمله فیلم‌های نسبتاً مناسبی بودند که ساخته شدند. البته فیلم‌هایی که سوژه‌شان کودک بود مانند فیلم «رسول پسر ابوالقاسم» و «کودک و استثمار» ساخته شدند. می‌توان گفت در این زمان، فضا به سمت سینمای کودک و نوجوان پیش می‌رفت.

در اوایل انقلاب که فضای انقلاب و فضای سیاسی حاکم بود، سینمای کودک و نوجوان نمی‌توانست به‌صورت جدی شکل بگیرد. در دوره بعدی که دوران جنگ بود، باز جدیت زیادی در این دوران مشاهده نمی‌شود. تنها فیلم‌هایی که فضای جنگ موضوع آن است و بچه‌ها در آن موضوعیت دارند، فیلم‌هایی مانند پایان کودکی، آتش در خرمن، نینوا و... تولید شدند.

از سال ۱۳۶۲ که سینما از رکود خارج شد، مرضیه برومند و محمدعلی طالبی فیلم «مدرسه موش‌ها» را ساختند که مورد توجه قرار گرفت. در آن زمان بحث‌های جدی شکل گرفت که فیلم مدرسه موش‌ها متأثر از جنگ است که لزوم حفظ اتحاد و اتفاق میان مردم را رقم می‌زند. بنیاد سینمای فارابی یک گام جدی برداشت و فیلم «علی کوچولو» را ساختند که آن می‌توانست مناسب‌تر و جدی‌تر رقم بخورد.

یک گروه سینمایی کودک و نوجوان در سال ۱۳۶۷ به‌وجود آمد که در سینمای کودک و نوجوان یک نقطه عطف به‌شمار می‌رفت. فیلم «ماهی» در آن زمان به نمایش در آمد که می‌توانست جدی‌تر باشد. فیلم «گلنار» در آن زمان بسیار مطرح شد و جدی‌تر از قبل برنامه کودکان ساخته شد. تقریباً سینمای کودک و نوجوان، فعال‌تر شد. فیلم‌هایی مانند «شنگول و منگول»، «کاکلی» و فیلم‌های دیگری مانند «دزد عروسک‌ها»، «سفر جادویی»، «علی و غول جنگل» و... ساخته شد. این فیلم‌ها می‌توانست یک کمک جدی به فضای سینمای ایران کند.

ما می‌توانیم بگوییم که از سال ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۹ سال پُررونقی برای سینمای کودک و نوجوان بود. ولی از

اشکال اساسی درباره ارتباط سینماگران با حاکمیت نسبت به مدیران سینما است؛ نه حاکمیت و سینماگران. سیاست‌گذاران و مدیران سینمایی، آدم‌های سینمایی و فرهنگی نبوده‌اند؛ همچنین مبانی دینی و انقلابی را به‌خوبی فهم نکرده بودند؛ بنابراین سرمایه‌گذاری‌های سینما در بخش‌های درست نبود و آموزش‌های درست برای ایجاد یک نسل جدید در سینما انجام نشد. مسائل انقلاب اسلامی برای سینماگران دغدغه ایجاد نکردند و همه این‌ها چالش‌هایی است که سیاست‌گذاران ما رقم زدند و نتوانستند با بدنه ارتباط خوبی بگیرند.

سال ۱۳۶۹ تا ۱۳۷۸ تقریباً یک رُکودی به سینما بازگشت و مضامین اجتماعی درباره کودکان جدی شد؛ مانند فیلم «نیاز» ساخته داوود نژاد، «خمره» تولید ابراهیم فروزش و فیلم‌های این چنینی ساخته شد. ما دیگر پس از آن، آن فضای پرتب و تاب جدی را در فیلم‌های سینمایی نمی‌بینیم. در سال‌های ۱۳۷۰ یا ۱۳۶۹ تقریباً یک سینمای تخیلی در حوزه کودکان به وجود می‌آید. دو سه فیلم جدی مانند «کلاه قرمزی و پسرخاله»، «الو الو من جوجوام» و «حسنک» در این زمان تولید شد. البته کلاه قرمزی مطرح‌ترین فیلم این دوره است که در این زمان ۲۰۰ میلیون فروش داشت که پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمایی آن زمان را به خود اختصاص داد. فیلم الو الو من جوجوام توانست در آن زمان به‌خوبی جا بیفتد. البته در آن زمان نیز به فضای کودک و نوجوان بازگشت داشتیم، ولی به فضای دهه شصت نرسید.

یکی از فیلم‌هایی که در آن زمان بسیار مطرح شد که کودک و نوجوان در آن موضوعیت داشتند، فیلم «بچه‌های آسمان» بود که مجیدی آن را ساخت که توانست به دلیل موضوعی که انتخاب کرده بود، جایزه‌های جدّی در جهان بگیرد. درعین‌حال می‌بینیم آن چیزی که انتظار داریم، وجود ندارد. از سال ۱۳۸۰ به بعد، تقریباً از نظر کمی، فیلم‌های بیشتری تولید می‌شود. سال ۱۳۸۸ به هفت فیلم در حوزه سینمایی کودک می‌رسیم. به‌طور کلی ما ضعف بسیار جدی در سینمای کودک و نوجوان داریم که نتوانسته‌ایم در این زمینه موفق باشیم. تعداد انگشت‌شماری فیلم در این زمان تولید شده است. بعضی از سال‌ها یک یا دو اثر و در بعضی از سال‌ها هیچ فیلمی در این حوزه تولید نشد. با بررسی بیشتر، پررونق‌ترین دوران ما، دوران دهه شصت است که ما سال ۱۳۶۷، دوازده فیلم و سال ۱۳۶۴، یازده فیلم در حوزه کودک و نوجوان داشته‌ایم. البته این آمار نسبت به کل چهل فیلم سینمایی است که سینمای ایران تولید کرده بود. ما سال ۱۳۸۶، ۷۵ فیلم سینمایی در کشور داشته‌ایم که تنها یکی از آن، فیلم کودک و نوجوان بود. این مسئله نشان می‌دهد که وضعیت ما در این ماجرا بسیار خراب است. ما باید جدی‌ترین قصه سینمای خودمان را ضعیف‌ترین بخش معرفی کنیم.

نکته بعد، از نظر مفهومی ما نتوانسته‌ایم سینمای کودک و نوجوان را با مفاهیم دینی و انقلاب پیوند بزنیم. ما نتوانسته‌ایم ارتباط جدی برای کودک و نوجوان با این مفاهیم برقرار کنیم که یکی از خلأهای جدی بعد از انقلاب اسلامی به‌شمار می‌رود. البته در بعضی از فیلم‌های خاص و کمی که داشته‌ایم، این کار را کرده‌ایم ولی انتظار می‌رود ما تمامی مفاهیم، از مفاهیم شهدا تا مفاهیم انقلاب و فارغ از آن، مفاهیم دینی و اسلامی‌مان را از رعایت بحث‌های اخلاقی و دینی تا روابطی که یک بچه می‌خواهد با خانواده، همسایگان، دوستان و جامعه‌اش داشته باشد را مطرح کنیم. علت ضعف در سینمای کودک و نوجوان به دلیل سرمایه گذاری غلطی است که توسط سیاستگذاران فرهنگی انجام شد. به عبارت دیگر مدیران ما این قصه را جدی نگرفته‌اند. پرورش و آموزش در این زمینه به درستی انجام نشده است. خود جنس فیلم‌ساختن برای کودکان، جنس خاص خود را می‌خواهد که ما این مسئله را جدی نگرفته‌ایم و بدان اهمیت نداده‌ایم. مسئله کلی این است که ما باید در سیاست‌گذاری سینما یک جای جدّی در حوزه کودک و نوجوان باز کنیم که شیوه‌ها و مدارس ویژه‌ای برای ساخت فیلم کودک و نوجوان داشته باشیم.

در پایان برای جمع بندی می گویم که حالا باید پرسید که آیا جریان سینمای انقلاب موفق عمل کرده است یا خیر؟ اینجا دو نظر وجود دارد. برخی بر این اعتقاد هستند که جریان سینمای انقلاب اسلامی به صورت سازمان یافته، نتوانسته موفق عمل کند زیرا در طول زمان پس از انقلاب، آثار این جریان به صورت منسجم و سالیانه و براساس برنامه ریزی نبوده است و بیشتر دغدغه‌های شخصی برخی کارگردان‌ها، این جریان را حفظ کرده است. برخی دیگر نظر مخالفی دارند و اعتقاد دارند ما نباید بی انصاف باشیم و جریان سینمای انقلاب یک تحول ایجاد کرده است.

اگر همه این موارد را در نظر بگیریم و بعد آنچه را که رخ داده نیز بسنجیم، اتفاق بسیار بزرگي افتاده است؛ به نظر من شبیه معجزه است. براي خارجي‌ها که بسیار حیرت‌انگیز بود که یك انقلاب دیني، اسلامي و مذهبي که اصلاً با سینما رابطه خوبي نداشته، بعد از انقلاب چنین سینماي پربار و شکوفایي داشته باشد. مثال نغزش این است که تصور کنید فیلم‌هاي دفاع مقدسي نبود، چگونه مي‌توانستیم به مردم، جامعه، نسل بعد و به فرزندان‌مان توضیح دهیم و براي ایشان مفاهیمی مثل بسیجي را تبیین کنیم. یعني اساساً امروزه درك بخش عمده‌اي از جوانان از مفهوم بسیجي، مدیون سینماي دفاع مقدس است. امیدوارم سیاستگذاران سینما، بتوانند خط ریل خوبی را در کشور ایجاد کنند.●

گفت‌وگو با سجاد نوروزی

مدیر پردیس سینمایی آزادی

تنبلی و تقدم پول بر هنر در سینمای ایران

سینمای دینی با روکش‌های مذهبی

| معرفی‌نامه

سجاد نوروزی سال ۱۳۶۲ در شهرکرد متولد شد، وی پس از پایان دوره کارشناسی، کارشناسی ارشد را در رشته‌ی اندیشه سیاسی اسلام در دانشکده فلسفه و معارف علوم و تحقیقات پی‌گرفت. نوروزی مدیر اسبق فرهنگ‌سرای اندیشه بود و از سال ۱۳۹۰ مدیریت سایت فردا را بر عهده داشت. از دیگر سوابق وی می‌توان به عضویت در شورای تحریریه هفته‌نامه صبح صادق، فعالیت در روزنامه سیاست روز، سردبیری روزنامه همشهری ری، دبیر سرویس اندیشه هفته‌نامه پنجره، دبیر سرویس نظریه خردنامه همشهری و... اشاره کرد. وی دو دوره نیز داور جشنواره مطبوعات بوده و به‌همراه دکتر عماد افروغ کتاب «دیالکتیک خرد و جامعه» راتألیف کرده است. سجاد نوروزی هم‌اکنون مدیریت پردیس سینمایی آزادی را برعهده دارد.

مقدمه

هنر سینما بلاشک یک هنر برتر است؛ یک روایتگر کاملاً مسلط - که هیچ روایتگری تاکنون در بین این شیوه‌های هنریِ روایت یک واقعیت و یک حقیقت، تا امروز به این کارآمدی نیامده - و یک هنر پیچیده و پیشرفته و متعالی است.[1] سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی رسالت این روایت‌گری را بر عهده داشته است. پس از گذشت چهار دهه از عمر سینما نمی‌توان ادعا کرد که سینمای ایران بازتاب درخشانی در مؤلفه‌های هنری خود به مخاطبان عرضه کرده است، وجود این مسئله ناظر به علل متعددی است؛ مجله تخصصی خردوزی با هدف تبیین «راهبردها، چالش‌ها و موانع تولید آثار فاخر» گفتگویی را با سجاد نوروزی مدیر سینمای آزادی انجام داده است، در ادامه متن این گفتگو تقدیم می‌گردد.

خردورزی: به نظر شما در حوزه سینمای انقلاب اسلامی، چه راهبردها، چالش‌ها و

موانعی برای تولید آثار فاخر وجود دارد؟

ورود به این مسائل، نیاز به برخورداری از پیش‌فرض‌های معرفتی دارد. البته باید توجه داشت که جنس این پیش‌فرض‌ها، از جنس جزمیت نیست که ما انعطافی از آن نبینیم. این پیش‌فرض‌ها یک نوع نقشه راه برای شکل دادن به موجودیت و ماهیت هنری فاخر محسوب می‌شوند. کلمه فاخر باید به‌درستی معنا شود. آیا فاخر به این معناست که یک پروداکشن وسیع در اثر وجود داشته باشد یا اینکه بتواند کارکرد انتقال معنا و مفهوم را به‌درستی انجام دهد؟

کلمه فاخر، از جمله کلماتی است که درطول ۴۰ سال گذشته و مخصوصاً در حوزه سینما هر بلایی بر سر آن آورده شده و امروز یک کلمه بی‌معنا است. ما کلمه فاخر را به‌گونه‌ای جلوه داده‌ایم که امر فاخر الزاماً نمی‌تواند با مخاطب ارتباط برقرار کند. این جلوه، لطمه‌های جبران ناپذیری را به موجودیت هنر دینی وارد ساخته است.

من، ورای هنر انقلابی از هنر دینی نام می‌برم که هنر انقلابی ذیل آن، معنا پیدا می‌کند. اگر موجودیت چیزی تحت‌عنوان هنر دینی و ماهیت آن در کشور تثبیت نشود، طبیعتاً چیزی به‌عنوان هنر انقلابی معنا نخواهد داشت. بنابراین باید پیش‌فرض‌های ما تصحیح شود تا از حیث انضمامی به مفاهیم بها دهیم. تنها با یک‌سری تعاریف انتزاعی و تئوریک کلی، خارج از وجه کلاسیک و وجه عملی، در میدان عمل درجا خواهیم زد و همین درجا زدن باعث بی‌اعتبار شدن معنا می‌شود که درطول چهل سال اخیر این روش را دنبال کرده‌ایم.

آقای فخرالدین انوار و کسانی‌که امروز شاید به‌عنوان اصلاح‌طلب شناخته شوند، این کار را در سینمای کشور از دهه ۶۰ شروع کردند. آن‌ها معتقدند که سینما برای مخاطب است و امری برای سرگرمی نیست، بلکه سینما دانشگاه است و اسم آن را سینمای معناگرا گذاشتند که

■ سینمایی مارمولک

■ فخرالدین انوار

این عنوان از نظر تئوریک عنوانی مغشوش است؛ چراکه هیچ معنای دقیق تئوریکی ندارد. نتیجه آن نظریه، ساخت یک‌سری فیلم با محوریت افرادی خاص شد که از آن‌ها آثاری همچون مخملباف بیرون آمد و اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، سینمای آن‌ها به سکس و فلسفه تبدیل شد.

معانی کلماتی همچون کلمه فاخر، معنای هنر انقلابی و سایر کلمات، باید از لحاظ تئوریک، کلاسیک و فیلمی، ذاتاً منقّح شود. ما نمی‌توانیم به‌راحتی نظریه‌ای را بیان کنیم.

■ **خردورزی: تا به‌حال کسی این مفهوم‌شناسی را انجام داده است؟**

من به‌قدری وارد مسائل اجرایی شده‌ام که درحال حاضر در مجامع فکری رفت‌وآمد زیادی ندارم و نمی‌دانم که آیا کسی این کار را انجام داده یا خیر! قطعاً یادم هست که اقداماتی انجام شده بود. هیچ‌چیزی مهم‌تر از این نیست که ما تجربه زیست خودمان درطول سی الی چهل سال گذشته را مدنظر قرار دهیم تا بلایای گذشته، تکرار نشود.

ما کار فاخر و انقلابی را با کار تبلیغی اشتباه گرفته‌ایم. کار انقلابی و هنری فاخر، کار تبلیغی نیستند. نمی‌توانیم یک بسته‌بندی ایدئولوژیک انجام دهیم و یک روکش مذهب و انقلاب روی آن بکشیم و در نهایت به‌سمت مخاطب پرتاب کنیم. مسیر نیل به مخاطب در کار هنر دینی، اولاً و بالذات انتقال معناست. این انتقال معنا از کانال و فرم سرگرمی شکل می‌گیرد. سینما بالذات، امری مرتبط با اوقات فراغت و سرگرمی است. سینما دانشگاه نیست و ماهیتی غیر از فراغت و سرگرمی ندارد؛ اما از این ابزار و کانال ارتباطی سرگرمی، باید برای انتقال معنا استفاده کرد.

معرفت دینی چارچوب انتقال معنا را برای ما مشخص کرده است. آیا می‌توانیم انتقال معنا و معرفت دینی را با کارکرد غیرسینمایی انجام دهیم؟ پاسخ یک نه بزرگ است. شما در ساحت فرم، باید استانداردهای سینما را رعایت کنید و در ساحت محتوا نیز باید استانداردهای معرفت دینی را مدنظر داشته باشید.

اگر استانداردهای سینما را لحاظ نکنید، نمی‌توانید پیام خود را برسانید و ابزار ارتباطی خود را تخریب کرده‌اید. بنابراین، این حرف‌های بعضاً مفتی که درباره تقدم ماهیت و فرم بیان می‌شود، باید در سطل زباله ریخته شوند. اصلاً بحث تقدم و تأخر فرم و ماهیت وجود ندارد؛ چراکه یک رابطه عِلّی لازم و ملزوم بین این‌ها وجود دارد. همین رویکردهای مغشوش درطول چهل سال گذشته، مخلباف‌ها را تولید کرده و نتیجه آن را پیشِ روی خودمان نیز می‌بینیم. در برخی مواقع یا با پول شبهه‌ناک بیت‌المال یا پول نفت و یا با تبلیغات پرطمطراق می‌خواهیم ضعف‌های معرفتی‌مان را جبران کنیم. هنوز بعد از چهل سال که از عمر نظام دینی- شیعی می‌گذرد، نمی‌توانیم بگوییم که سینمای دینی داریم.

■ ابراهیم حاتمی‌کیا

■ مارتین اسکورسیزی

■ **خردورزی: تاکنون بحث‌های نظری متعددی در حوزه سینمای دینی شکل گرفته است و منابع متعددی هم وجود دارد برای ساخت آثار دینی، مشکل و مانع اصلی که نگذاشته است سینمای دینی مثمر ثمر باشد چیست؟**

مشکل اصلی این است که ما ژانر سینمای دینی نداریم؛ چرا که نتوانستیم تعریف آن را به‌خوبی انجام دهیم و ارتباط آن را با مخاطب برقرار کنیم. اگر ما اثر دینی پرمخاطب ساختیم، انگار مرتکب خبط شده و استقبال عام از اثر هنری را قبیح شمرده‌ایم. ما که برای دیوار فیلم نمی‌سازیم. ما برای مردم مسلمان فیلم می‌سازیم. اگر مردم مسلمانی که ذاتاً از لحاظ فطری خداجو و دین‌خواه هستند، اثر ما را پس زدند، ایراد از ماست؛ نه مردم.

پس از انقلاب، فیلمی تحت‌عنوان مارمولک تولید شد که هرچند اشکالات جدی در برخی دیالوگ‌ها وجود داشت؛ اما نهایتاً حرف فیلم این بود که آن لباس از آدم پلید، انسانی مفید می‌سازد. چه بلایی بر سر این اثر آوردیم؟ چه بلایی بر سر فیلم آدم برفی آوردیم؟ رهبری بعداً درباره این دو اثر چه فرمودند؟ باز می‌خواهیم همان رفتار را ادامه دهیم؟ با بودجه نفتی بگوییم ما یک فیلم دفاع مقدسی یا ارزشی تولید کرده‌ایم.

درحال حاضر چند کاراکتر و سوژه جدی در دفاع مقدس داریم؟ اگر بخواهیم از اول انقلاب شروع کنیم، شهید چمران، شهید بروجردی، شاهرخ ضرغام، همت، زین‌الدین و... را داریم. برای چند نفر از این شهدا اثر تولید کرده‌ایم؟ ولی درحال حاضر آثار زیادی با سوژه‌های تخیلی با محوریت دفاع مقدس داریم. حداقل ده اثر را می‌توانیم نام ببریم که به این شکل ساخته شده‌اند. برای شهید چمران تنها یک اثر آن هم از حضور او در پاوه ساخته‌ایم که اگر ابراهیم حاتمی‌کیا نبود، همان یک اثر هم ساخته نمی‌شد!

آیا سوژه سینمایی جذاب‌تر از شاهرخ ضرغام و شهید بروجردی وجود دارد؟ کار نکرده‌ایم. آیا در حوزه انقلاب برای رسول ترک، مصطفی پادگان و... کار ساخته‌ایم؟ جذاب‌تر از این‌ها سوژه‌ای داریم؟ اسکورسیزی[2] در ۸۹ سالگی، یک سوژه واقعی از یک قاتل زنجیره‌ای را پیدا کرده که در سال ۱۹۲۱ در یک منطقه سرخ‌پوست نشین، چندین قتل زنجیره‌ای مرتکب شده است. بخش عظیم تولیدات اسکورسیزی یا اقتباسی از واقعیت یا از یک رمان هستند. درمقابل، ما چه کرده‌ایم؟ اگر بخواهیم چیزی را تحت‌عنوان فاخر معنا ببخشیم، چاره‌ای نداریم جز اینکه به میراث خودمان رجوع کنیم. در این عرصه نوآوری مطلقاً محلی از اعراب ندارد و یک فریب بزرگ است. اگر کسی گفت من آمده‌ام نوآوری کنم، باید بگوییم که ما به نوآوری احتیاجی نداریم. ما در اینجا به سنت‌گرایی احتیاج داریم. سنت‌گرایی به آن معنا که باید به میراث مکتوب، زنده و عقیدتی و ایدئولوژیک خودمان رجوع کنیم و از دل آن، سوژه سینمایی استخراج کنیم.

ما انبوه و اقسام رمان‌های خوب از دهه ۴۰ تا دهه ۹۰ داریم، درحالی‌که بخش اعظم تولیدات سینمایی جهان رو به اقتباس می‌رود؛ ولی انگار در ایران، ما را گاز می‌گیرند که برویم اقتباس کنیم. ما زن آقا را ساخته‌ایم؟ خیر! دختر شینا را ساخته‌ایم؟ خیر!

■ **خردورزی: چه جریانی جلوی این مسائل را می‌گیرد؟**

اصلاً جریانی وجود ندارد. من در سینما کار می‌کنم و مطلع هستم. خستگی، بی‌عملی، پول پرستی و تقدم پول بر هنر وجود دارد که جلوی رقم خوردن چنین اتفاقاتی را می‌گیرد. برخی‌ها هم ادعای ارزشی بودن دارند. کسی هم که یک اثر درست بسازد، یک بلایی بر سر او می‌آوریم که پشت دست خود را داغ می‌گذارد و می‌گوید من بی‌جا کرده‌ام که وارد این عرصه شده‌ام. خود من درحال حاضر نزدیک یک سال و نیم است که دنبال ساخت اثری درباره رسول ترک هستم. برای همه چیز در مملکت ما پول وجود دارد؛ به‌جز این اثر و سوژه. ما سوژه‌ای جذاب‌تر از رسول ترک داریم؟ ما سوژه‌ای جذاب‌تر از شاهرخ ضرغام و مصطفی پادگان داریم؟ من تازه چند کاراکتر برای دهه ۴۰ شمسی را مثال می‌زنم. اگر وارد دهه ۵۰ شویم، سوژه‌های بیشتر و بهتری داریم.●

پی‌نوشت

۱. بیانات در دیدار جمعی از کارگردانان سینما و تلویزیون ۱۳۸۵/۳/۲۳.

2. Scorsese martin.

نگاهی به فیلم سینمایی یه حبه قند

اقتدار زنانه در فرهنگ ایرانی

| حفیظه مهدیان
دکتری فرهنگ و ارتباطات

مسأله «زن» و «نقش‌های جنسیتی زنان» ازجمله پدیده‌های مورد علاقه سینماگران است که هر ساله در فیلم‌های متعددی بازنمایی می‌شود. این مسأله در جامعه‌ای مانند ایران که براساس فرهنگ اسلامی-ایرانی تعریف خاصی از زنانگی و نقش‌های جنسیتی دارد، چالش برانگیز است، زیرا بخش قابل توجهی از این فضا، بازتعریفی غربی از هویت زن ارائه می‌کند و بازاندیشی درباره مفهوم «زن» و «هویت و نقش‌های جنسیتی زنانه» را سرعت بخشیده است. زن ایرانی در این فضا به‌واسطه توسعه گفتمان‌های فرامرزی جنسیتی، در نوعی مارپیچ سکوت قرار گرفته و برای پذیرش هویت مدرن فمینیستی و کنار گذاشتن هویت اصیل فرهنگی خود در تنگنا قرار می‌گیرد. فرایند بازاندیشی هویت که امروزه زنان ایرانی را دربرگرفته است، هم‌صدایی فیلم‌های مختلف سینمایی در تثبیت هویت جنسیتی غربی، اجازه نمی‌دهد زن ایرانی قضاوت منصفانه‌ای نسبت به اَشکال مختلف هویتی داشته باشد و در این مورد آزادانه انتخاب کند. در این بین فیلم‌هایی چون «یه حبه قند» توانسته‌اند با بازنمایی هنرمندانه «زن اصیل ایرانی»، جایگاه قدرتمند زن در فرهنگ ایرانی را به تصویر کشیده و در این هماورد یک سویه‌ی زن ایرانی و زن غربی، تصویر درستی از زن ایرانی ارائه کنند تا مخاطب بتواند در فضای آزاداندیشانه‌تری دست به انتخاب بزند. «یه حبه قند» جزء فیلم‌های پرفروش سال ۱۳۹۰ است که تحسین منتقدین داخلی و خارجی را به‌دنبال آورد. برخی سینماگران همچون مجید مجیدی، ابراهیم حاتمی‌کیا و مانی حقیقی فیلم را ستوده‌اند و برخی منتقدان خارجی نظیر کالرا سانتوس باتوجه به جهانی بودن، بینشی و دلپذیری فیلم، بر این نکته تأکید کرده‌اند که میرکریمی با بهره‌گرفتن از تمام عناصر سینما و پرهیز از مستقیم‌گویی با نشانه‌ها، جهان فیلم را خلق نموده است (کافه خبر، به نقل از صفاران، ملک‌شاهیان، ۱۳۹۷: ۶۴).[۱]

زنانگی و مردانگی

دیدگاه‌ها و نظرات مختلفی درطول تاریخ درباره جایگاه زن و مرد و نسبت میان این دو جنس بیان شده است. برخی بر این اعتقاد بوده‌اند که زن‌ها تابع محض مردان می‌باشند و جنس طفیلی مردان به حساب می‌آیند. فمینیست‌ها با رد این دیدگاه، قائل به برابری میان زن و مرد و انکار تفاوت‌ها هستند و برخی دیگر با قبول این تفاوت‌ها به‌خصوص تفاوت‌های طبیعی میان این دو جنس، تلاش کرده‌اند علت نابرابری را بیان کنند و به‌دنبال راه‌حل‌های مختلفی جهت اصلاح این وضعیت و دفاع از حقوق زنان بوده و هستند. به‌عنوان مثال نابرابری بین زن و مرد در فمینیسم رادیکال، در قالب ستمگری بیان شده است (ریتزر، ۱۳۸۷: ۴۸۹). در این دیدگاه، بنیادی‌ترین نوع ستم، ستم بر زنان (تانگ، ۱۳۹۱: ۱۱۹) و بنیادی‌ترین ساختار ستمگری، نظام پدرسالاری است که مربوط به ایدئولوژی‌هایی است که زن را از اجتماع دور کرده و موظف به کارهای خانگی

کنـد (آبـوت، والاس، ۱۳۸۰: ۲۹۶). بنابرایـن در فمینیسـم رادیـکال، شـاهد تقابـل و دشـمنی دو جنـس تحـت عنـوان طبقـهٔ سـتمگر (مـردان) و سـتم‌دیده (زنـان) هسـتیم (رودگـر، ۱۳۸۸: ۸۵). گـروه دیگـر لیبـرال فمینیسـت‌ها هسـتند کـه معتقدنـد تسـلط مـردان بـر زنـان از نابرابری‌هـای قانونـی سرچشـمه می‌گیـرد و قانـون زنـان را از حوزه‌هـای مهـم حیـات اجتماعـی کنـار گذاشـته شـده اسـت، بنابرایـن سـعی دارنـد بـا ورود بـه حیطه‌هـای قانونـی از طریـق قانون‌گـذاری و سـایر ابزارهـای دموکراتیـک، فرصت‌هـای برابـر بـا مـردان را بـرای زنـان ایجـاد کننـد (گیدنـز، ۱۳۸۶: ۱۶۷). بنابرایـن راهبردهـای سیاسـی فمینیسـم لیبـرال، بـا پذیـرش پیش‌فـرض همسـانی مـردان و زنـان، برداشـتی از طبیعـت بشـری کـه به‌لحـاظ جنسـی تمایـز نیافتـه اسـت را مطـرح می‌کنـد کـه در آن زنـان بایـد بتواننـد هرآنچـه را کـه مـردان قـادر بـه انجـام آن هسـتند بـه انجـام رسـانند (بیسـلی، ۱۳۸۵: ۸۶).

اسـلام بـا طـرح مفهـوم «مـودت بیـن زن و شـوهر»، بـا قبـول تفاوت‌هـای طبیعـی مـرد و زن، هـر دو جنـس را در انسـانیت مسـاوی می‌دانـد کـه معیـار ارزش‌گـذاری آن‌هـا تقواسـت نـه جنسـیت. اسـلام باتوجـه بـه تفاوت‌هـای طبیعـی و ذاتـی کـه میـان مـرد و زن وجـود دارد بـرای هـر یـک نقش‌هـا و حقـوق متفاوتـی براسـاس ویژگی‌هـای فطـری آن‌هـا قائـل اسـت. آنچـه از نـگاه اسـلام مسـلم اسـت، تسـاوی زن و مـرد از جهـت نـوع انسـانیت اسـت. در نتیجـه، نظریـه اسـلام را می‌توان مکمـل دانسـتن هویـت مـرد و زن دانسـت. از آنجـا کـه بسـیاری صفـات روحـی و شـخصیتی زنـان و مـردان، در تضـاد بـا هـم اسـت، می‌توان نتیجـه گرفـت کـه جنـس زن و مـرد مکمـل یکدیگرنـد و بـا پیونـد خـود می‌تواننـد، نقایـص وجـودی یکدیگـر را تکمیـل کننـد (اسـماعیلی، ۱۳۹۳: ۳۲). در ایـن دیدگاه اعمـال قـدرت بیـن زن و مـرد امـری سـیال اسـت کـه هـر یـک از دو جنـس باتوجـه بـه ویژگی‌هـای ذاتـی و فطـری خـود نوعـی از قـدرت را در اختیـار دارد.

اقتدار زنانه

وبر[2] در تحلیـل مفهـوم قـدرت، سـه نـوع اعمـال قـدرت را از هـم تفکیـک می‌کنـد. نـوع اول سـلطه اسـت کـه منجـر بـه اجبـار و تهدیـد می‌شـود. قـدرت دیگـر، قـدرت عقلانـی یـا همـان قانونـی اسـت کـه مبنـای تعامـلات بروکراتیـک اسـت. نـوع دیگـر قـدرت، اقتـدار کاریزماتیـک[3] اسـت کـه منبـع قـدرت، برخـوردار از اقتدارهـای اسـتثنایی یـا نوعـی عطیـه الهـی اسـت (Weber، ۱۹۶۸: ۲۱۵). ایـن نـوع قـدرت مبتنـی بـر صفـات شـخصی اسـتثنایی اسـت کـه باعـث می‌شـود وی به‌عنـوان یـک رهبـر پذیرفتـه شـود. ایـن صفـات ممکـن اسـت فضیلتـی قدسـی باشـد کـه بـه صاحبـش اقتـدار مذهبـی می‌بخشـد می‌توانـد عقـل و یـا فداکاری برجسـته‌ای باشـد کـه جریانـی از فداکاری صادقانـه را در میدان‌هـا پدیـد مـی‌آورد (رافائـل، ۱۳۷۸: ۱۲۴).

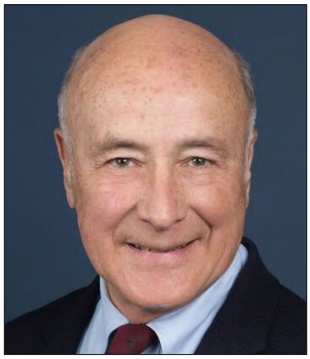
قشربنـدی قـدرت وبـر را در عرصه‌هـای مختلـف اجتماعـی و خانوادگـی نیـز می‌توان تسـری داد. می‌توان گفـت تعامـل زنـان بـا مـردان در «یـه حبـه قنـد»، نوعـی تعامـل کاریزماتیـک اسـت کـه منجـر بـه تبعیـت خودخواسـته‌ی مـردان شـده اسـت. ایـن اقتـدار زنانـه نـه بـا اعمـال سـلطه، خشـونت یـا اکـراه، بلکـه به‌واسـطه احترامـی کـه در خانـواده دارنـد، اعمـال می‌شـود. جنـس ایـن قـدرت بـه تعبیـر جـوزف نـای،[4] «نـرم» اسـت. قـدرت نـرم، از منظـر نـای به‌معنـی دسـتیابی بـه هـدف از طریـق «جـذب کـردن» اسـت (نـای، ۲۰۰۶: ۵). ایـن قـدرت، وجهـه دوم قـدرت اسـت کـه بـدون اسـتفاده از تهدیـد یـا پاداشـی محسـوس و بـا تکیـه بـر قابلیـت شـکل دادن بـه علائـق دیگـران، اولویت‌هـای ذهنـی آن‌هـا را تعییـن می‌کنـد (نـای، ۱۳۸۷: ۴۳-۴۴). اقتـدار زنانـه در فیلـم «یـه حبـه قنـد» مبتنـی بـر دو عنصـر «خانـه» و «خانـواده» اسـت، کـه هـر یـک از ایـن دو عنصـر، به‌صـورت هم‌افـزا بسـتری را بـرای اعمـال قـدرت زنانـه فراهـم کرده‌انـد، قدرتـی کـه خـارج از مرزهـای خانـه نیـز رسـمیت دارد.

«یه حبه قند»، تابلویی مینیاتوری از سنت‌های ایرانی

«یـه حبـه قنـد» به‌واقـع حَبـی شـیرین از زندگـی اصیـل ایرانـی اسـت کـه توانسـته کام مخاطـب را شـیرین کنـد و حتـی بـرای مخاطـب جهانـی نیـز جـذاب باشـد. خلاصـه داسـتان ایـن اسـت کـه تمـام خواهرهـا بـرای مراسـم عروسـی «پسـند»، آخریـن دختـر خانـواده در خانه‌باغ مـادر جمـع شـده‌اند. پسـند قـرار اسـت بـا پسـر همسـایه‌شـان (خانـواده وزیـری) کـه مقیـم آمریکاسـت ازدواج کنـد و بـه آنجـا بـرود. دایـی بـزرگ کـه

■ مانی حقیقی

■ مجید مجیدی


■ جوزف نای

■ ماکس وبر

■ سینمایی یه حبه قند

■ رضا امیرخانی

با آن‌ها زندگی می‌کند چندان از این ازدواج راضی نیست و دوست دارد پسند، با قاسم که او را به فرزندی پذیرفته ازدواج کند. در آخر قندی در گلوی دایی گیر می‌کند و مرگ دایی، عروسی را به عزا تبدیل می‌کند. خانواده وزیری اصرار به برگزاری عقدی مختصر می‌کنند؛ اما پسند پاسخ را به بعد از چهلم دایی موکول می‌کند.

فیلم، داستانی کلاسیک با سیر خطی مشخص ندارد، بلکه کارگردان سعی کرده با کنار هم قرار دادن داستانک‌ها، تابلویی از زیبایی‌های فرهنگ ایرانی تصویر کند. این تصویرسازی به‌حدی منطبق بر ایرانیت است که نویسندگانی چون رضا امیرخانی، فیلم را به یک فرش ایرانی تشبیه کرده‌اند که در آن کوچک‌ترین نقش‌ها، کوچک‌ترین فضاهای خالی را پر می‌کنند. تصویرسازی جذاب از زندگی روزمره ایرانی، باعث شده برخی این فیلم را اثری امپرسیونیستی[5] بدانند. یه حبه قند با یک داستان خطی و روایت مشخص پیش نمی‌رود، بلکه با کنارهم قرار دادن داستانک‌ها تلاش کرده تا یک فضای ایرانی ساخته و حس خوشایندی را در ذهن مخاطب ایجاد کند. این نوع نگاه خاص در داستان‌پردازی درصورتی‌که کارگردان بتواند به‌خوبی فضا را ایجاد کند و مخاطب را در متن فیلم غرق سازد، جذابیت بالایی دارد، که میرکریمی به‌خوبی از عهده این کار برآمده است. میرکریمی درباره نوع روایت فیلم می‌گوید: «نظر من این بود که اگر یه حبه قند را خوب بسازیم، وقتی تماشاگر از سینما بیرون می‌آید می‌گوید حس خیلی خوبی دارم و هرچه می‌خواهد تلاش کند قصه را تعریف کند نمی‌تواند این کار را انجام دهد... ما از یک دالان وارد نمی‌شویم که مدخلی داشته باشیم و بعد یک پیچ که عطف اول باشد و بعد سایر مسائل. ما تماشاگر را می‌گیریم و او را در یک استخر می‌اندازیم و از همان لحظه اول داخل فضاست. نگاه من به این کار مثل نگاه به فرش است. فرش ورود و خروج دارد؟ وقتی فرش را می‌بینیم چه اتفاقی می‌افتد؟ پر از نقش‌های ریز است که هر کدام جزئیات و زیبایی خاص خود را دارد. در هیچ کجای آن نمی‌گوید که از اینجا شروع کنید یا اینجا تمام کنید؛ یک کلیت و فضا را می‌سازد؛ ولی اگر دوست داشته باشید به هر کدام از اجزا نگاه کنید باز آن دقت و ظرافت را خواهید دید. ممکن است هرکس به یک جزء نگاه کند؛ اما در آرامشی که به طرف مقابل می‌دهد، حس همه مشترک است». (میرکریمی، ۱۳۹۰)

«خانواده» با محوریت «خانه»

میرکریمی در بازنمایی فرهنگ ایرانی، محوریت را به خانواده داده و آن را به مثابه هسته معنایی فرهنگ ایرانی در مرکز داستان خود قرار داده است. فیلم شخصیت اصلی ندارد و «شاید بتوان گفت شخصیت اصلی فیلم، خانواده است» (کسرایی، ۱۳۹۶: ۱۷۹). یه حبه قند فضایی از چند شبانه روز یک خانواده را که مملو از حوادث شیرین و تلخ است به نمایش گذاشته است. فیلم روی هیچ یک از شخصیت‌ها متوقف نیست و داستان در رفت و برگشت بین بزرگان خانواده، خواهران، دامادها و بچه‌ها شکل می‌گیرد. تعاملات مهربانانه، شوخی‌های صمیمانه خواهرانه، حرف‌های درگوشی زنانه و مردانه، بگومگوهای کوتاه و بی‌غرض، بازی‌ها و شیطنت‌های پسرخاله‌ها و دخترخاله‌ها، شفقت‌های نوه‌داری، تعارفات و رودربایستی‌ها نمونه‌ای از تعاملات یک خانواده ایرانی در فیلم است که به محض مواجهه با مخاطب، حس همذات‌پنداری او را برمی‌انگیزاند.

خانواده فیلم «یه حبه قند» شبیه به خانواده اصیل سنتی؛ یعنی خانواده‌ای «گسترده» است که در آن چند نسل زیر یک سقف زندگی می‌کنند. دایی بزرگ و همسرش که حال آلزایمر گرفته است در کنار خانواده در خانه‌باغی زندگی می‌کنند و درواقع رأس هرم خانواده را شکل می‌دهند. این خانواده گسترده، جمعیت بالایی نیز دارد. خانواده‌ای با پنج دختر که با احتساب دامادها و نوه‌ها جامعه کوچکی را در دل خود جای داده است. دامادها هر یک از طبقات مختلف با شغل‌ها و گویش‌های متفاوتند؛ اما وقتی در کنارهم قرار می‌گیرند حتی با وجود اختلافات ظاهری، همدیگر را دوست دارند و در حوادثی که برای خانواده روی می‌دهد؛ همچون برادر در خدمت احیای خانواده قرار می‌گیرند.

نکته قابل توجه، تأکید فیلم بر «خانه» است، به‌نحوی که خانواده بر مدار خانه شکل گرفته است. انتخاب مکان نقش بسیار مهمی در بازنمایی معنای فیلم دارد؛ زیرا مکان «مؤید شخصیت اصلی یک جا، که موجب تمایز آن

از سایر جاها می‌شود است. بدین ترتیب در مکان ابعاد مختلفی گردهم می‌آیند تا محیطی متمایز را پدید آورده و حس خاص محلیت را ایجاد کنند» (seamon، ۱۹۸۲: ۱۳۰، ۱۳۰، به نقل از بهزادفر و شکیبامنش، ۱۳۹۱: ۷-۸). در فیلم «یه حبه قند» کارگردان به‌خوبی از رمزگان مکان برای معناسازی استفاده کرده است. شهر یزد به‌صورت عام و خانه‌باغ به طور خاص دو مکان انتخابی کارگردان است که با هم‌افزایی معناداری، مفهوم مورد نظر را بازنمایی کرده‌اند. شهر یزد اولین شهر خشتی و دومین شهر تاریخی جهان است که «که در بین اهالی آن، اخلاق قدیمی ایرانیان بیش از دیگر جاها محفوظ مانده است» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۵: ۲۳۷۶۷). این شهر که به «دارالعباده»، «دارالعلم و دارالعمل»، «حسینیه ایران»، «شهر قنات و قنوت و قناعت» شهره است یکی از بهترین مکان‌ها برای نمایش «اصالت ملی-مذهبیِ ایرانی» است. «خانه مهم‌ترین مرکزیت ذهنی مکان و تعلق به آن است» (بهزادفر و شکیبامنش، ۱۳۹۱: ۹) که نقش مهمی در این فیلم ایفا کرده است. خانه در فیلم یه حبه قند، خانه‌باغی قدیمی است که به‌درستی می‌تواند فرهنگ ایرانی را در خود بنشاند و بهشت کوچکی است برای جریان زندگیِ یک خانواده اصیل ایرانی. درب چوبی و سکوی کنار آن، سردر، تابستان‌نشین، حیاط بزرگ، درختان میوه، حوض آب، ایوان‌های با صفا، اندرونی و بیرونی با پنجره‌های اورسی و شیشه‌های رنگی، پشت‌بامی رو به بادگیرهای قدیمی یزد، زیرزمین رمزآلود و... همگی در کنار هم آغوش گرمی را برای روایت داستان یه حبه قند باز کرده‌اند. معماری نوستالژیک خانه، برای بسیاری از مخاطبان یادآور خاطرات خوش گذشته است و طعم شیرین آرامش در دورهمی‌های صمیمی را یادآور می‌شود. این خانه‌باغ درواقع همان «روح زندگیِ» جاری در این خانواده است که تجسم ظاهری یافته است. همان‌قدر شلوغ، همان‌قدر صمیمی و

فیلم روی هیچ یک از شخصیت‌ها متوقف نیست و داستان در رفت و برگشت بین بزرگان خانواده، خواهران، دامادها و بچه‌ها شکل می‌گیرد. تعاملات مهربانانه، شوخی‌های صمیمانه خواهرانه، حرف‌های درگوشی زنانه و مردانه، بگومگوهای کوتاه و بی‌غرض، بازی‌ها و شیطنت‌های پسرخاله‌ها و دخترخاله‌ها، شفقت‌های نوه‌داری، تعارفات و رودربایستی‌ها نمونه‌ای از تعاملات یک خانواده ایرانی در فیلم است که به محض مواجهه با مخاطب، حس همذات‌پنداری او را برمی‌انگیزاند.

شاد و همان‌قدر پر از حادثه‌های تلخ و شیرین. این تجسم به‌قدری عمیق است که می‌توان گفت فیلم، خانواده را بر مدار خانه بازنمایی کرده است. کارگردان باتوجه به مضمون اصلی فیلم خود و تأکید بر خانه‌باغ و چیدمان داستانک‌ها در بخش‌های مختلف خانه‌باغ، معانی آن داستانک را عمق بیشتری بخشیده است. مثلاً زنان در اندرونی، حرف‌های زنانه می‌زنند که نشان‌دهنده نوع تعاملات زن و مرد در این خانواده است و یا مردان در حیاط سیگار می‌کشند که به‌معنی حرمت‌داری برای خانواده است.

اقتدار زنانه در مدار خانواده

یکی از جذابیت‌های قابل توجه فیلم، ترسیم قدرت زنان به شیوه‌ای بومی و قابل لمس در فرهنگ ایرانی است. قدرتی زنانه در مدار خانواده که نه در تقابل با مردان، بلکه در کنار مردان و در راستای محکم شدن روابط خانوادگی بروز و ظهور دارد. قدرتی نامرئی که باعث می‌شود مردان هر چند گاهی در ظاهر قلدرمآبی می‌کنند؛ اما درنهایت سر تسلیم بر امر زنانه فرود آرند. به‌عنوان مثال می‌توان به دعوای مهناز و همسرش اشاره کرد. مهناز با همسرش قهر کرده و به خانه مادر می‌آید و سعی می‌کند در آشپزخانه، پنهان از دید مادر با خواهرها درددل کند. نمی‌خواهد مادر چیزی بفهمد؛ زیرا می‌داند مادر بدون جانب‌داری یک‌سویه، از دعوای زن و شوهر بیزار است. مهناز که مفتون قوانین فمینیستی غرب است، از این که خواهرش «پسند» به آمریکا می‌رود ابراز خوشحالی کرده و می‌گوید: «خیلی هم خوبه. دست مادرشوهر و خواهرشوهر که بهش نمی‌رسه. اون شوهرش هم حرف مفت بزنه، زنگ می‌زنه پلیس، جَلدی میان می‌گیرنش». خواهر بزرگ نگاهی تمسخرآمیز می‌کند و ملاقه را به شکل گوشی تلفن گرفته و برای ترسیم ناکارآمدی قوانین غربی با خنده می‌گوید: «الو ببخشید کلانتری؟ این آقامون خیلی اذیت می‌کنه، می‌خواستم ازش شکایت کنم. الان بگم چی کار می‌کنه؟ ببخشید آقا به شما که روم نمیاد بگم. شما همکار خانم ندارید که گوشی رو بدید دستشون». این نوع تمسخر حقوق زنان در غرب، به دست اعظم، خواهر بزرگ‌تر که به واقع جانشین مادر است و درمواقع گوناگون اعمال قدرت می‌کند، نشان از آن دارد که حقوق زنان در غرب، محدود و متکی بر قوانینی است که این قوانین نمی‌توانند تضمین‌کننده روح زندگی و گرمابخش روابط زوجین باشند. در مقابل، فرهنگ ایرانی جایگاهی برای زن قائل است که اگر زن این جایگاه را درست بشناسد، می‌تواند چنان اعمال قدرت کند که هیچ یک از قوانین بروکراتیک، توانایی ایجاد چنین بستر اعمال قدرتی را ندارند. به‌عنوان مثال می‌توان به صحنه‌هایی اشاره کرد که جعفر، با اشاره چشم اعظم کسب تکلیف می‌کند. یا صحنه‌ای که همسر مهناز که در ظاهر با توپ پر به خانه آمده، به محض دیدن مادرخانم، دست و پا گم کرده و به‌قول مهناز با گردن کج حرف‌های او را شنیده و می‌پذیرد. همین مردِ در ظاهر کج‌خلق در صحنه‌ای که مهناز در اثر فوت

فیلم، داستانی کلاسیک با سیر خطی مشخص ندارد، بلکه کارگردان سعی کرده با کنار هم قرار دادن داستانک‌ها، تابلویی از زیبایی‌های فرهنگ ایرانی تصویر کند. این تصویرسازی به‌حدی منطبق بر ایرانیت است که نویسندگانی چون رضا امیرخانی، فیلم را به یک فرش ایرانی تشبیه کرده‌اند که در آن کوچک‌ترین نقش‌ها، کوچک‌ترین فضاهای خالی را پر می‌کنند.

دایی، بی‌حال می‌شود سراسیمه به‌سمت او می‌دود و با قربان صدقه دور او می‌چرخد و حتی در مراسم ختم شرکت نکرده و نزد او می‌ماند.

اقتدار زنانه در فیلم «یه حبه قند» به‌حدی است که همه چشم و گوش آن‌ها در اِعمال قدرت هستند. آن‌ها به‌راحتی می‌توانند در قلمرو زنانه‌ای که مردان بی‌اجازه حق ورود ندارند، درباره شوهرانشان سخن بگویند؛ اما همین مردان برای غیبت پشت سر زنان امنیت لازم را ندارند. فیلم طنازانه این مفهوم را در صحنه‌ای بازنمایی کرده که مردان حین تماشای فوتبال مشغول گپ‌وگفت مردانه هستند. همسر مهناز رو به باجناق‌ها می‌گوید کدام یک از شما از زنانتان راضی هستید؟ در همین لحظه، یکی از بچه‌ها وارد اتاق می‌شود و باجناق‌ها با ایما و اشاره، ورود مهمان ناخوانده را اطلاع می‌دهند و همسر مهناز به‌سرعت بحث را عوض می‌کند که مبادا این شوخی جدی‌های مردانه از کانال کودکان به گوش زنان نرسد. درواقع زنان و فرزندان در کنار هم ساختاری از قدرت نرم چیده‌اند که مردان در ظاهر احساس قدرت می‌کنند؛ ولی درواقع خواست زنان است که جاری و ساری است. زنان در فیلم به گفته گرامشی یک بلوک هژمونیک[۶] تشکیل داده‌اند که به‌واسطه آن، باورها، خواسته‌ها و رفتار مردان را ظریفانه هدایت می‌کنند.

بچه‌ها؛ پویایی زندگی

پژوهش‌های روان‌شناختی متعدد نشان از آن دارد که کودکان سرچشمه نشاط و سرزندگی در خانواده هستند. علاقه بزرگترهای خانواده به این وجودهای دوست‌داشتنی که در روایات به‌عنوان «برکت‌های خانه»[۷] از آن‌ها یاد شده، علاقه‌ای فطری است که در ذات انسان نهاده شده و همین علاقه است که فرد را داوطلبانه آماده خدمت‌رسانیِ همه جانبه به فرزند می‌کند. فیلم به‌خوبی از این حس درونی مخاطب کمک گرفته و با جریان دادن فانتزی‌های کودکان در متن زندگی بزرگسالان بر جذابیت خود افزوده است. سرخوشی کودکی که در مراسم ختم دایی بزرگ، تور عروس روی سر گذاشته و بین میهمانان خرامان قدم برمی‌دارد، کودکی که فارغ از هیاهوی بزرگان، دست در ظرف حلوا می‌برد، دخترکانی که با رختخواب‌های مادربزرگ برای خود خانه می‌سازند، پسرکانی که به‌خاطر قد کشیدن و غرق نشدن در آب حوض یا شکار قورباغه به قدرت خود تفاخر می‌کنند، خردسالی که در بازی قایم باشک، در چادر بزرگ مخفی می‌شود و... همگی تصاویری جذاب و دوست داشتنی ساخته‌اند که مخاطب را به وجد می‌آورد.

تعاملات حیامندانه

یکی از مؤلفه‌های مهم روابط خانوادگی در خانواده اصیل ایرانی «تعاملات حیامندانه» است که فیلم بدون کلیشه‌گویی، این مؤلفه را همچون روح در کل فیلم دمیده است. این نوع بازنمایی باعث شده نه‌تنها مخاطب از صراحت‌گویی منزجر نشود، بلکه آرامش پیچیده در این حیامندی را دریابد و از آن لذت ببرد.

در شاکله فیلم، هر بزرگتر نسبت به بقیه، اجلال بیشتری دارد. به‌عنوان مثال دایی غالباً در قسمت شاه‌نشین خانه نشسته است و دیگر اعضای خانواده با احتیاط خاصی با وی سخن می‌گویند. مادر در مرتبه بعد قرار دارد که ارتباط‌گیری با وی راحت‌تر است؛ اما همچنان احتیاط در کلام با وی وجود دارد. حرف مادر، فصل‌الخطاب است چنان‌که در چند جای فیلم بر تأثیر مادر در تصمیم‌های «پسند» تأکید شده است. زمانی‌که اعظم می‌خواهد برای مخارج مراسم به مادر کمک مالی کند، به بهانه تعمیر حوض، پولی را دست مادر می‌گذارد و وقتی مادر برای نپذیرفتن بهانه می‌آورد، اعظم بدون نگاه کردن به چشم‌های مادر چند جمله‌ای می‌گوید و به بهانه برنج آوردن، مکان را ترک می‌کند. پس از مادر، در مرتبه بعد اعظم قرار دارد که بزرگترین خواهر است و بیشترین تعامل را با مادر دارد. مثلاً هنگام چیدمان اتاق برای مراسم «سینی بَرون» مادر با او مشورت می‌کند. در نبود مادر، نگاه دیگر خواهرها به اوست، به‌عنوان نمونه می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که شمسی خواهر وسطی می‌بیند «پسند» لباس مشکی برداشته و می‌خواهد لباس عزا به تن کند. شمسی مستقیماً ورود پیدا نمی‌کند و به اعظم که درحال تلفن زدن به یکی از اقوام است اشاره می‌کند و او پسندِ تازه عروس را از این کار بازمی‌دارد و یا هنگامی که پسند می‌خواهد سینی غذا را از جعفر بگیرد و برای قاسم ببرد، جعفر به اعظم نگاه می‌کند و از حرکت چشم اعظم، کسب اجازه می‌کند. پسند که کوچکترین عضو خانواده است، در برابر همه اعضای خانواده حرف‌شنوی دارد، رفتار مأخوذ به حیاتری دارد، آرام‌تر است و به کلی تسلیم خانواده است. میرکریمی درباره این شخصیت می‌گوید: «پسند به درجه‌ای از تسلیم و رضا رسیده که برخلاف اینکه به‌نظر می‌رسد عضو کوچک خانواده است؛ ولی روح بزرگی دارد.

روح بزرگ او به این شکل نیست که نقاب دارد و تظاهر می‌کند، بلکه به این موقعیت رسیده که من تسلیم این «آن» هستم. پس تا جایی که از او سؤال نمی‌شود نظر تو چیست، ابراز وجود نمی‌کند. او موضع انفعالی ندارد، بلکه خودش را در اختیار فضا و موقعیت قرار می‌دهد». در پایان نیز می‌بینیم که این تعامل حیامندانه باعث نمی‌شود به‌خاطر رضایت خانواده تصمیم اشتباه بگیرد. پسند در همان چارچوب حیامندانه با استفاده از نشانه‌ها حرف خود را به خانواده می‌زند. درحالی‌که خانواده برای پاسخ‌گویی به خانواده وزیری و برپایی یک عقد بی‌سروصدا مردد هستند، لباس مشکی به تن می‌کند و در جمع حاضر شده و پاسخ وزیری‌ها را به بعد از چهلم دایی موکول می‌کند.

غیر از حیا در تعاملات بزرگ‌تر و کوچک‌تر، روابط زن و مرد نیز حیامندانه است. زنانه و مردانه بودن مراسم، جدا بودن جای خواب خانم‌ها و آقایان، ممنوع بودن ورود مردان به اندورنی زنانه،[8] چادری بودن خانم‌ها و حتی توجه به روابط کودکان از این نمونه است. برای نمونه در صحنه‌ای که بچه‌ها با هم قایم‌موشک‌بازی می‌کنند، دختر معصومه با پسرخاله‌اش زیر میز می‌رود که معصومه بدون هیچ رک‌گویی، سریع دخترش را بیرون می‌آورد و درحالی‌که روسری کوچکش را مرتب می‌کند، می‌گوید: «دوتاتون که یه جا باشید، زود پیداتون می‌کنه، مامان می‌خواد بره یه جا زود برمی‌گرده، برو یه جا دیگه قایم شو مامان» و یا در جایی دیگر در حین قربان صدقه رفتن برای خواهرزاده‌اش می‌گوید: «چقد موهاش قشنگه. دیگه کم‌کم مامانش باید واسه‌ش یه روسری خوشگل بخره».

فرهنگ اسلامی-ایرانی؛ جامعه بالنده

هنر؛ تلاشی درجهت گشودن دریچه‌ای به‌سوی دنیای مطلوب (آنچه باید باشد) از بستر واقعیات موجود است. «یه حبه قند» فرهنگ اسلامی-ایرانی را مبنای جامعه بالنده می‌داند و معتقد است آرامش، صمیمیت، احترام و سرزندگی و از همه مهم‌تر، «اقتدار زنانه»، مرهون گرامیداشت این فرهنگ است. بنابراین اوج و فرود و فراز و نشیب یک خانواده پرجمعیت را نشان می‌دهد؛ اما خانواده را در این بازنمایی به بن‌بست سیاهی و ناامیدی نمی‌کشاند و اتفاقاً به مخاطب نحوه صحیح مواجهه با مسائل را می‌آموزد. اینکه در اوج شادی می‌توان به یک‌باره به اوج غم رسید؛ اما در این حال نیز نباید زندگی را باخت و چه بسا فرد بتواند در این فرودهای غم‌انگیز، مهم‌ترین تصمیات زندگی خود را بگیرد، چنانچه «پسند» که برای وصلت با خانواده وزیری و رفتن به آمریکا مردد است، تحت‌تأثیر مرگ دایی، به خود می‌آید و برای زندگی‌اش تصمیم درستی می‌گیرد.●

منابع

– آبوت، پاملا و کلر والاس (۱۳۸۰) جامعه‌شناسی زنان، ترجمهٔ منیژه نجم عراقی، تهران: نی.
– اسماعیلی، رفیع‌الدین (۱۳۹۳) بازنمایی الگوی شخصیت مرد و زن در سینمای ایران، قم: مؤسسه امام خمینی (ره).
– بهزادفر، مصطفی و امیر کشیبامنش (۱۳۹۱) جستاری بر فلسفه پدیدارشناسی مکان، بررسی اندیشه‌های دیوید سیمون در رابطه با مفهوم خانه به مثابه یک مکان، هویت شهر، شماره ۱۷، صص ۵-۱۴.
– بیسلی، کریس (۱۳۸۵) چیستی فمینیسم، ترجمه محمدرضا زمردی، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
– تانگ، رزمری (۱۳۹۱) درامدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی، ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نی.
– دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه دهخدا، ج۱۵، تهران: دانشگاه تهران.
– رافائل، دی. دی (۱۳۷۸) حاکمیت، قدرت و اقتدار، ترجمه مالک حسینی، نامه فرهنگ، ش۳۲، صص۱۱۲-۱۲۷.
– رودگر، نرجس (۱۳۸۸) فمینیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها، نقد، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.
– ریتزر، جورج (۱۳۸۷) نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: علمی.
– گیدنز، آنتونی (۱۳۸۶) جامعه‌شناسی، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نی.
– محمدسالار کسرایی و پروشات مهرورزی (۱۳۹۶) بازنمایی نقش اجتماعی زنان در سینمای پس از انقلاب ایران، مطالعه موردی دو فیلم «یه حبه قند» و «فروشنده»، جامعه‌پژوهی فرهنگی، ش۴، صص۱۵۹-۱۹۲.
– نای، جوزف. اس (۱۳۸۷) قدرت نرم: ابزارهای موفقیت در سیاست بین‌الملل، ترجمه محسن روحانی و مهدی ذوالفقاری، تهران: دانشگاه امام صادق.

– Nye، Joseph (2006) Soft power: a new approach available at: www. Social. Ir.
– Seamon، D (1982) The phenomenological contribution to environmental psychology، Journal of environmental psychology، 2، 119-140.
– Weber، Max (1968) Economy and Society، New York: Bedminster Press.

پی‌نوشت

۱. فیلم «یه حبه قند» در جشنواره مونترال حضور پیدا کرد و توانست نظر تماشاچیان را به خود جلب کند. برخی از جوایز فیلم یه حبه قند:
– نامزد تندیس زرین بهترین کارگردانی و فیلم جشن خانه سینما ۱۳۹۰.
– برنده جایزه بهترین فیلم جشنواره بین‌المللی سینما مسلمانان کازان ۲۰۱۳.
– برنده جایزه بهترین فیلمبرداری جشنواره بین‌المللی سینما مسلمانان کازان ۲۰۱۳.
– برنده جایزه بهترین بازیگر زن بین‌المللی سینما مسلمانان کازان ۲۰۱۳.
– برنده جایزه بهترین فیلم جشنواره بین‌المللی فیلم ابن عربی ۲۰۱۳.
– برنده جایزه ذکر ویژه و دیپلم افتخار جشنواره فیلم گرانادا ۲۰۱۳.

2. Weber.
3. charismatic authority.
4. Nye joseph.
5. Impressionnisme.
6. hegemonic bloc.

۷. رسول اکرم صلی الله علیه و آله وسلم: بیتٌ لاصبیان فیه لابرکة فیه (کنزالعمال، ج ۱۶:۲۸۱).
۸. اشاره به صحنه ای که حمید برای صحبت با همسرش مهناز بدون در زدن وارد اتاق می‌شود و با سروصدای خواهرها سریع در را می بندد و از پشت در با همسرش حرف می‌زند.

پری رویِ دل‌فریب یا مادر فداکار؟

بازنمایی نقش و جایگاه زن در سینمای ایران و جهان

سید علی سجادی
کارشناسی ارشد حقوق و پژوهشگر

مائده محمودی
عضو هیئت تحریریه نشریه تلاطم

مقدمه

از سینما به‌عنوان یکی از دستاوردهای کنونی عصر تجدد و عاملی مهم در تعیین نگرش‌های جامعه و راهبرد مسائل اجتماعی می‌توان نام برد. حضور زنان در سینمای جهان به همان سال‌های آغازین شروع صنعت سینما بازمی‌گردد؛ در آن برهه از تاریخ نیز اندک زنانی بودند که علاوه‌بر بازیگری در جایگاه‌های مختلفی از حرفه‌های مرتبط با سینما حضور داشته و فعالیت می‌کردند. به کارگیری زن در سینما یکی از مسائل حیاتی درجهت حفظ حقوق زنان و نسبت آنان در سینما می‌باشد. در این مقاله سعی شده با تبیین موضوع زنان در سینمای ایران و جهان در راستای تحقق جایگاه واقعی آنان در سینما پرداخته شود. از آغاز دوران معاصر، سینما به‌عنوان ابزار کاربردی در دست صاحبان قدرت پدید آمد. شکی نیست که سینما می‌تواند مستقیماً بر جریان‌های فکری اثر بگذارد و مفاهیم تازه پدید آورد. سینما درواقع وسیله‌ای است برای به‌کارگیری قوه تخیل که فرد به‌وسیله دیدن می‌تواند راحت‌تر با آنچه در متن سینما است، ارتباط برقرار کند. در دهه‌های اخیر تکامل نظریه‌های فیلم و افزایش ارتباط رشته مطالعات سینمایی و دیگر علوم انسانی، خود نشان از این امر است. ضمن اینکه در این سال‌ها بسیاری از محققان رشته‌های گوناگون علوم انسانی همچون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و زبان‌شناسی درباره سینما به گفت‌وگو پرداخته‌اند به جرأت می‌توان گفت که هیچ فیلمی نیست که فکری در پشت نداشته باشد؛ از فیلم‌های آنارشیستی و ضدّ قصه گرفته تا فیلم‌های خانوادگی و حتی فیلم‌های هرزه‌نگارانه، همه دست‌کم از یک ایدهٔ اولیه نشأت گرفته‌اند. طبیعتاً حضور زنان در سینما خالی از هدف و غرض نمی‌باشد و همواره یکی از پدیدهایی است که می‌تواند در حوزه داخلی و خارجی مورد بحث قرار بگیرد. ما ابتدا نقش زنان در ایران و سپس به نقش آنان در جهان می‌پردازیم.

نقش زن در سینمای ایران

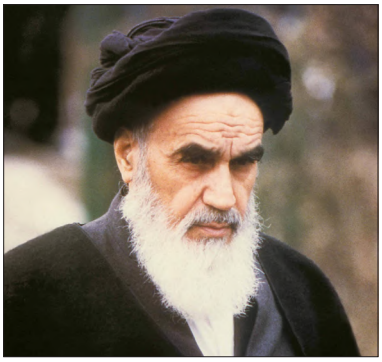
پس از پیروزی انقلاب اسلامی و حاکم شدن نظام اسلامی بر ایران تغییرات زیادی در ابعاد و جوانب مختلف پدید آمد، مثل فرهنگ که یکی از مهم‌ترین عوامل اجتماعی به‌نظر می‌رسد. امام خمینی رحمةالله‌علیه موضع نظام را درباره سینما این‌چنین بیان فرمودند: «ما با سینما مخالف نیستیم، بلکه با فحشاء مخالفیم... ما در زمان طاغوت تلویزیون و [سینما] را به‌سبب رواج فساد و فحشاء نفی می‌کردیم؛ اما در جمهوری اسلامی ایران نفی نمی‌کنیم.»[1] و همچنین برای مثال شهید بهشتی در مصاحبه‌ای پیرامون عودت هزینه‌های پرداختی در مراکز فساد چنین می‌گوید: «کسانی هستند که از راه رباخواری ثروت‌هایی به‌دست آوردند؛ رباخواران کوچک و بزرگ در شهرها فراوان هستند. همه‌ی پول‌هایی که این‌ها از رباخواری به‌دست آورده‌اند، باید از آن‌ها گرفته شود و به آن بیچارگانی که ربا داده‌اند، داده شود و اگر آن‌ها قابل شناسایی نیستند و نمی‌دانیم مال کیست، باید این پول‌ها صرف رفاه حال امت شود و جزو بیت‌المال باشد. از این نمونه‌ها زیاد است؛ کسانی‌که از راه تأسیس قمارخانه، تأسیس عشرت‌کده‌ها و کازینوها، دانسینگ‌ها، کاباره‌ها، سینماها و تئاترهایی که فیلم‌ها و نمایش‌نامه‌های سکسی و مبتذل نشان می‌دادند، مشروب فروشی، تریاک فروشی و فروش مواد مخدر و ده‌ها نوع از این قبیل، ثروت‌هایی به‌دست آورده‌اند، این‌ها باید بدانند ثروت‌هایشان را از راه حرام به‌دست آورده‌اند و باید به جامعه برگردد.»[2]

یکی از تفاوت‌های فرهنگ سینمایی قبل و بعد انقلاب، تفاوت‌های فاحش حضور زنان در قبل از انقلاب است که به کلی هدف و نقش زن در نازل‌ترین زمان خود به‌سر می‌برد؛ اما پس از انقلاب تا پیش‌ازسال‌های اخیر، حضور زنان در سینما نماد مقاومت و نقش مادران مربی در خانواده و همسری دلسوز است که بیشتر در قالب فیلم‌های دفاع مقدس نمایان می‌شود. توجه به اهمیت سینما درخصوص تبلیغات اسلامی و صدور انقلاب به دیگر کشورهای جهان و همچنین اولویت داشتن سینمای مقدس و معنوی به‌منظور رشد فردی و اجتماعی از اهداف اولیه این پدیده بود. در دوران کنونی به‌خصوص در دهه گذشته شاهد عقب‌گرد در سینمای ایران هستیم. پدیده‌هایی از قبیل تجمل‌گرایی و از همه مهمتر نمایان شدن بُعد جنسی زن در سینما، فلسفه سینمایی ایران را در مسیر غربی شدن به حرکت درآورده و زنگ خطر این فاجعه به صدا درآمده است. نگاه کلی از زاویه دور نسبت به نقش زن در سینمای ایران نشان می‌دهد آنچه دربارهٔ زنان حائز اهمیت است، نوع پوشش و شاخص جنسیتی آنان است نه بُعد انسانی و معنوی. البته وجود پررنگ نقش زن هیچ‌گاه به‌طور مطلق از جانب مسئولان بالاتبه نفی نشده است. برای مثال رهبر انقلاب در دیدار با اعضای صداوسیما پیرامون نقش زن در سیمای جمهوری اسلامی بیان می‌دارند: «اولاً به‌نظر من، نقش زن هرچه برجسته شود، خیلی بهتر است. زن‌های ما مظلومند. من راجع‌به زن حرف‌های زیاد و بحث‌های فراوانی دارم. مسأله‌ی زن واقعاً مسأله‌ی مهمی است. یک عده توجه نمی‌کنند و به‌عنوان یک مسأله‌ی نمایشی که حالا مُد روز است، حرف می‌زنند. خوب؛ گرایش‌های فمینیستی و گرایش خاص غربیِ درمورد زن هم که به‌جای خود محفوظ است؛ اما اصل نقش زن در خانواده، در اجتماع، ارزش و اهمیت زن و اموری از این قبیل، چیزهایی است که ما حقیقتاً به آن‌ها کم پرداخته‌ایم و از این کم پرداختن خسارت هم می‌بینیم. خودِ این یک مسأله است.»[3]

بااین وجود، جهت پیداکردن جایگاه واقعی زن در سینمای ایران می‌بایست هدف از تولید فیلم و ساخت آن را بازبینی کرد تا دچار انحرفات در مسیر نشویم.

نقش زن در سینمای جهان

تمدن غرب در تلاشی پردامنه و گسترده، تلاش در وحدت‌دهی و انسجام‌بخشی در مبانی و



■ امام خمینی (ره)

■ آیت‌الله سید محمد بهشتی

رویکردهای خود داشته است. هدف غرب، تشکیل «کل واحدی» از میان تمامی نظریات متفاوت بوده و این همگرایی را می‌توان در بروزات و ثمرات غرب مشاهده نمود. سینما به‌عنوان یکی از نمایانگران جدی فرهنگ غربی، کاملاً در این کل واحد قرار گرفته است. از این رو سینما را می‌توان آیینه‌ای تمام‌نما از سبک زندگی غربی دانست. آیینه‌ای شکسته که هر قطعه از آن، نمایانگر زاویه‌ای از «کل واحد» فرهنگ غربی است. از این رو نگاه به زن از دروازه سینما، نگاه به زن در فرهنگ غربی است. سؤال مهمی که به ذهن می‌رسد این است که آیا سینما صرفاً نمایانگر فرهنگ جاری غرب است یا خود نیز تأثیرگذار است؟ به بیان دیگر، آیا سینما توانایی تأثیرات فرهنگی بزرگ را داراست یا نه؟

به بیان شیواتر، آیا فیلم‌های سینمایی، برخاسته از زندگی مردم هستند یا سبک زندگی مردم متأثر از فیلم‌ها است؟ و در موضوع بحث ما آیا نگاه به زن در سینمای موجود دنیا، برخاسته از نوع زندگی مردم

است یا خود سینما این شیوه از نگاه به زن را قالب زده است؟ عامه مردم، فرض اول را باور دارند. بدین صورت که سینما را تصویری از آرزوها و زندگانی انسان‌های فعلی می‌دانند و در نتیجه، نگاه به زن در سینما را برداشتی از نگاه مردم به زن می‌دانند. سینما و فیلم در نگاه ایشان، داستان‌هایی است از امیدها و ناامیدی مردم که با مقداری اغراق و اضافاتی جزئی همراه شده. همچنین در نظر ایشان، هر نسل، سینمای خود را براساس شرایط و زندگانی و آرزوهای خود می‌سازد؛ اما با نگاهی دقیق‌تر متوجه می‌شویم که برخلاف نظر عامه سینما نیز فرهنگ‌سازی می‌کند.

به بیانی دیگر نمایشی در قالب تبلیغ است. هرچند حکایت است؛ اما تشویق است و هرچند بر رفتارهای موجود تکیه دارد؛ ولی آینده‌ساز است. هر آنچه بتواند چند ساعت، چشم و گوش و فکر و خیال مخاطب خود را بدون هیچ مقابله‌ای تحت سلطه خود قرار دهد، قطعاً در گِل وجودی او طرح‌هایی ایجاد می‌کند که آغازی بر داستان امروز دنیاست. سینما نشان داد می‌تواند به‌راحتی در مرزهای فرهنگی جامعه تغییر ایجاد کند و در فرهنگ عامه مردم تأثیر گذارد. منصفانه نیست که نقش‌های مکمل در این انحطاط فرهنگی درنظر گرفته نشوند؛ اما به‌هیچ‌وجه نقش پررنگ سینما فراموش‌شدنی نیست، سینما و آثار ویدیویی به‌راحتی امکان تأثیرگذاری و فرهنگ‌سازی دارند و تقلیل نقش ایشان به آینه، اشتباهی ساده‌انگارانه است. در نتیجه آنچه به‌عنوان جایگاه زن در سینما درحال نمایش است، نه فقط برخاسته از فرهنگ غربی است، بلکه تقویت شده توسط سینما نیز هست. به بیان دیگر، سینما آینه‌ای مبلغ، مؤثر و همچنین از جنس خیال است و سعی می‌کند با جادوی چشم و گوش، خیال و احساسات مخاطب خود را تحت تأثیر قرار دهد. باتوجه‌به ساختار وجودی زنان که احساس‌محور هستند و همراهی بیشتری با خیال دارند، تأثیرپذیری آن‌ها از سینما نیز بیشتر است. برخلاف ایشان، مردان هرچند با داستان پیوند می‌خورند؛ اما تأثیرپذیری کمتری را متحمل می‌شوند. البته این نسبت، کلی است و هستند مردانی که با روحیه‌ی حسی، تأثیرپذیری بالایی از خود نشان می‌دهند. درمقابل هستند زنانی که درحین مشاهده آثار، باب تأثیرگذاری را بر خود بسته باشند. در آخر، اگر سینما بخواهد زن را به‌سوی نقش‌های اصلی خود سوق دهد، به‌راحتی می‌تواند این کار انجام دهد. و از سوی دیگر، اگر به‌عنوان ابزاری برای انحراف زن از نقش اصلی خود به‌کار گرفته شود، هولناک‌ترین نتایج را در کوتاه‌ترین زمان‌ها به‌دست می‌آورد، لذا تأثیر سینما در جایگاه و نقش زن، تأثیری معنادار و مهم است.

سینما همواره به پری‌رویان نیاز داشته؛ اما به‌ندرت تصویری واقعی از زنان را ارائه داده است. تنها در دهه‌های اخیر است که سینما می‌کوشد سیمای واقعی زنان را نشان دهد. سینما از روز اول به زنان نقش داده است. به‌ندرت می‌توان فیلمی را بدون هنرپیشه‌ی زن تصور کرد؛ اما سینما که بیش از هر هنر دیگری به عکس‌برداری از واقعیت نزدیک است، سالیان دراز تصویری مخدوش و وارونه از زنان ارائه داده است.

پژوهشی از «مرکز تحقیقات زنان در دانشگاه پنسیلوانیا» این کاستی‌ها را با آمار نشان می‌دهد که نتیج آن بدین شرح است: از میان ۸۵۵ فیلم سینمایی که بین سال‌های ۱۹۵۰ تا ۲۰۰۶ میلادی تولید شده‌اند، زنان اغلب در صحنه‌های سکسی ظاهر می‌شوند. همین تحقیق می‌گوید که فیلم‌ها مردان را در کلیشه‌های خشونت‌آمیز نشان می‌دهند. تاریخ هالیوود را می‌توان از منظرهای زیادی نگریست و درس‌های زیادی گرفت که همه‌ی آن‌ها خوشایند نیست. هالیوود کلیشه‌های زیادی درمورد زنان رواج داده که مهم‌ترین آن‌ها «زن جوان و دل‌فریب» است. گویا زنی که با این کلیشه همخوان نباشد، لیاقت و شایستگی ندارد که روی پرده سینما بیاید و اگر بیاید حداکثر در نقش پرستار، آشپز یا کلفت خانه است.[۴]

از همان روزهای نخست پاگرفتن صنعت سینما در اواخر قرن نوزدهم، زنان از فهرست عوامل مؤثر فیلم‌سازی حذف شدند. البته کار بخش‌های غیر فنی، چون طراحی صحنه و گریم یا دستیاری تهیه‌کننده متعلق به زنان بود. با این حال، پژوهش‌های جدید نشان می‌دهند که نقش زنان در سینمای آن دوران، آن‌قدرها هم بی‌اهمیت نبوده است و برخی از آنان به کارگردانی، تهیه‌کنندگی، تدوین و فیلم‌نامه‌نویسی پرداخته و مستقیم یا غیرمستقیم بر روند تولید فیلم اثرگذار بوده‌اند.

نتیجه‌گیری

با این اوصاف باید گفت از همان ابتدای بروز و ظهور سینما، زنان فعالیت‌هایی در عرصه‌های مختلف شکل‌گیری یک فیلم و یا هر آنچه که مربوط به سینما می‌شود، داشته‌اند و این‌گونه نبوده است که زن نقشی در سینما نداشته باشد؛ اما میزان این فعالیت و یا اثرگذاری درطول زمان و دهه‌های مختلف، متفاوت بوده است. جایگاه و نقش زن در سینمای جهان، از فرهنگ و اهداف غرب تأثیر زیادی گرفته و به‌نوعی برنامه‌های غرب را به جلو رانده است. این جهت‌دهی گاهی باعث شده تا دید خوبی از زن در جهان بازتاب کند و گاهی هم فقط به ابعاد جسمانی زن توجه شده است که همین توجه غلط، باعث شده تا واقعیت و ذات زن از جایگاه والای خود نزول و سقوط کند. پس با این تفاسیر ما باید با نگاهی نقادانه نسبت‌به جایگاه زن در سینما، متوجه این مسأله شده باشیم که نقش زن در سینما، دارای فراز و نشیب‌های فراوانی بوده است؛ به این دلیل که این سؤال در ذهن انسان‌ها و به‌ویژه زنان و منتقدان این مسأله مطرح شده است که آیا سینما از بدو ورود و پا به عرصه گذاشتن، باعث پیشرفت و نگاه درست و واقعی به زنان شده است و یا نگاهی مادی‌گرایانه و

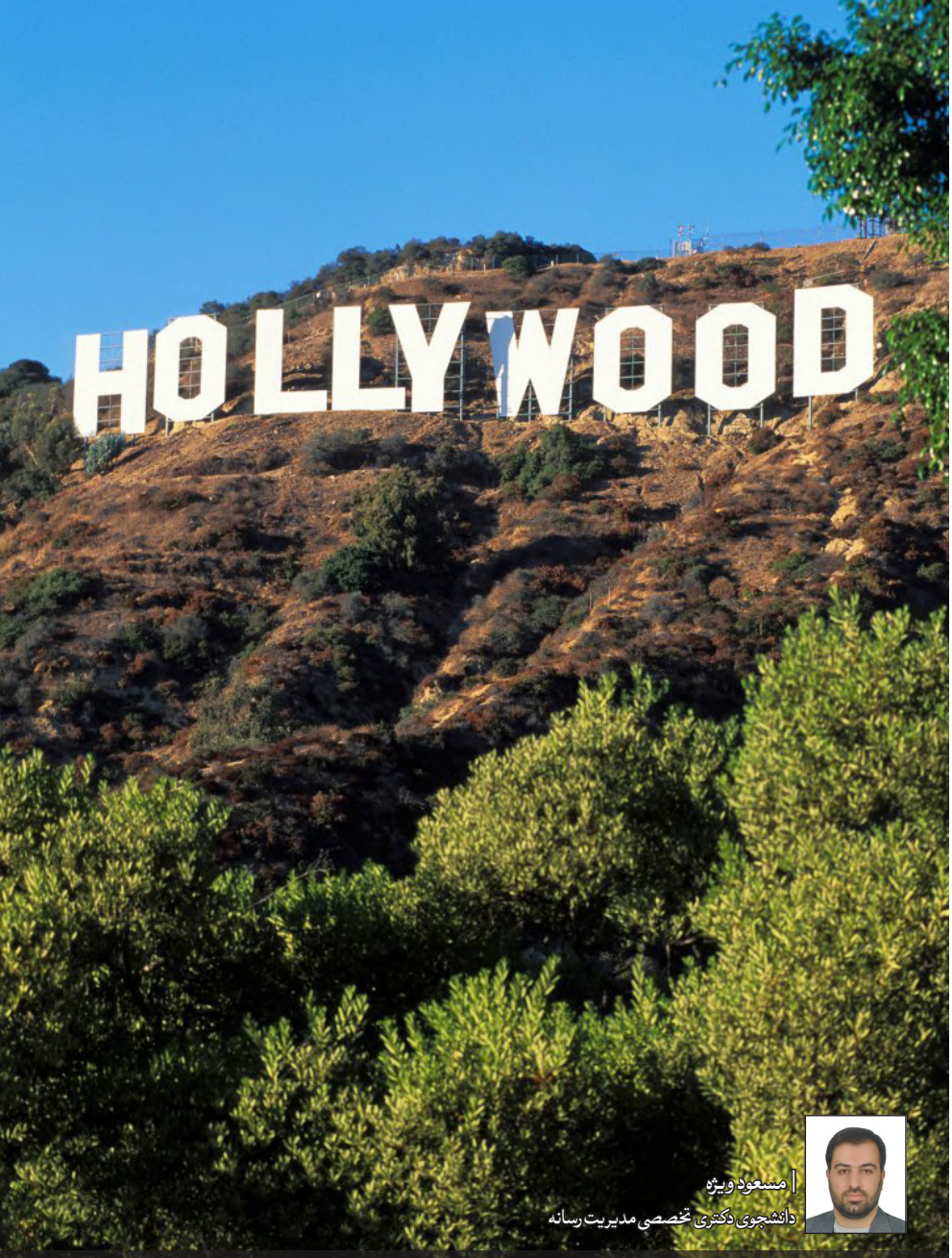
کالاگونه به زن داشته و زن را ابزاری برای رسیدن به تجارتی پرسود دیده و به شخصیت و جایگاه واقعی زن توجه چندانی نداشته است؟! اگر این، نگاه غالب سینما به زن باشد؛ این تفکر را باید در ما برانگیزد که آیا واقعاً زن محدود به یک بُعد جسمانی است و صرفاً برای پرفروش‌تر شدن فیلم‌ها و به‌خاطر جذابیت‌های ظاهری از زنان استفاده شده است و یا به‌دنبال تحقق بخشیدن به معنا و فلسفه‌ی وجودی زن به‌عنوان یک انسان بوده است؟! آنچه که باید دانست این است که جایگاه و نقش واقعی زنان در سینمای ایران و یا جهان گم شده است. باتوجه‌به این نکته که شاید سینما خدمات ارزنده و یا کمک شایانی برای نشان‌دادن زن داشته است؛ اما باید به این مسأله هم فکر کنیم که زاویه دید و نوع نگاه مردم و مخاطبان سینما به جایگاه و شأن و منزلت زنان از زمان شکل‌گیری سینما و ورود زنان به سینما تا به‌حال چیست؟ آیا نگاهی مثبت به جایگاه زن دارند؟ آیا قائل به این هستند که سینما به‌درستی واقعیت وجودی زن را نشان داده است و یا معتقدند ما تا به رسیدن به جایگاه واقعی و نقش زنان فاصله داریم؟•

منابع

- شخصیت زن در سینما، مالی هکل، ترجمه حمیدرضا صدر، زن روز، ۱۳۸۱.
- بررسی تطبیقی حقوق اساسی زن در نظام ملی و بین المللی، سلام، ش۱۴۷۳.
- تاریخ سینمای ایران، مسعود مهرابی، پیکان، ۱۳۸۳.
- صحیفه امام خمینی (ره)، تهران، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی، ۱۳۷۸.
- سخنرانی‌ها و مصاحبه‌های شهید بهشتی، مرکز اسناد، ۱۳۹۲.
- زن وسینما، منیژه نجم عراقی، روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۶.

پی‌نوشت

۱. خمینی، روح‌الله، صحیفه نور، جلد ۶، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (ره)، ۱۳۷۸، ص ۱۵.
۲. بهشتی، محمد حسین، سخنرانی‌ها و مصاحبه‌ها، جلد۱، بنیاد حفظ و نشر آثار، ۱۳۵۸، ص۱۶۴.
۳. بیانات در دیدار مسئولان سازمان صداوسیما، ۱۳۸۱.
۴. فرآیند تصویر زنان در سینما، از بت‌واره تا سلیطه، (۱۳۹۵).



| مسعود ویژه
دانشجوی دکتری تخصصی مدیریت رسانه

سینما، نبرد تسخیر اذهان

هالیوود، ابزار رسانه‌ای امپریالیسم فرهنگی

در چهار دهه گذشته، پیشرفت‌های گوناگون در عرصه فناوری اطلاعات موجب بروز پدیده‌ها و تحولات جدیدی در فضای رسانه و ارتباطات رسانه‌ای شده است. ابزارهای رسانه‌ای نوین، به‌سبب داشتن توان پاسخگویی به نیازهای تولید خبر، اطلاعات و پیام، با هدف آگاهی‌بخشی، ایجاد سرگرمی و گذران فراغت، از راه تولید برنامه‌های گوناگون به‌وسیله‌ای ضروری و حتی حیاتی برای زندگی تبدیل شده‌اند؛ طوری‌که بدون دسترسی به آن‌ها تقریباً زندگی غیرقابل تصور است. به موازات تحولاتی‌که در زمینه‌های سخت‌افزاری ارتباطات جمعی به‌وجود آمده، در جنبه‌های نرم‌افزاری و محتوای ارائه شده در رسانه‌ها نیز تغییراتی چشمگیر و بسیار منظم رخ داده است که همین امر باعث شده تاحدی از اهداف اولیه خود فاصله بگیرد. دیپلماسی رسانه‌ای و فرهنگی که به‌شدت در خدمت استراتژی‌های سیاسی و حتی در برخی دوره‌ها به‌عنوان راهبردهای نظامی قرار گرفته است، مصداق بارز آن می‌باشد.

امروزه کشورهای استعمارگر که ایالات متحده را می‌توان سرآمد آن‌ها نام برد، در تلاش‌اند کمتر از جنگ سخت و نظامی بهره ببرند و یا درصورت اقدامات نظامی، به موازات آن، اقدامات گسترده رسانه‌ای-فرهنگی نیز، برای به زانو درآوردن حریف انجام دهند.

این جمله از «آیزنهاور»[1] رئیس جمهور ایالات متحده آمریکا در هفدهم دسامبر ۱۹۵۵، مُهر تأیید دکترین این کشور در حوزه فوق می‌باشد که اعلام کرد: «بزرگترین جنگی که در پیش‌داریم، جنگی است برای تسخیر اذهان انسان‌ها» و این آغاز نوع جدیدی از استعمار بود که در شکل «امپریالیسم فرهنگی»[2] نمود پیدا کرد. جذابیت فراوان، قدرت و سرعت انتقال بالا و نیز قابلیت بالای تکثیر محصولات صنعت سینما؛ یعنی طیف وسیع فیلم‌ها، سبب شده است که دنیای غرب به‌عنوان مخترع و صاحب اولیه این صنعت، در کنار سایر ابزارهای رسانه‌ای نوین، بیشترین استفاده را از آن درجهت تبلیغ و ترویج فرهنگ و ارزش‌های خود در جوامع دیگر به‌کار ببرد و سهمی ویژه را در این راستا به این صنعت اختصاص دهد. تأسیس تشکیلاتی چون هالیوود، از بزرگترین گام‌ها در این راستا بود که در این نوشتار به آن پرداخته می‌شود.

امپریالیسم فرهنگی

برای درک بهتر مفهوم امپریالیسم فرهنگی، ابتدا باید اشاره کنیم به مفهوم سلطه فرهنگی. سلطه فرهنگی، عبارت است از مبادله یک جانبه‌ی عناصر و پدیده‌های فرهنگی. گروه سلطه‌گر سعی می‌کند با تکیه بر اهرم قدرت اقتصادی، نظامی، سیاسی، تبلیغی و رسانه‌ای خویش، باورها، ارزش‌ها، و رفتارهای خود را بر قوم دیگر حاکم نماید و هویت فرهنگی گروه مقابل را تضعیف، تخریب و نابود سازد.[3]

براساس تعریف فوق، امپریالیسم فرهنگی نشان‌دهنده نوعی نفوذ فرهنگی است که کشوری از طریق آن می‌تواند اساس تصورات، ارزش‌ها، معلومات و هنجارهای رفتاری و نیز روش‌های زندگی خود را به کشورهای دیگر منتقل کند. به بیان دیگر، امپریالیسم فرهنگی «به‌کارگیری قدرت سیاسی و اقتصادی برای پراکندن ارزش‌ها و عادت‌های فرهنگ متعلق به آن در میان فرهنگ‌های غیرمتجانس است».[4]

نکته مهم اینکه، مجامعی همچون یونسکو و سازمان ملل متحد، درحال حاضر، صحنه مباحثه‌های شدید و انتقادی در زمینه‌های حاکمیت و امپریالیسم فرهنگی هستند؛[5] چراکه به وظایف اصلی خود به‌معنای واقعی عمل نمی‌کنند. امپریالیسم غرب به سرکردگی آمریکا، درحالی‌که برای اعمال قدرت نظامی از طریق نیروهای بازدارنده و مقابله با معارضه‌جویی‌های روزافزون در بسیاری از مناطق سابقاً پذیرا، محدودیت دارد؛ برای حفظ مواضع جهانی بی‌ثبات و بیش از پیش‌مورد تهدید خویش، استراتژی‌ها و اسباب‌چینی‌های مکمل -اگر نگوییم متناوب- را گسترش داده است. در این میان، حوزه ایدئولوژیک، همچنان توجه فزاینده‌ای کسب می‌کند. تکنیک‌های اقناع، دست‌کاری فکری و رسوخ فرهنگی با کمک‌گرفتن از تکنولوژی پیچیده ارتباطات که در قالب برنامه‌های فضایی دارای گرایش نظامی، توسعه یافته است، پیوسته در کاربرد قدرت آمریکا، اهمیت بیشتر و تعمدی‌تری پیدا کرده‌اند.[6]

روایت خاص‌تر امپریالیسم فرهنگی، همگونی و یکپارچه‌سازی فرهنگی و یا به تعبیر بهتر، آمریکایی‌کردن فرهنگ جهانی است؛ نظریه‌پردازانِ پایبند به چنین دیدگاهی بر این نکته تأکید می‌کنند که آمریکایی‌ها بر منابع اصلی تولید و توزیع فرهنگ از جمله سیستم‌های ماهواره‌ای، ساخت فناوری اطلاعات، بنگاه‌های خبری، صنعت تبلیغ، تولید و توزیع برنامه‌های تلویزیونی و صنعت فیلم‌سازی، سلطه‌ای بلامنازع دارند؛ بنابراین ایالات متحده، فرهنگ خود را به‌صورت گسترده‌ای در اقصی نقاط جهان رواج می‌دهد. شرکت‌های چند ملیتی رسانه‌ای و غول‌های اطلاعاتی یکی از دلایل جهانی‌شدن رسانه‌ها به‌شمار می‌روند؛ این شرکت‌های بزرگ و غول پیکر، هر روز بزرگ و بزرگ‌تر می‌شوند.[7]

شش غول رسانه‌ای ایالات متحده شامل: «تایم وارنر»[8]، «وایاکام»[9]، «نیوز کورپوریشن»[10]، «برتلزمان»[11]، «جنرال الکتریک»[12] و «والت دیزنی»[13] هستند که با در اختیار داشتن ده‌ها سازمان رسانه‌ای، شبکه‌های ماهواره‌ای، تولیدات بازی و سرگرمی، کمپانی‌های تولید فیلم سینمایی و صدها فعالیت اقتصادی و فرهنگی دیگر، نقش مهمی در راستای اهداف امپریالیسم فرهنگی ایالات متحده ایفا می‌کنند.

نظم نوین جهانی در راستای همگرایی فرهنگی

بررسی وقایع و اتفاقات پس از جنگ جهانی دوم می‌تواند درس‌های بزرگی را به پژوهشگران عرصه مطالعات سیاسی و راهبردی بدهد. درس‌هایی که هر یک می‌تواند نشان‌دهنده بدمنشی حکومت‌های بزرگ غربی در کشتار مردم بی‌گناه سراسر جهان به‌سبب کسب منفعت بیشتر باشد. حمله متفقین علیه متحدین و پیروزی متفقین در اوت ۱۹۴۵ با استفاده از دو بمب اتمی توسط آمریکا در هیروشیما و ناکازاکی و نیز پیروزی‌های میدانی ارتش سرخ علیه نازی‌ها، ده‌ها میلیون نفر از افراد بی‌گناه را حین جنگ به کام مرگ کشاند و بیش از صدها میلیون نفر در سراسر جهان، بی‌خانمان شدند و یا پس از جنگ به‌دلیل قحطی‌های فراوان به‌وضع فجیعی درگذشتند. این‌ها بخشی از نتایج قدرت‌طلبی دو جریان باطل علیه هم بود. درواقع پیروزی یکی از این جریانات در جنگ و فتح کاخ‌های دست نیافتنی برلین، انشقاق اساسی را در فاتحان نبرد به‌وجود آورد. تا جایی‌که تقسیم‌بندی‌های دوگانه‌ای در سراسر جهان شکل گرفت و

جهان، زاده دو ابرقدرت جدید به‌نام کمونیسم[۱۴] و لیبرالیسم شد. کمونیست به سرپرستی شوروی، ایدئولوژی‌ای را پسندید که مارکس پس از وقایع انقلاب صنعتی در اروپا آن را اساس جهان می‌دانست و ماحصل آن را سنتزی می‌پنداشت که از درون فاصله طبقاتی و شکاف‌های اجتماعی به‌وجود می‌آمد. درواقع تفکر مارکسیسم[۱۵] و به‌تبع آن کمونیسم، برگرفته از اندیشه‌هایی بود که در درونش با به‌هم‌ریختگی طبقات و فتح طبقه زیرین بر طبقه حاکم، قدرت را برای همگان به ارمغان می‌آورد و دیگر انسانیت و شعارهای به ظاهر همگانی، جای خدامحوری و یگانه‌پرستی را می‌گرفت؛ اما این تفکر نیز نتوانست بلوک شرق را متحد کند، انشقاق تفکرهای مختلف همچون لنیسم، مائوئیسم، اندیشه‌های آزادی‌خواهانه فیدل کاسترو[۱۶] و... بحران هویتی را به‌وجود آورد که در دهه ۱۹۹۰ و براساس پیش‌بینی امام خمینی(ره) به فروپاشی منجر شد و کشورهای به‌هم سنجاق‌زده بلوک شرق را همچون سلول چرکین به دامان جهان پس زد. برهمین اساس تنها تفکر جهان؛ یعنی غرب به ظاهر باقی ماند که خود را داعیه‌دار مدیریت و حاکمیت مطلق در جهان می‌پنداشت.[۱۷]

فهم و اندیشه‌های تفکر لیبرالیستی را باید به بعد از دوران رنسانس و عصر افرادی همچون «دانته»[۱۸]، «پتراک»[۱۹]، «بوکاچیو»[۲۰] و اومانیست‌هایی همچون «بیوندو»[۲۱] و دیگران دانست. تا جایی‌که این تفکر بعدها منجربه دوران رفرم مذهبی گردید و قدرت مطلقه دیکتاتورمآبانه‌ی پاپ‌ها را کنار زد و امثال «لوتر»[۲۲]، «وایکلیف»[۲۳]، «آلریش»[۲۴] و «کالون»[۲۵] و دیگران را به جهان غرب معرفی نمود. تفکری که بعدها به‌جای آن‌که دیکتاتوری بیش از ۱۰ قرنیِ کلیساهای قرون وسطا را بزداید، مفهوم «انسان‌محوری» را جایگزین آن کرد. مفهومی که هیچ ارزشی در آن به‌عنوان مهم‌ترین ارزش انسانی قلمداد نمی‌گشت و مفاهیم منکر به عکس و اصالت خود، تبدیل به مفهومی ارزشی و افتخارآمیز گردید. کشتار بی‌گناهان و غیرنظامی‌ها و... بخشی از این بی‌ارزشی و پستی انسانی در این تفکر است. هرچند شعارهای زیبای این جریان گه‌گاه توانست دربرابر حس غرورآفرین بلوک شرق، عوام فریبی خاصه خود را داشته باشد؛ ولی سرانجام او را نیز همچون دیگر رقیب خود از درون نابود خواهد ساخت.[۲۶] با از میان رفتن رقیب ایدئولوژیک و سیاسی ایالات متحده، یکه‌تازی این ابرقدرت با دکترین جدیدی برپایه «نظم نوین جهانی» رقم خورد. نظم نوینی که در آرای الگور و کلینتون[۲۷] ردپای آن را می‌توان یافت. بیل کلینتون، رئیس جمهور وقت ایالات متحده طی سخنرانی در سال ۱۹۹۳ بیان کرد: «آمریکا جهت ایستادگی باید تغییر یابد. تغییری که آرمان‌های آمریکا را حیات، آزادی و خوشبختی بخشد و از آن‌ها محافظت کند. گرچه ما با تپش زمان خود حرکت می‌کنیم؛ ولی مأموریت ما بی‌انتهاست».[۲۸]

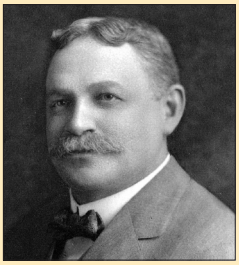
در عصر رسانه‌های نوین جهانی، کسب قدرت نرم به مراتب راحت‌تر از به‌دست آوردن و نگه‌داری قدرت سخت است؛ درصورتی‌که دولت‌ها بتوانند مفاهیم جدید امنیتی را برای خود باز تعریف کنند، دیگر مجبور نیستند لشکرهای عظیم نظامی خود را تقویت کنند. هدف قدرت نرم، تأثیرگذاری بر افکار عمومی خارج و سپس داخل کشور است؛ وسایل ارتباط جمعی در جهان امروز، جهان‌های ذهنی و غیرواقعی را به دنیا مخابره می‌کنند.[۲۹]

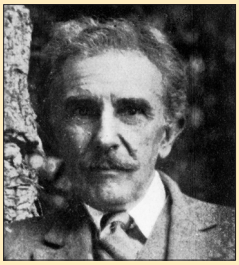
«نظم نوین جهانی» در حقیقت، جنگ نرمی است که ایالات متحده با در اختیار داشتن ابزارهای نوین ارتباطی و از طریق ترویج فرهنگ و سبک زندگی آمریکایی به اقصی نقاط جهان درحال انجام آن است و این‌گونه القاء می‌کند که همه باید از این سبک زندگی پیروی کنند. نظم نوینی که بر مبنای قوانین و مقررات القاء شده توسط آمریکا تحقق می‌یابد و نهادهای بین‌المللی همچون سازمان ملل و اقمارش، تحت نفوذ ایالات متحده، جاده صاف‌کن آن اهداف به‌حساب می‌آیند. «جری ماندر»[۳۰] ضمن انتقاد به نهادهای بین‌المللی بیان می‌دارد: «در هندسه‌ی نوین جهانی، اقتصاد بین‌الملل و نهادهای اقتصادی بین‌المللی، همچون بانک جهانی، صندوق بین‌المللی پول و سازمان تجارت جهانی که به باور تئلیث نامقدس هستند، نیازمند بازنگری اساسی‌اند».[۳۱]

سبک زندگی آمریکایی برای تحقق نظم نوین جهانی از طریق غول‌های رسانه‌ای، علاوه‌بر مردم ایالات متحده، بسیاری از مردم جهان را نیز متأثر از خود کرده است و همین فرهنگ غالب منتشر شده، کم‌کم سبب از بین رفتن خرده‌فرهنگ‌های بومی و محلی می‌شود که درنهایت یک «همگرایی فرهنگی»[۳۲] ایجاد می‌کند. این همگرایی فرهنگی حاصل فرهنگ غالبی است که از طریق رسانه‌ها، سایر فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها را مورد تهاجم قرار داده است. حاصل چنین فرآیندی، ترویج سبک زندگی و فرهنگ آمریکایی در سراسر جهان است که نوعی نظم و یکسان‌سازی نسبی را برای حکمرانی بهتر و راحت‌تر آمریکا ایجاد نموده است. مهم‌ترین ابزار ترویج فرهنگ آمریکایی، پدیده «هالیوود» و سینمای هالیوود است. در ادامه با هالیوود بیشتر آشنا می‌شویم.

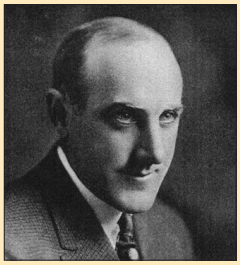
هالیوود از شکل‌گیری تا فرمانروایی فرهنگی

هالیوود منطقه‌ای در شمال غربی «لس‌آنجلس» که قلب صنعت سینمای آمریکا است و به‌همین دلیل معمولاً مترادف با سینمای آمریکا شمرده می‌شود. هالیوود به‌عنوان یک مفهوم، دامنه‌ی گسترده‌ای از معانی را دربرمی‌گیرد. شکل خاصی از فیلم‌سازی، تولید صنعتی فیلم، کارتلی بزرگ از شرکت‌های بزرگ رسانه‌ای و یا رویکردی آمریکایی (و به‌شکلی فزاینده جهانی) برای دیدن چیزهاست. هالیوود یک پدیده پیچیده اجتماعی، فرهنگی و صنعتی است و مسلماً بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین مرکز تولید فرهنگی جهان در یک قرن گذشته بوده است.[۳۳] پیش‌از تأسیس هالیوود، صنعت فیلم‌سازی در آمریکا وجود داشت، درسال ۱۸۹۵، اولین کمپانی‌های فیلم‌سازی تحت عنوان


■ ویلیام‌سلیج


■ کندی دیکسون

■ دی. دبلیو. گریفیث


■ ال کریستی

■ سسیل. ب. دمیل

«سلیجپلی‌اسکوپ»[۳۴] و «بیوگراف»[۳۵] توسط دو شخص به نام‌های «ویلیامسلیج»[۳۶] و «کندی دیکسون»[۳۷] راه‌اندازی شد و در این میان چند فیلم کوتاه نیز ساخته شد.

اولین فیلمی که در هالیوود ساخته شد، فیلمی کوتاه و هفده دقیقه‌ای بود که به سفارش کمپانی «بیوگراف» و توسط «دی، دبلیو، گریفیث»[۳۸] فیلم‌ساز آمریکایی، ساخته شد و در ده مارس سال ۱۹۱۰ به نمایش درآمد. اولین فیلم سینمایی هالیوود توسط کمپانی هالیوودی «نستور»[۳۹]، بیست و شش اکتبر سال ۱۹۱۱ کلید خورد. این فیلم که نام آن مشخص نیست، به کارگردانی «الکریستی»[۴۰] و برادران «هورسلی»[۴۱] ساخته شد. البته اولین فیلم برجسته هالیوود، تحت عنوان «مرد زن‌نما» در سال ۱۹۱۴ به کارگردانی «سسیل. ب. دمیل»[۴۲] ساخته شد و از یک سال بعد نیز هالیوود به‌طورگسترده تولیدات خود را آغاز کرد.[۴۳]

هالیوود بزرگ‌ترین تولیدکننده آثار تلویزیونی و سینمایی در جهان، همواره در آثار خود به حمایت از سیاست‌های جنگ‌طلبانه آمریکا پرداخته است و افکار عمومی جهان به‌ویژه آمریکاییان را به این باور که جنگ‌افروزی آمریکا در جهت اهداف بشردوستانه است، سوق داده است. هالیوود از زمان روی کار آمدن «ویلسون»[۴۴] رییس جمهوری آمریکا در سال ۱۹۱۷ به تبلیغات جنگ پرداخته است. هالیوود هم‌صدا با رییس‌جمهور، افکار عمومی آمریکاییان را متقاعد کرد که تصمیم مصیبت‌بار برای درگیر شدن در جنگ جهانی اول واقعاً کار درست و خوبی است. از آن هنگام تعهد هالیوود در ستایش از جنگ به‌عنوان منافع مالی ایالات متحده، پیامدهای فاجعه‌آمیزی بر محتوای اخلاقی و هنری فیلم‌ها داشته است.[۴۵]

آثار مخرب جنگ جهانی اول، مردم را بر آن داشت تا به‌دنبال راهی برای فراموشی غم‌های خود باشند. دهه بیست برای هالیوود، دهه تغییرات سریع بود، در این دهه مردم به‌خاطر ویرانی‌های به‌جا مانده از جنگ جهانی اول، به‌دنبال راهی بودند تا این همه غم و ناراحتی را به‌دست فراموشی بسپارند. از همین زمان بود که کم‌کم فیلم‌هایی با صحنه‌های غیراخلاقی و خشن رونق یافت.[۴۶] آنچه که از شواهد پیداست، هالیوود شکلی از تولید صنعتی محصولات فرهنگی است. به قول «ادوارد جی. اپستاین»[۴۷] نویسنده کتاب «اقتصاددان هالیوودی: واقعیت مالی پنهان در فیلم‌ها»، هالیوود یک ماشین پول‌سازی است؛ اما این ماشین پول‌سازی چگونه کار می‌کند. اپستاین می‌گوید که تا سال ۱۹۴۸ میلادی استودیوهای هالیوودی تنها یک منبع درآمد داشتند و این منبع درآمد گیشه سینما بود؛ اما با فراگیری تلویزیون، استودیوهای هالیوودی مجبور شدند راه‌های جدیدی را برای درآمدزایی پیدا کنند. روش جدید آن‌ها تمرکز بر بازار سرگرمی‌های خانگی بود. در اقتصاد جدید صنعت سرگرمی، نه‌تنها فروش گیشه‌ای فیلم‌ها سهم کمتری در درآمدها دارد، بلکه باتوجه به رشد فزاینده هزینه‌های بازاریابی فیلم‌ها برای اکران سینمایی، سود ناشی از فروش فیلم‌ها به‌شدت کاهش یافته است و حتی در برخی موارد به صفر رسیده است. هم‌اکنون تقریباً تمام درآمد استودیوهای هالیوودی از فروش محصولات خانگی (مانند دی‌وی‌دی فیلم‌ها) و پخش تلویزیونی تولیداتشان است. درواقع استودیوها توانسته‌اند راه‌هایی پیدا کنند که محصولاتشان را حتی به آدم‌هایی که اهل سینما رفتن نیستند، بفروشند.[۴۸]

وال‌استریت و پنتاگون سیاست‌های هالیوود را تعیین می‌کنند

با نگاهی به تولیدات هالیوودی به این موضوع پی خواهیم برد که عملکرد هالیوود آن‌چنان هم که برخی کارگردانان و زیرمجموعه‌های آن بیان می‌کنند، مستقل نیست. چراکه هالیوود در بسیاری از مواقع گام‌به‌گام با دستگاه‌های سیاسی-امنیتی آمریکا پیش‌رفته و در این راه تلاش می‌کند تا همیشه توجیه‌کننده و به‌نوعی تبیین‌گر رفتارهای آمریکا در عرصه‌ی جهانی باشد.

از یک سو، هالیوود به‌عنوان بازوی تبلیغاتی منتقدان مالی «وال استریت» عمل می‌کند؛ زیرا این بانک‌های وال استریت و بنگاه‌های سرمایه‌گذاری هستند که صاحب استودیوهای فیلم‌سازی بوده و آن‌ها را کنترل می‌کنند.

بنابراین وقتی می‌گوییم هالیوود، منظور ما دقیقاً وال‌استریت می‌باشد. از سوی دیگر، پنتاگون برای پیشبرد اهداف خود اداره ویژه‌ای در هالیوود تأسیس کرده است. این دفتر در سال ۱۹۵۴ راه‌اندازی شد. درطول چهل سال اول تحت سرپرستی «دان باروخ»[۴۹] این دفتر توانست صدها فیلم‌ساز را متقاعد کند که برای ارائه چهره موجه از ارتش ایالات متحده، تغییراتی را در فیلم‌های خود اعمال کنند. گرچه نفوذ پنتاگون بیشتر به‌صورت غیرمستقیم و میانجی‌گرایانه است؛ اما نکته مهم این

هالیوود بزرگ‌ترین تولیدکننده آثار تلویزیونی و سینمایی در جهان، همواره در آثار خود به حمایت از سیاست‌های جنگ‌طلبانه آمریکا پرداخته است و افکار عمومی جهان به‌ویژه آمریکاییان را به این باور که جنگ‌افروزی آمریکا در جهت اهداف بشردوستانه است، سوق داده است.

است که همه فیلم‌نامه‌ها باید مورد تأیید پنتاگون قرار بگیرند. همان‌طور که در مطالب قبل گفته شد، برخی از فیلم‌ها مصداق کامل تبلیغ جنگ هستند. هالیوود از این وضع راضی بود و فیلم‌های جنگی مورد نظر پنتاگون را درباره ملل مختلف، گروه‌های قومی و اجتماعات مذهبی تهیه می‌کرد.[۵۰]

دکترین دشمن فرضی

دکترین امنیت ملی آمریکا این است که همیشه باید یک دشمن حتی دشمن خیالی داشته باشد؛ چراکه تنها راه حفظ و انسجام ایالات متحده و جلوگیری از استقلال ایالات و به‌دنبال آن تجزیه ایالات متحده، همین مقوله می‌تواند باشد. در دهه ۱۹۹۰ تهدید شوروی به‌طور عمده از بین رفت و جعل تصویر دشمن جدید در دستور کار هالیوود قرار گرفت. بعضی‌ها در هالیوود وظیفه جعل تصویر دشمن کلی را بدون اشاره به گروه یا ملت خاصی پذیرفتند. در آن زمان بهترین ایده حمله موجودات فضایی از سایر کرات به زمین بود و با یازده سپتامبر، بنیادگرایی اسلامی، به‌عنوان عامل تهدید ایالات متحده مطرح شد که بر این اساس فیلم‌های متعددی نیز ساخته شد.[۵۱]

هدایت افکار عمومی، تحریف و رواج پوچ‌گرایی

هالیوود وقایع دروغ را به‌گونه‌ای تفسیر می‌کند تا همه مردم به راحتی آن را بپذیرند، نشان‌دادن چهره خوب و مظلوم از ارتش آمریکا، دستکاری و تحریف تاریخ با ارجاع تقطیع شده از اسناد تاریخی و یا آماده‌سازی افکار عمومی داخلی و جهان برای حوادث و وقایع پیش‌رو که توسط سیاست‌های سلطه‌گرانه ایالات متحده رقم می‌خورد؛ از جمله اقدامات هالیوود در این زمینه است. این کار با انتشار فیلم‌نامه‌هایی که متن آن‌ها تقریبا مشابه با حوادث واقعی است انجام می‌شود. بدین ترتیب مردم تفسیر رسانه‌های گروهی کنترل شده توسط دولت را باور می‌کنند.[۵۲] از دیگر ترفندهای هالیوود، رواج پوچ‌گرایی است. رواج پوچ‌گرایی در جهان، ذهن مردم را برای قبول دروغ‌های بزرگ آماده می‌کند. امروزه با ضعیف‌تر شدن حس واقع‌گرایی، تمایل به قبول ترکیب‌های ذهنی پوچ‌گرایانه و عبث قوی‌تر شده است. چنین اجتماعی مستعد قبول دروغ‌هایی است که منجربه جنگ‌های بزرگ جهانی و باعث تحولات ناگهانی و عمده می‌شود.[۵۳]

جذب هنرمندان سایر کشورها

وقتی در دو دهه پایانی قرن بیستم، هالیوود به تجدید حیات خویش از طریق تأسیس استودیوهای به ظاهر مستقل در کنار کمپانی‌های اصلی اقدام کرد تا بتواند با جذب فیلم‌سازان دیگر کشورها، گنجینه ایده و طرح خویش را که دچار اضمحلال جدی شده بود، بازسازی کند و از طرف دیگر آرمان‌های ایدئولوژیک جهانی‌سازی را در عرصه سینما نیز پی‌گیری کند، فیلم‌سازان مطرح دنیا را در زیر چتر خودش و سینمای آمریکا گرد آورد. برخی این اقدام را فرصتی برای دستیابی به تکنولوژی‌های پیشرفته غرب برای ساخت فیلم و اثر خودی پنداشتند؛ اما ماجرا آن‌چنان که این گروه تصور می‌کردند، پیش‌نرفت و آنان چنان جذب هالیوود و سینمای آن شدند که ناخودآگاه به ترویج همان ایدئولوژی آمریکایی پرداخته و همه هویت و فرهنگ و ریشه‌های ملی خویش را از خاطر بردند.[۵۴]

اهداف نظامی و نژادپرستانه

در مجموع فیلم‌های هالیوود در دهه ۱۹۸۰ میلادی، ذهنیت نظامی‌گرایانه را پرورش می‌داد و بنابراین در نقش نمایندگی فرهنگی ظاهر شد که حمایت مردم را برای چنین سیاست‌های تهاجمی بسیج کند. پاسخ هالیوود به این رفتار بین‌المللی و تهاجمی آمریکا، تولید فیلم‌هایی درباره عملیات تهاجمی و یا نجات بود که در مجموع درباره ضرورت و نیاز به طرح نیروی نظامی قدرتمند آمریکا در آن سوی آب‌ها بحث می‌کردند. ترسیم جنگ سرد در ساخت این‌گونه فیلم‌ها اولویت داشت. جنگ سرد «جدید» در جهانی رخ داد که در آن اتحاد جماهیر شوروی ضعیف شده بود و اندکی بعد از هم پاشید؛ بنابراین شر و دشمن خارجی جدیدی در مقیاس جهانی می‌بایست جایگزین شوروی می‌شد. نکته مهم در خصوص فیلم‌های این دو دهه این است که نوعی اکشن جدید را در آنها شاهد هستیم؛ که از سلاح‌های پیشرفته‌تری بهره می‌گیرد که این موضوع نیز جالب توجه است؛ چراکه برتری تکنولوژیک آمریکا در ساخت سلاح را هم به رخ می‌کشد. این فیلم‌ها با زیرکی بسیار زیادی، نژادپرستی فیلم‌های دهه ۱۹۸۰ را با لفاف حساسیت تکثرگرایی فرهنگی «مهربان‌تر- موقرتر» ترویج می‌کنند. این‌گونه تصویرپردازی، شکل و نوعی از خشونت فرهنگی است که حتی از فیلم‌های حادثه‌ای پیشین که در آن‌ها خشونت، باشکوه جلوه داده می‌شد، خطرناک‌تر بود، اگر چه نمایش خشونت (جسمانی) آزاردهنده است؛ اما خشونت فرهنگی فیلم‌های دهه ۱۹۹۰ اهمیت فرهنگی و نیز سیاسی بیشتری داشت.

همذات‌پنداری[۵۵]

یکی از قابلیت‌های کم‌نظیر سینما به‌ویژه

هالیوود، قدرت ایجاد همذات‌پنداری با شخصیت‌های فیلم‌ها است که هرچه میزان این همذات‌پنداری، بیشتر باشد، اثرگذاری یک فیلم بر تماشاگر بیشتر خواهد بود و لایه‌های روانی عمیق‌تری از وجود تماشاگر به تصرف درمی‌آید. بخشی از این قابلیت همذات‌پنداری ناشی از ویژگی‌های ستارگان سینما است. همواره در فیلم‌های هالیوود، مشاهده شده است که بازیگران تواناتر، چه در نقش‌های مثبت و چه با بازی اثرگذار در مقابل نقش‌های مثبت، قدرت ایجاد همذات‌پنداری مخاطبان با شخصیت‌های مثبت و سفید فیلم‌ها را ایجاد کرده‌اند. بسیاری اوقات به‌منظور تأثیرگذاری عمیق‌تر عاطفی و همذات‌پنداری بیشتر مخاطب، از زنان و کودکان برای ایفای نقش‌های مثبت و سفید بهره گرفته شده است. درواقع، ستارگان هالیوود، انسان‌های جذابی‌اند که معمولاً خوش‌قیافه و قوی و فریبنده‌اند. قدرت ستارگان را هم به‌مثابه جهت‌دهنده و هم به‌عنوان ابزار بیان مسائل اجتماعی، اغلب به این می‌دانند که می‌توانند همذات‌پنداری تماشاگر را برانگیزند. نتیجه این می‌شود که از این که در کنار این ستارگان خواستنی قرار می‌گیریم، احساس خرسندی می‌کنیم و به این ترتیب قدرت ستارگان در شکل‌دهی به انتظارات ما یا برآوردن برخی مقاصد ایدئولوژیک افزایش می‌یابد. البته هنوز در این باره بحث‌های فراوانی در جریان است.

سخن پایانی

علی‌رغم قدرت نفوذ بالای رسانه‌های فرهنگی به‌ویژه هالیوود در اجرای دستورات گردانندگان خود در راستای برقراری نظم نوین جهانی، در سال‌های اخیر، بارقه‌های امیدی در اذهان عمومی متفکران جهان در حال شکل‌گیری است که بنیان این امپریالیسم فرهنگی را مورد هجمه قرار داده است. درواقع نظم بین‌الملل جهانی در دهه‌های اخیر بیشتر دستخوش

در عصر رسانه‌های نوین جهانی، کسب قدرت نرم به مراتب راحت‌تر از به‌دست آوردن و نگه‌داری قدرت سخت است؛ درصورتی‌که دولت‌ها بتوانند مفاهیم جدید امنیتی را برای خود باز تعریف کنند، دیگر مجبور نیستند لشکرهای عظیم نظامی خود را تقویت کنند. هدف قدرت نرم، تأثیرگذاری بر افکار عمومی خارج و سپس داخل کشور است؛ وسایل ارتباط جمعی در جهان امروز، جهان‌های ذهنی و غیرواقعی را به دنیا مخابره می‌کنند.

انواع تحولات شده است که همگی حاکی از ناراضی بودن اکثر بازیگران بین‌المللی از وضع موجود و نظم مستقر است. تحولات سال‌های اخیر در خاورمیانه و دنیای اسلام نیز حکایت از اعتراض به نظم مستقر به رهبری آمریکا دارد. ایدئولوژی‌های گذشته و حال، مطابق با نیازهای امروز بشر نیست و بسیاری از ملت‌ها در پی تغییرات اساسی هستند. این نشان می‌دهد که هندسه جدید جهانی درحال شکل‌گیری است و نظام جمهوری اسلامی ایران، براساس دیدگاه و بیانات رهبری، مؤثر در این هندسه نوین جهانی است.[۱۷] مقام معظم رهبری در بیانات خود بارها و بارها به این تغییرات در هیمنه امپریالیسم فرهنگی اشاره داشته‌اند و نظم مستقر بین‌المللی را به چالش کشیده‌اند. ایشان در دیدار با اعضای خبرگان رهبری در سیزده شهریور ۱۳۹۳ اظهار داشتند: «در نگاه کلان به کل جهان ـ و از جمله به منطقه ـ انسان به این نکته اساسی برخورد می‌کند که نظم مستقر حاکم قبلی دنیا درحال تغییر و تبدیل است... و این نظم درحال تغییر است...». از نظر ایشان، نشانه‌های بروز نظام نوین چندوجهی در مقابل نظام یک‌جانبه‌گرایی سلطه، اکنون برجسته است؛ زیرا هندسه غلط بین‌المللی موجود از ساختارهای معیوب، منسوخ، ناعادلانه و غیردموکراتیک تشکیل شده است که نیازمند بازنگری است.●

پی‌نوشت

1. Eisenhower.
2. Cultural imperialism.
۳. جنگ نرم، اصول و روش‌ها، معاونت تربیت و آموزش سازمان بسیج مستضعفین، ناشر معاونت تربیت و آموزش سازمان بسیج مستضعفین، ۱۳۹۲.
۴. چه کسانی مالک رسانه‌های بزرگ جهان هستند؟، نرگس محمدی، خبرگزاری فارس، ۸ اسفند ۱۳۹۰.
۵. ارتباطات و سلطه فرهنگی، تألیف هربرت شیلر، ترجمه کاظم معتمدنژاد، نشر علم ۱۳۹۰.
۶. همان.
۷. چه کسانی مالک رسانه‌های بزرگ جهان هستند؟، نرگس محمدی، خبرگزاری فارس، ۸ اسفند ۱۳۹۰.
8. Time Warner.
9. Viacom.
10. News Corporation.
11. Bertelsmann.
12. General Electric.
13. Walt Disney.
14. Communisme.
15. Marxism.
16. Fidel Alejandro Castro Ruz.
۱۷. بررسی جایگاه انقلاب اسلامی در هندسه نوین جهانی؛ غرب غرق در بحران؛ انقلاب اسلامی در آستانه تمدن‌سازی، احمد تیموری.
18. Dante.

چهره هفت‌گانه زن در سینمای ایران

از مادری فداکار تا قاتلی جانی

علی خلفیان
کارشناسی ارشد برنامه‌ریزی فرهنگی

زنان همواره پای ثابت فیلم‌های سینمایی ایرانی بوده و هستند. محال است که کارگردانی بدون حضور زنان به ساخت فیلمی اقدام کند و در فیلم‌های عاشقانه به تصویر لیلی داستانش نپردازد یا در فیلم‌های خانوادگی مادر خانواده را به نمایش نگذارد. زنان در سینمای ایران حضوری فعال دارند و از پیش از انقلاب تاکنون هنرپیشگان زن به ایفای نقش پرداخته‌اند. از فداکاری‌ها و ایثار مادرانه گرفته تا خباثت‌ها و دشمنی‌ها، سیمای گوناگونی توسط زن ایرانی در سینما نمایش داده شده است. نقش زن، مادر و جایگاه این شخصیت در خانواده و جامعه یکی از مسائلی است که در سینمای کشور ما به آن بسیار پرداخته شده و آثار متعددی به روی پرده سینما رفته است، تا جایی که نقش‌های بسیار ماندگار و خاطره‌انگیزی از این شخصیت وجود دارد و بر خلاف نقش پدر، یکی از شخصیت‌های مورد توجه در آثار ملودرام است. البته در سینمای جهان نیز همواره زن نقش مهمی در ساختار و روایت داستان داشته است. هر چند تفاوت بحث‌برانگیزی بر نگاه هنر به حضور زنان در فیلم‌های سینمایی بین تولیدات ایرانی و خارجی وجود دارد. اغلب تولیدات خارجی از زن برای جذب مخاطب بالاتر استفاده می‌کنند، و کارگردانان با استفاده از جاذبه‌های زنانه مخاطبان را به تماشای فیلم خود می‌نشانند. این نگاه در سینمای ایران تقریباً وجود ندارد و حضور زن در نقش‌های مختلف مبین ارائه مفاهیم اصیل و نمادین اجتماعی است. بنابراین از چند منظر می‌توان نقش زن را در سینمای ایران ترسیم کرد.

مسلّماً ورود کارگردانان و بازیگران زن به حوزه سینما، که اولین شرط ساختاری برای شکل‌گیری سینمای زن است، نقش مهمی در بازنمایی و پررنگ شدن زنان در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی دارد. زمانی‌که برای اولین بار کارگردانان زن مثل «رخشان بنی اعتماد» و «تهمینه میلانی» وارد سینما شدند و بازیگران زن مثل «فریماه فرجامی» و دیگران نیز از حوزه تئاتر به سینما راه یافتند. با ورود فیلمسازان و بازیگران زن به سینما، از یک طرف موضوعات مختلف از دید زنانه بازنمایی شدند، و از طرف دیگر مسائل خاص زنان که تا پیش از آن کمتر در سینما جنبه مرکزی پیدا می‌کرد، به شکل وسیع‌تری مطرح شد و ایدئولوژی جدیدی بر پایه زاویه دید زنان شکل گرفت.

درباره ماهیت زن در سینمای ایران باید گفت، که از آغاز فیلم‌فارسی در کشور ما طی سالیان دور و دراز، آنچه به نام فیلم عرضه شد، به زن ایرانی توهین کرد و بانگ اعتراضی نیز برنخاست. موجود عجیبی که به نام زن ایرانی در فیلم‌ها به نمایش درآمد، هیچ وجه اشتراکی با زنان ما نداشت و اگر کسی تمایل داشت فقط با دیدن فیلم ایرانی زن ایرانی را بشناسد، گمان می‌برد که اینجا سرزمین زنان رقاصه و خوانندگان دوره‌گرد است. سینمای ایران در سال‌های اخیر از لحاظ پرداختن به موضوعات و مسائل زنان و حضور چشمگیر زنان و بازنمایی هویت این جنس در قالب روایات داستانی فیلم‌های گوناگون، دستخوش تغییر و تحولات عینی و ملموسی بوده است. در فیلم‌های بسیاری نه تنها نقش اصلی به زنان داده شده، بلکه کل موضوع این فیلم‌ها حول محور زن و مسائل و مشکلات مربوط به آنها شکل می‌گیرد که این مسئله باعث تعریفی دوباره از شخصیت و هویت جنسیتی زن و بازنمایی متفاوت او نسبت به گذشته در عرصه سینماست. در واقع تصویرسازی‌های چندگانه‌ای از زنان عرضه شده که مهم‌ترین آنها در ادامه تشریح شده است.

19. Petrack.
20. Boccaccio.
21. Biondo.
22. Luther.
23. Wycliffe.
24. Ulrich.
25. Calvin.

۲۶. همان.

27. William Jefferson Clinton.

۲۸. به‌سوی قرن ۲۱، الیور لیمن، داود غرایاق، ناشر دادار، ۱۳۸۱.

۲۹. چه کسانی مالک رسانه‌های بزرگ جهان هستند؟، نرگس محمدی، خبرگزاری فارس، ۸ اسفند ۱۳۹۰.

۳۰. JerryMander. (رئیس همایش بین‌المللی جهانی شدن در ۴ آوریل ۲۰۰۰)

۳۱. بررسی جایگاه انقلاب اسلامی در هندسه نوین جهانی؛ غرب غرق در بحران؛ انقلاب اسلامی در آستانه تمدن‌سازی، احمد تیموری.

32. Cultural Convergence.

۳۳. اقتصاد هالیوود علیه بحران جهانی، ۲۱ شهریور ۱۳۹۰.

34. seligplay scoop.
35. biograph.
36. wiliam selig.
37. Kennedy Dickson.
38. D. W. Griffith.
39. Nestor.
40. Al Christie.
41. Horsley.
42. Cecil B. DeMille.

۴۳. آوینی فیلم، اظهارات سینماگران مشهور جهان درباره فساد در هالیوود، ۳۱ فروردین ۱۳۹۱.

44. Wilson.

۴۵. هالیوود وسیاست‌های سردمداران آمریکا در مدیریت افکار عمومی، سعید مستغاثی، ۱۴ تیر ۱۳۹۰.

۴۶. آوینی فیلم، اظهارات سینماگران مشهور جهان درباره فساد در هالیوود، ۳۱ فروردین ۱۳۹۱.

47. Edward Jay Epstein.

۴۸. اقتصاد هالیوود علیه بحران جهانی، ۲۱ شهریور ۱۳۹۰.

49. Dan Baruch.

۵۰. هالیوود وسیاست‌های سردمداران آمریکا در مدیریت افکار عمومی، سعید مستغاثی، ۱۴ تیر ۱۳۹۰.

۵۱. همان.

۵۲. همان.

۵۳. همان.

۵۴. هالیوود از جان عراق چه می‌خواهد؟، ۲۱ مرداد ۱۳۹۱.

55. Identification.

۵۶. بررسی جایگاه انقلاب اسلامی در هندسه نوین جهانی؛ غرب غرق در بحران؛ انقلاب اسلامی در آستانه تمدن‌سازی، احمد تیموری.

جنسیت و زنانگی

جنسیت از آن دست مفاهیمی است که به شیوه‌های مختلفی نمایش داده می‌شود. سینما را می‌توان ابزاری قوی برای نمایش، ساخت و برساخت فرهنگ جنسیتی دانست. سینما به عنوان یک رسانه عمومی می‌تواند تأثیر مهمی بر فرهنگ جنسیتی بگذارد به همین دلیل نقش تولید محتوای آن بسیار مهم است. زیرا با تولید انبوه و جذاب هم می‌تواند کلیشه‌های جنسیتی سنتی را به نفع گروهی خاص تولید کند و هم می‌تواند با انتقاد از تقسیم کار جنسیتی موجب آگاهی برای توده اجتماع باشد.

اگر مروری بر فیلم‌های جشنواره بین‌المللی فیلم فجر داشته باشیم، درخواهیم یافت که فیلم‌هایی با محوریت زنان رشد چشمگیری داشته است. در سینمای پیش از انقلاب شاهد تصویر مخدوشی از زنان بودیم که عمدتاً در نقش‌های پایین‌دست و در جامعه مردسالارانه، توسری‌خور و حقیر نمایش داده می‌شدند و یا برای جذب مخاطب، با نگاه جنسی و لذت‌جویانه در نقش‌های سخیف و بی‌ارزش قرار می‌گرفتند. این نگاه حقیرانه در سینمای پس از انقلاب از بین رفت و جای خود را به امر قدسی مادرانگی و اسطوره‌سازی از چهره وفادار مادر داد. به طوری که در سینمای هشت سال دفاع مقدس شاهد ظهور مادران شهید با نمایش اسطوره‌ای و آرمانی شهامت و رشادت هستیم. نشان دادن جسارت زنان به عنوان شخصیتی مستقل از مرد، در سینمای دفاع مقدس نمودهای فراوانی دارد. زنی که قدرتمند و تواناست و با فداکاری و مهر و عطوفت مادرانه، درد جان‌کاهِ شهادت فرزند و یا همسر را به دوش می‌کشد و خود مرهمی برای زخم دیگران نیز می‌شود. در فیلم سینمایی «از کرخه تا راین»، خواهر نمود اقتدار و عزت جانبازی شیمیایی است. به بیانی دقیق‌تر، هم‌سنگ با تحولات اجتماعی و تغییر موازین اجتماعی، زن غیرسنتی و به اصطلاح مدرن در قالب مثبت عرضه شد، اما چون باورهای سنتی بر جامعه حاکم بود، این زن به عنوان دختری از طبقه مرفه معرفی شد تا علاوه بر تضمین شعارهایی که قهرمان مرد علیه این طبقه می‌دادند، حرمت‌های اخلاقی جامعه نیز حفظ شود.

از سال ۱۳۵۲ که سینما در ایران دچار شکست تجاری شده بود، باز هم مسئله زن بی‌هویت در آن مرسوم بود. زنان در سینمای سال ۱۳۵۲ به بعد در نقش معشوقه نمود داشتند. به‌علاوه در این دوران زنان در نقش بدکاران ظاهر می‌شدند. تجاوز به زن عنصر غالب فیلم‌های ایرانی این دوره است که زن پس از فریب خوردن یا بر اثر تعصب خانوادگی به قتل می‌رسید یا به ازدواج طرف مقابل درمی‌آمد و یا آواره شهرها می‌شد. این روند تا قبل از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ ادامه داشت.

اما سیاست‌گذاری حضور زن در سینمای پس از انقلاب اسلامی، تثبیت جایگاه زن در جامعه است و پاسخ به این دیدگاه که زن نه تنها ابزاری برای تفریح و سرگرمی نبوده بلکه مضاف بر آن تأثیرگذاری خاصی بر فرهنگ‌سازی جامعه دارد. هر چند که در این دوران شاهد صعودها و افول‌هایی در معرفی زنان در سینمای پس از انقلاب اسلامی هستیم، اما حضور زنی متفاوت از زنِ قبل از انقلاب اسلامی، با توجه به ساختارهای اجتماعی و فرهنگی را رقم زد. بازنمایی نقش زن در دو دورهٔ مورد بررسی،

■ به همین سادگی

■ مهمان مامان

■ میم مثل مادر

تغییرات و تحولات چشمگیری داشته و این تغییرات در موارد مختلفی مانند میزان حضور زنان در فیلم‌ها، کیفیت مشاغل، نوع پوشش، طبقه اجتماعی، نوع بهره‌گیری از محصولات فرهنگی، نوع مهارت‌های فردی، مضامین دیالوگ‌ها، میزان تحصیلات، اعتقادات، زبان، مکانیسم حل مشکلات شخصی و خانوادگی و غیره بوده است. هر چند که حضور زن در این دوران هم با تفاوت‌هایی همراه است که ناشی از تحولات سیاسی- اجتماعی چون دوران انقلاب و جنگ، سازندگی و بازسازی و... بوده است. اما از ویژگی‌های بارز انقلاب اسلامی برای زنان، به‌وجود آمدن این آگاهی است که مردم حق تعیین سرنوشت خود را دارند. از این‌رو در سینمای جنگ هشت ساله، که در اصل سینمای مردانه بود، زنان حضوری چشمگیری داشتند.

در اوایل سال‌های دهه ۷۰، حضور زنان با ایفای نقش‌های اصلی به شکل قوی روی پرده و فعالیت در پشت دوربین به مراتب بیشتر شد. فیلم‌هایی که زن در نقش مادری دلسوز، دکتر، پرستار و... ظاهر می‌شد. رشد فرهنگ و ذهنیت اسلامی در میان مردم، زنان بیشتری روی کار آمدند و زن موضوع اصلی بسیاری از فیلم‌ها شد و در این شرایط زنان به سوی محوری شدن رفتند.

مادرانگی و نقطه ثقل خانواده

زنان ایرانی در نقش اثرگذاران بنیان فرهنگی خانواده، در نهادینه کردن ارزش‌های اصیل ایرانی و دینی در خانواده، در افکار فرزندان و در نهایت در بطن جامعه، نقش مؤثری دارند. هرچه شخصیت زن و مادر از لحاظ فکری، عقیدتی و رفتاری بهینه‌تر و عالمانه‌تر باشد، انسجام خانواده را قوت می‌بخشد و در نتیجه جامعه در سلامت روان و اندیشه به سر می‌بَرد. نمایش فداکاری و مهر مادری از طریق سینما توان بالقوه‌ای در رفع و پیشامد بسیاری از ناهنجاری‌های اجتماعی دارد. نباید اجازه داد چنین تصویر مقدسی از مادر به اغما رود و جای خود را به فرهنگ بیگانه، مصرف‌گرایی، ظاهرسازی و بازی با تکانه‌های جنسیتی دهد. در حقیقت سینما باید مأمنی برای تصویرسازی صحیح از نقش مادران در خانواده داشته باشد. اغلب فیلم‌های سینمای ایران از قدیم تاکنون مانند «مهمان مامان»، «میم مثل مادر»، «به همین سادگی» و «شیار ۱۴۳» به نقش مادران به عنوان امری قدسی و عنصری نمادین که معیار ایثار، گذشت، از خودگذشتگی و فداکاری است، پرداخته است. حتی فیلم «هزارتو» نیز که روایتی از گم‌شدن پسربچه‌ای است که مادرش برای یافتن او به هر دری می‌زند و از هیچ امری اجتناب نمی‌کند، مبیّن نقش مقدس مادرانه در فیلم‌های سینمایی است.

در این بین کارگردانان زن، بیشتر بر زنانگی و مادرانگی در ساخت فیلم‌ها توجه کرده و همچون نرگس آبیار، از مادر تصویر الهی را به ارمغان آورده‌اند. به عبارتی دیگر، نقش مادری شکل عمیق‌تری از پیوند هویت زن به خانواده را نشان می‌دهد. این نوع بازنمایی با انتظارات غالب جامعه از نقش زن دارای هماهنگی است و نشانگر انتظار عمومی از زنان برای حضور در نقش‌های جنسیتی درون خانواده است و به این ترتیب، هویت آنها در این چارچوب تعریف و تکمیل شده است، اما در برخی فیلم‌ها نیز به خارج از چارچوب خانواده منتقل شده و پس از آن دوباره به قالب قبلی خود را بازگشته است.

زنان قهرمان جنگ

دوران دفاع مقدس نیز تجربه دیگری از سیمای زن بر پرده سینماهای ایران دارد که بسیاری از نقش‌آفرینی واقع‌گرایانه زنان از رخدادهای جنگ، ماندگار و برجسته شد. برخی هنرپیشگان زن در دوران دفاع مقدس چنان خوش درخشیدند که نامشان در ذهن مخاطبان ماندگار شد. برای مثال بازی «فاطمه معتمدآریا» در فیلم «گیلانه» یا بازی «مریلا زارعی» در فیلم «شیار ۱۴۳» مصداق این امر است. مطالعه سینمای هشت سال دفاع مقدس نشان می‌دهد که نقش برخی زنان به یک زنِ

گیلانه

شیار ۱۴۳

منتظر منحصر شده ولی در برخی فیلم‌ها از جمله «کیمیا» با بازی «بیتا فرهی» نقش اول و یا نقشی برابر با مرد به این قشر داده شده است. در حقیقت زنان در چند فیلم سینمای دفاع مقدس در حاشیه قرار دارند و در برخی فیلم‌های دیگر نقش کلیدی را ایفا کرده‌اند.

هر چند در برخی از فیلم‌های آثار سینمای دفاع مقدس، نقش‌های زنان حاوی دو وجه متضاد وسوسه‌کننده شوهرانشان برای نرفتن به جبهه و یا مشوق آنان برای حضور در جنگ است، اما برجسته‌سازی نقش ایثارگری در قالب پرستاری برای نقش‌های زنانه که در کنار نقش‌های متفاوت دیگر خودنمایی می‌کند، غیر قابل چشم‌پوشی است. در مجموع باید گفت که بیان حماسه‌آفرینی‌های زنان در دوران دفاع مقدس هنوز در میانه راه است و سینما در انتظار تصویر بهتر و هنرمندانه‌تری از زنان در این دوران است. به عبارتی در آثار جدید سینمای دفاع مقدس زنان قهرمان داستان هستند و این نشانه بلوغ سینماست؛ جنگ به همت زنان و مردان اداره شده و زنان با پشتیبانی از مردان و با حضور در صحنه رزم و خط مقدم توانستند خاک کشور را حفظ کنند. در این قالب زنان نقش‌های متعددی مانند خواهری، همسری، مادری و فرزندی را ایفا می‌کنند و بنابراین اگر نقش‌های مختلف زن را در سینما ببینیم، یک زن می‌تواند جایگاه واقعی خود را در سینمای دفاع مقدس پیدا کند.

باوجود آثار چشمگیری که در حوزه دفاع مقدس وجود دارد، هنوز جای برخی نقش‌ها خالی است. به‌ویژه در زمینه رشادت‌های زنانه که فقدان بسیاری از نقش‌ها نمود دارد و سوژه‌های متعددی را می‌توان پردازش کرد که به دلیل شرایط جامعه‌ی آن زمان ساخته نشدند یا هنوز مورد توجه کارگردانان واقع نشده است. زنانی که در روزهای ابتدایی جنگ در منزل ماندند چون تنها دارایی آنان در شُرف نابودی بود و حکم خاک وطن را برای آن خانواده بازی کردند. یا حتی زنانی که همسرانشان مفقودالاثر شدند و با هزاران مشکل و درد مواجه شدند که این واقعیت‌ها همچنان در آثار سینمایی مغفول مانده و به آن پرداخته نشده است. مراجعه به همسران شهدای معظم هشت سال دفاع مقدس می‌تواند روایت‌های تأثیرگذار زیادی را در اختیار جامعه هنر قرار دهد و همچنان روح سینمای جنگ را فروزان نگه دارد.

تصویر منفی زنان در سینمای اکشن

این‌طور نبوده که در سینمای ایران تنها شاهد نمایش زنی در جایگاه مادر یا فرزند و یا همسر و خواهر باشیم که به خوش‌نامی و عطوفت شهره هستند و در سراسر داستان چهره‌ای یکنواخت و ساده از خود نشان می‌دهند. بلکه در بسیاری از فیلم‌های سینمایی زنان نقش منفی داشته و در جایگاه یک قاتل یا فراری، دزد یا سردسته باندهای تبهکار، فردی شرور و دردسرآفرین نیز نمود داشته‌اند. در واقع کاراکتر زن در سینمای ایران چهره‌ای هفتگانه داشته و محدود به نقش‌های کلیشه‌ای و خاصی نیست. برای مثال «شبنم مقدمی» در فیلم «زهرمار» به کارگردانی «جواد رضویان»، نقش شخصیتی منفی به نام «لیلا» را بازی می‌کند. او به دلیل فقر، مواد مخدر می‌فروشد، خلافکاری پیشه کرده و طی ماجراهایی از مداحی باآبرو اخاذی می‌کند. «لیلا» متناسب با شخصیتش ادبیات متفاوت و لات‌منشانه‌ای دارد. همین بازیگر در فیلم «خجالت نکش» نقش مادری دلسوز را دارد که از قضا در سن بالا دارای فرزند دختری می‌شود. در این فیلم «صنم» زنی میانسال است که از رفتارهای خودسرانه و گاهی بی‌عقلانه همسر خود به ستوه آمده است. او در روستا زندگی می‌کند و با لهجه من‌درآوردی که نمی‌توان آن را متعلق به جغرافیای خاصی دانست، صحبت می‌کند. امثال این بازیگر در سینمای ایران بسیارند و می‌توان به نمونه دیگری همچون «گوهر خیراندیش» اشاره کرد. قهرمانان هزار چهره‌ای که در هر فیلم و روایت

به نقش‌آفرینی می‌پردازند و محدود به یک یا چند نقش ثابت نیستند.

در واقع زنان عصیانگر در سینمای ایران با ظاهر و پوششی زیبا و مجذوب نمایان می‌شوند و چرخش داستان فیلم‌های سینمایی اکشن و هیجان‌انگیز بر حضور مقتدرانه زنان در ظاهری خشن و مغلوب‌کننده است و تأکید این دسته از فیلم‌ها نمایش زنی مدرن برای کسب هویت مستقل و فردیتی آزادانه‌خواه است. در چنین نقشی یک زن شرور به دور از تعلقات زنانه، عشق به همسر و فرزند، وفادار به خانواده، مطیع امر پدر و خانواده و غیره است و صرفاً به فتنه‌انگیزی و رذالت مشغول است. هر چند در برخی از فیلم‌ها شاهد تقابل نیکی و پلیدی یا خیر و شر هستیم و زنان در نقش‌های متفاوت قرار می‌گیرند اما ماهیت اصلی، تصویر زنی بدخواه در فیلم‌های سینمایی همواره به معنای ساختارشکنی و تابوشکنی بوده است که کلیشه‌ها را در هم می‌شکند و به سوی نگاهی نوین گام برمی‌دارد. بنابراین زن در سینمای ایران دارای چهره‌های متنوع و متلاطم است.

در فیلم‌های دهه ۷۰ این تصویرسازی قوت می‌گیرد و در سینمای ایران جا خوش می‌کند. در این دهه نوع بازنمایی زنان به گونه‌ای بود که بیشتر تصویری از نیمه احساسی شخصیت زن را به تصویر می‌کشید. تصویری که البته در نیمه دوم این دهه و به موازات تحولات اجتماعی و سیاسی و در نتیجه پررنگ‌ترشدن نقش اجتماعی زنان، تغییرات جدی کرد. بی‌تردید یکی از مهم‌ترین دلایل پررنگ شدن نقش زن، پا به عرصه گذاشتن زنان فیلمساز مانند «تهمینه میلانی»، «رخشان بنی‌اعتماد» و «پوران درخشنده» بود که دورانی پُرکار و جدی را در عرصه فیلمسازی آغاز کردند و هر یک از منظر خود علاوه بر داشتن نگاه زنانه، بیشتر به مشکلات و دغدغه‌های اجتماعی زنان و زن تحصیلکرده ایرانی پرداختند. پس از آن می‌توان

در سینمای پیش از انقلاب شاهد تصویر مخدوشی از زنان بودیم که عمدتاً در نقش‌های پایین‌دست و در جامعه مردسالارانه، توسری‌خور و حقیر نمایش داده می‌شدند و یا برای جذب مخاطب، با نگاه جنسی و لذت‌جویانه در نقش‌های سخیف و بی‌ارزش قرار می‌گرفتند. این نگاه حقیرانه در سینمای پس از انقلاب از بین رفت و جای خود را به امر قدسی مادرانگی و اسطوره‌سازی از چهره وفادار مادر داد.

نزدیک شدن فیلمسازان مرد با رویکردی متفاوت به کاراکترهای زنانه را مؤثر قلمداد کرد. در آغاز این راه «رخشان بنی‌اعتماد» و «داریوش مهرجویی» از جمله فیلمسازانی بودند که هریک به شیوه خود و با زاویه دیدی متفاوت سعی کردند تصویری روشن، واقعی و قدرتمند از زنان را به تصویر بکشند. به عقیده برخی منتقدان، رخشان بنی‌اعتماد در فیلم «نرگس» با موضوعی تماشاگرپسند سعی کرد تا خالق سبکی جدید باشد.

دهه ۷۰ با رسیدن به نیمه، رویی خوش‌تر به سینما نشان داد و با بازتر شدن دست سینماگران برای ترسیم بسیاری از مسائلی که تا چند سال قبل از آن، جزء خطوط قرمز به شمار می‌رفت، باعث شد حضور زنان در سینما و ساخت فیلم‌هایی با محوریت آنها رنگ و بوی جدی‌تری بگیرد. بعد از سال ۱۳۷۶ سینمای زنانه و زن مدرن به شکلی جدی‌تر ظهور کرد. این زن مدرن دارای مهارت‌هایی مانند رانندگی و موسیقی بود و با پوششی به‌روز در فیلم‌ها ظاهر می‌شد. فیلم‌هایی مانند «قرمز» یا «دو زن» با همین رویکرد در نیمه دوم دهه ۷۰ ساخته شده‌اند.

نتیجه‌گیری

به تدریج سینمای ایران در مسیر خود به ثبات رسید و بر رشد و شکوفایی روزانه‌اش افزود تا به امروز که زنان به اصلی ضروری برای سینمای ایران درآمده‌اند که بدون حضور آنان نمی‌توان صحه بر موفقیت فیلمی گذاشت. چهره هزارگانه زنان در این عرصه نیز نشان از فرصتی است که فرهنگ نظام اسلامی در اختیار این دسته از هنرمندان قرار داده است تا در کنار مردان به ایفای نقش‌های جذاب بپردازند و خالی از کلیشه‌سازی و نگاه ابزاری، مسائل و مشکلات جامعه را عرضه کنند.

در مجموع باید گفت که روایت‌گری از زن و مفهوم زن در سینما بازنمایی آنچه در بطن جامعه وجود دارد، نیست بلکه بیشتر برساخت واقعیت دلخواه از زن و سوق دادن افکار عمومی به مفهوم زن مطلوب در چارچوب موردنظر نظام فرهنگی مسلط بر جامعه است. داشتن یک تصویر کلی از الگوی زن موفق و همچنین زن مدرن در سینمای ایران برای رفع چالش‌ها و دوگانه‌ها ضروری است و در این نگاه رواج استقلال فردیت در زندگی مدرن امروزی تأثیر مضاعف دارد. زیرا زن در جهان مدرن از روابط منفعل در محیط زندگی روزمره و نگاه‌های سنتی به خود رهایی یافته و امید به آن دارد که به انگاره‌های واقعیت نزدیک شود و بخشی از آن را بر پرده سینما نمایش دهد. در این صورت است که نفوذ فرهنگی زن در سینمای ایران کاملاً مشهود است. زن کالا یا ابزاری برای موفقیت بیشتر سینماگران نیست، بلکه خود پیام‌آور مفاهیم و مسائلی است که در واقعیت در جامعه به آن گرفتار است و برای به تصویر کشیدنش نیازمند نقش‌آفرینی‌های متفاوت و متنوع است. هر چند هنر همواره در جهت کالایی‌شدن گام برداشته، اما فیلم‌های سینمای ایران نشان داده است که در بسیاری از موارد نقش‌های زنانه به مثابه نمودی از واقعیت و برای بیان وقایع و رخدادهای روز خلق شده‌اند و بازیگران و هنرمندان به ایفای آن پرداخته‌اند.●

| لیلا مجدانی
دکتری جامعه‌شناسی زنان و خانواده

ریختارشناسی و گونه‌های هنرآفرینی زنان

زنان در آینه‌ی سینما و تئاتر ایران

مقدمه

هستی‌بخش گیتی از اوان آفرینش بشر، وظایف گوناگونی بر دوش دو جنسیت زن و مرد گذارد. هم‌چنان‌که مرد و زن با ویژگی‌های خود، تلاش می‌کردند که به زندگانی بشری شکل و سامان دهند، این تلاش‌ها را در کنار هم و دوشادوش یک‌دیگر به فرجام می‌رساندند که اگر یکی نبود، دیگری هم محکوم به ناکامی و فنا بود. در این رهگذر، زنان کوشیدند که کارویژه‌های خویش را بیابند و به غنای آن بیفزایند. روحیه زاینده و فزاینده‌ی زنان به آفرینش‌گری‌شان رنگ و بویی دیگرگون و تازه می‌بخشید که با عواطف زنانه و مادرانه در هم می‌آمیخت و رنگ و بویی غیرزمینی می‌یافت. در این گفتار تلاش شده که به ویژگی‌های هنرآفرین زنان در نمایش‌گری ایرانی در سینما و تئاتر ایران و گونه‌ها و ریختارهای این دو هنر پرداخته شود. بنابراین دو جنبه‌ی تاریخی و ریختارشناسی در این مقاله بارزتر است. شیوه‌های مشارکت زنان، چنداچون این هم‌یاری‌ها و موانع و دست‌اندازهای آن، موضوع این گفتار است.

جهان نمایش‌گری

هنر نمایش با زندگی انسان سروکار دارد و آینه‌ای است در برابر هستی. در این نگرش زیربنایی، هیچ طبقه، دسته، گروه، صنف و جنسیت بر دیگران برتری ندارد. ملاک، مشارکت است؛ مشارکتی جمعی. در این آینه زنان نیز هم‌چون مردان حضور دارند و چه در آیین‌های نمایشی، نمایش‌های آیینی یا در فیلم‌ها و آثار سینمایی، تیپ‌ها و نشانه‌های زنانه و چه در فیلم‌نامه‌ها و نمایش‌نامه‌ها، شخصیت‌های زنان کارویژه‌هایی مهم و اساسی نمودار ساخته‌اند. از سوی دیگر به‌لحاظ فطری بودن هنر نمایش، همه انسان‌ها، اعم از زن و مرد، به انجام و شکل‌گیری آن رغبت دارند.

در فیلم‌نامه‌ها و نمایش‌نامه‌های گوناگون ایرانی و خارجی، شاهد شخصیت‌های زن فراوانی بوده‌ایم. علاوه‌بر این، بخش بزرگی از نمایش‌سازان شامل بازیگران، کارگردانان، چهره‌پردازان تا طراحان صحنه و عوامل دیگر را بانوان تشکیل می‌داده‌اند. دیگر مشارکت زنان ـ و حتی عدم مشارکت آنان ـ موضوعی است که گاه باعث دغدغه‌ی فکری پژوهشگران می‌شود.

ریختارهای نمایش‌گری ایرانی و مشارکت زنان در آن‌ها:[1]

۱. نمایش‌گری‌های کاروانی یا کاروان‌های نمایش‌واره‌ای:

این نوع نمایش‌گری، از دیرینه‌ترین ریختارهای نمایش‌گری است. زیرگونه‌های این ریختار عبارتند از:

الف- «سوگ‌گانی»؛[2] بر بنیاد درون‌مایه‌ی اندوه و سوگ: معادل آن در تئاتر غربی تراژدی و درام است. بارزترین گونه‌ی این نمایش‌گری، تعزیه یا شبیه‌خوانی است. تعزیه‌های زنانه در دوران قاجار و پیش‌تر در اندرونی‌های دربار شکل گرفت، زمانی‌که مردانِ زن‌پوش، نقش‌های بانوان و دوشیزگان می‌خواندند.

نخست قمرالسلطنه دختر فتحعلی‌شاه، بانی تعزیه‌های زنانه شد. سپس ازسوی عزت‌الدوله، خواهر ناصرالدین شاه، اجرای تعزیه زنانه در دربار دنبال و توسط انیس‌الدوله، دائمی و منظم شد. انیس‌الدوله از زنان خارجی که به ایران می‌آمدند، برای دیدن تعزیه زنانه دعوت می‌کرد تا آنان

یادداشت‌هایی از این گونه‌ی نمایشی برای ما به یادگار بگذارند.

مونس‌الدوله، ندیمه‌ی دربار ناصرالدین‌شاه می‌گوید در این نمایش‌های مذهبی، همه‌ی زنان دربرابر دیدگان زنان دیگر و به‌دور از مردان، بدون روبنده و لباس‌هایی که در کوچه و بازار داشتند، به‌روی صحنه می‌آمدند و ایفای نقش می‌کردند. گاه دیده می‌شد که این شبیه‌خوانی‌ها همراه با همه‌ی عناصر نمایش؛ چون اسب‌های رام، کلاه‌خود و شمشیر، آلات موسیقی؛ چون طبل، شیپور، سنج، قره‌نی، سرنا، کرنا و مانند آن‌ها بود.

در این دوره روضه‌خوانی‌های زنانه نیز رواج داشت. از بانوانی چون «ملا مریم خانم» یا «آخوند ملا هاجر خانم» به‌عنوان سردسته‌ی روضه‌خوانی‌های زنانه یاد شده است.

بهرام بیضایی در«ضمیمه‌ی یک: تعزیه‌ی زنانه» در کتاب «نمایش در ایران»، نکاتی در چنداچون این تعزیه‌ها چنین آورده است: «تعزیه‌ها در فضای باز حیاط یا در تالارهای بزرگ منزل‌ها بازی می‌شد. بازیگران کسانی بودند که قبلاً در مجالس زنانه روضه می‌خوانده‌اند و یا راه و رسم بازیگری و نقالی را پای چنین مجلس‌ها آموخته بودند. از این شبیه‌خوان‌ها نام چندتایی مانده است؛ چون ملانبات (مخالف‌خوان) و ملافاطمه و ملامریم و از تعزیه‌گردان‌ها فقط نام حاجیه خانم یا «والیه خانم»، دختر فتحعلی‌شاه. تعزیه‌های مورد علاقه این مجلس‌ها بیشتر آن‌هایی بود که قهرمانان اصیلش زن بودند؛ چون تعزیه‌ی شهربانو یا عروسی قریش و نظایر آن‌ها؛ ولی تعزیه‌های عادی را هم با همان تشریفات و لباس و سلاح و گاهی با اسب و لوازم دیگر بازی می‌کردند. کسانی‌که به‌جای مردان بازی می‌کردند، احتیاج به شبیه‌سازی و بزکی داشتند تا با تغییر صورت و دورگه کردن صدا نقش خود را از نقش‌های زنان جدا کنند و می‌دانیم که اینجا زنان برخلاف اصل معمول در تعزیه، خیلی هم صورت خود را نمی‌پوشاندند. تعزیه‌ی زنانه تا اواسط عهد احمدشاه قاجار گاه‌به‌گاه در خانه‌های اشرافی بازی می‌شد و سپس به تدریج از میان رفت.»[۳] از نمونه‌های دیگر سوگ‌گانی «سوگ سیاوش» را می‌بینیم. تصاویری باستانی وجود دارد که در آن مردان و زنانی دیده می‌شوند که با دریدن گریبان خود بر سر و سینه می‌کوبند. وجود زنان در سوگ سیاوش، بعدها ـ به‌دلیل حفظ حریم زنانه ـ در سوگ سیدالشهداء علیه‌السلام تغییر کرد و محدود شد.[۴]

ب- سوگانی؛ بر بنیاد درون‌مایه‌ی شادی‌آور: معادل آن در تئاتر غربی، کمدی است. روحوضی یا سیاه‌بازی و شبیه مضحک یا تعزیه‌های شادی‌آور را از این شاخه می‌دانند.

در دوره‌ی قاجار با چرخشی ویژه، سمت‌وسوی برخی از تعزیه‌ها از سوگ و عزا به سور و شادمانی تغییر یافت. شبیه‌خوانان با پایه قرار دادن همان داستان‌ها، جنبه‌های شادی‌آور آن‌ها را بیرون کشیدند تا برای مراسم جشن و شادی هم بتوانند خوراکی آماده کنند.

نمایش‌های شادی‌آور زنانه در شیوهٔ نمایشی، وام‌دار «تقلید» است و از شگردها و بسیاری قراردادهای آن سود می‌جوید. تقلید از نمایش‌هایی بود که در دوره‌ی قاجار با نگاهی طنزآلود و انتقادی به امور جاری می‌پرداخت، نمایش‌گران تقلید تا آنجا آزادی داشتند که از کارکنان دربار شمرده شوند و بی‌هیچ محدودیتی حتی با شاه و درباریان شوخی کنند. پس از آن گونه‌ای دیگر از این نمایش‌ها به‌صورت زنانه برای زنان در محافلی اجرا شد که مردان به این مجالس راهی نداشتند. همین نکته سبب شد تا موضوع این نمایش‌ها (برخلاف صحنه‌های رسمی نمایش کشور؛ مانند تعزیه و تقلید) زنان و مشکلات و دغدغه‌های آنان را دربرگیرد. این گونه‌ی نمایشی نیز همانند «تقلید» و روحوضی، متن مکتوبی نداشت و بیشتر از قرارها، هماهنگی و نوآوری لحظه‌ای بازیگران به‌صورت فی‌البداهه شکل می‌گرفت. انجوی شیرازی[۵] نمایش‌های زیر را در این گونه‌ی نمایشی ثبت کرده است:

خاله رورو، قنبرسیما، خاله ستاره، فاطمه خانم، هوو هوو دارم هوو، آبجی گل‌بهار، آبجی نساء، گندم گل گندم، بشکن بشکنه، کیه کیه در می‌زنه، آی تو به باغ رفته بودی، مشتی صنم گفت، زن آشیخ، عمو سبزی‌فروش و...

تقلید شامل داستان‌های طنزآمیزی بود که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به هجو آدم‌های اجتماع، درباریان و حتی شاه می‌پرداخت. بعدها در مراسم جشن عروسی یا ختنه‌سوران روی حوض‌ها را با تخته پوشاندند و روی آن‌ها به اجرای «نمایش روحوضی» یا «سیاه‌بازی» پرداختند.

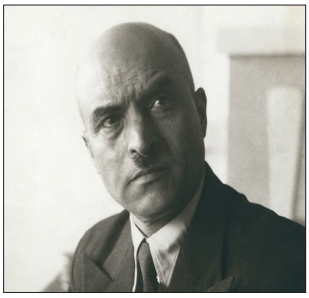
در دوره‌های بعد، تماشاخانه‌هایی برای اجرای تقلید و سیاه‌بازی بنا شد. در «تئاتر سعادت» ـ واقع در سرچشمه کوچه‌ی نظام‌الملک ـ که فردی به‌نام «امیر سعادت» بانی آن بود، برای اولین بار زنی به‌نام «شارل مالی گل» و پس از او چند زن دیگر چون «ملوک مولوی»، «پری گلوبندکی» و «پروانه صمیمی» را وارد نمایش تقلید کردند که باعث تیز شدن غیرت جمعی از مردم شد و آن‌ها هم دو بار، بار اول در سال ۱۳۰۵ شمسی و بار دیگر چندی بعد، «تئاتر سعادت» را آتش زدند.[۶]

«شارل مالی گل» سرنوشت عجیبی داشت، برعکس تصور همه او نه‌تنها ارمنی نبود، بلکه در اصل سیده‌ی مسلمانی بود به‌نام «اختر تقی زاده». این بانو از خانواده‌ی متدین و معتبری برخاسته بود. او در سفر به خارج از کشور بجای تحصیل، رقص و آواز آموخت و پس از بازگشت به میهن با نام زنی ارمنی، به جهان نمایش‌گری وارد شد؛ ولی سرنوشتی نیکو نیافت.[۷] به‌نظر می‌رسد علاوه‌بر نبود آمادگی پذیرش از جانب مردم، گروه‌های تقلید هم تلاش زیادی برای شناخت ویژگی‌های فرهنگی-جغرافیاییِ جامعه‌ی مذهبی-سنتی از خود نشان ندادند تا آشتی صحیحی بین مردم و نمایش برقرار سازند. بیفزایید که عوام‌زدگی دست‌اندرکاران تقلید، وخامت اوضاع را بیشتر می‌کرد.

پس از سال ۱۳۱۷؛ یعنی چند سال پس از کشف حجاب، اندک‌اندک حضور زنان در ریختار «تقلید» بیشتر شد تا آنجا که دیگر چیزی به‌نام «زن پوش» متروک شد و البته بدنامی بیشتر نمایش‌گران زن را به بار آورد.[۸] این به‌معنای تغییر نگاه مردم اکثریت جامعه نبود، بلکه ورود زنان به

■ رقیه چهره آزاد

■ اسماعیل مهرتاش


■ علی‌نقی وزیری

■ سیدعلی نصر

دسته‌های مطرب و تقلیدچی، بدنامی بیشتری برای آنان به ارمغان آورد.

۲. تماشاگان باختریسان[۹] (تئاتر غربی):

پایه‌های تماشاگان باختریسان در ایران نیز در دوره‌ی قاجار ریخته شد. آشنایی بیشتر شاهان و تحصیل‌کرده‌های ایرانی در دوره‌های قاجار با فرهنگ اروپایی، باعث شد این ریختار تازه به مرور صاحب جایگاه شود. تماشاخانه‌ای ساخته شود (تکیه‌ی دولت) و آثار نمایشی اروپایی به فارسی ترجمه شود (بیشتر آثار خندستانی[۱۰] مانند نمایش‌نامه‌های مولیر یا آخوندزاده و...) چرخه‌ای طی می‌شود تا اولین نمایش‌نامه‌های فارسی نوشته شود. (میرزاجعفر قراجه داغی).[۱۱]

در این زمان افرادی از طیف درس‌خوانده‌ی جامعه در قالب گروه‌هایی؛ چون «انجمن اخوت»، «شرکت علمیه‌ی فرهنگ»، «تئاتر ملی» و تعدادی از گروه‌های نمایشی پراکنده به اجرای نمایش در ریختار تماشاگان پرداختند که برخی از آن‌ها سیاسی و تاریخی و بسیاری از آن‌ها ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌های خارجی بود که جنبه‌های انتقادی قوی داشتند.[۱۲] از این میان تئاتر ملی از گروه‌های خارج از کشور به‌ویژه ترک‌ها و ارمنی‌ها برای اجرای نمایش دعوت می‌کرد که در بین آن‌ها بازیگران زن هم بودند. نخستین جنبش‌ها در نقش‌آفرینی بانوان را اقلیت‌های مذهبی شکل دادند، درحالی‌که هنوز زنان مسلمان از تماشای نمایش‌ها منع می‌شدند. جالب اینجاست که در برخی شهرستان‌ها تا حدودی اوضاع با مرکز فرق داشت، مثلاً در رشت[۱۳] یا مشهد نیز به پیروی از تهران، حرکت‌های نمایشی صورت می‌گرفت.[۱۴] با ماجرای کشف حجاب رضاخانی، به‌طور ظاهری در وضعیت زنان ایرانی تغییری داده شد. ادارات دولتی، زنان بیشتری را استخدام کردند، هرچند از دستمزد برابر با مردان خبری نبود. هم‌زمان گروه‌های نمایشی زیادی پا به عرصه نهادند که چندان نپاییدند.

«سیدعلی نصر» از نخستین کسانی بود که تلاش کرد برای نمایش تماشاگانی در ایران، وجهه‌ای کسب کند. او پس از بازگشت از اروپا، «کمدی ایران» را پایه گذاشت و تلاش کرد بازیگران زن ایرانی را به تئاتر جذب کند. از جمله‌ی این دسته «سارا خاتون»، «شکوفه» و «ملوک حسینی» را نام می‌برند. نخستین بازیگران زن، بیشتر از زنان ارمنی مهاجر بودند. مادام تریان (وارتو تریان)، مادام گاراگاش، لرتا و جمعی دیگر را از این دسته برمی‌شمارند.

«علی‌نقی وزیری» موسیقی‌دان برجسته‌ی کشور، در سال ۱۳۰۱ با گردآوردن عده‌ای جوان خوش‌فکر که در میان آنان نام چند بانوی ارمنی؛ مانند پری آقا بایف، لرتا هایراپتیان و سیرانوش به‌چشم می‌خورد، «کلوپ موزیکال» و چند سال پس از آن، هنرستان موسیقی را برای اجرای موسیقی، نمایش و تابلوهایی موسیقایی- نمایشی و اجرای اپرا و اپرت بنیاد نهاد.

هم‌زمان «اسماعیل مهرتاش» که در زمینه‌ی اپرا و اپرت با وزیری، دست به تجربه‌هایی زده بود، «جامعه‌ی باربد» را تأسیس کرد. در این گروه نمایش‌های موسیقیایی بر بنیاد داستان‌های «لیلی و مجنون»، «خسرو و شیرین» و «یوسف و زلیخا» به صحنه آمد. در نمایش خسرو و شیرین «ملوک ضرابی» خواننده‌ی سرشناس آن دوره در کنار بانو «رقیه چهره آزاد» قرار گرفت. در نمایش «یوسف و زلیخا»، لرتا نقش زلیخا را بازی می‌کرد. ۱۵ پری آقابایف اولین زن ارمنی بود که در این گروه به خواندن آواز دست زد و بازیگران را برای بازی آماده نمود.

پیدایش سینما در ایران

با ورود نخستین دوربین فیلم‌برداری (دستگاه سینماتوگراف) در زمان مظفرالدین‌شاه به سال ۱۲۷۹ هجری خورشیدی، تاریخ سینمای ایران آغاز شد. حضور زنان در سینمای ایران با نخستین فیلم ناطق فارسی به‌نام «دختر لر» آغاز شد که اردشیر ایرانی آن را در سال ۱۳۱۲ خورشیدی ساخت.

در دهه‌ی ۱۳۳۰، پیشرفت سینمای ایران ادامه یافت و در همین دوران، شهلا ریاحی با ساخت «مرجان» به نخستین کارگردان زن ایرانی در سینما تبدیل شد. از زنان پرکار تماشاخانه‌ی تهران می‌توان به «ایران دفتری» نیز اشاره کرد.

ورود نمایش رادیویی به ایران

در سال ۱۳۱۳ با افتتاح ایستگاه فرستنده‌ی رادیو تهران، نمایش رادیویی یا «درام رادیویی» وارد ادبیات نمایشی ایران شد که از مهم‌ترین نویسندگان دوره‌ی اول آن، بانو «شوکت ملک جهان‌بانی»

را نام می‌برند. ورود این شاخه از نمایش باعث پایه گرفتن فعالیت بسیاری از بانوان شد، به‌ویژه آنانی که به‌دلایل گوناگون تمایل زیادی به دیده شدن روی صحنه‌ی تماشاخانه‌ها نداشتند.

از زنانی که در این عرصه بسیار فعال بودند می‌توان به «ژاله علو» اشاره کرد. او کار در تلویزیونِ پس از انقلاب را با بازی در مجموعه‌ی «امیرکبیر» آقای سعید نیک‌پور آغاز کرد و آخرین حضور تلویزیونی‌اش در مجموعه‌ی «مختارنامه»ی میرباقری است.

تئاتر فرهنگ

حدود سال ۱۳۲۰ «عبدالحسین نوشین» با دعوت از همکاران گذشته‌اش، بانوان لرتا، توران مهرزاد (همراه با همسرش حسن خاشع)، مهین دیهیم، فروغ سهامی، نورالمهدی مظفری (پرخیده)، ایران قادری، سهیلا (مهین عباس طاقانی- مهین اسکویی)، «تئاتر فرهنگ» را بنا نهاد. مهین اسکویی (سهیلا) هم از چهره‌های جوانی بود که افزوده شد که در گذشته همراه‌با گروه سیار همسرش مصطفی اسکویی، در شهرهای غربی ایران نمایش‌هایی داده بودند. بانو لرتا همسر نوشین از برجسته‌ترین بازیگران در تاریخ تئاتر ایران در این دوره است.

«توران مهرزاد» (فاطمه بزرگمهری‌راد) با بازی در تلویزیون از سال آغاز ۱۳۵۲ آغاز به‌کار کرد، وی نخستین گوینده‌ی زنی بود که در رادیو دعای صبحگاهی خوانده است. تئاتر سعدی، توفیق خود در زمینه نمایش را علاوه‌بر مردان، مدیون زنانی چون توران مهرزاد، لرتا هایراپتیان، اعلم دانایی و چهره‌های جدیدتر مانند ایرن (عاصمی)، تهمینه، بزرگمهر، فرهی و فلوراست.

پس از «تئاتر سعدی»، گروه «آناهیتا» با استفاده از توان و تجربه‌ی افراد گروه‌های پیشین ازسوی «مصطفی اسکویی» بنا نهاده شد. اتللو، هیاهوی بسیار برای هیچ (شکسپیر)، خانه‌ی عروسک (ایبسن)، روباه‌ها (لیلیان هلمن) و تانیا (الکسی آربوزف) که دو مورد آخر با ترجمه و کارگردانی مهین اسکویی بودند، در این گروه تولید شد. بانوان همکار در این نمایش‌ها آزرم صالحی، مهین اسکویی، خانم امیرامجدی، دوشیزه فرید، خانم جزنی، خانم صفاظهری (خیاطی دوخت و لباس)، بانو بهادری، عصمت صفوی، مهین شهابی، آپیک، رؤیا، شمسی فضل‌اللهی، سهیلا، ماهرخ، سودابه اسکویی، مهین نثری و نسرین پورشیرازی بودند.

مهین اسکویی از معدود زنانی بود که علاوه‌بر بازیگری در زمینه‌های مختلف نمایش از قبیل کارگردانی، ترجمه، تحقیق و... نیز مشغول به کار بود. پس از سال ۱۳۳۵ گروه یا تروپ برجسته‌ی تئاتری برجا نماند و نمایش‌ها بیشتر متکی به‌نام کارگردانان و بازیگران شد. جریان اصلی سینمای ایران نیز با سبک و سیاق فیلم فارسی دنبال شد و چند فیلم انگشت‌شمار نیز در قالب موج‌نو خودنمایی کرد. در این دوره بازیگرانی چون فروزان (پروین خیربخش) (۱۳۹۴-۱۳۱۶) که نامشان تضمین‌گر فروش فیلم‌ها می‌شد، ظهور کردند.

حال تعدادی از نمایش‌ها و فیلم‌های پخش شده از تلویزیون ملی ایران را ذکر می‌کنیم که زنان ایرانی در آن به ایفای نقش پرداخته‌اند. در سال ۱۳۴۴ گربه روی شیروانی داغ (تنسی ویلیامز) با کارگردانی و بازی «محمدعلی جعفری» در تماشاخانه کسری اجرا شد. بازیگران زن نمایش، توران مهرزاد و مهین دیهیم بودند.

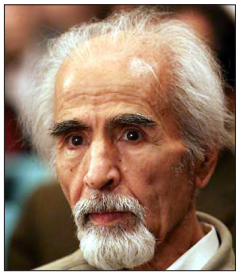
در سال ۱۳۴۵ آندورا (ماکس فریش) در آذرماه توسط «گروه هنری پاسارگاد» به کارگردانی زنده‌یاد «حمید سمندریان» و همکاری زنانی از قبیل ثریا قاسمی، پری امیرحمزه، پروین دولتشاهی، جمیله شیخی و شهلا هیربد در تهران به‌روی صحنه آمد که آن‌ها بازیگر زن این نمایش‌ها بودند و «پری صابری» به‌عنوان «طراح دکور» با آنان همکاری داشت، پس می‌توان امور تجسمی یک نمایش (صحنه نما) را از شاخه‌های فعالیت زنان دانست که بعدها گسترده‌تر شد.

در سال ۱۳۴۶ اجرای «عروسی خون» اثر فدریکو گارسیالورکا[۱۶] نیز برای نخستین بار در تالار مولوی انجام شد. کارگردان آن «مهدی هاشمی» و بازیگران زن سوسن تسلیمی، ژیلا سهرابی، ژالاک (ژاله.ک)، افسانه توکلی، روحی درخشان، میترا فتحی و رعنا باستانی بودند. «آی با کلاه و آی بی‌کلاه» اثر ساعدی «گوهر مراد»، در اسفن ماه سال ۱۳۴۶ در تالار بیست و پنجم شهریور (سنگلج) با کارگردانی جعفر والی و بازیگری بازیگران زن از جمله آزیتا لاچینی، مهین شهابی و خانم نجفی به‌روی صحنه آمد.

در سال ۱۳۴۸ «از پشت شیشه‌ها» اثر اکبر رادی را زنده‌یاد رکن‌الدین خسروی به‌روی صحنه‌ی تالار سنگلج برد. ثریا قاسمی، جمیله شیخی و گیتی جوادی در این کار به هنرمندی پرداختند. طراحی صحنه‌ی این نمایش برعهده‌ی مهدخت نیکبخت بود.

■ ثریا قاسمی

■ حمید سمندریان


■ مصطفی اسکویی

■ پری صابری

■ ژاله علو

نخستین اجرای «پرومته در زنجیر» نوشته‌ی سوفوکلس با ترجمه‌ی مسکوب را در سال ۱۳۴۹ «گروه هنری آپادانا» با کارگردانی حمید آصفی در تالار انجمن ایران و آمریکا به‌صحنه آورد. نام «فریده سپاه منصور» هم در بین بازیگران زن این اثر به چشم می‌خورد.

«مرگ فروشنده» به‌وسیله‌ی گروه مستقل «تئاتر سوم» با کارگردانی ولی شیراندامی در انجمن ایران و آمریکا در سال ۱۳۴۸، همراه با بازیگری مهوش برگی، پروین سلیمانی، شهناز صاحبی و افروز شیراندامی به اجرا درآمد.

«امیرارسلان» (پرویز کاردان) در مهرماه سال ۱۳۵۰ در جشنواره‌ی نمایش‌های ایرانی به کوشش هنرمندان وزارت فرهنگ و هنر، با کارگردانی علی نصیریان در تالار سنگلج به‌روی صحنه آمد. مهین شهابی، فرزانه تأییدی و فخری خوروش (در دو نقش) در این نمایش بازی کردند و زهرا خواجه‌نوری، نور این نمایش را تنظیم کرد، او پیش‌از این هم در نمایش‌های دیگر در این شاخه فعالیت کرده بود.

نمایش غیرمتعارف سال ۱۳۵۰، با نویسندگی و کارگردانی عباس نعلبندیان «سندلی کنار پنجره بگذاریم و ...» در کارگاه نمایش به‌صحنه آمد، شکوه نجم‌آبادی، مهوش افشارپناه و شمسی فضل‌الهی در آن بازی داشتند.

در سال ۱۳۵۱ «باغ آلبالو» (چخوف) با ترجمه‌ی «سیمین دانشور» و با کارگردانی و طراحی آربی اُوانِسیان، با بازی مهوش افشارپناه، فهیمه راستکار، فریده سپاه منصور و شکوه نجم‌آبادی در کارگاه نمایش به‌روی صحنه رفت.

«ناگهان...» (نعلبندیان)، طراح و کارگردان آربی اُوانِسیان، بازیگران زن مهوش افشارپناه، فهیمه راستکار، نسرین رهبری و شکوه نجم‌آبادی، در سال ۱۳۵۱ در تئاتر شهر اجرا شد.

در سال ۱۳۵۲ «آنا کریستی» (یوجین اونیل) به کارگردانی عباس یوسفیانی، با بازی بازیگرانی چون آذر فخر و پروین دولتشاهی، از تلویزیون ملی ایران پخش شد.

«باغ سایه‌ها» نمایش‌نامه‌ای دیگر از تهمینه میرمیرانی است که در انتشارات روزن به چاپ رسیده است و در سال ۱۳۵۲ با کارگردانی میرمیرانی و بازیگری مینو و آهو خردمند و مریم معترف در تلویزیون ملی ایران اجرا گردید.

در سال ۱۳۵۲ «سرباز لاف زن» (پلوتوس)، در تالار سنگلج اجرا شد که کارگردانی آن را خلیل موحد دیلمقانی و بازیگری بازیگران زن از جمله هما روستا، نازی حسنی و پری امیرحمزه برعهده داشتند.

«کسب و کار میسیز وارن»، به کارگردانی هرمز هدایت و بازیگری بازیگران زن از جمله آذرفخر و مرضیه برومند، در سال ۱۳۵۵ در تالار ۲۵ شهریور به اجرا درآمد.●

منابع

– امید، (جمال)، تاریخ سینمای ایران ۱۳۵۷ـ۱۲۷۹، تهران: انتشارات روزنه، بهار ۱۳۷۴.
– بکتاش (مایل): روزهای کمدی (در آغاز قرن ۱۴ هجری)، تهران: فصل‌نامه‌ی تئاتر، شماره‌ی ۵، پاییز ۱۳۵۷، صص ۳۷ـ۱۱.
– بکتاش (مایل): طلوع غریبه‌ی تئاتر در افق ایران، تهران: فصل‌نامه‌ی تئاتر: شماره‌ی ۳، بهار ۲۵۳۷ (۱۳۵۷)، صص ۲۳ـ۱۱.
– تقیان (لاله): گفت‌وگو با لرتا، تهران: فصل‌نامه‌ی تئاتر: شماره‌ی ۲، زمستان ۲۵۳۶ (۱۳۵۶)، صص ۴۵ـ۳۹.
– جنتی عطائی (ابوالقاسم): بنیاد نمایش در ایران، تهران: صفی علی‌شاه، ۲۵۳۶ (۱۳۵۶ه. ش).
– چلکوسکی (پتر. جی): تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران، ترجمه‌ی داوود حاتمی، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
– حامد سقایان (مهدی): ریخت‌ارهای نمایش ایرانی (با مقدمه‌ای از دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی)، تهران: دبیرخانه‌ی دائمی جشنواره‌ی تئاتر دانشجویان کشور وابسته به معاونت فرهنگی جهاد دانشگاهی، ۱۳۷۸.
– خالقی (روح‌الله): سرگذشت موسیقی ایرانی، جلد اول، چاپ سوم، ۱۳۶۷.
– رادی (اکبر) (نمایش‌نامه): افول، تهران: زمان، چاپ دوم، ۲۵۳۵ (۱۳۵۵).
– شعاعی (حمید): نمایش‌نامه و فیلم‌نامه در ایران، تهران: بی‌نا، چاپ اول ۲۵۳۵ (۱۳۵۵ه. ش).
– شهشهانی (دکتر سهیلا)/ هدایی (ژیلا)/ سپهر صادقیان (فهیمه): اینجا ایران، من زن، تهران: مدبر، ۱۳۷۴.
– عازمی خواه (حسین)، (پایان‌نامه): زنان تئاتر ایران، تهران: دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک، ۱۳۵۳.
– عناصری (دکتر جابر): مراسم آئینی و تئاتر، تهران: دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک، ۱۳۵۸.
– گوران (هیوا): کوشش‌های نافرجام «سیری در صد سال تئاتر ایران»، تهران: آگاه، ۱۳۶۰.
– ملاح (حسین‌علی): قمرالملوک وزیری، تهران: پیام نوین، ش ۳، دوره‌ی هفتم، بهمن ماه ۱۳۴۳.
– میرخدیوی (اصغر): سی سال پشت صحنه‌ی تئاتر، مشهد: تمدن (باستان سابق)، ۱۳۷۲.
– نوزاد (فریدون): تاریخ نمایش در گیلان (از آغاز تا ۱۳۳۲)، رشت: گیلکان، ۱۳۶۸.
– هاشم‌پور (نرگس)، (پایان‌نامه): زنان بازیگر تئاتر ایران، تهران: دانشگاه آزاد، ۱۳۷۶.
– همایونی (صادق): تعزیه در ایران، شیراز: نوید، ۱۳۶۸.
– یاری (منوچهر): ساختارشناسی نمایش ایرانی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (حوزه‌ی هنری)، ۱۳۷۹.

پی‌نوشت

۱. ناظرزاده کرمانی، فرهاد، نمایش‌گری‌های کاروانی در ایران: پژوهشی نظریه پردازانه، هنرهای زیبا، شماره ۱۳، بهار ۱۳۸۲.

2. suggānī.

۳. بیضایی (بهرام): نمایش در ایران، تهران: بی‌نا، ۱۳۴۳، ص ۱۶۲.

۴. همان.

۵. انجوی شیرازی (ابوالقاسم)، بازی‌های نمایشی، امیرکبیر، چاپ نخست، ۱۳۵۲.

۶. بیضایی (بهرام): پیشین.

۷. محبی (حسین): فرهنگ جامع زنان بازیگر ایران، تهران: بهشت اندیشه، ۱۳۸۰.

۸. بیضایی (بهرام): پیشین.

۹. ناظرزاده کرمانی: پیشین.

۱۰. کمدی (ر.ک پیشین).

۱۱. ملک‌پور (جمشید): ادبیات نمایشی در ایران– دوجلد، تهران، طوس، ۱۳۶۳.

۱۲. پیشین.

۱۳. پیشین.

۱۴. همایونی (منصور): سرگذشت نمایش در مشهد، مشهد: اداره‌ی کل فرهنگ و هنر خراسان، ۱۳۴۸.

۱۵. اسکویی (مصطفی): سیری در تاریخ تئاتر ایران؛ جنتی عطایی (ابوالقاسم): بنیاد نمایش در ایران.

16. Federico Garcia Lorca.

سینما و دین

- گفت‌وگوی اختصاصی خردورزی با اساتید مطرح علوم انسانی:
نادر طالب‌زاده، سعید مستغاثی و عباس محسن عبد علی المسفر
- همراه با آثاری از:
سمانه مهرپرور، محسن ابراهیمی، نادر خواجه‌زاده و علی اصغر سیاحت‌هوید!

گفت‌وگو با نادر طالب‌زاده

مستندساز و کارگردان

فقدان مدیریت در سینمای ایران

ضعف ساختار، استعدادهای سینمایی را تلف کرد

معرفی‌نامه

نادر طالب‌زاده متولد سال ۱۳۳۲ در تهران، مستندساز، تهیه‌کننده و مجری تلویزیونی و کارگردان اهل ایران است. او دبیر کنفرانس بین‌المللی افق نو، دبیر جشنواره فیلم عمار، از افراد مؤثر در تأسیس شبکه افق سیما و عضو هیئت اندیشه‌ورز این شبکه است. طالب‌زاده دارای مدارک تحصیلی کارشناسی ادبیات انگلیسی از دانشگاه راندولف میکن و کارشناسی ارشد کارگردانی سینما از دانشگاه کلمبیا است. او فعالیت هنری را از ۱۳۵۹ در صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران با ساخت فیلم‌های مستند آغاز کرد. از دیگر فعالیت‌های طالب‌زاده می‌توان به تدریس در مرکز اسلامی آموزش فیلم‌سازی و مدیریت مرکز تحقیقات و مطالعات سینمایی در معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اشاره کرد. وی از منتقدان دائمی سیاست‌های رسانه‌ای آمریکا است و در برنامه‌های تلویزیون ایران به‌عنوان کارشناس سینمایی حضور می‌یابد.

مقدمه

استفاده از تعبیری مانند «سینمای اسلامی» مادامی صحیح است که سینما ماهیتاً در نسبت میان حق و باطل بی‌طرف باشد. حال آنکه این چنین نیست. این پیش‌داوری عموماً درباره تکنولوژی و متدولوژی علوم و همه محصولات شجره غرب، وجود دارد. سینما نیز به تبعیت از این پیش‌داوری کلی، ظرفی فرض می‌شود که با مظروف خود پیوند ذاتی و ماهوی ندارد. در تمدن امروز غرب روش و ابزار «اصالت» دارد؛ اما در عین حال، سینما می‌تواند که این چنین نباشد. اگر محتوای سینما بخواهد که به سوی حق و اسلام متمایل گردد، تکنیک سینما، یعنی مجموعه روش‌ها و ابزار آن، حجابی است که باید خرق شود. مجله تخصصی خردورزی با هدف تبیین ماهیت سینمای دینی و انقلابی گفتگویی را با استاد نادرطالب‌زاده مستندساز، تهیه‌کننده، کارگردان و مجری تلویزیونی انجام داده است، در ادامه متن این مصاحبه تقدیم می‌گردد.

■ **خردورزی: به‌عنوان نخستین سؤال ابتدا تحلیل خود را نسبت به ماهیت، جایگاه و نوع مواجهه‌ی سینما با مقوله‌هایی مانند اسلام، دین و انقلاب ارائه بفرمایید.**

به‌نظر من سینما مقوله‌ای جدا از هویت انقلاب اسلامی نیست، انقلاب در مقطعی اتفاق افتاد و موجب احیای دین در جهان شد؛ ما در سینما هم نیاز به انقلاب داریم. سینما تنها هنری است که ترکیبی از هنرهاست و همه‌چیز را دربردارد. سینما مجسمه‌سازی، نویسندگی، شعر و نقاشی را درون خود جای داده است. همه‌چیز در آن ادغام شده است؛ پس فوق‌العاده قوی است و بالطبع تأثیر آن نیز فوق‌العاده است. باوجود اینکه می‌توان برای سرگرمی هم از آن استفاده کرد، نمی‌شود تنها برای سرگرمی باشد. به‌نظر من سینمای دینی باید این بیان را پیدا کند و لازم نیست به‌طور مستقیم و فقط درباره مسجد یا قرآن باشد. می‌تواند درمورد ارزش‌های انسانی باشد و انسان را به ایمان و اصل خود، مرکزش، هویتش و اینکه اصلاً برای چه آمده است، بازگرداند. ما زمانی به این هدف می‌رسیم که قبول کنیم با سینما می‌شود چنین کاری کرد و بخواهیم که با عشق و تعهدمان چنین اتفاقی بیفتد؛ یعنی کسی‌که به سینما می‌رود، با دیدن فیلم، یک انقلابی هرچند ضعیف در او به‌وجود می‌آید و او را نسبت به یک‌سری ارزش‌ها متعهد کند تا بهتر با خودش و مشکلاتش کنار بیاید. سینما این توان را دارد و می‌تواند در قالب قصه یا مستند داستانی باشد. این مورد به توان هنرمند برمی‌گردد؛ یعنی هیچ فیلمی نیست که توان سازنده‌ی آن محدود؛ اما حاصلش مسأله‌ای عظیم باشد.

در تقسیم‌بندی سینما در غرب، معمولاً چیزی به‌نام سینمای دینی به این صورت وجود ندارد که مثلاً بگویند سینمای ایمان یا سینمای معنوی. هرچند فیلم‌هایی بوده که به مقوله‌ی مذهب پرداخته است؛ ولی اینکه بحث و بررسی کنیم که آیا سینمای دیگری به‌نام سینمای دینی هم می‌تواند وجود داشته باشد، انسان را به مطلب دیگری می‌رساند و به اصل مسأله نزدیک‌تر می‌کند. تبلیغات در غرب به‌شدت غیردینی است. کل شبکه‌ها تماماً سکولار و غیردینی و حتی ضددینی است. زمانه طوری است که انسان نیاز دارد تا به‌طریقی آرام شود و خود را آزاد کند؛ یعنی به‌دنبال نوعی آزادی می‌گردد. آن‌ها متوجه نشده‌اند که با این تعاریفی که دارند، به آن نمی‌رسند. در غرب، انسان برای رسیدن به آزادی، به انواع بی‌بندوباری تن می‌دهد؛ ولی آرام نمی‌شود. بنابراین به خودش برمی‌گردد و به اینکه از طریقی به یک آرامش درونی برسد. این بازگشت به دین است که در غرب اتفاق افتاده و شاید از علائم این زمان است.

پس از انقلاب، فیلم‌های خوبی داشته‌ایم، اما لازم است به این برسیم که چگونه آثار سینمایی ایده‌آل می‌شود. شاید خیلی هم دور و حتی بعید باشد؛ ولی جزء اهداف بسیار ارزشمند ماست. وقتی این مسأله به‌عنوان سؤال مطرح می‌شود و افراد مختلفی که سازنده و نویسنده هستند یا در این زمینه، فکری دارند باهم بحث و جدل می‌کنند، به‌نظر من آغاز بسیار بابرکتی است؛ چون می‌خواهند این بذر حاصلی بدهد، لذا آن را دیر یا زود می‌کارند. بنده خیلی هم خوش‌بین نیستم؛ ولی این مسأله اتفاق می‌افتد و ما روزی سینمایی خواهیم داشت که مقوله و جنس آن فرق می‌کند با سینمای فعلی.

یکی از مشکلات سینما جدی نبودن آن است. علی‌رغم اینکه مراکز ذی‌صلاح داریم؛ ولی خود مسأله، لغزنده و وسواس برانگیز است و جدی نیست. یکی از دوستان می‌گفت که همیشه برای من سؤال است که چرا حوزه‌های علمیه با سینما قهر هستند، حتی با وجود اینکه علما آن را حمایت می‌کنند. سینما می‌تواند با شهامت، جسارت و آگاهی به مقولاتی دست یابد که ما آرزو داریم. روزی انسانی فاضل و بالغ و کامل، مطلبی را برای ما باز کند، اگر چنین شخصی این کار را با سینما انجام دهد، دنیای

شگفت‌آوری گشوده می‌شود. از بچه گرفته تا بزرگ، از دیدن این فیلم فیض می‌برند و صفا می‌کنند. این قابلیت و خاصیت سینماست که هنوز به آن نرسیده‌ایم.

■ **خردورزی: شاید بتوان گفت که تعریف شما تا حدودی به تعریف ارسطو از هنر نزدیک است. برخلاف ارسطو که هنر را اسباب تزکیه مخاطب می‌داند، عده‌ای منکر این هستند و معتقدند سینما در ذات خود با حقیقت تناسب ندارد و این خوانشِ از هنر و سینما منجر به فریفته شدن مخاطب در ابزار و روش‌ها می‌شود، با توجه به توضیحاتی که شما داشتید «اصالت روش و ابزار» را در عرصه‌ی سینما تبیین بفرمایید.**

بنده معتقدم صنعت و تکنولوژی سینما بی‌حکمت نیست. همان‌طور که ما امروز ماهواره را می‌بینیم و روزی شاید این ماهواره در خدمت چیزهای دیگر قرار گیرد. به‌نظرم نهایتاً زندگی جنگ بین خیر و شر است و انسان تلاش می‌کند با چیزهایی که در دست دارد به آرامش برسد. سینما می‌تواند کمک زیادی در این راستا بکند. همان‌طور که روزی سینما متولد شد، روزی هم به بلوغ خواهد رسید. من خودم را اسیر کلمه ابزار نکرده‌ام با اینکه می‌شود گفت که ابزار هم هست. روزی می‌رسد که فیلم‌های سینمایی دارای فیلم‌برداری عالی، دکوپاژهای فوق‌العاده، بازی‌های شگرف و رنگ‌پردازی عجیب و بسیار جشنواره‌پسند خواهند بود که دارای معنا و بار خاصی هم باشند؛ مثل چیزی که از بهشت می‌آید. سینما همان‌قدر که دچار وسوسه‌های شیطانی است، به همان اندازه هم رحمانی است.

■ **خردورزی: روح آدمی ساحتی دارد که «فطرت الهی» اوست و ساحتی دیگر که متعلق بدن حیوانی اوست و عادات و تعلقات شخصیت و اجتماعی‌اش، حیطه عمل فیلم‌ساز کدام یک از این ساحات وجودی بشر است؟ آیا هنر دینی در این جایگاه زمینه و کنش مؤثری می‌تواند داشته باشد؟**

یک فرد وقتی هنرمند می‌شود یا یک اثر وقتی هنرمندانه است که با ذوق هنری آمیخته باشد؛ یعنی یک غریزه‌ی هنری وجود داشته باشد. امروزه در سینما می‌بینیم که خیلی از کارها خیلی هنرمندانه و بعضی کارها سَقَط است. افرادی وارد سینما می‌شوند که اصلاً ذوق و حرفه‌شان چیز دیگری است؛ چون دسترسی به صنعت سینما در ایران از هر کشور دیگری آسان‌تر است و مطمئنم که هیچ کشوری از این جهت به گردپای ما هم نمی‌رسد. یکی از خصوصیات اثر حقیقی هنری آن است که باید غریزه‌ی هنری در سازنده باشد. این غریزه عنایت خدادادی است و نمی‌شود آن را حتی زیر نظر بهترین اساتید کسب کرد. کسی که مسئول این بخش است باید استعدادهای جدید و جدی را کشف کند تا حداقل پانزده سال آینده مشکل امروز را نداشته باشیم که هرکسی فیلم می‌سازد.

علاوه‌بر غریزه هنری، تلفیقی از جوهره اصیل هنری و تعهد رحمانی در شخص باید باشد؛ یعنی کسی‌که متعهد به حقیقت است به‌نوعی اسیر است؛ یعنی از یک هنرمند متعهد، غیر از هنر دینی چیز دیگری نمی‌تواند بیرون بیاید، ولی چیزی که ما به‌دنبال آن هستیم این است که هنرمند متعهد حقیقی به چه‌چیز متعهد است.

مشکل سینمای امروز را خانواده‌ی سینما باید حل کند. البته این کار با یک برنامه مقطعی کوتاه مدت میسر نیست، بلکه باید برنامه‌ای طولانی و بلند مدت تدوین کرد. باید عادل‌ترین و آگاه‌ترین کارشناسان را که بیشترین تجربه را هم دارند، گرد آورد و سیستمی را ایجاد کرد که در هر دوره و زمانی، گروه کارشناسی متعهد وجود داشته باشد. در کنار معاونت وزیر یا در بخش نظارت بر نمایش فیلم‌ها، شورایی تشکیل شود که مثلاً هر دو سال یکبار عوض شود و از معتمدترین افراد خانواده سینما باشند؛ آن‌هایی که ثابت کردند هم فیلم‌ساز خوبی هستند و هم موضوع را می‌شناسند.

ما در عصری زندگی می‌کنیم که کاملاً در دو جناح و جبهه هستیم. الآن مشخص است که جنگ، جبهه و خاکریز کجاست، تاکتیک کدام است، قرار است آینده چگونه بشود و خدمت و خلقت چیست. کسانی‌که مرتکب جناح‌بندی می‌شوند، ندانسته خیانت می‌کنند. درحال حاضر بیشتر از هرچیزی نیاز به سرعت داریم و اینکه خودمان را به ایده‌آل‌ها نزدیک کنیم و این ممکن نیست مگر با وحدت عمل. بعضی مسائل را باید تجزیه و تحلیل کرد، به نتیجه رسید و بعد سیاست‌گذاری و آن را اعمال کرد. متأسفانه ما در این قسمت سیاست‌گذاری نداریم.

■ **خردورزی: به نظر شما ساختارهای موجود مانع رسیدن به این اهداف هستند؟**

در تجربه‌ای که در اداره تحقیقات سینمایی داشتم، متوجه شدم که تعریف درستی از این بخش نداریم. کار بخش تحقیقات معاونت سینمایی چیست؟ کار سینمای تجربی چیست؟ کارهای سینمایی عادی و کلاسیک و سینمایی تجربه به معنی اکسپریمنت نیست. یا اینکه تعریف نشده کار سینمای جوان چیست؟ مشکل ما در ضعف کارشناسی است. در هرجای دنیا اگر پیشرفتی صورت گرفته به لحاظ حوزه‌های فکری بوده است. حوزه‌های کارشناسی جدی؛ یعنی کسی‌که مقوله را می‌شناسد و به آن عمل می‌کند. بنابراین، پیشنهاد این است که شورایی از بهترین خبرگان سینما تشکیل دهیم؛ از آن‌هایی که کار جدی نکرده باشند و هر دو سال یک بار هم عوض شوند تا همه بتوانند به میدان بیایند. مقوله سینما خیلی جدی است؛ چون سینمای ایران به لحاظ تکنیک جا افتاده و آن چیزی که ما صادر کرده‌ایم، مخاطب دارد. در خارج از ایران به سینمای ما خیلی علاقه دارند. به لحاظ زیباشناسی فیلم‌بردارهای خیلی خوبی پیدا

دسترسی به صنعت سینما در ایران از هر کشور دیگری آسان‌تر است و مطمئنم که هیچ کشوری از این جهت به گردپای ما هم نمی‌رسد. یکی از خصوصیات اثر حقیقی هنری آن است که باید غریزه‌ی هنری در سازنده باشد. این غریزه عنایت خدادادی است و نمی‌شود آن را حتی زیر نظر بهترین اساتید کسب کرد. کسی که مسئول این بخش است باید استعدادهای جدید و جدی را کشف کند تا حداقل پانزده سال آینده مشکل امروز را نداشته باشیم که هرکسی فیلم می‌سازد.

کرده‌ایم، کارگردانان خوب و صاحب سبکی هم داریم. اما در موضع سیاست‌گذاری که مبتنی بر کارشناسی باشد، خیلی عقب هستیم. ابتدا باید صورت مسأله را پیدا کنیم و بعد مشکلات عمده‌ای را که داریم در شورا مطرح و نهایتاً راه حل آن را پیدا کنیم. علت ترقی در کشورهایی مثل اندونزی و مالزی در سال‌های اخیر این است که حوزه‌های فکری ایجاد کرده‌اند. هر حوزه‌ای یک نظام فکری می‌خواهد که آن را ضمانت کند. این یک روش عادلانه است که همه آن را قبول دارند. علت اینکه ما در این مدت بیشترین مشکل را داشته‌ایم این بوده که کار حرفه‌ای نبوده و این برخورد عادلانه‌ای نیست. سیستم فیلم‌سازی ما باید توسط کارشناسانی عادل از گروه‌های مختلف، کارشناسی شود.

اینکه تاکنون هنر هفتم در این زمینه چگونه عمل کرده است، باید مطالعه و بررسی شود و شکاف میان واقعیات، آرمان‌ها و اهداف مشخص گردد. برای رسیدن به این منظور می‌توان فیلم‌سازان و مخاطبان سینما را درجه‌بندی کرد. در درجه‌ی اول، افراد متعهد و انقلابی قرار دارند که دغدغه‌ی اصلی آن‌ها حفظ آرمان‌های انقلاب و نظام است؛ رسالت اصلی سینما در نظر آن‌ها ترسیم سیمایی از مردان و زنان انقلابی است.

دسته دوم فیلم‌سازانی هستند که فیلم آن‌ها باتوجه به فضای عمومی جامعه و چارچوب تعیین شده‌ی هیأت نظارت ارشاد، تنها برای فروش بیشتر ساخته شده است و دستیابی به این هدف مدنظر آن‌ها نیست. در دسته سوم هم فیلم‌سازانی قرار دارند که احتمالاً نسبت به انقلاب بدبین هستند. مخاطبین سینما نیز به همین ترتیب تقسیم‌بندی می‌شوند. بخش وسیعی از فیلم‌های پس از انقلاب، توسط گروه اول و دوم ساخته و پرداخته شده است. در مجموع می‌توان گفت که سینمای پس از انقلاب باتوجه به مقوله مخاطب‌شناسی فعالیت کرده و درخصوص ارائه الگویی از زن مسلمان موفقیت نسبی داشته است.[1]

تلاش‌هایی در معاونت سینمایی و مرکز سیاست‌گذاری سینما صورت گرفته است. به‌طور مثال برای فیلم‌هایی که مضمون انقلابی دارند، سوبسید درنظر گرفته‌اند و فیلم‌سازانی که به این هدف در محتوای فیلم‌ها توجه کرده‌اند، تشویق و حمایت شده‌اند. اما حوزه‌ی هنر و سینما به‌دلیل تنوع‌پذیری، عرصه اختلاف سلیقه‌ها است و ورود و خروج افراد تحقق این هدف را تضعیف یا تحکیم می‌کند.

■ **خردورزی: از نظر شما مکاتب و اندیشه‌های اجتماعی غرب چقدر توانسته است در کاشت انگاره‌های ذهنی اهداف تمدنی خود موفق باشد؟**

سینما یکی از محصولات تکنولوژیک تمدن غرب است و از این نظر هرگز نمی‌توان حقیقت آن را مجرد از مجموعه کلی تمدن غرب شناخت. «غرب» دارای وحدت و کلیت است و غفلت از این معنا، بدون تردید غفلت از حقیقت تاریخ و کیفیت تحقق تاریخی اشیاء و وقایع است، از سوی دیگر سینما به‌طور ماهوی ذات اغواکننده و وسوسه‌انگیزی دارد که می‌تواند به‌عنوان یک لغزشگاه خطرناک باشد. البته این هم جزء شگرد سینماست که کارگردان و فیلم‌ساز را تصرف می‌کند؛ به‌عنوان مثال، فمینیسم از جمله اندیشه‌های اجتماعی است که برای احقاق حقوق زنان در غرب شکل گرفته است. این دیدگاه با نگاهی افراطی به زن، محصول اوضاع نامساعد زنان در غرب بوده است و متأسفانه امروزه در کشور ما برداشت‌های نادرست و ناقصی از این اندیشه‌ی مطرود در غرب صورت می‌گیرد و اصول و مبانی فقه اسلامی را درمورد حقوق زنان زیر سؤال می‌برد. این حرکت از مطبوعات آغاز شده و به‌تدریج در محتوای فیلم‌هایی که یک نوع نگاه افراطی به زن دارند، راه یافته است. درواقع این قبیل فیلم‌ها با هدف ملموس کردن این دیدگاه برای عموم مردم ساخته می‌شود. در غرب نیز مشابه چنین حرکت‌هایی انجام شده است و تدریجاً در میان افرادی که از غرب الگو می‌پذیرند، نفوذ کرده است.

بنابراین لازم است هنرمندان متعهد و متدین، اهدافی که در این قبیل فیلم‌ها پیگیری می‌شود، بررسی کنند، متوجه توطئه شیطانی غرب در این زمینه باشند و برای خنثی‌کردن این هدف درصدد ساخت فیلم‌هایی در مقابله با این فیلم‌ها باشند. این کار مستلزم نشست‌های دوره‌ای میان نیروهای متعهد است. هیچ قومی از مشورت و تبادل نظر و اطلاع‌رسانی آسیب ندیده است، بلکه این جلسات می‌تواند منشأ خیر و حرکتی باشد. علت این استقبال جهانی بررسی تغییر و تحولات ایران توسط محافل غربی است. آن‌ها مایلند درخصوص وضعیت ایران و انقلاب اسلامی اطلاعاتی به‌دست آورند؛ لذا وقتی فیلمی از ایران در خارج از کشور نمایش داده می‌شود، توجه عمومی را به خود معطوف

می‌کند؛ زیرا اساساً انقلاب و حکومت اسلامی برایشان مهم است و سؤالاتی در این مورد در ذهنشان وجود دارد؛ به طور کلی هرکسی که خلاف اسلام و آرمان‌های انقلاب سخن بگوید، فیلم بسازد، مقاله بنویسد و با روش‌های مختلف بخواهد این مطلب را القاء کند که در ایران خفقان و استبداد است، جامعه اسلامی ضد آزادی است، خشن است، حقوق افراد را تضییع می‌کند و... غربی‌ها حمایتش می‌کنند، تحویلش می‌گیرند و عکس و تصویر از او می‌گیرند و با او مصاحبه می‌کنند. یکی از فیلم‌سازان در فیلمی که درمورد یک گروه موسیقی ساخته بود، یک صحنه رقص هم گذاشت که حذف شد. غربی‌ها در بوق و کرنا کردند که در ایران آزادی نیست. وجود همین یک صحنه کافیست تا نام فلان فیلم‌ساز در صدر جدول قرار بگیرد؛ ولی اگر همان فیلم‌ساز، فیلمی بسازد که در آن از صهیونیست‌ها انتقاد کند، دیگر قابل تحمل نخواهد بود و فیلم او جایزه اول را نمی‌گیرد. در غرب نیز اساتید، هنرمندان و اندیشمندان نمی‌توانند حرفی بزنند؛ زیرا به‌طور کلی بایکوت می‌شوند.

به‌طور کلی اگر بخواهیم جمع‌بندی کنیم سینمای دینی ابزاری برای انتقال مفاهیم دینی و ارزش‌های انسانی است و این قابلیت و قدرت صنعت سینما و فیلم‌سازی را نباید نادیده گرفت. ازطرفی فیلم‌سازان ما باید در کنار غریزه هنری، ایمان و تعهد هم داشته باشند تا به نقطه مورد نظر در سینمای دینی برسیم.

هم‌چنین برای ترسیم الگوی مناسبی از زن مسلمان، متناسب با شأن و جایگاهش باید فیلم‌هایی با هدف خنثی‌سازی فمنیسم غربی ساخته شود و نشست‌های دوره‌ای میان نیروهای متعهد برگزار گردد تا بتوان از نظرات متخصصین این عرصه بهره گرفت.●

پی‌نوشت

۱. منتشر شده در شماره سوم فصل‌نامه «شورای فرهنگی و اجتماعی زنان».

گفت‌وگو با عباس محسن عبد علی المسفر

نویسنده، مترجم و منتقد سینما و تلویزیون جهان عرب

هری پاتر، میراثی عربی با روایتِ فانتزی

سینمای جهان عرب، بازنویس سینمای غرب است

| خبرنگار و مترجم: سجاد اکبری

| معرفی‌نامه

عباس محسن عبد علی المسفر روزنامه‌نگار و نویسنده اهل عراق معروف به عباس محسن، دوم اکتبر ۱۹۸۰ در شهر بصره متولد شد. وی فارغ‌التحصیل دانشگاه تربیت معلم عراق است و پس از اخذ مدرک کارشناسی در رشته‌ی آموزش زبان انگلیسی، کارشناسی ارشد خود را در رشته تحصیلی کارگردانی اخذ کرده است. عباس محسن به زبان‌های عربی، انگلیسی و فرانسوی تسلط دارد و کتاب‌های «زنی که بی‌گناه خوانده می‌شود»، «گزیده‌هایی از اشعار انگلیسی»، «صد سال شعر» و «چه کسی از درخت لوبیا بالارفت؟» را تا به‌حال به زبان انگلیسی ترجمه کرده است. عباس محسن عبد علی المسفر در سال ۲۰۰۷ مرکز شعر بصره را تأسیس کرد و هم‌اکنون نیز عضو اتحادیه شعرا و ادبای عراق و عضو اتحادیه منتقدین و نویسندگان عراق می‌باشد.

مقدمه

در جهان امروز، سینما به‌مثابه یکی از مهم‌ترین ابزارهای قدرتمندِ انتقال مفاهیم، جایگاهی مهم و استراتژیک دارد؛ از سوی دیگر آینده‌ی هنر و سینما در یک جامعه ارتباطی متقابل و پیوسته با دین، جغرافیا، فرهنگ و همه‌ی ساحت‌های نظری آن جامعه برقرار می‌کند و آینده‌ی انسانِ مدرن به‌شدت وابسته به جریان‌های فکری حاکم بر سینمای جهان است. مجله تخصصی خردورزی با هدف تبیین جایگاه هنرِ دینی در سینمای جهان عرب گفتگوی تخصصی را با استاد عباس محسن، نویسنده، مترجم و منتقد سینما و تلویزیون جهان عرب انجام داده است، در ادامه متن این گفتگو تقدیم می‌گردد.

■ **خردورزی: آیا پیوندی به‌نام «سینما و دین» ماهیتاً و به‌صورت مبنایی می‌تواند شکل بگیرد؟**

نمی‌توان درخصوص اصل موضوع سینما و ارتباط آن با دین به‌شکل قطعی صحبت کرد؛ زیرا سینما با موضوع مهمی تحت عنوان (تابوها) یا (شبهات) روبروست. سینمای جهان عرب دچار مشکلاتی است که ورود دین به این عرصه ضروری می‌کند، در سینمای جهان عرب این پیوند تا حدودی شکل گرفته است اما کافی نیست.

این اتفاق در مصر، زمانی رخ داد که فیلم «الرسالة (پیام)» ساخته «مصطفی العقاد» کارگردان فقید عرب زبان به‌دلیل خودداری از ورود برخی شخصیت‌ها و ایفای نقش‌های مهم مانند شخصیت

پیامبر (صلی‌الله علیه و آله و سلم)، امام علی (علیه‌السلام) و حمزه عموی پیامبر (ص) در فیلم‌های مختلف، برای پایان دادن به اختلافاتی تولید شد تا از ظهور دو شخصیت اول و ظهور شخصیت سوم؛ یعنی عموی آن حضرت، حمزه به‌عنوان یکی از غیرمعصومین جلوگیری کند و این فیلم بهترین نمونه از نقش نهاد دینی در پرورش و تهذیب سینما و نشان دادن ساخت آن برای مردم بود.

■ **خردورزی: جایگاه و تاریخچه‌ی سینمای دینی را ناظر به هنر و سینمای جهان عرب تبیین بفرمایید؟**

موضوع سینما و مذهب و ارتباط تاریخی آن‌ها، ما را کمی به قبل می‌برد تا به تحقیق و کاوش در اولین فیلم‌های سینمایی که در جهان عرب ظاهر شده‌اند، بپردازیم. منابع سینمایی موجود نشان می‌دهد که در جمهوری عربی مصر، اولین فیلم مذهبی با عنوان «ظهور الاسلام» در اوایل دهه پنجاه با هنرنمایی عماد حمدی، احمد مظهر و کوکا تولید شد. این فیلم اقتباسی از داستان نویسنده «طه حسین» است که عنوان «الوعد الحق (وعده حق)» را یدک می‌کشد و این از نظر من در تولید سینمای دینی در مقایسه با دیگر انواع سینما ضعیف تلقی می‌شود.

■ **خردورزی: جایگاه بازنمایی دین و روش تصویرسازی معانی و مفاهیم دینی در سینمای جهان عرب را چگونه ارزیابی می‌کنید؟**

ایده و موضوع دین به‌طور کلی سهم زیادی را در سینمای عرب به خود اختصاص نداد و درمورد مسائل اجتماعی و سیاسی بحث نکرد، برخلاف غرب که عمدتاً به بحث درمورد دین یهود و مسیحیت پرداخته و داستان‌های کتاب مقدس را بازگو می‌کرد، مثل فیلم «آلام المسیح (مصائب مسیح)» ساخته «مل گیبسون» بازیگر آمریکایی، تا جایی‌که به تابوها ـ یعنی تابوهای دین ـ به‌ویژه تصور انسان یا خدا بودن مسیح رسید، همان‌طور که درمورد آن اتفاق افتاد. نویسنده (داون براون) و کتاب‌هایش (رمز داوینچی ـ جهنم) که غوغایی در کلیسای پاپ ایجاد کرد که تا سرمرز ممنوعیت و جرم‌انگاری پیش‌رفت. و اما درمورد موضوع اصلی، ایده بحث دین در سینما محصور شده است، بین ایده ایمان و الحاد و تفاوت طبقاتی بین حاکمیت و بردگی و بحثی از شکوه و جوهره‌ی اسلام واقعی و ساخت فیلم‌هایی که منعکس‌کننده روح اصیل اسلامی باشد، به میان نیاورد. در دوره کنونی ما تصور وجود اسلام افراطی به نمایندگی از داعش را داریم که بهترین گزینه برای تبدیل آن به یک ایده برای بحثی مهم است.

سینما به اندازه کافی بهره نبرد؛ اما از دیدگاه انصاف باید بگوییم که این نقص را با بازنمایی و تولید سریال‌های دینی جبران کرد. شاید دلیل تأخیری که اکنون در سینمای عرب رخ می‌دهد، بیان آزادی‌هایی است که از کشوری به کشور دیگر متفاوت است و کثرت اختلافات فرقه‌ای از کشوری به کشور دیگر نیز فرق می‌کند و همه اینها باعث شد تا سینمای غرب به کانون سلطه بر جامعه عرب تبدیل شود تا جای سینمای عربی را بگیرد.

■ **خردورزی: طیف موضوعات طرح شده در سینمای جهان عرب معمولاً چه موضوعاتی است و تأثیر مفاهیم حکمی، دینی و فلسفی در این سینما به چه میزان می‌باشد؟**

مهم‌ترین موضوعاتی که مطرح می‌شود، موضوعات اجتماعی است و این از مهم‌ترین مضامین سینمای عربی است، سیاست در اولویت دوم قرار می‌گیرد؛ اما مسائل سیاسی ماهیت سبکی دارد و در آن احتیاط صورت می‌گیرد. درحالی‌که این مسأله این قضیه را نفی نمی‌کند که سینمای عرب وارد نقش نقل قول از سینمای غرب شده و دیالوگ را بازنویسی و ترجمه کرده و ممکن است به‌حد تکرار برسد و این یک ضعف در سینمای جهان عرب است.

■ **خردورزی: آیا می‌توان ادعا کرد سینمای دینی جهان عرب دچار آفات (جن‌گیری، جادوگری، طالع‌بینی و پیشگویی) و خرافات شده است؟**

سینمای عرب همان سینمای بین‌المللی است که موضوعاتی از این دست را در گفت‌وگوها و ساختارهای موضوعی خود جای می‌دهد؛ اما نه درحد بالایی که در سینمای آمریکا اتفاق افتاد و داستان‌های باستانی با ماهیت افسانه‌ای را به سینما بازگرداند. مجموعه فیلم‌های (هری پاتر)[1] یا مجموعه فیلم‌های (ارباب حلقه‌ها)[2] و شخصیت‌هایی مانند (فرانکنشتاین)[3] با وجود میراث عربی، پر از داستان‌های فانتزی است، مانند داستان‌های «هزار و یک شب»، «سیف بن ذییزانیا الشاطر حسن» و داستان‌های دیگری که می‌یابیم. سینمای غرب، این مضمون را دنبال کرده و در آن موفق بوده و حتی بیش از یکبار آن را اصلاح کرده و از این میراث عربی نقل کرده و شاید به نقطه تغییر داستان رسیده است.

■ **خردورزی: سینمای جهان عرب را در حوزه محتوا تا چه اندازه متأثر از سینمای هالیوود می‌دانید؟**

اخیراً سینمای مصر به‌عنوان نمونه‌ای از آن، به این جنبه بسیار علاقه‌مند بوده و در دعوت از کارشناسان غربی برای تولید فیلم‌های اکشن نقش برجسته‌ای ایفا کرده و حتی به فیلم‌های کارتونی اعم از کودکان و بزرگسالان رسیده است. همچنین امارات متحده عربی، آن‌گونه که من اطلاع دارم، درحال‌حاضر هیچ شرکت تولید فیلم عربی وجود ندارد، مگر اینکه از نظر کارگردانی یا مدیریتی مورد بررسی و نظارت متخصصان غربی قرار گیرد.●

پی‌نوشت

1. Harry Potter.
2. The Lord of the Rings.
3. Victor Frankenstein.

گفت‌وگوی تفصیلی سردبیر خردورزی با سعید مستغاثی

منتقد سینمایی و مستندساز

سینمای آخرالزمانی؛ مسئله‌ی غرب، رسالت شرق

سینمای مهدوی حاصل سبک زندگی ایرانی ـ اسلامی

| معرفی‌نامه

سعید مستغاثی کارشناس، منتقد سینمایی و مستندساز است. وی از ابتدای سال ۱۳۸۷ به ریاست انجمن منتقدان سینمای ایران برگزیده شد. او کار تحقیقاتی و نوشتاری را از سال ۱۳۶۷ با انتشارات سروش و کتاب «تقویم تاریخ انقلاب اسلامی» آغاز کرد. سعید مستغاثی در نشریاتی از جمله هفته‌نامه سینما، دنیای تصویر، نقد سینما، سوره، اطلاعات بین‌الملل، فیلم و سینما، فیلم و هنر، آفرینش، بنیان، آیینه جنوب، بهار، نوروز، حیات نو، همشهری، جهان سینما، فیلم‌نگار و... قلم زد. آقای مستغاثی از آغاز تأسیس انجمن منتقدان و نویسندگان سینمایی ایران در سال ۱۳۷۴، عضو این انجمن بود و در سال ۱۳۸۷ به ریاست این انجمن انتخاب گردید. مستغاثی از سال ۱۳۷۴ به مستندسازی در تلویزیون روی آورد و بیش از پانزده سریال مستند ساخت که معروفترین آنها مجموعه مستند «راز آرماگدون» نام دارد.

مقدمه

یکی از جریان‌های اصلی سینمای غرب، به‌خصوص در هالیوود، فیلم‌های آخرالزمانی هستند. آثاری که روایتی درباره پایان تاریخ یا آغاز یک تاریخ جدید در آینده‌ای دور یا نزدیک را ترسیم می‌کنند. در این‌گونه فیلم‌ها، حوادث سهمگین و نابودکننده نظیر انفجارهای هسته‌ای، هجوم موجودات فضایی و هیولاها، سیلهای بنیان کن، زمین لرزه‌های خانمان برانداز، کشمکش‌های بیولوژیک و تکنولوژیک و... حیات را در کره زمین تهدید می‌کنند. مجموعه فیلم‌های هری پاتر، ارباب حلقه‌ها، ماتریکس، ترمیناتور و همچنین فیلم‌هایی مثل «کد داوینچی»، «آواتار»، «۲۰۱۲»، «جاده»، «کتاب ایلای»، «لژیون»، «ماموریت غیر ممکن» و... مروج پندارهای آخرالزمانی بوده‌اند. مجله تخصصی خردورزی با هدف تبیین ماهیت و ضرورت فهم سینمای آخرالزمانی گفتگویی را با استاد سعید مستغاثی انجام داده است، در ادامه متن این گفتگو تقدیم می‌گردد.

■ **خردورزی: چرا توجه به آخرالزمان برای سران سلطه جهانی و دستگاه‌های سینمایی وابسته به آنها تا این حد اهمیت دارد؟ و به نظر شما اهمیت و ضرورت فهم سینمای آخرالزمانی به‌جهت مواجهه و برخورد صحیح در اولویت چندم سینمای ایران باید قرار بگیرد؟**

سینمای آخرالزمان از خود پدیده آخرالزمان مهم‌تر است، البته آخرالزمان نه به‌معنای قیامت، بلکه به‌معنای آخرالزمانی که به پیامبر و دین آخرالزمان اطلاق می‌کنیم. در فرهنگ ایرانی و اسلامی و به‌طور خاص، در فرهنگ ایدئولوژیک شیعه، مفهوم آخرالزمان یک اصل اساسی و محور زندگی ماست. به‌قدری که ما با آن زندگی می‌کنیم و عصاره رسالت همه‌ی پیامبران و اولیاء الهی است. آخرالزمان حد نهایی و افق چشم‌انداز امامتی است که در قرآن به پیامبر می‌فرماید: «این رسالت را ابلاغ کن و اگر آن را ابلاغ نکنی، همه رسالت تو از دست می‌رود.»[1] وقتی این رسالت از دست برود، رسالت همه پیامبران از دست رفته است. مسأله امامت و ختم آن که در مهدویت وجود دارد، در زندگی ما یک موضوع اساسی، اعتقادی و محوری است. ما اعتقاد داریم کسی‌که امام زمان خود را نشناسد؛ اصلاً همه عبادت و زندگی او باطل و غیرقابل قبول است.

متأسفانه از ۲۰۰ سال پیش‌نوعی از تهاجم فرهنگی، ماجرای مهدویت را برای ما به‌صورت یک تابلوی ظاهری درآورده است. ما مهدویت را درحد خواندن دعای ندبه یا دعای عهد و یا شادی در نیمه شعبان تنزل داده‌ایم؛ یعنی آنچنان مسأله مهدویت در زندگی ما رسوخ ندارد که حال بخواهیم درمورد سینمای مهدویت حرف بزنیم..

اهمیت مسأله مهدویت و آخرالزمان‌گرایی در اینجاست که اگر قرار است سینمای ما یک سینمای مردمی و ایرانی باشد، محوریت آن، مهدویت و آخرالزمان است. این مسأله در غرب در محوریت آثار و سبک زندگی آن‌ها قرار دارد. آن‌ها به مهدویت اعتقادی ندارند و آخرالزمان‌گرایی آن‌ها، جعلی و به‌طور دقیق‌تر، همه تفکرات آخرالزمان گرایی‌شان یک پروژه است.

اعتقاد به آخرالزمان در غرب، ده قرن بیشتر عمر ندارد. آخرالزمان‌گرایی و مسیحاگرایی در متون غربی از قرون ده و یازده میلادی شکل می‌گیرد. آن‌ها زمان به زمان، وعده ظهور مسیح را داده‌اند و تاریخ‌های متعددی را بیان کرده‌اند. مسأله آخرالزمان‌گرایی یا همان به قول خودشان، مسیحاگرایی بعد از قرون شانزده و هفده که ماجرای پروتستانتیسم[2] پیش می‌آید، تئوریزه می‌شود. فرقه‌هایی مانند پیوریتن‌ها[3] و مهاجرت آن‌ها به قاره آمریکا درجهت آخرالزمان‌گرایی بوده که شرح بسیار مفصلی دارد.

در ادامه این پروژه ده قرنی، طبعاً بسیاری از نهادها و ابعاد مختلف سیاسی، اقتصادی، نظامی و فرهنگی در غرب، سمت و سوی آخرالزمانی پیدا کرده‌اند؛ برخلاف چیزی که در ما وجود ندارد. این ماجرا در نظامی‌گری، اقتصاد، سیاست و در فرهنگ و هنر غربی‌ها که همان سینما و به‌خصوص هالیوود است، مشهودتر است. سینما ویترین همه این ماجراهاست.

جهت‌گیری آخرالزمانی آن‌ها رفته‌رفته شدیدتر شده و می‌شود و این جهت‌گیری در ژانرهای مختلف وجود دارد. اساساً می‌توان گفت که جهت‌گیری سینمای غرب، یک جهت‌گیری آخرالزمانی است. از اینجا اهمیت موضوع آخرالزمان مشخص می‌شود. در حالی که محوریت و عصاره همه اعتقاد ما مهدویت است که باید دیده شود؛ اما دیده نمی‌شود.

■ **خردورزی: شما سینمای آخرالزمانی را یک سینمای دینی می‌دانید؟ به نظر شما علت اصلی منع و غفلت فراگیر نسبت به ورود سینمای داخلی در مباحث آخرالزمانی چیست؟**

سینمای آخرالزمانی، سینمای دینی نیست؛ چراکه اعتقادات و باورهای غرب امروز هم دینی نیست. سینمای آخرالزمان، سینمای ایدئولوژیک است. این ایدئولوژی از بیست قرن پیش در غرب شکل گرفته است. برخی از کارشناسان و مورخین نیز می‌گویند که این ایدئولوژی از زمان سامری که حضرت موسیعلیه‌السلام، سامری و قوم او را نفرین کرد، تا امروز تحت عنوان ایدئولوژی سامریون وجود دارد.

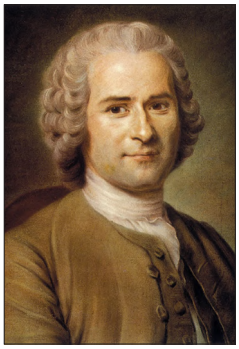
چهار محور اساسی در ایدئولوژی سامریون قابل توجه است. اولین محور آن شرک‌آمیز بودن، محور دوم، زرسالاری و سرمایه سالاری، سومین محور، نژادپرستی و محور چهارم، استعمار، امپریالیسم و تفکر حکمرانی بر کره زمین یا به‌قول خودشان کره ارض است. این چهار ویژگی درطول تمام این قرون تا امروز وجود دارد؛ یعنی آدم‌ها عوض شده‌اند، ولی ایدئولوژی این قوم و فرقه سامری از همان زمان، درطول تاریخ ادامه پیدا کرده و تا امروز حاکمان نظام سلطه امروز جهان، با همان ایدئولوژی و چهار محور شرک، زرسالاری، نژادپرستی و امپریالیسم و استعمارگری حرکت می‌کنند.

زمانی دین یهود که بیش از همه ادیان، تحریف شده بود، توانستند بیشتر در این دین نفوذ کنند. زمان دیگری بخشی از مسیحیت را تحت اختیار گرفتند. شرک و تثلیث را وارد مسیحیت کردند. بعد از آن، حاکمیت کلیسا در قرون وسطی و انکیزاسیون[4] و پس از آن نیز فرقه‌های پروتستانتیسم را شکل دادند.

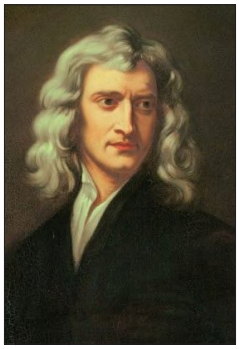
درواقع همه این اتفاقات، ادامه‌ی آن زنجیره هستند که همان کانون‌ها و فرقه‌های اشرافی که در آن زمان اشراف یهود بودند، برپا می‌کردند. در آن زمان همان یهودیان مخفی به نام «مارانوها» به مسیحیان نوتعمید یافته تبدیل شدند و در کنار پاپ‌های آن زمان قرار داشتند و همان‌ها امثال مارتین لوتر[5] را می‌آورند تا درخلاف جهت حرکت کند و آن انشقاق عظیم را در مسیحیت به‌وجود بیاورد. آن‌ها پروتستانتیسم را شکل دادند تا از دل آن فرقه‌هایی مثل پیوریتن‌ها را شکل دهند که می‌توان گفت اولین صهیونیست‌های مسیحی، همین فرقه بودند.

■ فرانسیس فوکویاما

■ فرانسیس بیکن


■ ژان ژاک روسو

■ جان میلتون


■ اسحاق نیوتون

صهیونیسم به یک معنا از اواخر قرن نوزدهم و از کنفرانس سوئیس شکل گرفت؛ اما شما می‌توانید اسم آن را عوض کنید و برای مثال بگویید سامریون. این فرقه، در هر زمان از گروهی بهره‌گیری کرده و آن را تحت اختیار خود درآورده تا به امروز رسیده است. در هر زمان همان چهار مشخصه ایدئولوژیک را دارد. آخرالزمان‌گرایی آن‌ها دقیقاً درمقابل ایدئولوژی توحید برافراشته شد؛ چه در دوران حضرت موسی (ع) و چه در دوران حضرت مسیح (ع). مخصوصاً پیش از ظهور پیامبر اسلام(ص)، پیشگوهایشان از سال‌ها قبل، ظهور پیامبر آخرالزمان در جزیرةالعرب را رصد کرده بودند. اگر دقت کنیم، قبلاً در یثرب، یهودی وجود نداشته و آن‌ها به یثرب مهاجرت می‌کنند. از همان زمان در مخالفت با پیامبر اسلام نقش می‌آفرینند. همین نکته برای بیشترین لعن و نفرین در قرآن بر این قوم کافیست.

آن‌ها مخالفان اصلی اسلام در دوران ائمه اطهار علیهم السلام بودند. البته بعد از ماجرای غیبت کبرای حضرت حجت علیه السلام، با یک موضوع جدید مواجه می‌شوند؛ چراکه فقط اسلام به این چند امام محدود نشد تا مانند ادیان دیگر تمام شود. بلکه از آن زمان به بعد مسلمانان یک منجی در غیبت دارند و او، همان بقیه‌الله و سرمایه اصلی آن‌هاست.

سامریون آمدند به‌قول فرانسیس فوکویاما[۶]، مهندسی معکوس انجام دادند. آن‌ها گفتند که اتفاقاً ما منتظر آخرالزمان و منجی هستیم. وعده‌هایی که کلیسای کاتولیک حدود ۱۰ قرن داده بود که ملکوت آسمان، تنها همین کلیسا است و دیگر مسیح بازنمی‌گردد، آن‌ها مدعی بودند که بازمی‌گردد و ملکوت آسمان را می‌آورد و ما منتظر او هستیم. درواقع آن‌ها درمقابل منجی‌گرایی و مهدویت اسلامی، این حرکت آخرالزمانی را آغاز کردند.

این فرقه ابتدا خواستند درطول دوران قرون وسطی و با جنگ‌های صلیبی اسلام را نابود کنند که به‌خواست الهی چنین هدفی رقم نخورد. بعد از آن نیز با جنگ نرم و به‌وجود آوردن فرقه‌هایی مانند کابالا[۷] و فراماسونری[۸] به میدان آمدند. وقتی به قضیه اصلاح دینی و مارتین لوتر رسیدند، ماجرای آخرالزمان‌گرایی را تئوریزه کردند و گفتند ما منتظر بازگشت مسیح هستیم. فرقه‌هایی مانند پیوریتن بر این اساس به‌وجود آمد. آن‌ها گفتند که باید کاری کنیم تا مسیح موعود ما بازگردد و تمام مأموریت خودشان را برای تحقق این ماجرا گذاشتند.

ایدئولوژی آن‌ها برای امروز نیست، بلکه یک سابقه ده قرنی دارد که در اسناد کابالیست‌ها می‌توانید ببینید، بعد از جنگ‌های صلیبی، چندین بار اعلام کرده‌اند که مسیح خواهد آمد؛ برای مثال در سال ۱۴۲۸ و یا در جایی گفتند اسحاق کور (بنیانگذار کابالا) مسیحاست. مسیحاگرایی در اروپا و به‌خصوص در ایتالیا و اسپانیا، در همان قرون وسطی رخ داده بود و بسیار گسترش داشت.

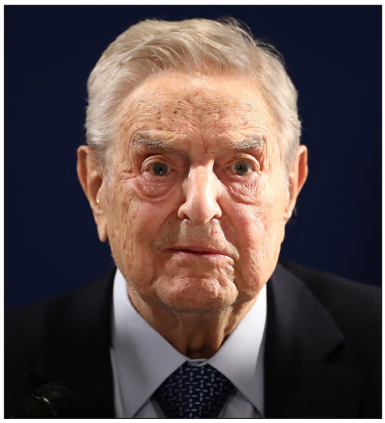
این قضیه بعد از مارتین لوتر، تئوریزه می‌شود. پیوریتن‌ها شرط و شروطی برای ظهور می‌گذارند. آن‌ها می‌گویند که ما به‌شرطی می‌توانیم مسیح موعود را بازگردانیم که دو شرط را رعایت کنیم؛ یک، قوم یهود را به‌سمت سرزمین مقدس فلسطین کوچ دهیم تا اسرائیل بزرگ برپا شود و دوم جنگ آخرالزمان یا آرماگدون[۹] را به‌وجود بیاوریم. ببینید چگونه آن‌ها ماجرای ظهور حضرت مسیح یا ظهور مسیح موعودشان را به ماجرای اسرائیل و صهیونیسم پیوند می‌زنند.

هرکسی که عقل خود را قاضی کند، می‌پرسد که ظهور مسیح با برپا کردن اسرائیل چه ارتباطی دارد؟ این موضوع در انجیل و در جای دیگری وجود ندارد. این‌ها به‌وسیله دست نشانده‌های خودشان مانند یوحنا، آن ماجرای رؤیاهای یوحنا را به انتهای انجیل تحریف شده می‌چسبانند و ماجرای آرماگدون را مطرح می‌کنند. این ماجرای آخرالزمان‌گرایی به‌صورت تئوری درمی‌آید و این تئوری در تمام ابعاد غرب جدید نفوذ می‌کند.

در همان زمان، رنسانس و نهضت روشنگری به‌وجود می‌آید. در اغلب نوشته‌های سرکرده‌های رنسانس، قضیه برپایی اسرائیل وجود دارد؛ برای مثال در نوشته‌ها و مکتوبات فرانسیس بیکن،[۱۰] ژان ژاک روسو،[۱۱] جان میلتون[۱۲] و.... حتی در دوره معاصر دست نوشته‌هایی از اسحاق نیوتون[۱۳] پیدا کردند که در آن قضیه آخرالزمان‌گرایی مطرح بود. نیوتون را بیشتر به‌عنوان یک قدیس و کشیش مسیحی مطرح کردند تا آن دانشمندی که ما می شناختیم.

درواقع تمام این ماجراها یک عقبه‌ی ایدئولوژیک دارد. در همه ابعاد غرب، ماجرای آخرالزمان‌گرایی نفوذ می‌کند تا جایی که به آمریکا و قاره نو مهاجرت می‌کنند تا زمینه‌های ظهور مسیح را به‌وجود بیاورند. این

■ روپرت مرداک


■ جورج سورس

موضوع در تمام نوشته‌های پیوریتن‌ها از سال ۱۷۰۱ تا ۱۷۳۰ میلادی و پس از آن که به آمریکا می‌روند، وجود دارد.

آن‌ها حتی در دعاهایشان می‌گویند که ما را از شر کنعانیان رها کن. اصلاً کنعانیان در قاره آمریکا چه‌کار می‌کردند؟ کنعان که نام دیگر فلسطین و اسم عبرانی آن است. غربی‌ها می‌آیند سرخ‌پوست‌ها را قتل عام می‌کنند. از دید این افراد، سرخ‌پوست‌ها همان کنعانیان بودند و آمریکا را نیو جروزالم یا اورشلیم جدید به‌حساب می‌آورند. اعتقاد آن‌ها به‌حدی درباره برپایی اسرائیل و آمران صهیونیستی قوی بوده که توین بی،[۱۴] مورخ معروف، این‌ها را اسرائیلی‌های ماساچوست نام می‌گذارد؛ چراکه اولین کلونی که از این جماعت به آمریکا می‌روند، در ماساچوست ساکن می‌شوند. اعتقادات این افراد برای برپایی حکومت صهیونی شدید بوده است. از سال ۱۷۰۰ که هنوز نه کنفرانس بال سوییس بود و نه هرتسل وجود داشت، موضوع تشکیل یک حکومت صهیونی دنبال می‌شد. این یک ماجرای بسیار عمیق و طولانی است. آن‌ها آمریکا را می‌گیرند و فرقه اوانجلیک و کشیش‌های اوانجلیست پدید می‌آیند که اولین رسانه‌های آمریکا را به‌وجود می‌آورند.

فیلم معروف «خون به‌پا خواهد شد»، اثر پال تامس اندرسون،[۱۵] به‌خوبی دو قضیه نفت و فرقه اوانجلیک را مطرح می‌کند. روایتی از اینکه چطورآمریکا روی اعتقادات اوانجلیست‌ها بنا شد و کشیش‌های خودخوانده اوانجلیک، کلیساهای خودشان را برپا کردند و دین مسیحیت صهیونیستی را در آنجا بروز دادند. سپس این فیلم روایت می‌کند که با همان ایدئولوژی آخرالزمانی و برپایه اسرائیل و جنگ آرماگدون، آمریکا شکل می‌گیرد.

یهودی‌های اروپای شرقی، گروه دیگری هستند که به آن‌ها می‌پیوندند. بر این اساس ساختارهای اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و نظامی آمریکا شکل می‌گیرد. آمریکا در این زمان یک کشور آخرالزمانی می‌شود. آن‌ها مأموریت کوچاندن قوم یهود و جنگ آخرالزمان را به آمریکا واگذار می‌کنند. برای همین شما می‌بینید که تمام زرادخانه‌های نظامی، سرمایه‌های هنگفت، استراتژیست‌های دورنگر و... در آمریکا هستند بدین ترتیب آمریکا در جنگ جهانی اول و دوم منجی می‌شود.

هیچ‌کدام از این اتفاقات باری به‌هرجهت و خلق‌الساعه نیست. این اتفاقات ادامهٔ یک زنجیره است. یکی از حلقات آخر این زنجیره، هنر و هالیوود است. سران هالیوود همان افرادی هستند که بانک‌های آمریکا، کارخانه‌های اسلحه‌سازی، مراکز استراتژیک و... را در دست خود دارند. کسانی مثل تد ترنر و روپرت مرداک،[۱۶] جورج سورس[۱۷] و امثال این‌ها که در آمریکا همه‌چیز را در اختیار دارند. این افراد هستند که آمریکا و نظام سلطه را پیش می‌برند؛ نه امثال اوباما، بوش و ترامپ.

هالیوود در این زمان به ویترین این سیاست‌ها تبدیل می‌شود. خیلی از سیاست‌های آمریکا بیست سال پیش از اینکه رقم بخورد یا چند ماه قبل در فیلم‌های هالیوود نمود پیدا می‌کند. این‌ها همان‌هایی هستند که می‌خواهند قضایایی مثل یازده سپتامبر را رقم بزنند. همان‌هایی که می‌خواهند اغتشاشاتی در لبنان و عراق و ایران به‌وجود بیاورند، می‌خواهند به عراق و افغانستان حمله کنند و برای کار خود تبلیغ می‌کنند و محل تبلیغ آن‌ها نیز هالیوود است.

حالا ممکن است یک سال یا چند ماه قبل باشد یا حتی ۲۰ سال قبل رقم زده شود. این‌ها نکاتی است که به ما یادآوری می‌کند کل ایدئولوژی غرب، براساس این ایدئولوژی آخرالزمانی شکل گرفته است که حداقل ما اسنادش را از ۱۰ قرن پیش در اختیار داریم و این یک چیز خلق‌الساعه نیست. غرب صلیبی- صیهونی امروز، براساس ایدئولوژی آخرالزمانی پیش می‌رود و سناریو آخرالزمانی دارد. همه حمله‌هایش به عراق، افغانستان و ماجراهای جنگ ۳۳ روزه و ۲۲ روزه همه‌اش در این بازه می‌گنجد و در همین جا مطرح است.

چرا آن‌ها ایران را هسته‌ای می‌خوانند با اینکه می‌دانند ایران چنین پروژه‌ای ندارد. در سناریوی آن‌ها ایران باید سلاح اتمی و هسته‌ای را در اختیار داشته باشد. چرا با اینکه می‌دانستند عراق سلاح کشتار جمعی ندارد، به آن حمله کردند؟ چون آن‌ها باید بابل را در سناریوی آخرالزمانی‌شان می‌گرفتند. این‌ها در این سناریویی که نوشته‌اند، فعالانه کار می‌کنند و الحمدلله هیچ‌کدام نیز به نتیجه نمی‌رسد.

آن‌ها قرار بود که بعد از هزاره، آن جنگ آخرالزمانی را به‌وجود بیاورند که الحمدلله رقم نخورد، سپس یازده سپتامبر را به‌وجود آوردند که باز هم نشد. جنگ ۳۳ روزه را در ۲۰۰۶ به‌وجود آوردند، جنگ ۲۲ روزه را در ۲۰۰۸ به‌وجود آوردند و نشد. پیش‌بینی ۲۰۱۲ را کردند که هیچ کدام از این پیشگویی‌ها و پیش‌بینی‌ها علی‌رغم همه تلاش‌ها، هزینه و نیروهایی که استفاده کردند، تحقق پیدا نکرد.

حدود ۷۰ الی ۸۰ درصد تولیدات سینمای هالیوود در هر سال، فیلم‌های آخرالزمانی است. در حالی

حدود ۷۰ الی ۸۰ درصد تولیدات سینمای هالیوود در هر سال، فیلم های آخرالزمانی است. در حالی که سینمای ما که باید ۱۰۰ درصد مهدوی باشد، چنین چیزی نیست. نکته مهم این است که سینمای مهدوی اینطور نیست که یک سواره سبز پوش بر اسب سفید می‌آید را نشان دهیم؛ خیر! سینمای مهدویت بسیار گسترده است. یک نوع سبک زندگی و چشم‌انداز عمیق و وسیع است.

که سینمای ما که باید ۱۰۰ درصد مهدوی باشد، چنین چیزی نیست. نکته مهم این است که سینمای مهدوی اینطور نیست که یک سواره سبز پوش بر اسب سفید می‌آید را نشان دهیم؛ خیر! سینمای مهدویت بسیار گسترده است. یک نوع سبک زندگی و چشم‌انداز عمیق و وسیع است. فقط این نیست که نشان دهید حضرت حجت می‌آیند؛ چرا که سینمای آخرالزمانی آن‌ها نیز به این صورت نیست و ابعاد بسیار گسترده‌ای دارد. ماجرا و اصل قضیه این است که مبنای ماجرا، یک مبنای ۲۰ قرنی است که ما برای حداقل ۱۰ قرن آن سند داریم.

■ **خردورزی: مسلماً باید یک مواجهه با این جریان برقرار شود و تا به حال کاری شکل نگرفته است، اگر هم شکل نگیرد، نتیجه محکوم به شکست بودن است. شما چه راهکار و راهبردی برای مواجهه آخرالزمانی با ایدئولوژی شکل گرفته دارید و اینکه ما چگونه می‌توانیم این کمبود را جبران کنیم و خودمان را به این مواجهه و جنگ هیبریدی و فرارسانه‌ای برسانیم؟**

در خاطر داشته باشید که این جنگ آخرالزمانی و حرکت مهدوی، خوشبختانه، هیچ ربطی به سینما و این رسانه‌ها ندارد؛ یعنی اینکه حرکت مهدوی براساس وعده الهی پیش‌می‌رود و این ما هستیم که درمانده‌ایم. حرکت مهدوی درطول تاریخ بوده است و درحال تهاجم به آن سبک ایدئولوژی‌هاست و آن‌ها درحال دفاع از فضای فعلی خود هستند. حدود ۱۳ الی ۱۴ قرن است که این تهاجم ادامه دارد و آن‌ها در این مدت فقط از خودشان دفاع می‌کنند. هر آنچه که ما از آن‌ها می‌بینیم، دفاع است.

آن‌ها به‌قدری پروپاگاندا[۱۸] کرده‌اند که ما فکر می‌کنیم که آن‌ها درحال تهاجم هستند. در حالی که تهاجم از طرف حرکت مهدوی است. اینکه ما در کجای این قضیه قرار داریم، اهمیت دارد. حرکت مهدوی مثل یک کشتی است که با ناخدای خودش در دل امواج سرکش به‌سوی ساحل نجات پیش‌روی می‌کند. ما باید خودمان را به این کشتی برسانیم.

پیش‌روی این کشتی اصلاً به امثال بنده، سینمای ایران و رسانه‌ها احتیاجی ندارد. هرکسی که خودش را به این کشتی برساند، نجات می‌یابد. وجود ماست که به آن کشتی بستگی دارد، نه وجود آن کشتی به ما. این را نباید برعکس درک کنیم. اگر حرکت مهدوی به حرکت ما بستگی داشت، واقعاً باید در کل وجود هستی شک می‌کردیم!

ما باید تکلیف خودمان را روشن کنیم که در مسیر این حرکت، چه جایگاهی داریم؟ حدود ۱۳ سال پیش فیلمی تحت‌عنوان «فتنه»[۱۹] ساخته خیرت ویلدرس[۲۰] اکران شد که اسلام را وهن کرده بود. یک‌سری واقعیت‌های جالب در آن فیلم وجود داشت. برای مثال نمودارهای پیشروی اسلام را در اروپا نشان می‌داد که چگونه از دهه ۹۰ تا همان سال‌های ۲۰۰۸ به‌صورت فراصعودی بالا رفته است. درصحنه‌ای یک قطار می‌آمد و از مسجدی عبور می‌کرد و به دل غرب می‌رفت؛ یعنی به غرب هشدار می‌داد. کارگردان می‌گفت من این فیلم را به‌عنوان هشداری به غرب ساخته‌ام که ببینید چگونه اسلام دارد کشورهای غرب را فتح می‌کند و تا ۲۰ سال آینده مذهب اول اروپا و دنیا خواهد شد؛ چرا که امروزه شده و حتی میان بومیان مکزیک نفوذ کرده است. این کشتی، به هیچ‌کدام از امثال ما بستگی ندارد؛ اما این باعث نمی‌شود که ما از وظیفه و تکلیف خودمان کوتاهی کنیم و بگوییم که مهدویت به ما ربطی ندارد و بیکار بمانیم. این به رستگاری ما بستگی دارد که تکلیفمان معلوم شود در کدام جبهه قرار داریم؟ ما یا باید در جبهه کفر باشیم و یا در جبهه الهی قرار بگیریم. نمی‌توانیم بی‌تفاوت باشیم. در این عرصه بی‌تفاوتی وجود ندارد. ما باید تکلیف خود را روشن کنیم و تلاش کنیم به آن کشتی که به‌سرعت درحال حرکت است، برسیم.

ما در شرایط خاصی قرار داریم؛ چرا که ۲۰۰ سال نفوذ شدید فرهنگی انجام شده است. بعد از یک دوره درخشان تمدن اسلامی، این نفوذ فرهنگی غرب از تقریبا قرن ۱۹ تا امروز شکل گرفته که به‌صورت دقیق از اوایل دوران قاجار آغاز می‌شود و بعد از یک افول در دوران تمدن اسلامی رقم خورده است. البته این نفوذ جهت‌های مختلفی را دنبال کرد. اولین جهت نفوذ بعد از آن ضرباتی که به موتورهای دوران

■ خیرت ویلدرس

■ جرج سارتن

تمدن اسلامی می‌زنند، یک نوع نفوذ نرم میان جامعهٔ ایرانی است؛ یعنی اول باید آن فرهنگ، آیین و سبک زندگی اسلامی را نابود کنند که اولین حرکت فرهنگی آن‌ها قبل از هرگونه کار سیاسی است.

چون در آن دوران تقریبا قضیه نفوذ سیاسی اولویت اول را ندارد، یک زعیم قاجاری حکومت می‌کند که اتفاقاً بعضاً وزرا و صدر اعظم‌های خوبی مانند قائم مقام و میرزاتقی خان سرکار قرار می‌گیرند؛ اما آن‌ها نفوذ فرهنگی خود را دنبال می‌کنند. آقای سرجان ملکم[۲۱] اولین فراماسونری است که وارد ایران می‌شود.

سرجان ملکم به دربارشاه نفوذ نمی‌کند تا وضعیت سیاسی را چک کند؛ بلکه به تاریخ‌نویسی مبادرت می‌ورزد و یک تاریخ جعلی برای ایران می‌نویسد. خط نفوذ آن‌ها این است که تاریخ واقعی را سانسور می‌کنند و تاریخی می‌نویسند که همین امروز که با شما صحبت می‌کنم، مرجع تاریخ دانشگاهی و تربیت اسلامی ما را شکل می‌دهد.

کتاب‌هایی از امثال میرزا جلال‌الدین قاجار، پسر ناصرالدین شاه بگیرید تا امثال عبدالحسین زرین‌کوب، پیرنیاها، اقبال آشتیانی و کتاب‌هایی که از حسن پیرنیا و اقبال آشتیانی در دانشگاه‌ها تدریس می‌شود؛ یعنی اولاً در این تاریخ، سانسور یک دوران پرشکوه تمدن نوین اسلامی انجام گرفته که از غرب آغاز می‌شود. در غرب بعد از رنسانس، این بزرگترین سانسور تاریخی است. این یعنی از حدود ۴۰۰ سال پیش‌بعد از رنسانس، یک دوره‌ی تاریخی از دل تاریخ تمدن بشر حذف می‌شود!

پرفسور جرج سارتن[۲۲]، پدر تاریخ علم که مقدمه‌ای بر تاریخ علم دارد. او می‌گوید وقتی خواستم درباره تاریخ علم تحقیق کنم، چنان در فکر ما خوانده بودند که فکر می‌کردم اول باید درباره تاریخ علم در تاریخ باستان جست‌وجو و سپس در رنسانس بحث کنم و باید از تاریخ قرون وسطی عبور کنم. شما ببینید چه سانسوری در آنجا وجود داشته است. او می‌گوید رفتم دیدم تاریخ قرون وسطی چه خبر بوده، دیدم که همه تاریخ علم در قرون وسطی و به‌واسطه مسلمان‌ها بوده است که غربی‌ها آمدند آن را در غرب به اسم خودشان ثبت کردند. از جمله قانون حرکت، جاذبه، نور و پرواز را به نام خود ثبت کردند و اصلاً انگار نه انگار که چنین چیزی در اسلام وجود داشته است. این بزرگترین سانسور تاریخ است که هنوز هم وجود دارد.

■ **خردورزی: بله، در تأیید سخنان حضرتعالی، هنوز که هنوز است، طی ده سال گذشته در دانشگاه‌های ما از سوزاندن کتاب‌ها توسط مسلمان‌ها سخن می‌گویند. براساس کدام سند و منبع چنین سخنی را بیان می‌کنند؟ به نظر شما ریشه‌ی نفوذی که در جریان‌های ژورنالیسم علم و حوزه‌های مختلف هنر و اندیشه شکل گرفته است به چه جریان یا مکتب فکری باز می‌گردد؟**

نفوذ نرم از دوران قاجار شروع و وارد دانشگاه‌ها شد. سبک زندگی اسلامی ایرانی و هویت اسلامی و ایرانی تحت‌عنوان تجدد و مدرنیسم مورد تهاجم قرار گرفت و همین‌طور به جلو آمد، درنهایت یک زندگی کاملاً دگرگون شده اسلامی را نشان دادند. چرا تاریخ تمدن اسلامی را سانسور کردند؟ برای اینکه نسل امروز نبیند و نفهمد که چه پشتوانه ایدئولوژیک داشته است. نفهمد که این ایدئولوژی اسلامی چه دستاوردهایی برای بشریت داشته و چه تکیه‌ای می‌تواند بدان بکند؟ نتواند بفهمد که وقتی آن ایدئولوژی اسلامی با زندگی، هنر و علم ترکیب بشود، می‌تواند چه تمدن عظیمی را رقم می‌زند.

این سانسور برای القاء نظریه سکولاریسم مطرح می‌شود که اسلام را باید از علم و هنر و زندگی جدا کنید و آن را در گوشه‌ها و زاویه‌های خانه‌ها بخوانید و بنویسید. ده‌ها سال برطبل مخالفت دین با علم و هنر کوبیدند و هنوز هم دارند این کار را می‌کنند. هنوز هم کسی نیست که به این‌ها پاسخ بدهد. چه فضایی در این ۲۰۰ سال به‌وجود آوردند.

اینکه سینمای ما به‌سراغ مهدویت نمی‌رود؛ یکی از آخرین حلقه‌های این فضاست. این یکی از شاخه‌ها و اثرات خیلی جزئی است که در مسأله آخرالزمان مطرح می‌شود. اصلاً زندگی و هویت را از ما گرفته‌اند. همین که از خانه بیرون می‌آییم، لباس، رفتار، زندگی، خانه‌ها، معماری، هنر، ارتباطات ما و... ایرانی ـ اسلامی از ما گرفته و دست‌خوش تحریف و سانسور شده است. هویت ما برعکس شده وگرنه این همه مرض، بیماری، استرس و اضطراب، زندگی افسارگسیخته مادی و فساد چیزهایی است که حاصل این ۲۰۰ سال تهاجم نرم است.

این اتفاق همان‌طور که کاملاً برعکس شده، نیاز به دگرگونی مجدد دارد. سینما و هنر یکی از بازتاب‌های این سانسور است. شعور مهدوی حداقل باید در ذهن افراد شکل بگیرد. ذهن افراد، امثال بنده، شما، هنرمندان، مسئولین و فیلم‌سازان باید از این تاریخ و مسائل اطلاع پیدا کنند. باید بفهمند این چیزی که تا امروز به‌خورد آن‌ها داده‌اند، جعلی بوده است. باید به مطالعه علاقه پیدا کنند و تاریخ سانسور نشده را بخوانند تا بفهمند اسلامی که این‌قدر ما درباره آن صحبت می‌کنیم، قدرت مدیریت جامعه، هنر، علم و ظرفیت همه این‌ها را دارد و همگی مصداق دارند.

این‌گونه نیست که ما روی هوا سخن بگوییم.

وقتی یک آموزشگاه کنکور تبلیغ می‌کند، مصداق‌هایی می‌آورد، برای مثال می‌گوید من امسال ۱۰۰ رتبه تک رقمی داشته‌ام یا ۲۰۰ رتبه دو رقمی داشته‌ام و این‌ها مصداق می‌شود. وقتی‌که برای هرچیزی مصداق داشته باشیم راحت‌تر مورد پذیرش قرار می‌گیریم. حال باید بپرسیم که مصداق اسلام چیست؟ می‌بینیم که سانسور شده است. نگذاشته‌اند برای اسلام مصداق بماند. فقط یک‌سری تحریفات برایش باقی مانده است.

از اسلام فقط گریه و عزا، نماز و روزه را باقی گذارده‌اند و اینطور القاء کرده‌اند که نتیجه آن عقب افتادگی، مخالفت با حقوق زنان و از این دست مسائل بوده است که در جاهای مختلف بیان می‌شود. این نگاه باید اصلاح شود. متأسفانه این مسائل و تفکرات در ذهن بسیاری از مذهبی‌ها، مسئولین و افراد عامل وجود دارد؛ چراکه این افراد در همین دانشگاه‌ها تحصیل کرده‌اند.

درباره این مسأله به یک نهضت فرهنگی نیاز داریم. خوشبختانه بسترها و زمینه این نهضت وجود دارد. این نهضت می‌تواند از حوزه‌های علمیه آغاز شود. این افتخارها باید گفته و نوشته شود. یکی از قسمت‌های آن نیز در سینما وجود دارد. اینکه ما مهدویت را به نیمه شعبان و صبح‌های جمعه و دعای عهد محدود نکنیم. مهدویت باید در متن زندگی، سبک زندگی، معماری، هنر، روابط و... ما مستتر شود.

در غرب بخش‌نامه‌ای صادر نمی‌کنند که سالانه چندصد فیلم آخرالزمانی ساخته شود. درست است که یک سری کانال‌ها و کانال‌سازی‌ها وجود دارد؛ اما این‌ها از کودکی در تربیت این افراد نهادینه می‌شود. از دوران دبستان، موضوع انشای آن‌ها الهه‌های یونان است. در فیلم «پسرانگی» چنین چیزی دیده شد که چند سال پیش هم این مسأله مطرح شد. آن‌ها فرزندان خود را از سنین پایین با الهه‌های شرک آشنا می‌کنند و شرک از همان زمان در این افراد نهادینه می‌شود. از همان بچگی با لیبرالیسم، مشروب‌خواری، بی‌بندوباری و روابط بدون اعتبار آشنا می‌شوند.

آن‌ها را در یک سبک زندگی قرار می‌دهند که یک فرد کاملاً ایدئولوژیک بار می‌آید. این تفکرات او در هنر، موسیقی، سینما و... جاری می‌شود. در رمان معروف رمز داوینچی[۲۳] به‌صورت علنی می‌گوید که ما قرن‌هاست که یاد «مریم مجدلیه»[۲۴] را که برایشان یک اسطوره است، در همه هنرهایمان نگه‌داشته‌ایم. در سمفونی فلوت سحرآمیز، در فلان نقاشی، فلان اُپرا و حتی هری پاتر، مریم مجدلیه بانوی مظلومی جلوه دادند که در مسیحیت، یک عنصر اصلی بوده و به‌زعم آن‌ها مورد ظلم قرار گرفته است. او به‌عنوان جام مقدس مطرح می‌شود و در انواع و اقسام هنرها قرار می‌گیرد. ماجرای مفصلی پشت این قضیه قرار دارد. این‌گونه نیست که وزارت ارشاد بخواهد که آثاری با موضوع مهدویت یا انقلاب اسلامی تولید شود. نتیجه این رفتار، فیلم‌های سفارشی می‌شود که می‌بینید هیچ اثر و بازتاب اجتماعی ندارند. این اتفاق به یک حرکت مبنایی از مدرسه و دانشگاه نیاز دارد. حتی باید این حرکت مبنایی در بازارِ نشر، شکل بگیرد.

اگر همیشه حرکت شما با مخالفت روبه‌رو می‌شود؛ چون ذهن‌ها بسته شده است. وقتی در فیلم‌های غربی تیکه‌ای به اسلام می‌اندازند، این موضوع حساسیتی در ما ایجاد نمی‌کند. وقتی می‌پرسیم که چرا موضع‌گیری نمی‌کنید، می‌گویند حتما واقعیت دارد!

متأسفانه این موضوع که دین نمی‌تواند با علم و هنر جور دربیاید، در اذهان نهادینه شده؛ چون تاریخ، ۵۰۰ سال پیش سانسور شده است تا این‌ها بیان نشود. اولین راهکاری که برای هویت دادن به نسل امروز وجود دارد، بیان تاریخ تمدن اسلامی است که رهبر انقلاب هم به این موضوع پرداخته‌اند. اگر امروز غرور ملی در میان جوانان بازیابی شود، مثل ویتامین برای یک مریض می‌ماند. فردی که مریض شده و توان حرکت ندارد، باید تقویت شود، مثل کرونا که می‌گویند هیچ دارویی ندارد و فقط باید سیستم ایمنی فرد تقویت شود. سیستم ایمنی فرد که تقویت شود، فرد کرونا گرفته به هیچ دارویی احتیاج ندارد.

■ گراهام ای. فولر

یکی از عوامل تقویت در سیستم و جامعه امروز ما، تدریس تاریخ تمدن اسلامی است. وقتی فرد یکی دو جمله درباره سرگذشت تمدن اسلامی بشنود، دیگر سر از پا نخواهد شناخت؛ چرا که باورهای او بهم می‌ریزد. از خود می‌پرسد مگر ممکن است قانون حرکات را «ابوالبرکات» گفته باشد؟ جاذبه را «عبدالرحمان خازنی» بیان کرده است؟ پرواز را «ابن فرناس» انجام داد؟ اگر این چیزها را بشنود، برجک باورهای غلطی که برای او درست کرده‌اند، فرو می‌ریزد.

ما باید به این نهضت فرهنگی برسیم که خیلی کار می‌برد. باید توجه داشت که این موضوع باید از جایگاه‌های مختلف رقم بخورد. ما نمی‌توانیم بنشینیم و منتظر کاری از بیرون باشیم. باید در سینما و رسانه کار کنیم و این مطالب بیان شود. دشمن ۲۰۰ سال آمد و زخم عمیقی را به جامعه وارد کرد که این زخم باید درمان شود. باید بگویید این سبک زندگی بود که باعث شد ما ده قرن تمدن اسلامی حاکم بر دنیا داشته باشیم.

نفوذ نرم از دوران قاجار شروع و وارد دانشگاه‌ها شد. سبک زندگی اسلامی ایرانی و هویت اسلامی و ایرانی تحت‌عنوان تجدد و مدرنیسم مورد تهاجم قرار گرفت و همین‌طور به جلو آمد، درنهایت یک زندگی کاملاً دگرگون شده اسلامی را نشان دادند. چرا تاریخ تمدن اسلامی را سانسور کردند؟ برای اینکه نسل امروز نبیند و نفهمد که چه پشتوانه ایدئولوژیک داشته است. نفهمد که این ایدئولوژی اسلامی چه دستاوردهایی برای بشریت داشته و چه تکیه‌ای می‌تواند بدان بکند؟ نتواند بفهمد که وقتی آن ایدئولوژی اسلامی با زندگی، هنر و علم ترکیب بشود، می‌تواند چه تمدن عظیمی را رقم می‌زند.

آقای مارتین کریمر یک محقق و دانشمند یهودی در کتاب «آینده سیاسی اسلام» نوشتهٔ گراهام‌ای فولر[25] که یک سیاست‌مدار معتبر آمریکایی است، می‌نویسد که اگر الآن سال ۱۰۰۰ میلادی بود، همه جوایز نوبل به دانشمندان مسلمان می‌رسید. این حرف کمی نیست. پرفسور جورج سارتن، همان پدر تاریخ علم وقتی قرن‌ها را به اسم دانشمندان، نام می‌گذارد، از قرن هشتم، همه قرون را به اسم دانشمندان اسلامی نامگذاری کرده است. برای مثال عصر جابر ابن حیان، عصر فارابی، عصر ابوریحان بیرونی و... کسانی‌که ما اصلاً آن‌ها را نمی‌شناسیم؛ مانند بوزجانی و خازنی. این‌ها یک سبک زندگی داشتند که در خون و تربیت‌شان جریان داشته است.

ژان شاردن[26]، سیاحت‌نامه و سفرنامه‌نویس معروفی است که در زمان صفویه، دوبار به ایران سفر می‌کند. او به‌صورت بسیار جزئی به سبک زندگی ایرانی‌ها در آن زمان می‌پردازد. در آنجا می‌گوید که من تعجب می‌کنم در ایران پزشک فراوان است؛ اما مرض‌هایی مانند بیماری‌های روده‌ای، عصبی و... بسیار کم است. شاردن اعتراف می‌کند چون ایرانی‌ها به‌خاطر قناعت، اعصاب راحتی دارند، کمتر مریض می‌شوند او می‌نویسد ایرانی‌ها کم می‌خورند و در خانه خودشان را باز می‌گذارند تا افراد دیگر نیز بیایند و بخورند و به سنت ابراهیمی متأسی هستند. اگر هم کسی به خانهٔ او نیاید، می‌روند و در کوچه به‌دنبال مهمان می‌گردند تا او را بیاورند سر سفره بنشانند و با او غذا بخورند. همین قناعت، باعث آرامش روح و روان این افراد می‌شود و این موضوع برگرفته از اعتقادات آن‌هاست.

حال آن دوران را با امروز مقایسه کنید که با حرص، ولع و طمعی که هدیه غرب به ماست، چگونه زندگی می‌کنیم؟ ابوریحان بیرونی می‌گوید که من ستارگان را رصد می‌کنم تا آثار صنع الهی را ببینم. این موضوع در خون و سلول‌هایشان جریان داشته است. این قضایا به زمان نیاز دارند که غبار نادانی از آن‌ها زدوده شود. نمی‌توانید همیشه یکی را به‌عنوان قاضی بگذارید، فیلمی را ببینید و بگوید این موضوع را سانسور کنید یا نه، یا همیشه بیایید سفارش بدهید که یک فیلم دربارهٔ انقلاب یا حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف بسازند. مسلم است که فیلم خوبی تولید نمی‌شود؛ چراکه اگر فرد اعتقاد نداشته باشد، کار خوبی از آب درنمی‌آید.

وقتی از سینمای دینی صحبت می‌کنید، همین عنوان، یک بحث سکولار است. سینما در غرب، سینمایی ایدئولوژیک است. اگر بگوییم سینمای دینی یا سینمای غیردینی، کاری سکولار انجام داده‌ایم؛ مانند شبکه قرآن و گروه معارف. این عنوان؛ یعنی تفکر سکولار در ما وجود دارد. ما سینمای دینی نداریم. به‌قول شهید آوینی، سینمای ما هویت ایرانی و اسلامی دارد و سینمای ایران نمی‌تواند غیر از این باشد؛ مانند سینمای آمریکا، سینمای غرب، سینمای اروپا.

مگر ما مجلس شورای اسلامی و غیراسلامی داریم؟ مگر مجازات اسلامی و غیراسلامی داریم؟ بر همین اساس سینمای دینی نداریم. سینمای فلسفی هم همین‌طور. اصلاً سینمای فلسفی یعنی چه؟ هر فیلمی، حتی بی‌محتواترین و مسخره‌ترین فیلم دارای نوعی فلسفه است. واژه من درآوردی تحت عنوان سینمای معناگرا ساخته‌اند، مگر ما سینمای بی‌معنا داریم؟

سینمایی که فرد در آن فلسفه می‌گوید، اصلاً سینما نیست. سینمای فلسفی همین فیلم «جنگ ستارگان» است. فیلم بسیار جذاب، پر اکشن و پر از تعقیب و گریز که یک سینمای فلسفی است و اصلاً مشخص نیست در آن فلسفه‌ای وجود دارد. «ماتریکس»، «ارباب حلقه‌ها» و «هری پاتر» سینمای فلسفی هستند و باهم ارتباط دارند.●

پی‌نوشت

۱. «يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ وَإِنْ لَمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ»، سوره مبارکه مائده، آیه ۶۷.

2. Protestantism.
3. Puritans.
4. inquisition.
5. Martin Luther.
6. Francis Fukuyama.
7. kabbalah.
8. Freemasonry.
9. Armaged n.
10. Francis Bacon.
11. Jean-Jacques Rousseau.
12. John Milton.
13. Sir Isaac Newton.
14. Arnold Joseph Toynbee.
15. Paul Thomas Anderson.
16. Keith Rupert Murdoch.
17. George Soros.
18. تبلیغات سیاسی.
19. Fitna.
20. Geert Wilders.
21. Sir John Malcolm.
22. George Alfred Leon Sarton.
23. Davinci Code
24. Mary Magdalene.
25. Fuller, Graham.
26. Jean Chardin.

سینمای دینی؛ سینمای واقعیت‌گرا یا حقیقت‌گرا؟

تبیین خاستگاه و ویژگی هنر دینی

محسن ابراهیمی
دکتری فلسفه غرب

اصطلاح «واقعیت»، در فلسفه معنای عامی دارد و برابر با مطلق هستی است. این اصطلاح شامل هرچیزی می‌شود که موجود است و درمقابل امر موهوم و یا خیالی قرار می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال بیان می‌شود که «سیمرغ» واقعیت ندارد، به این معنا است که پرنده‌ای با این نام، واقعیت خارجی ندارد و صرفاً امری خیالی است.[1]

با این حال، برای واقعیت معنای خاص‌تری نیز می‌توان مطرح کرد و آن واقعیت به‌معنای واقعیت مادی و عالم مادی است که انسان درآن زندگی می‌کند. این تفسیر از واقعیت آنجا اهمیت پیدا می‌کند که از نگاه فیلسوفان مادی‌گرا، تنها واقعیت مادی وجود دارد.

بنابراین زمانی‌که یک دیدگاه و یا مکتب فکری واقع‌گرا نامیده می‌شود، این پرسش مطرح می‌شود که واقعیت به کدام معنا؟ به‌عنوان مثال از نگاه یک مادی‌گرا، سخن گفتن از روح و ملائکه نوعی توهم است؛ اما یک فیلسوف مسلمان تمامی این امور را واقعی می‌داند. بنابراین واقع‌گرایی یا رئالیسم یک مفهوم مشترک و دارای دو معنا است و این ابهام نیازمند تبیین است.

در بحث از هنر و سینمای دینی نیز مسأله به همین شکل است. آیا هنر دینی و سینمای دینی به‌شکل خاص، هنری واقع‌گرا است؟

هرچند که در ابتدا ممکن است این سخن مطرح شود که سینمای دینی، سینمایی واقع‌گرا است؛ زیرا امور موهوم و یا خیالی با حقایق دینی سازگاری و یا تناسبی ندارد و یک هنرمند دینی، سعی می‌کند مفاهیم دینی را که واقعی هستند، در قالب یک اثر نمایش دهد.

حال با طرح مقدمه فوق، آشکار می‌شود که سینمای دینی را نمی‌توان به‌عنوان یک سینمای واقع‌گرا مطرح کرد؛ زیرا واقعیت در اصطلاح فلسفهٔ اسلامی، معنای بسیار عامی دارد و تمامی مراتب آن، مطلوب و مقصود برای هنر دینی نیست. به‌عنوان نمونه در جهان مادی، وقوع جرم‌ها، فسادها و ظلم‌ها واقعیت دارد و هیچ‌کدام از این امور نمی‌تواند مطلوب سینمای دینی باشد و اثری را ـ که صرفاً به نمایش این امور می‌پردازد ـ نمی‌توان اثر و هنر دینی نامید. در معنای دیگر، واقعیت برابر با

واقعیت مادی است و هنر دینی درصدد تعالی دادن انسان از عالم مادی است. بنابراین مطرح کردن واقعیت به هر دو معنا به‌عنوان غایت سینمای دینی، امری ناصحیح است.

باتوجه‌به این نقد، در این نوشته، بیان می‌شود که سینمای دینی، سینمایی حقیقت‌گرا است. انتخاب مفهوم حقیقت، برای گرایش سینمای دینی، باتوجه‌به نصوص دینی است که دراین مقاله به آن‌ها اشاره می‌شود و تا آنجا که مجال بحث هست؛ مورد تبیین قرار می‌گیرد.

مراتب سه‌گانه برای هستی

آن‌چنان که ذکر شد، واقعیت معنای عامی دارد که به‌معنای مطلق هستی است. با این حال در این مقاله این معنای عام از واقعیت منظور نیست. هرچند که در اصطلاح فلسفهٔ اسلامی این معنای عام رایج است و سخن‌ها و مباحث متعدد در رابطه با واقعیت ناظر به این مفهوم عام است و از همین رو، ـبرای جلوگیری از هر ابهام و یا اشتباهی ـ به‌جای کاربرد مفهوم واقعیت، مفهوم هستی به‌کار گرفته می‌شود تا با معنای دیگری که برای واقعیت ذکر می‌شود؛ خلط نشود.

برای هستی می‌توان سه مرتبه‌ی کلی قائل شد:

الف) مرتبه‌ی الوهی هستی که ناظر به مرتبهٔ واجب‌الوجود است. این مرتبه از هستی شامل ذات، صفات و افعال خداوند متعال می‌شود.

ب) واقعیت مادی که ناظر به عالم ماده و زندگی دنیوی است و به یک معنا عالم و جهانی که انسان در آن زندگی می‌کند.

ج)عالم ذهن و امور و پدیدارهای ذهنی که برای انسان در درون ذهن انسان شکل می‌گیرد.

مرتبهٔ اول را می‌توان مرتبه حقیقت نامید و مرتبه دوم را واقعیت و مرتبهٔ سوم را هم‌مرتبه ذهن.

حقیقت نامیدن مرتبه اول و واقعیت نامیدن مرتبه دوم، صرفاً یک تسمیه و نام‌گذاری نیست؛ بلکه تفاوت‌های اصلی و عمیق میان این دو مرتبه وجود دارد که هرچند امکان بسط سخن از لحاظ فلسفی در اینجا وجود ندارد؛ اما می‌توان ریشهٔ این مطلب را در آیات قرآن کریم پی‌گیری کرد.

حقیقت و واقعیت در آیات قرآن کریم

«حق» مفهومی پرکاربرد در آیات قرآن کریم است و بررسی ابعاد آن مجال مفصلی می¬طلبد؛ با این حال می–توان دراینجا به بررسی برخی از ابعاد مرتبط آن با هنر دینی پرداخت.

برخلاف آنچه در ابتدا پنداشته می‌شود، حق صرفاً به‌معنای واقع نیست و این دو مفهوم با یکدیگر برابر نیستند؛ بلکه تأمل در این مفهوم مشخص می‌کند که حق، معنای عمیق‌تری از واقع دارد. این مفهوم، هرچند که دلالت بر نوعی ثبوت و تحقق می‌کند؛ اما درعین‌حال به‌نوعی دلالت بر شایستگی و مطلوبیت نیز می‌کند. آن‌چنان که کلمه «حقیق» به‌معنای شایسته بودن است. بر همین اساس در درجهٔ اول می‌توان گفت که حق وصفی است که در رابطه با خداوند متعال به‌کار می‌رود؛ زیرا که او شایسته وجود است و از هرجهتی مطلوب است. آیات متعددی بیان می‌کنند که حق از اوصاف خداوند است: «أَنَّ اللهَ هُوَالْحَقُّ الْمُبینُ».[2] درنگاه تفصیلی‌تر، می‌توان گفت که حق بودن خداوند ـعلاوه‌بر ذات و اوصاف ـ شامل افعال خداوند نیز می‌شود و همگی متصف به حق بودن می‌شود. این مطلب؛ یعنی حق بودن فعل خداوند را می‌توان طبق آیات، چنین بیان کرد: «قَوْلُهُ الْحَق»[3] و در روایت چنین بیان می‌شود: «انما قوله فعله»، بنابراین فعل خداوند نیز حق است؛ اما حق بودن خداوند با نگاهی فلسفی از آن جهت است که خداوند، تمامی اوصاف و کمالات را به‌خودی‌خود دارد و بنابراین حق ـیعنی شایسته و مطلوب ـ است.

مرتبه دیگری ـکه از آیات می‌توان به‌دست آورد ـ مرتبهٔ واقعیت است. واقعیت را می‌توان به مرتبهٔ جهان و عالم مادی تفسیر کرد. به‌عنوان مثال بیان می‌شود: «وَوَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْهِمْ بِما ظَلَمُوا»[4] عذاب بر آن‌ها واقع شد؛ یعنی در عالم و جهان مادی این عذاب الهی نازل شد و یا در آیه دیگری داریم: «إِنَ الدِّينَ لَواقِعٌ»؛[5] یعنی روز قیامت واقع می‌شود و سیر عالم مادی و دنیا به‌سمتی است که درنهایت به روز قیامت ختم می‌شود و سرانجام، روز قیامت با تمامی اوصافی که بیان شده است، در جهان مادی واقع می‌شود. بنابراین مشخص می‌شود که از این منظر، میان مرتبهٔ حقیقت و واقعیت تفاوت وجود دارد و واقعیت ناظر به جهان مادی است.

اما مسألهٔ مهم دیگر این است که نسبت میان حقیقت و واقعیت چیست؟

از منظر دینی، واقعیت ظرفی برای تجلی و جلوه نمودن حقیقت است و عالم واقعیت همانند آینه‌ای است که حقیقت را در خود جلوه می‌دهد. در این مقام، آیات بیان می‌کنند که: «الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ؛[6] یعنی خداوند متعال سرمنشأ جریان حق است و برهمین اساس در چارچوب حق، عالم واقعیت را ایجاد می‌کند. آن‌چنان که خداوند می فرماید: «خَلَقَ اللهُ السَّماواتِ وَ الْأَرْضَ بِالْحَق».[7]

با این حال به این امر نیز باید توجه داشت که عالم واقعیت، عالم کون و فساد و دارای سیر تدریجی است؛ بنابراین تجلی و جلوهٔ کامل حقیقت در عالم واقعیت، نیازمند طی‌کردن مراحل و گذشت زمان و یا به تعبیر فلسفی، خروج از قوه به فعلیت است. بنابراین تمامی حوادث و اتفاقات عالم واقعیت را نمی‌توان برابر با حقیقت دانست؛ بلکه وجود نقص‌ها و کمبود و همچنین شرور در جهان مادی، موجب شکل‌گیری باطل در این سیر می‌شود. خداوند متعال در سورهٔ رعد، جریان جلوه حق در عالم واقعیت را به آبی تشبیه می‌کند که از آسمان نازل می‌شود و هنگامی که در ظرف واقع قرار می‌گیرد، به‌شکل بالعرض کفِ روی آب را موجب می‌شود که بیانگر جایگاه باطل

است. برهمین اساس، دو مفهوم «احقاق حق» و «ابطال باطل» در قرآن بیان می‌شود؛ یعنی برای اینکه حقیقت به‌شکل کامل در عالم واقعیت نشان داده شود؛ باید جریان حق به‌شکل کامل محقق و پوچ بودن باطل نیز در سیر خود نشان داده شود.

باید توجه داشت که سیر احقاق حق، یک سیر مخصوص‌به جامعهٔ انسانی نیست؛ بلکه سیری است که تمامی واقعیت را در همه ابعاد خودش اعم از تکوینی، فردی، اجتماعی، و تاریخی و... دربرمی‌گیرد و طبق آیات، این سیر در نهایت منتهی به دوران ظهور و پس از آن، به روز قیامت می‌رسد.

جایگاه الهی انسان در این سیر، جایگاه اصلی و اساسی است؛ زیرا انسان از آنجا که دارای جایگاه خلافت الهی است و توانایی ظهور صفات و اسماء الهی را در خود دارد؛[۸] می‌تواند واسطه‌ای برای جریان حق درعالم واقعیت باشد. از منظر دینی می‌توان این امر را چنین توضیح داد که آیات بیان می‌کنند که احقاق حق به‌وسیله کلمات الهی محقق می‌شود: «وَ یُحِقُّ اللهُ الْحَقَ بِکَلِماتِهِ وَ لَوْ کَرِهَ الْمُجْرِمُونَ»[۹] و در آیات سورهٔ بقره، جایگاه انسان با طرح خلافت بیان می‌شود که او عالِم به اسماء الهی و حامل کلمات الهی است.

بنابراین انسان الهی توانایی این امر را دارد که مجرا و واسطهٔ فیضی برای جریان دادن حق در تمامی ابعاد واقعیت باشد و از همین رو، انسان به‌عنوان خلیفه خداوند دارای جایگاه ویژه و اساسی در نظام الهی است.

داستان موسی و سحر فرعون در قرآن کریم، نمونه‌ی واضح و مشخصی است که در آن تمایز میان واقعیت و حقیقت را می‌توان نشان داد. در این داستان بیان می‌شود که سحر فرعون در معرکه‌ای که برپا کرده بودند، با طناب‌هایی که داشتند، باطل را نشان و مردم را فریب می‌دادند؛ اما حضرت موسی علیه‌السلام واسطه‌ای برای برپا کردن حق می‌شود، به این صورت که با انداختن عصا و

سینمای دینی را نمی‌توان به‌عنوان یک سینمای واقع‌گرا مطرح کرد؛ زیرا واقعیت در اصطلاح فلسفهٔ اسلامی، معنای بسیار عامی دارد و تمامی مراتب آن، مطلوب و مقصود برای هنر دینی نیست. به‌عنوان نمونه در جهان مادی، وقوع جرم‌ها، فسادها و ظلم‌ها واقعیت دارد و هیچ‌کدام از این امور نمی‌تواند مطلوب سینمای دینی باشد و اثری را ـ که صرفاً به نمایش این امور می‌پردازد ـ نمی‌توان اثر و هنر دینی نامید.

تبدیل آن به اژدها، هم سحر ساحران را باطل و هم حق را نمایان کرد. آن‌چنان که خداوند در قرآن بیان می‌کند: «فَوَقَعَ الْحَقُّ وَ بَطَلَ ما کانُوا یَعْمَلُون»[۱۰] در این آیه می‌توان تمایز میان حقیقت و واقعیت را مشاهده کرد و در جای دیگر پس از ذکر داستان موسی و سحر، بیان می‌کند: «و یُحق الله الحق بکلماته»؛ یعنی حضرت موسی ع واسطه‌ای برای جریان حق شد؛ زیرا که حامل کلمات الهی بود و از این طریق حق را نمایان کرد.

این مضمون، می‌تواند مقدمه و زیربنایی برای طرح مسأله هنر دینی باشد و به‌شکل خاص‌تر این پرسش را مطرح کرد که آیا سینمای دینی، سینمایی واقعیت‌گرا است و یا حقیقت‌گرا؟

غایت سینمای دینی؛ واقعیت یا حقیقت؟

گرایش در سینمای دینی به این معنا است که سینمای دینی سینمای غایت‌مندی است که از اظهار و نمایش محتوای خود در قالب یک اثر، هدف و غایتی را دنبال می‌کند و بنابراین به یک معنا، سینمای دینی یک سینمای غایت‌مند است؛ اما غایت از نمایش یک محتوا در سینمای دینی چیست؟ آیا غایت صرفا نمایش امری براساس حقیقت، واقعیت و یا ذهن است؟

واضح است که امری صرفاً ذهنی، نمی‌تواند امری مطلوب برای سینمای دینی باشد. ساده‌ترین استدلال در این زمینه این است که سینمای دینی، سینمای ناظر به حقایق متعالی است و با امور ذهنی که صرفاً توسط ذهن ساخته باشند، نمی‌تواند غایت مناسبی برای آن باشد و امر ذهنی با قطع نظر از واقعیت و یا حقیقت، امری صرفاً موهوم و یا خیالی است.

میان واقعیت و حقیقت، واقعیت نیز نمی‌تواند غایتی نهایی برای سینمای دینی باشد. بحث از غایت نبودن واقعیت برای سینمای دینی را به دو صورت می‌توان مورد بررسی قرار داد؛ صورت اول، توجه به این مطلب است که واقعیت به‌معنای جهان مادی، دربردارنده شرور اخلاقی و طبیعی و نقص‌ها و کمبودها است و ازهمین‌رو نمی‌توان آن را به‌عنوان غایت مطلوب برای سینمای دینی معرفی کرد. چنین استدلالی صرفاً این نتیجه را می‌دهد که سینمای دینی، نمی‌تواند واقع‌گرا باشد؛ اما واقع‌گرایی در سینمای غیردینی، امکان دارد. با این حال می‌توان با نگاهی عمیق‌تر این مطلب را ذکر کرد که اساساً واقعیت نمی‌تواند غایت و هدف هیچ اثر سینمایی، چه دینی و چه غیر دینی باشد. تبیین این مطلب در ضمن دو دلیل امکان‌پذیر است:

۱- شکی نیست محتوایی که در یک اثر سینمایی، نشان داده می‌شود؛ برگرفته از واقع است. در فلسفه به‌طور کلی این مطلب بیان می‌شود که تمامی تصورات و صورت‌های ذهنی فرد، درنهایت به واقعیت‌های خارجی برمی‌گردد که او در ادراکات و تجربه‌های حسی خود با آن مواجه شده است. بنابراین سرمنشأ تمامی محتواهای ذهنی، واقعیت است و یک هنرمند باتوجه‌به قوه نبوغ و خلاقیتی که دارد در این صورت‌های ذهنی دخل و تصرف میکند و آن‌ها را به شکلی که می‌خواهد، درمی‌آورد وآن را به‌عنوان یک اثر هنری ارائه می‌دهد.

از منظر دینی، واقعیت ظرفی برای تجلی و جلوه نمودن حقیقت است و عالم واقعیت همانند آینه‌ای است که حقیقت را در خود جلوه می‌دهد. در این مقام، آیات بیان می‌کنند که: «الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ؛ یعنی خداوند متعال سرمنشأ جریان حق است و برهمین اساس در چارچوب حق، عالم واقعیت را ایجاد می‌کند. آن‌چنان که خداوند می فرماید: «خَلَقَ اللهُ السَّماواتِ وَ الْأَرْضَ بِالْحَق».

دقت در این امر، مشخص می‌کند که در یک اثر هنری، هیچ‌گاه واقعیت بماهو واقع، نشان داده نمی‌شود؛ زیرا ماهیت رسانه به‌گونه‌ای است که نمی‌تواند واقعیت را به‌شکل تمام و کمال نشان دهد. این امر در بحث از هنر سینما، ظهور بیشتری دارد؛ زیرا مولفه‌هایی که یک اثر هنری را تشکیل می‌دهد، همگی در واقعیت دخل و تصرف می‌کنند و آن به‌صورتی درمی‌آید که یک کارگردان و یا تهیه‌کننده آن را می‌خواهد، بنابراین ماهیت چنین هنری، مبتنی بر دخل و تصرف در واقعیت خارجی و بازنمود آن به‌صورتی است که برای هنرمند مطلوب است.

بنابراین غایت یک اثر سینمایی، نمی‌تواند نمایش و بازنمود واقعیت به شکل تمام و کمال باشد. زیرا اساساً در این هنر واقعیت خارجی به‌منزله ماده خامی است که توسط هنرمند صورت‌دهی می‌شود.

۲- دلیل دیگری که می‌توان در اینجا آن را مطرح کرد؛ این است که واقعیت بماهو واقع، فاقد معنای مطلوب برای انسان است. آن‌چنان که ذکر شد، واقعیت به‌معنای خاص آن، عالم و جهان مادی است که انسان در آن زندگی می‌کند؛ اما این واقعیت مادی صرفاً مجموعه‌ای از حوادث و وقایعی هستند که در جهان مادی رخ می‌دهند و تنها تبیین فیزیکی و مادی می‌پذیرد و هیچ معنا و مقصودی را برای انسان تبیین نمی‌کند. به‌عنوان مثال باز شدن یک گل سرخ و یا جوانه زدن یک نهال در جهان مادی و واقعیت، صرفاً تبیین مادی می‌پذیرد. به این صورت که باز شدن گل سرخ و یا جوانه زدن، صرفاً حاصل فعل و انفعالات شیمیایی و بیولوژیک در درون یک گیاه است. در این تبیین، شکفتن گل سرخ دلالت بر اموری مانند زیبایی، عشق و یا امید نمی‌کند و تنها یک شیء مادی با تبیین مادی مخصوص به خودش است.

اما آنچه که در یک اثر سینمایی نشان داده می‌شود؛ بازنمود یک معنا است. به این صورت که هنرمند با تألیف و تنظیم یک محتوا، درصدد نشان دادن معنای خاص ـ فراتر از تبیین مادی و فیزیکی ـ است و ازهمین رو، فرد در یک اثر هنرمند ناگزیر است که از واقعیت فراتر بود و محتوای اثر خود را ظرفی برای بروز و نمایش معنای خاص قرار بدهد.

بنابر این دو دلیل می‌توان گفت که واقعیت و بازنمود آن نمی‌تواند غایتی برای سینما، اعم از دینی و غیردینی باشد؛ زیرا هنرمند ناگزیر از دخل و تصرف در واقعیت است و نیازمند ملاکی فراتر از آن است که بتواند براساس آن این عمل را انجام دهد؛ اما ملاک این دخل و تصرف در واقعیت و تغییر آن چیست؟ در اینجا می‌توان تبیینی از جایگاه سینمای دینی ارائه نمود و آن را چنین معرفی کرد که سینمای دینی، سینمایی است که باتوجه‌به ملاک حقیقت در واقعیت دخل و تصرف می‌کند و از همین رو سینمای دینی یک سینمای حقیقت‌گرا است.

سینمای دینی، سینمایی حقیقت‌گرا

آن‌چنان که ذکر شد، مرتبه حقیقت در هستی، در بالاترین مرتبه قرار دارد و ناظر به عالم الاهی است؛ یعنی مرتبه‌ای که دلالت بر ذات، صفات و افعال خداوند می‌کند و این مرتبه سرمنشأ هر کمال و جمالی است.[۱۱]

جایگاه انسان در نسبت با این مرتبه، این است که انسان آیینه و مظهری از اسماء و صفات الهی است و - بنابه اقتضای جایگاه خلافت الهی که دارد - می‌تواند واسطه‌ای برای جریان حق در عالم واقعیت باشد تا حقیقت به شکل کامل در عالم واقعیت جلوه کند. بنابراین انسان الهی از منظر قرآن کریم، واسطه‌ای برای جریان احقاق حق و ابطال باطل است. بنابراین به‌شکل عام، هنر دینی و به‌شکل خاص‌تر سینمای دینی، هنری است که غایت خود را احقاق حق و ابطال باطل قرار می‌دهد.

توضیح بیشتر اینکه یک هنرمند به ملاکی قوی‌تر از واقعیت نیاز دارد تا اولاً براساس آن در واقعیت، دخل و تصرف کند و به تولید محتوایی بپردازد که دارای ارزش هنری است و ثانیاً این یك ملاک اساسی برای ایجاد و اظهار معنا در اثر هنری باشد.

برای یافتن این ملاک می‌توان امور مختلفی را ذکر کرد؛ اما در یک نگاه کلّی می‌توان گفت که این ملاک درنهایت یا صرفاً براساس انسان و خواسته‌های او شکل می‌گیرد و هنرمند براساس همین خواسته‌ها در واقعیت تصرف می‌کند و آن را ملاک نهایی برای معنابخشی به اثر هنری قرار می‌دهد که در این صورت نمی‌توان این اثر را هنر دینی نامید.

و یا آنکه هنرمند با التفات به جایگاه الهی انسان سعی می‌کند که با بهره‌مندی از مرتبه حقیقت و جریان جمال و کمال الهی، ملاکی از عالم حقیقت بیابد و براساس آن در واقعیت تصرف کند و به‌وسیله آن معنایی را در اثر خود ایجاد و اظهار کند که باتوجه‌به آنچه گذشت، می‌توان این هنر و چنین اثری را هنر دینی و سینمای دینی نامید. دینی نامیدن چنین سینمایی از آن جهت است که این اثر هماهنگ با اراده الهی؛ یعنی احقاق حق و ابطال باطل است و اثر هنری جلوه‌ای از تحقق اراده الهی به‌دست هنرمند است.

جمع بندی

از آنچه گذشت مشخص می‌شود که توجه‌به جایگاه حقیقت، دارای این قابلیت است که به‌عنوان اصلی برای تبیین جایگاه سینمای دینی معرفی شود. هرچند بسط سخن در این باره مجال مفصل دیگری می‌طلبد؛ ولی می‌توان به‌شکل اجمال این مطلب را بیان کرد که سینمای دینی ـ به‌شکل کامل ـ زمانی شکل می‌گیرد که هنرمند با تخلق به اخلاق الهی، قوای درونی خود را مجرا و مظهری برای کلمات الهی قرار داده باشد و اثر هنری که می‌آفرید نیز در همین جهت، به غایت احقاق حق و ابطال باطل شکل گرفته باشد.

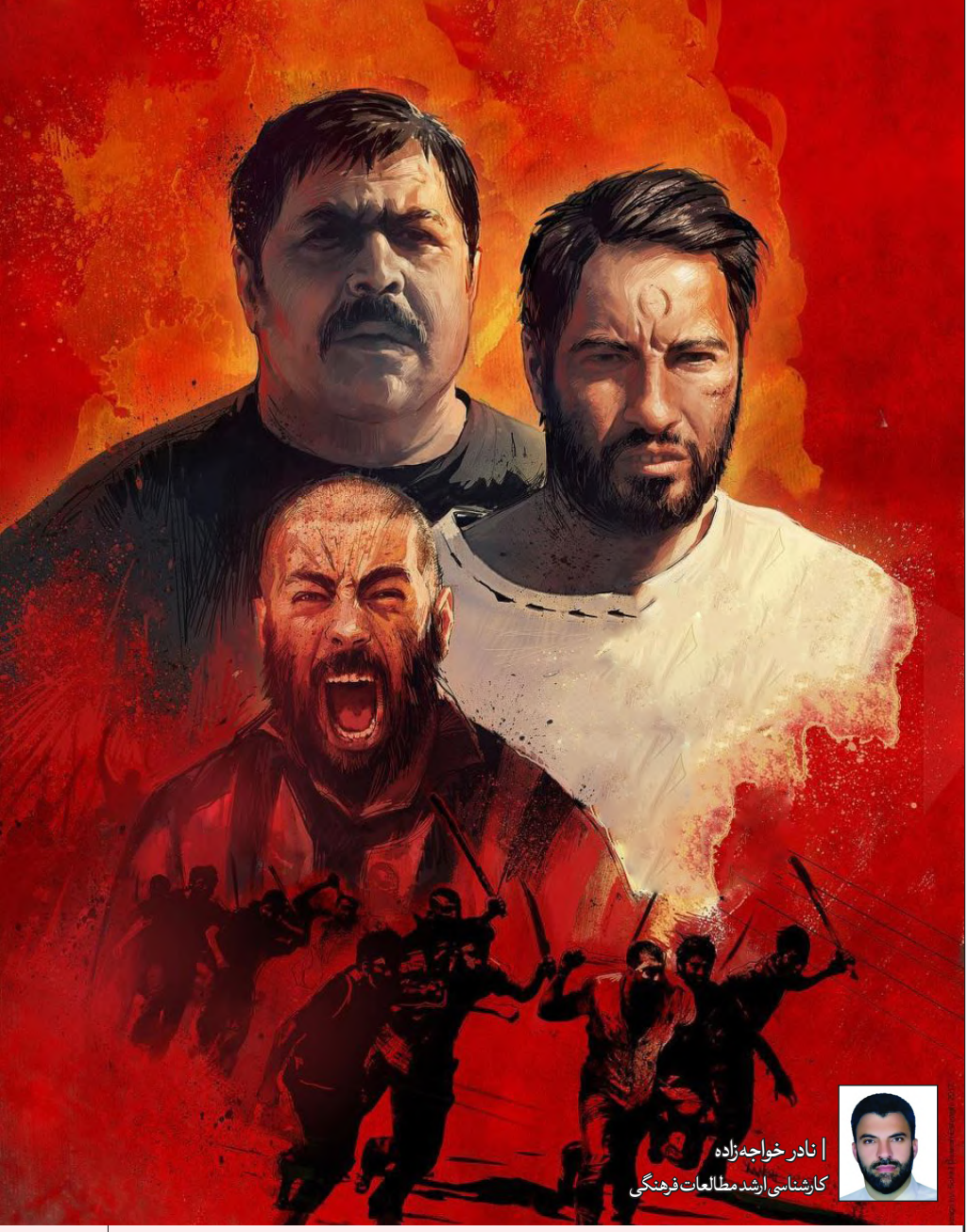
از آنجا که فطرت الهی انسان، فطرتی حق‌طلب و حق‌گرا است، چنین سینمایی را می‌توان هماهنگ با فطرت آن دانست و آن را از جمله مزایای اصلی چنین سینمایی دانست و این نکته را افزود که اگر در سینمای غیردینی با تکیه بر شهوت و غضب، جذابیتی ایجاد می‌شود، این سینما با تکیه‌ی بر فطرتی الهی، مخاطبان را به‌سوی خود فرامی‌خواند.●

منابع

- قرآن کریم.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۹۸۱) الحکمه المتعالیه فی الاسفار الاربعه العقلیه، بیروت، دار احیاء التراث العربی.
- (۱۳۶۰)، اسرار الآیات، قم، انتشارات بیدار.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۸۷)، اصول فلسفه رئالیسم، انتشارات بوستان کتاب، قم.

پی‌نوشت

۱. طباطبایی، ۱۳۸۷، ۳۵ـ۳۸.
۲. سوره مبارکه نور، آیه ۲۵.
۳. سوره مبارکه انعام، آیه ۷۳.
۴. سوره مبارکه نمل، آیه ۸۵.
۵. سوره مبارکه ذاریات، آیه ۶.
۶. سوره مبارکه آل‌عمران، آیه ۶۰.
۷. سوره مبارکه عنکبوت، آیه ۴۴.
۸. صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۰، ۱۰۹ و ۱۱۰.
۹. سوره مبارکه یونس، آیه ۸۲.
۱۰. سوره مبارکه اعراف، آیه ۱۱۸.
۱۱. صدرالدین شیرازی، ۱۹۸۱، ج ۲، ص ۷۷.



| نادر خواجه‌زاده
کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی

سینما؛ تفسیر متحرک آیات و مفاهیم قرآنی

تحلیل و بررسی فیلم سینمایی «مغزهای کوچک زنگ‌زده»

فرانسوا تروفو زمانی در «کایه‌دوسینما» و در مقاله معروف خود با عنوان «منتقدان چه سودایی در سر دارند؟» تصورش از نقد فیلم را این‌گونه بیان کرد: «ما فکر می‌کنیم که نقد، باید نقش واسط بین هنرمند و مردم را بازی کند، ما فکر می‌کنیم که نقد باید نقش تکمیل‌کننده اثر را بازی کند». نوشته‌ی حاضر تا حد زیادی متمایل به این تصویر آرمانی از منتقد است.

منتقد و تحلیل‌گر در نقش «واسط»، به معنادار کردن لایه‌های پنهان فیلم برای مخاطب می‌پردازد و با کشف و نمایش جهان‌های تودرتوی داستان به تداوم روایت کمک می‌کند و باعث لذت تماشای چندباره اثر می‌گردد. چنین تحلیل جان‌دار و جهان‌افزایی قطعاً نیازمند دانش‌های متنوعی چون ژانرشناسی، سبک‌شناسی، روایت‌شناسی، نشانه‌شناسی و طیفی از علوم‌انسانی و الهیاتی است.

البته که مهارت‌های کاربردی، نگارشی و ذهنیت میان‌رشته‌ای و صدالبته تجربه زیست منتقدانه، قدرت و جذابیت آن را بیشتر و بهتر خواهد کرد. نقش دوم منتقد از نگاه تروفو که «تکمیل‌کننده‌ی اثر» است هم پس از این تحلیل، امکان تحقق می‌یابد. در این وجه، منتقد با پیشنهادات شکلی و محتوایی به تکمیل کار خالق اثر پرداخته و این‌گونه، زمینه پیشرفت فیلم‌ساز و سینما را فراهم می‌نماید. مفهوم «نقد» بیشتر مترتب بر این نقش ثانویه منتقد است که با بیان هر دو نیمه پر و خالی لیوان به موارد کاهنده ضعف و افزاینده قوت در اثر اشاره کرده و نقش تاریخی خود را در هنر و در اینجا، سینما محقق می‌سازد.

بنابراین طبق تعاریف فوق، در این نوشته قرار نیست که فیلم «مغزهای کوچک زنگ‌زده» نقد شود، بلکه تحلیلی هر چند مجمل از فیلم صورت می‌گیرد تا ظرفیت‌های سینما به طور عام و این فیلم به طور خاص در به‌تصویرکشیدن مفاهیم قرآنی روشن گردد. بدیهی است که می‌توان تحلیل‌های متفاوت تماتیک و فرمال از این فیلم و هر اثر هنری دیگر داشت، می‌توان با بهره‌گیری از دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه، جرم‌شناسانه، تاریخی، سیاسی و نیز تمرکز بر ویژگی‌های فرمی و تکنیکی اثر دست به تحلیل زد. متن حاضر، ناظر بر تمام این زاویه‌دیدها بر یک هدف متمرکز است و آن اینکه؛ چگونه می‌شود آموزه‌ای قرآنی را به تصویر درآورد و تمام امکانات هنری اثر را پیرامون مضمونی واحد برگرفته از یک آیه سامان داد.

پس راهنمایی مخاطب عام در جهت درک و کشف بیشتر زیبایی‌های فیلم، جلب توجه مخاطب خاص به ظرافت‌ها و ظرفیت‌های پنهان اثر که از دید ایشان مغفول مانده، و در نهایت زمینه‌سازی برای نقد روش‌مند و مبنایی اثر، سه هدف این نوشته است، با این امید که اقناع‌گر مخاطبان و زمینه‌ساز نقد فیلم و تکمیل دیدگاه فیلمساز و پیشرفت سینما باشد.

مغزهای کوچک زنگ‌زده، هم مورد استقبال تماشاگران و مخاطبان سینما قرار گرفت و هم تحسین منتقدان و داوران جشنواره را برانگیخت. این نکته از این بابت حائز اهمیت است که نمی‌توان مدعی شد فیلم به‌واسطه مفهومی و چندلایه بودن به اثری معناگرا اما مهجور تبدیل گشته و نه تأثیری در هنر و نه تحولی در اقتصاد سینما ایجاد کرده است. فیلم هومن سیدی فیلمی تألیفی و درعین‌حال پرفروش بوده که حرف‌های بسیاری برای گفتن داشته و هنوز هم دارد. باکفایت این مقدمه به سراغ خود فیلم می‌رویم تا شواهد این مدعا را بیابیم.

در ابتدای فیلم به همراهی تصویری آهسته از آدم‌ها، صدای بازیگر نقش شاهین (نوید محمدزاده) را می‌شنویم: «میگن اگه چوپون نباشه گوسفندها تلف می‌شن، یا گم می‌شن یا از گرسنگی می‌میرن، چون مغز ندارن، هر کی که مغز نداره به چوپان احتیاج داره»، و با تأکید بر چهره «شکور»، برادر بزرگ خانواده و رئیس باند تبهکار (فرهاد اصلانی)، به این جمله می‌رسیم: «این چو پونه؛ ما همه گوسفندهاشیم!». این‌گونه طرح فیلمنامه در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و ازاین‌پس با پیشرفت قصه، جای چوپان و گوسفندها و راز نیاز متقابل آنها به یکدیگر روشن و روشن‌تر می‌گردد.

با تطبیق الگوی سه‌پرده‌ای در فیلمنامه، پرده اول تا لحظه‌ای که شکور به زندان می‌افتد ادامه می‌یابد؛ در این پرده علاوه بر معرفی شخصیت‌های اصلی و مناسبات نَسبی، سببی و حرفه‌ای آنها با یکدیگر، مخاطب، راه به کشمکشی بیرونی و درونی در شخصیت «شاهین»، برادر وسطی خانواده می‌بَرد. او از سویی با برادر بزرگ خود درگیر است بر سر اینکه چرا او را جلوی دیگران «کوچک» می‌کند و مأموریت‌های بزرگ و خلاف‌های سنگین و معاملات حسابی را به او واگذار نمی‌کند و از سویی خود نیز در بزنگاه بزهکاری عقب می‌کشد و از «گوش‌بُری» و «درگیری جدی با پلیس» جا خالی می‌کند.

پرده اول با ریتمی تند از کنش و واکنش شخصیت‌های اصلی و فرعی، مخاطب را به این درک می‌رساند که شیوه حکمرانی و بهره‌کشی شکور بر اساس تخفیف و تحقیر زیردستانش بنا شده تا به‌جای پرسیدن و فهمیدن، فقط عمل کنند. ربودن، مخدوش کردن گذشته و به‌نوعی گرو نگهداشتن هویت آدم‌ها شگرد اختصاصی شکور در مدیریت جامعه تحت امرش است. توجه به همین «مسئله» در فیلم کلید روش‌شناسی تحلیل فیلم است. از اینجا به بعد مفهوم «هویت» مسئله‌ای است که می‌توان قبای نقد و تحلیل فیلم را بدان آویخت و دنبال نشانه‌ها و شواهد متنی و

تصویری را گرفت تا شبکه‌ای به هم پیوسته پدید آید و ظن ابتدایی تحلیل‌گر را به یقینی نسبی برساند.

از همان ابتدا شاهین در برابر این شیوه مدیریت شکور چون و چرا می‌کند و گاه آن را به سُخره می‌گیرد. او دنبال اثبات و ابراز شخصیت خود در جمع خانواده و تبهکاران است و در رسیدن به این مقصود، از سویی ناچار به تقلید از خشونت و خباثتِ برادر بزرگ و از سویی درگیر با حالتی درونی است که او را از جنایت باز می‌دارد؛ گویی که جنس او با شکور جور نیست. این وصله ناجور بودن شاهین نه‌تنها در چشم مخاطب که در احوال و گفتگوهای او با دوستان و خواهر و مادرش هم نمود دارد.

پرده دوم، سراسر بر درگیری رودررو یا غیابی شاهین با شکور می‌چرخد. شکور به زندان افتاده، لابراتوار تولید مواد مخدرش از هم پاشیده و از هیمنه و حضور سنگین او بر زندگی شاهین کاسته شده است. شاهین بار اول که در زندان به ملاقات شکور می‌رود با مدارا و زبان‌بازی از مخفیگاه پول‌های او مطلع می‌شود و در ادامه با سرکشی به آدم‌ها و املاک شکور، سودای تصاحب قدرت و ثروتش را در سر می‌پروراند و خیال نشستن بر صندلی ریاست دارد. این تقابل اما در ملاقات دوم آنها به‌جای باریک می‌کشد و در این میان راز بزرگ زندگی شاهین برملا می‌گردد؛ این که او، فرزند این خانواده نیست! در واقع در کودکی از خانواده‌اش جدا گردیده تا عضوی دون‌پایه و پادویی همیشگی در میان این خانواده باشد.

این بار که شاهین از ملاقات برمی‌گردد، پول‌هایش را برباد رفته می‌بیند، آدم‌های شکور دیگر حرفش را نمی‌خوانند، پیوند میان او و خانواده کذایی‌اش گسسته شده، توهم چوپانی بر گله گوسفندان بی‌مغز برادر از سرش پریده، دوست دیرینه‌اش امیر (نوید پورفرج) به پدر و تبار گم‌شده‌اش رسیده و تن‌هایش گذاشته، و از همه بدتر «شهروز» برادر کوچک‌تر خانواده (مهیار راحت‌طلب) که از ابتدا برای جانشینی شکور تربیت شده در شُرف آزادی از زندان و بازگشت به خانه و گرفتن انتقام از اوست. شاهین که جداشدن از بندناف تعلقات و عادت‌های گذشته و رفتن در راهی متفاوت و ناشناخته برایش دردناک است شب‌هنگام به شراب و مخدر پناه می‌برد.

پرده سوم از اینجا آغاز می‌گردد. شب شراب، صبح شده و شاهین، تلوتلوخوران به خانه باز می‌گردد. صحنه محکمه‌گونه میان او و پدر خانواده و دیدن عجز و پشیمانی پیرمرد و در ادامه، گفتگوی پرچالشی که با «شهره» خواهر خانواده (مرجان اتفاقیان) دارد، مستی و به‌تبع آن پستی را

از سر و جان شاهین می‌پراند و نقطه عطفی می‌شود بر حرکت شاهین از «وضع موجود» خود و خانواده‌اش به «وضع مطلوبی» که همیشه و ناخودآگاه ولو در شکلی انحرافی در پی آن بوده و تقلا کرده است. در اینجا درک تازه یافته شاهین از تنهایی، و جدا افتادگی از دوستان و سرگرمی‌ها و تعلقات گذشته، و نیز هوشیاری‌اش در ضرورت مقابله با حوادثی چون بی‌پولی و بی‌کسی و بازگشت انتقام‌جویانه شهروز، و در نهایت، شوق رفتن و رسیدن به وضع مطلوب زندگی، ریتم کند ناشی از دگرگونی درونی شاهین را جایگزین ریتم تند گفتاری و رفتاری ابتدای فیلم می‌نماید. در واقع ریتم اولیه نشان از شتاب‌زدگی و فاقد مغز بودن آدم‌ها داشته و ریتم کندتر ناشی از فرصت تأمل و تفکری است که برای شخصیت‌های داستان فراهم شده تا از گوسفند بودن فاصله بگیرند.

شاهین در انتهای پرده سوم، در بستر تحولی که بر مبنای مکث او در احوال خود و اطرافیانش شکل گرفته محل نگهداری کودکان ربوده یا خریداری شده را به پلیس لو می‌دهد، خواهر خانواده را با دوستش مسعود (هامون سیّدی) که از ابتدا خاطرخواه شهره بود روانه زندگی در مکانی دیگر و دور از خشونت فعلی می‌کند، دل از دوستش امیر که تازه هویتش را یافته می‌کَند، زحمت نگهداری از طفلی گرسنه و تشنه، بیمار و جداافتاده از مادر را به جان می‌خرد و تا بهبود حال کودک از او نگهداری می‌نماید و در نهایت به همراه اهالی و ساکنان منطقه که توسط عوامل مدیریت شهری از آنجا کوچ داده می‌شوند از منطقه خارج می‌شود.

در این لحظه ظاهراً شاهین و داستانش، هر دو به پایان خود می‌رسند و پس از چند ثانیه چراغ‌های سالن نمایش روشن و درهای خروج باز می‌شوند. اغلب تماشاگران فیلم در دلهره‌ای حاصل از تماشای جنایت‌ها و خشونت‌های باندی تبهکار تحت امر گانگستری وطنی و گادفادری ایرانی سینما را ترک می‌کنند و

تنها پس از فروکش کردن احساسات است که شاید چیزی در ذهن تماشاگر بماند و او را قلقلک دهد؛ اینکه جستجوی هرچند اندک ولی مستمر «هویت» در ذهن و احساس و اعمال شاهین و «بی‌هویتی» و بی‌پدر و مادر بودن و خودباختگی غالب آدم‌های داستان برای چیست؟ چطور است که هر دو دوست شاهین (امیر و مسعود)، عاقبت به‌خیری و رهایی خود از دست چوپان را در پی یافتن اصل و نسب و هویت خود کسب می‌کنند؟ اشاره‌های پی‌درپی به پدر و مادرها و فرزندان و جستجوها و فراغ و وصل‌های آنان در تمام طول فیلم چه دلیلی دارد؟ تصویر پدر خانواده (صمد) که در نهایت، غیرتش را بازیافته و فرزندانش را بدرقه می‌کند درحالی‌که شناسنامه‌اش را رو به تماشاگر در دست گرفته چگونه معنا می‌یابد؟ این پرسش‌ها مخاطب کنجکاو را به دنبال نشانه‌های دیگری در فیلم می‌فرستد تا بتواند علاوه بر استعاره گوسفندان بی‌مغز، حضور، حرکت و شورش شاهین را در بطن قلمروی حکمروایی شکور توجیه نماید و «جنبش رهایی‌بخش» او را در انتهای داستان توضیح دهد.

برگردیم به دو دقیقه پایانی فیلم و ببینیم کدام نشانه قرار است ما را به جهانی فراتر از روایت اولیه ببرد. شاهین، قبل از پیوستن به جمعیتی که منطقه حاشیه‌ای شهر را ترک می‌کردند کودک خردسالی که خود از او نگهداری و تیمارش نموده بود را درون کانکسی آهنی می‌گذارد تا در مقابل لودرهای شهرداری در امان باشد.[1] در ادامه به نوع قراردادن و جاسازی کودک در کانکس برخواهیم گشت. شاهینِ تنها، در دل جمعیت به مسیری می‌رود که همه اهالی می‌روند اما چند قدم جلوتر شهروز با سری تراشیده و نگاهی خوفناک راهش را می‌بندد و او را در جایش میخکوب می‌کند. اینجا ثانیه پایانی فیلم است و مخاطب در دلهره این که چه اتفاقی می‌افتد باقی است؛ آیا شاهین از سد شهروز می‌گذرد؟ یا به دست

مغزهای کوچک زنگ‌زده، هم مورد استقبال تماشاگران و مخاطبان سینما قرار گرفت و هم تحسین منتقدان و داوران جشنواره را برانگیخت. این نکته از این بابت حائز اهمیت است که نمی‌توان مدعی شد فیلم به‌واسطه مفهومی و چندلایه بودن به اثری معناگرا اما مهجور تبدیل گشته و نه تأثیری در هنر و نه تحولی در اقتصاد سینما ایجاد کرده است. فیلم هومن سیدی فیلمی تألیفی و درعین‌حال پرفروش بوده که حرف‌های بسیاری برای گفتن داشته و هنوز هم دارد.

شهروز کشته می‌شود؟ پایان این قصه هیجان‌انگیز تلخ است یا شیرین؟ تماشاگر معلق در خوف و رجاء در این دقایق بیمناک از سرنوشت آدم‌های فیلم است، این در حالی است که هومن سیّدی در نشست خبری فیلمش در سی و ششمین جشنواره فجر گفته بود که بنا نداشته فیلم را با پایان خوش و کلیشه‌ای به اتمام برساند اما اِلمان‌هایی را در فیلم لحاظ کرده تا تماشاگر، ناامید از سالن بیرون نرود و تأکید کرده بود که انتهای فیلم او بسیار نورانی، امیدبخش و انسانی است!

سؤال اینجاست که کجای فیلم «مغزهای کوچک زنگ‌زده» این حجم از امید و نور را در خود گرفته و چگونه می‌توان بدان دست‌یافت؟ شاید وقت آن رسیده که به سراغ کودک درون کانکس برویم و ببینیم اصلاً وجود او برای چه منظوری بوده و چگونه خود را در دل فیلم‌نامه سیّدی جا کرده است. شاهین، کودک خردسال را با عشق و محبت و مراقبت تمام درون یک سبد قرار می‌دهد و در سبد را آهسته گذاشته و به‌سوی سرنوشت می‌رود. صبر کنید! وداع او شبیه مادری نیست که در کنار نیل از فرزندش جدا شد؟ بله؛ این‌گونه وداع با کودک تنها یک مثال جهان آشنا دارد، وداع غمناک مادری که فرزندش را در سبد گذاشت و به آب سپرد، «کهن‌الگویی» که راه ارتباطی لایه‌های زیرین فیلم را هموار می‌سازد و مجموعه نشانه‌های درون فیلم را تحت گفتمان واحد، رمزگشایی می‌کند. سیّدی در اینجا تلمیحِ تصویری خود را به کار می‌گیرد و بدون هرگونه تحمیل بر فیلمنامه و مخاطب، داستان خود را به داستانی جهان‌شمول پیوند می‌زند و بر عمق و غنای آن می‌افزاید. در یک سو داستان موسی علیه‌السلام و فرعون به‌عنوان درامی اسطوره‌ای با مضمون هدایت و ضلالت، پشتوانه‌ای می‌گردد برای ذهنیت کارگردان و در سوی دیگر، درگیری شکور و شاهین، مثال و مصداقی است امروزین از مناسبات موسی و فرعون برای تماشاگر.

اینجاست که مخاطب می‌تواند در تطبیق این دو داستان از یکی بپرسد و از دیگری جواب بگیرد! سؤال: شکور چگونه تسلط خود بر زیردستانش را تداوم می‌بخشید؟ جواب: با غصب هویت آنها و نفی شخصیت آنها که اگر آدمی را خوار و خفیف و مغزش را خالی کردی آن‌وقت می‌توانی با هر چه می‌خواهی پُرش کنی. می‌توانی برای همیشه بالا بنشینی و به او زور بگویی، از او بهره‌کشی نمایی و او را در ضعف نگه‌داری.

این همان فرمولی است که فرعون به کار می‌گرفت، او می‌دانست که آدمی که خود را باخت، آدمی که خود را گم کرد، آدمی که خود را ندید و به‌حساب نیاورد، این چنین گمشدهٔ سرگشته‌ای را، می‌تواند به هر طرف ببرد؛ پس با پوک کردن و خالی ساختن آدم‌ها، آنها را به اطاعت می‌کشید. این قرآن است که دستش را رو می‌کند و شگرد او در سوق‌دادن زیردستانش به ضلالت و گناه را لو می‌دهد: «فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَاَطاعُوه»،[2] که همین استخفاف و سبک کردن آدم‌هاست که زمینه استکبار و استثمار و استضعاف و تمامی اِساس‌های دیگر تاریخ را از فرعون، تا هیتلر و تا شکور فراهم می‌نماید. و مگر بین این جانیان تاریخ فرقی هم هست؟ مگر نه این که هر آدمی می‌تواند فرعون زمانه خودش باشد

شاهین، کودک خردسال را با عشق و محبت و مراقبت تمام درون یک سبد قرار می‌دهد و در سبد را آهسته گذاشته و به‌سوی سرنوشت می‌رود. صبر کنید! وداع او شبیه مادری نیست که در کنار نیل از فرزندش جدا شد؟ بله؛ این‌گونه وداع با کودک تنها یک مثال جهان آشنا دارد، وداع غمناک مادری که فرزندش را در سبد گذاشت و به آب سپرد، «کهن‌الگویی» که راه ارتباطی لایه‌های زیرین فیلم را هموار می‌سازد و مجموعه نشانه‌های درون فیلم را تحت گفتمان واحد، رمزگشایی می‌کند.

با مصرهایی کوچک‌تر یا بزرگ‌تر! آنچه که استبداد را شکل می‌دهد، همین پوک شدن آدم‌هاست، شکور هنگامی که آدم‌ها را پوک کرد، می‌تواند آنها را از خودش پُر کند و می‌تواند آنها را به دام بیندازد، چون آدم‌های پوک و بی‌هویت مجبورند که هویت انسانی و خانوادگی‌شان را از او طلب کنند و بپرسند و او هم مجبور است که به آنها بگوید و بر آنها فرمان براند!

سؤال: شکور که کارش دزدیدن و جداکردن کودکان و نابودی سرشت و سرنوشت آنهاست چطور شاهین را به جمع خانواده‌اش می‌آورد و از او نگهداری می‌کند؟ جواب: شکور به خیال اینکه یکی از کودکان را به خانه آورده و تحت‌نظر خود و خانواده‌اش او را پرورده دلخوش بود. با خودش اندیشیده که اگر آدم ناتو و قابلی شد همکار و وردست من در خلاف می‌شود، و اگر موجود نازک‌دل و زپرتی از کار درآمد هم پادویی مفت در خانه و در خدمت خانواده است. شکور روی این تقدیر حساب نکرده بود که کودکی را از نابودی نجات می‌دهد و همان کودک روند نابودی او و حکومت مینیاتوری‌اش را تسریع می‌کند.

و اما در آن سو، این فرعون است که مالک دلش نیست. فرزندها را کشته ولی موسی را خودش بزرگ می‌کند. تمام پسران شهر را از دم تیغ گذرانده اما این یکی را پیش خود نگه می‌دارد به این خیال که کارگزاری در حکومتش یا انیس و مونسی برای خانواده‌اش می‌شود. فرعون نیز غافل از تقدیر طنزآلود خویش است که روزگاری همین کودکی که با دست خود ازآب‌گرفته و پرورشش داده، او و سپاهیانش را در آب غرق می‌کند!

سرانجام به سؤال پایان قصه رسیدیم؛ شاهین می‌میرد، یا می‌ماند؟ جواب: او اگر هم به دست شهروز کشته شود زنده است! چون شاهین علاوه بر اینکه خودش به تولد رسیده دیگرانی را هم به تولد رسانده؛ امیر، مسعود، شهره و تمام کودکان اسیر شکور مانده‌اند و می‌توانند روزی شاهینی باشند در مقابل شکوری دیگر. شاهینِ فیلم سیّدی زاییده! عقیم نمانده و از خود فرزندی به جا گذاشته، و این یعنی راه شاهین ادامه دارد. چنانکه داستان موسی و فرعون هم ادامه دارد؛ کودکان بسیاری بعد از موسی به دنیا آمدند و زنده ماندند، ماندند تا میدان برای نامردهای روزگار خالی نماند؛ نامردهایی که از آدم‌ها آجر می‌سازند تا ساختمان هوس خود را بالا ببرند، و مطلوب‌شان این است که مردم، بیشتر بشنوند و کمتر بپرسند. گویی که همین فلسفه وجودی باعث شده تا تولد و حضور و ظهور آخرین کودک از نسل انبیاء و اولیای الهی از دیروز تا امروز و فرداهای تاریخ موجه گردد.

این‌گونه در این فیلم، داستانی قرآنی به شیوه و قالبی امروزین به تصویر در می‌آید و آیه‌ای کلیدی که مبنا و محور تفسیر داستان مذکور است تداعی می‌شود و در نهایت مفهوم سرنوشت‌ساز «هویت» در ناخودآگاه مخاطب زنده و برجسته می‌گردد. اینکه چرا کارگردان خود به این ظرافت‌ها اشاره نکرد و حتی برچسب سیاه‌نمایی را به جان خرید جای بحث و گفتگویی جداگانه دارد، تنها همین بس که «ارزش هر انسانی، به اندازه حرف‌هایی است که برای نگفتن دارد» و قطعاً بخشی از این ارزش، به خاطر خویشتن‌داری و ریاضتی است که صاحب این حرف‌ها برای نگفتن‌شان متحمّل می‌شود. در هنر و بخصوص در سینما این پنهان‌کاریِ هنرمند در ترکیب با قواعدی که تکنیک و فرم و سبک را شکل می‌دهند تجلی پیدا می‌کند. این تحلیل‌گر و منتقد اهل علم و صاحب حلم است که با مرور و تحلیل ساختاری و محتوایی فیلم، پنجره‌ای به جهان فیلم‌ساز می‌گشاید تا حرف‌های ناگفته‌اش را بشنود و مخاطب را هم به اقتضای نیاز و درک و جایگاهش مطلع گرداند. هومن سیّدی از «نهایت شب» حرف زد اما این شعور و شفقت را داشت که بداند آدم‌های این زمانه در جستجوی چراغ‌اند و دریچه‌ای که از آن به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرند. او بخت بد مردم را به تصویر کشید اما در بند تاریکی نماند و با سبک خاص خود، پنجره‌ای گشود تا امید به رهایی نمیرد. او فرم و سبک و ذهنیت‌اش را با هم جور کرد تا تصویرها و تفسیرها به هم گره بخورند و روایتی جذاب و چندلایه خلق شود، و نتیجه اینکه تصویرها تفسیری متحرک بر پرده سینما گشتند!●

پی‌نوشت

۱. شگفت اینکه این کودک با نقش‌آفرینی کوتاه و اثرگزار خود به بهترین شکل ممکن «تلمیح» روایت سیّدی را می‌آفریند. شاید همین ظرافت نویسنده در جانمایی او در فیلمنامه دلیل عدم توجه اولیهٔ مخاطب و حتی ناقدین و تحلیل‌گران بی‌شمار فیلم به کودک شده است. هنر سیّدی گذاشتن کلید یا کلیدهایی‌ست کوچک در قصه برای باز کردن درهایی بزرگ و رفتن به لایهٔ زیرین اثر، بی‌آنکه بر لایهٔ رویین فیلم خدشه‌ای وارد گردد. اینجا، کودک همچون مَفصل عمل می‌کند، دو لایهٔ فیلم را بر هم سوار کرده و به هم گره می‌زند تا از قابلیت‌های یکدیگر استفاده کنند و در کنار هم به کمال برسند.

۲. زُخرُف، ۵۴، ترجمه حسین انصاریان: «پس او قومش را سبک مغز شمرد [و آنان را با وسوسه و اغواگری فریفت و خوارشان کرد] در نتیجه از او اطاعت کردند.»

| سمانه مهرپرور
دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی

ویران‌شهری و نگون‌بختی در سینمای غرب

اسارت ابزار و شیءوارگی

سینمای مدرن دیگر در بند بازسازی واقعیت‌ها و رخدادهای روزمره انسانی نیست. این سینما پا را فراتر گذاشته و در جهان سورئال به فرافکنی مشغول است. آرمان‌شهرهایی که در سینمای مدرن طراحی می‌شوند، در حقیقت همان آمال و آرزوهای نافرجام بشری است که عمری برای دستیابی به آن، دنیا را زیر و رو کرده است. اکنون که در واقعیت به ناکامی و نافرجامیِ تحقق رؤیاها رسیده، آن را در کالبد هنر سینمایی خیال‌پردازی می‌کند. سابقه طراحی آرمان‌شهر و اتوپیا در سینمای مدرن قدمت‌دار است. واژه اتوپیا یا آرمان‌شهر حاصل پیوند ترکیب «نا» و «مکان» است و می‌توان آن را به نامکان یا ناکجاآباد تعبیه کرد. مدینه فاضله‌ای که همواره در اندیشه بشر تاب خورده و سرانجام به وقوع نپیوسته است. آنچه در جغرافیای باور انسانی پر و بال گرفته و یوغ اسارت را بر گردنش نهاده تا به ملکوت کمال برساندش، اکنون در خیال و وهم، جا خوش کرده است. به‌هرحال انسان به‌دنبال کمال، سیاحت‌های بسیار کرده و پس از ناامیدی از دست نیافتن، آن را در قالب هنر پیاده کرده است. شکل‌گیری اندیشه و هدف آرمان‌شهری از این بخش آمال‌خواهی و کمال‌طلبی بشر نشأت گرفته است.

«اسکار وایلد» در کتاب «روح آدمی تحت لوای سوسیالیسم» نوشته است: «نقشهٔ جهانی که اتوپیا ندارد، حتی به نگاهی هم نمی‌ارزد؛ زیرا ناحیه‌ای را که در آن انسانیت همواره لنگر انداخته، از قلم می‌اندازد». گرچه آرمان‌شهر از آغاز قرن شانزدهم میلادی به‌کار رفت؛ اما ردپای این تفکر از هزاران سال قبل در قالب دینی و اجتماعی و سیاسی موجود است. آرمان‌شهر افلاطون و یا حماسه سومری گیلگمش بهشتی زمینی را ترسیم می‌کنند که در آن مرگ و پیری معنا ندارد و گرگ و میش در کنارهم زندگی می‌کنند. سازندگان آرمان‌شهرها خود را با دانش و آگاهی مناسب پنداشته که می‌توانند در جهان پدیدار، مدل جهان فراحسی آرمانی‌شان را بازتولید کنند و در راه تکمیل، حفظ و اعمال پروژه خود در صورت لزوم کوشا هستند. رسیدن و دستیابی بر پایهٔ دو اندیشهٔ متفاوت شکل می‌گیرد که اولی تفکر مادی‌گرا و دومی تفکر معنوی‌گرا است. در واقع آرمان‌شهرخواهی عبارت است از دلبستگی به ایجاد یا خیال‌پردازی درباره یک نظم اجتماعی آرمانی. انسان امروز آن‌چنان در بند مادیات، شی‌واره و زمینی شده که گاهی این سکون عاصی‌اش می‌کند و وی را دلتنگ موضوعات فرازمینی و فراواقعی می‌کند و بیش از همیشه می‌خواهد بداند فرجام این دنیا چیست. اما در نقطه مقابلِ آرمانشهر یا مدینه فاضله، دیستوپیا یا پادآرمانشهر یا مدینه ضاله قرار دارد. این جهان سراسر آشفتگی و بدبختی است. همه چیز در آن ویران است و انسان به انتهای خط رسیده است.

در این جغرافیا انسانی که از فرط بی‌هویتی به نهیلیسم روی آورده و به بیانی دیگر پوچ‌گرایی پیشه کرده، کاملاً در مورد آغاز و فرجام امور دچار شک و تردید می‌شود. چنین انسانی طبعاً باید نوعی قرائت فلسفیِ ویژهٔ خود را ارائه کند و طبیعتاً آخرالزمان از آن حوزه‌هایی است که قرائت هدفمندی از زندگی عرضه می‌کند و بر این باور است که دنیا فرجامی دارد وآن فرجام قواعد و اصول خاص خود را می‌طلبد و این یعنی معنی‌بخشیدن به زندگی بی‌هویت انسان امروز است. این نشان می‌دهد که توجه به مقوله آخرالزمان (غیر از کهن‌الگو بودن آن در ضمیر ناخودآگاه انسان) دلایل دیگری هم می‌تواند داشته باشد و اینکه اصولاً جذابیت مستتر در این سوژه هم مؤید این مطلب است که راویان هالیوود در کنار مجموعه‌ای از مباحث به بحث آخرالزمان نیز بپردازند و طبعاً انسان دوست دارد بداند این دنیا نهایتاً به کجا می‌رسد و نقطه پایان این دنیا کجاست. البته از این حس کنجکاوی نیز می‌توان سوءاستفاده کرد و انواع قرائت‌های عجیب و غریب را در خصوص آخرالزمان به خورد انسان امروز داد.

دیستوپی یا پادآرمان‌شهر

جامعه دیستوپی با بدبختی انسان به شکل بدخُلقی، ستم، بیماری، ازدحام بیش از حد، تخریب محیط زیست یا جنگ مشخص می‌شود. در این جوامع هیچ چیز سر جایش نیست؛ نظم تمام پدیده‌ها بر هم خورده و انسان، آوارهٔ این آنارشی است. این جوامع، گونه‌ای از دنیای وانفسا و فاجعه‌بار انسانی هستند و در زمان‌هایی بد و شوم ترسیم می‌شوند که می‌توان آن‌را دورهٔ بدزمانگی یا دژگاهی نام گذاشت. با این تعریف، یک جامعهٔ پادآرمانی، نقطه مقابل و وارونه یک جامعه آرمانی(آرمانشهر) است. برخی از موضوعات پادآرمانی محبوب در داستان‌ها عبارت است از: ۱) جامعه‌ای که در آن هیچ آزادی‌ای وجود ندارد؛ ۲) جامعه‌ای که توسط ابزار دیجیتالی کنترل می‌شود و انسان، بنده ابزارهای رایانه‌ای است؛ ۳) جامعه‌ای که در آن همه‌چیز و همه‌کس در ظاهر همانند و یکسان می‌شود و ابراز احساسات و نمایاندن جنبه‌های فرهنگی ممنوع است؛ ۴) جامعه‌ای که در آن انسان‌ها تنها نقش خوراک برای موجودات دیگر یا انسان‌های دیگر را دارند.

ژانر دیستوپیا برای اولین بار بعد از انقلاب فرانسه و روشنگری ظاهر شد که نمودی برای پاسخ به تباهی غیرمنتظره آن و در پاسخ به تقلای صورت گرفته برای رسیدن به اتوپیا بود. بنابراین همه دیستوپیاهای بعد از آن از سنت بازنمایی واقعیت پیروی کردند، چه در ایدئولوژی، چه در علم، چه در تکنولوژی و چه در سیستم‌های سیاسی؛ لذا این مکان‌های بدخیالی، این روزها مخاطبان زیادی را به خود جذب کرده است.

سینمای جهان؛ تباه‌شهری نافرجام

سینما به عنوان یکی از قوی‌ترین ابزارهای ارتباط جمعی بصری و به‌عنوان یکی از رسانه‌های موثر در روابط اجتماعی، به مقوله پایان تاریخ و آخرالزمان تحت تأثیر دیدگاه‌های مختلف دینی، سیاسی، فرهنگی و... پرداخته است. سینمای آخرالزمانی در دوران معاصر و به ویژه پس از ورود به هزاره سوم مورد توجه ویژه قرار داشت. اهداف سینمای پادآرمانشهری در دو زمینه است: ۱) اهداف نظامی، سیاسی و غیره که درصدد اجرایی و عملی‌کردن آن‌ها هستند را در فیلم‌ها مطرح کرده و بازخورد گرفته و مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهند و این خود نقش یک نقشه مطالعاتی را برایشان خواهد داشت تا زوایای آن را مورد ارزیابی قراردهند؛ ۲) موضوعاتی که در آینده نزدیک سعی در ایجاد آنها دارند، به‌وسیله فیلم‌ها و دیگر ظرفیت‌های رسانه، فرهنگ‌سازی کرده و بدین‌وسیله علایق، سلایق، تصمیم‌ها و واکنش‌های جوامع بشری را جهت داده و در راستای اهداف‌شان مدیریت می‌کنند.

فیلم‌های پادآرمان‌شهری سیطره‌ای است از جهان نگون‌بخت و شرارت که در آن اجنه و شیاطین در سرزمینشان به ظلم و بدخواهی مشغول‌اند و همچون جادوگران به سحر و جادو اقدام می‌کنند، آنان رویای نابودی انسان را در سر دارند و فضایی مملو از این موجودات عجیب و قدرت‌های ماورایی دارند که در سینمای غرب و هالیوود به نمایش در می‌آید و بار اصلی این روایت‌ها را به دوش می‌کشند که تعدادشان و نیز پیام هدفمندشان بیش از آن است که یک اتفاق به نظر برسد. گذشته از این، نظم موجود در تولید و استمرار آن و جریان‌های موازی صورت گرفته برای هدف قصدشده در دیگر عرصه‌ها همچون انیمیشن، گیم، سریال، داستان، کمیک‌استریپ و همچنین عرصه‌های علمی و شبه‌علمی فراتر از یک اتفاق و بلکه به صورت یک جریان جلوه می‌کند. با یک رصد دقیق می‌توان دریافت که جریانی در سینمای غرب و هالیوود وجود دارد که در تلاش است تا به انعکاس تصویر فضای زندگی اجنه و شیاطین و تلقین ویرانشهری و آوارگی انسان معاصر می‌پردازد و وی را همچون اسیر جنگی به اسارت ابزار و شیءوارگی در می‌آورد. تلقین اصلی این سینما، واماندگی و سقوط انسان متعالی است. سجایای اخلاقی به رذالت و کینه‌توزی تبدیل می‌شود و انسان کمال‌جو به بیگانه‌ای از خودباخته و حقیر مبدل می‌شود. در این شرایط موجودات فراانسانی بر وی چیره می‌شوند و زمام نفسش را بر عهده می‌گیرند و به هر رذیلتی که میل دارند، وی را سوق می‌دهند. این پایان انسانی است که برای تعالی و پیشرفت می‌کوشیده و اکنون به موجودی مطیع و ناتوان در امر شیاطین بدل شده است. در فیلم‌های دیستوپیایی صحبت از خدا نیست و قهرمانان نیازی به اتصال وحیانی و الهی ندارند مانند مرد عنکبوتی که در آزمایشگاه نیروی خاصی دارد و خود همه‌کاره است. پر واضح است که سیر اصلی

داستان‌های پادآرمانشهری انحطاط جامعه بشری است و در تلاش است تا این امر را به درستی مدیریت فکری و رفتاری کند. بنابراین برای روحیات و سلایق مختلف، سناریوهای متفاوتی را تعریف می‌کنند. دسته‌ای از سناریوها ذیل قهرمان‌گرایی و منجی‌گرایی قرار دارد که در برخورد نیروهای خیر و شر است که خواستگاهش «آرماگدون» و اخص آن هم در بحث نابودی اسرائیل است و در دسته‌ای دیگر هم برخورد سیارات و نابودی زمین است که در این سینمای افسارگسیخته مشاهده می‌شود.

تفاوت دیستوپیا و آخرالزمانی

دیستوپیا، هر چقدر هم منفی و انتقادی باشد، باز هم به انسان و تلاش او امیدوار است. این خصلت کمال‌گرایی انسانی است. در مقابل این تفکر، دیدگاه‌های یوحنّا یا آخرالزمانی دیدگاهی منفی به آینده دارند. اگر دیستوپیا یک متن تلخ و آزرده است، آثار آخرالزمانی کاملاً از طبیعت انسانی ناامید شده و در انتظار منجی برای رهایی‌بخش و آزادی است. برخلاف فیلم‌های دیستوپیایی، فیلم‌های آخرالزمانی به تلاش برای نجات انسان در امر تباهی امیدی ندارد و موجودی والاتر را طلب می‌کند. موجودی که از جنس انسان نیست و اگر هست، تفاوت‌های ماهیتی و هویتی چشمگیری با انسان دارد. او قادر است تحول را جامهٔ عمل بپوشاند و نجات‌آور باشد. محوریت بحث منجی در سینمای آخرالزمانی، متناسب طرح مباحث گوناگون زیست‌محیطی، توجه روزافزون به محیط زیست و طبیعت، توجه به مفهوم خانواده، پیدایش اینترنت، فضای مجازی، توجه به عرفان‌های نوظهور، توجه به مقوله دین و بحث هزاره و هزاره‌گرایی، و نیز تأثیرگرایش‌های مختلف سیاسی، دستخوش دگرگونی گشته است.

تأثیرگذاری گسترده فرهنگ هالیوودی، توجه فرهنگ آمریکایی، عطش جامعه جهت نیاز

■ آرماگدون

به طرح بحث منجی و نیز وجود فرقه‌های گاه بسیار تأثیرگذار معتقد به لزوم ایجاد آخرالزمان مطلوب خود، اهمیت بحث منجی درسینمای آخرالزمانی را بیش از پیش مطرح می‌سازد. در سینمایی که به چگونگی ظهور و بروز و نمود آخرالزمان با تکنیک‌ها و شیوه‌ها و نمودهای مختلف پرداخته شده است، رویکرد غالبی در ظهور منجی به صورت‌های مختلف بیانی و تصویری وجود داشته است. در این سینما نمایشی از پایان تاریخ با حضور منجی‌ای خاص نمایش داده شده است.

مفهوم پایان تاریخ در سینما از دینی‌بودن و بازگشت مسیح به برساخته شدن «پایان آمریکایی» بر تاریخ تغییر کرده و انسانِ موجود و نه انسانِ مقدس، منجی جهان شده است. مفهوم پایان تاریخ معمولاً در فیلم‌های هالیوودی با رخدادهای طبیعی نظیر زلزله‌ها یا سیل‌های اعجاب‌انگیز، برخورد اجرام آسمانی به زمین، انفجار زمین در اثر تابش خورشید و غیره نمایش داده می‌شود. درمواردی هم محصول اشتباهات انسانی نظیر جنگ اعم از جنگ‌های فراگیرِ گسترده یا جنگ‌های با استفاده از سلاح‌های کشتار جمعی در مقیاسی عظیم نظیر استفاده از سلاح‌های اتمی است. در آخرالزمانِ هالیوودی استفاده از دانش بشری و فناوری و تکنومداری به صورتی اغراق‌آمیز نمایش داده شده است. جنگ‌های روباتیک از دیگر موارد تخریب کامل جهان هستی در این فیلم‌هاست. در این فیلم‌ها عامل شیطان یا شیاطین نقش مهم و کلیدی را بر عهده دارند. در کنار آن منجی نیز در چنین سینمایی طیف وسیعی از حضور در قالب ابَرمرد قهرمان با قدرت‌های استثنایی و محبوب (سوپرمن، بتمن، مرد عنکبوتی) تا فردی با ویژگی‌های کاملاً معمولی و عادی که حتی در وهله نخست از زیر بار منجی‌بودن شانه خالی می‌کند و پس از کش‌وقوس‌های فراوان برای نجات جان خانواده و دوستان و در نهایت مردم جهان، وارد میدان می‌شود. در چنین شرایطی منجی پیش‌فرض سینمای آخرالزمانی درشرایطی بسیار متفاوت از گزاره‌های خاص مذهبیِ توصیف شده برای منجی به‌خصوص در اندیشه اسلامی به تصویر کشیده شده است.

منجی در سینمای آخرالزمانی، هیچ جایگاه ویژه‌ای از لحاظ قداست و پاکی دارا نیست. به عبارت دیگر نه از حیث اصل و نسب دارای نسب پاکیزه‌ای است و نه اینکه از ریشه‌های وحیانی و اتصال به عالم غیب و ملکوت رحمانی بهره می‌گیرد. در «برخورد تایتان‌ها» حتی اصل و نسب منجی نیز به لحاظ اندیشهٔ دینی مورد تردید بوده و منجی فیلم مذکور زنازاده تلقی می‌شود. در فیلم «لژیون» صحبت از وجود زنازاده‌ای به عنوان منجی در آینده می‌رود. در فیلم «آرماگدون» کاراکتر منجی از محل‌هایی نظیر محل‌های فساد و قمارخانه جمع‌آوری می‌شود. منجی در فیلم «کنستانتین» به

کنستانتین

عنوان فردی معنوی به شمار نمی‌رود، بلکه به گناهانی مانند پرداختن به خودکشی که در آیین مسیحیت نیز گناهی عظیم تلقی می‌شود و نیز رفتارهای غیراخلاقی‌ای چون سیگارکشیدن افراطی و نمایش سبک زندگی انسانی لاابالی می‌پردازد. در این فیلم، منجی نه فقط از خدا درخواست کمک نمی‌کند؛ بلکه از لوسیفر که همان شیطان است چندین بار یاری می‌طلبد. به علاوه در این فیلم امکان‌پذیری سلطه شیطان بر زمین نمایش داده شده است که با آموخته‌های ادیان در غلبه نیکی بر بدی در آخرالزمان، درتضاد عمیق است. در مجموع باید گفت که هنر سینما همواره با زبان و بیانی خاص و تصویرگری و تصویرسازی آرمان‌های مطلوب سازندگان خود، تأثیر فراوانی در بینندگان و مخاطبان بر جای می‌گذارد. این هنر در عمر یکصد سالهٔ خود همواره از نشانه‌های آخرالزمانی و نمایش منجی به شیوه‌ها و صورت‌های مختلف بهره برده است و به خلق منجی شهر در سینما آخرالزمانی پرداخته است.

منجی تمدن غربی در جهت تأمین منافع امپریالیسم و سرمایه‌داری و نگاه اومانیستی‌اش برگرفته از نگاه اندیشه غربی است. انسان در خدمت اشیاء و نظام سرمایه‌داری، منجی حامی آن را نیز می‌طلبد. لذا به طور قطع پاک‌بودن منجی در این سینما هرگز به نمایش گزارده نمی‌شود و هدف متعالی این سینما نیست. غلبه بر مشکلات همراه با نجات صرفاً فیزیکی و مادی و جسمانی و محدود بشر، تذکر بر حفظ الگوها و نظام موجود سرمایه‌داری و فرهنگ غربی آمریکایی، توجه افراطی به بهره‌گیری از دانش بشری و عقل ابزارساز بدون توجه به افق‌های معناگرایانه وحی، از ویژگی‌های همیشگی منجی ساخته‌شده در سینمای آخرالزمانی غربی است.

چهره سینمای آخرالزمانی ایران

آغاز کار سینما در ایران در دوران رضاخان پهلوی بود. رضاخان پس از تحکیم و تثبیت کامل قدرت سیاسی به اصلاحات اجتماعی پرداخت. هدف درازمدت وی ایجاد جامعه‌ای شبه‌غربی بود و ابزارهایش برای رسیدن به این هدف، غیردینی‌سازی، مبارزه با قبیله‌گرایی، ملی‌گرایی، توسعهٔ آموزشی و سرمایه دولتی بود. به تقلید از ماشین تبلیغاتی ایتالیای فاشیست و آلمان نازی، سازمان پرورش افکار ایجاد شد تا با استفاده از مجله، کتاب، روزنامه، اعلامیه و برنامه‌های رادیویی آگاهی مردم را افزایش دهد. در این دوره فیلم‌های مستند رواج داشت که به نقد آداب و رسوم سنتی ایران می‌پرداخت، مانند مستند «علف» که البته مورد اقبال و حمایت رضاخان قرار نگرفت. پس از آن فیلم «راه‌آهن ایران» ساخته شد که مورد توجه وی قرار گرفت.

دوره بعدی، سینمای بی‌تفاوتی نامیده می‌شود. در این دوران از حضور بزرگان شعر و موسیقی در سینما کاسته شد و میدان به دست رقاصه‌ها و آوازخوان افتاد. هر چند این سینما متاثر از رویدادهای جنگ دوم جهانی و سرخوردگی‌های حاصل از آن بود، اما با روی کار آمدن محمدرضا پهلوی، تلاش شد که این فضا به حاشیه رانده شود. گذار از سنت به مدرنیته روایت اصلی داستان‌ها در این دوران سینمایی بود. عناصری مثل تضاد روستا و شهر، تضادهای طبقاتی جامعهٔ شهری، و نگاه مردد به نقش‌های پذیرفته و نپذیرفته زن به شدت در این دوره به چشم می‌خورد.

سینمای خیالی با سقوط دولت دکتر مصدق رونق گرفت که در این دوران سعی می‌کردند که ضمن استفاده از لودگی و مسخرگی یا سوژه‌های سوزناک بی‌سروته در هر فیلم، بی‌مناسبت یا با مناسبت، صحنه‌هایی از رقص‌های نیمه‌عریان و آوازهای ساز و ضربی بگنجانند. در این دوران است که به تدریج نقش‌های جنسیتی سنتی به طور کامل برای زنان تثبیت شده و وجه اسطوره‌ای می‌یابد. سینمای دوگانی در سال ۱۳۴۱ و همزمان با انقلاب سفید در ایران رونق گرفت. اصلاحات سیاسی باعث بروز اختلاف طبقاتی شد و سینما به جای هدایت و رهنمون کردن مردم به سوی اتوپیای واقعیت لاشکرد آنها را به سمت چاه دستوپیا بکشاند. «گنج قارون» نمونه این فیلم‌ها محسوب می‌شود. فخرفروشی و تقدس‌دادن به فقر و ارائهٔ راه‌حل‌های غیرواقعی و پوچ برای حل مسائل برخاسته از بطن تضادهای اجتماعی از مشخصه‌های بارز سینمای گنج قارونی بود. فرم این ژانر سینمایی با خلق انتظارات پایدار در تماشاگر، وجود خودش را بر جامعه تثبیت کرد و با نادیده‌انگاشتن تضادها و واقعیت موجود و تقلیل و تحریف این تضادها به مسائل

اخلاقی و نرمال به حامل معانی ایدئولوژیک طبقه مسلط تبدیل شد. حضور نویسندگانی مانند جلال آل‌احمد و محمود دولت‌آبادی باعث شد تا سینما به سوی اتوپیای دیگر سوق داده شود. اتوپیایی که انحراف از مسیر و سقوط در دستوپیای آن بسیار کمرنگ‌تر از دوره‌های گذشته بود. فیلم گاو داریوش مهرجویی و قیصر مسعود کیمیایی دو فیلمی هستند که هر یک به نوعی به نقد ویرانگر جامعه خفته و پوشالی پهلوی پرداختند. پس از آن سینما به سمت دوره گذار تغییر مسیر داد. از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹ سینما در دوره گذار از تیرگی جامعه دستوپیایی و دستیابی به اتوپیای دین و فرهنگ ملی است. در ابتدا از الگوی خاصی پیروی نمی‌کند اما به تدریج به اسطوره‌سازی و قهرمان‌پروری روی می‌آورد که برگرفته و موثر از ادبیات و حماسه هشت سال دفاع مقدس است.

در مرحله بعدی سینمای ایران وارد سینمای شهرزدگی و واقع‌گرایی می‌شود. گفتمان‌های تازه، فرصت نشو و نما داد و عرصه را برای بیان مسائل اجتماعی از جمله مسئله زنان باز کرد. تنها درسال ۱۳۷۷ حدود ۳۰ فیلم تولید می‌شود که در آن زنان یا نقش اول را داشتند یا در کنار نقش اول از اهمیت مساوی برخوردارند. مصرف‌گرایی و تجمل‌گرایی نیز در این دوره باعث دور شدن سینما از موضوعات روستایی و خارج از شهر شد. این دوره سینمای ایران سراسر شهری و بازنماینده زندگی شهری

منجی تمدن غربی در جهت تأمین منافع امپریالیسم و سرمایه‌داری و نگاه اومانیستی‌اش برگرفته از نگاه اندیشه غربی است. انسان در خدمت اشیاء و نظام سرمایه‌داری، منجی حامی آن را نیز می‌طلبد. لذا به طور قطع پاک‌بودن منجی در این سینما هرگز به نمایش گزارده نمی‌شود و هدف متعالی این سینما نیست. غلبه بر مشکلات همراه با نجات صرفاً فیزیکی و مادی و جسمانی و محدود بشر، تذکر بر حفظ الگوها و نظام موجود سرمایه‌داری و فرهنگ غربی آمریکایی، توجه افراطی به بهره‌گیری از دانش بشری و عقل ابزارساز بدون توجه به افق‌های معناگرایانه وحی، از ویژگی‌های همیشگی منجی ساخته‌شده در سینمای آخرالزمانی غربی است.

است. فیلم‌های «لیلا»، «زیر پوست شهر»، «دو زن»، «سارا» و «کاغذ بی‌خط» نمونه‌هایی هستند که دستوپیای زندگی شهری و روابط اجتماعی شهروندی را به نمایش می‌گذارند.

سینمای گریزخواه پس از سینمای شهرزدگی وارد عرصه می‌شود. بدین معنا که در سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵ که امید به تغییر در جامعه کم‌رنگ می‌شود، سینما نیز مثل برخی ابزارهای دیگر در خدمت تخدیر و تسکین دردها قرار می‌گیرد. درچنین مواقعی، تماشاگر برای فرار از دنیای واقعی، که امیدی به بهترکردن و بهترشدن آن ندارد، به دنیای رؤیایی سینما پناه می‌آورد. فیلم‌هایی مانند «کلاه قرمزی و سروناز»، «توکیو بدون توقف»، «مکس»، «کما»، سه‌گانه «اخراجی‌ها» نمونه این فیلم‌ها هستند.

اما نحوه نمایش آخرالزمان در سینما و فیلم‌های ایرانی چندان موفق عمل نکرده است و نتوانسته جان کلام اندیشه مهدویت و انتظار برای منجی بشریت را به نمایش بگذارد. این نقص همچنان در سینمای ایران وجود دارد و شاید گفت یکی از دلایلی که به راحتی در سینمای غرب اندیشه‌های اسلامی مورد نقد و تحریف واقع می‌شود همین خلاء نبود فیلم‌های آخرالزمانی در سینمای ایرانی اسلامی است. امید است که با مطالعه دقیق و بهره‌گیری از علمای دین بتوان در این عرصه گامی موثر برداشت و اندیشه مقتدرانه مهدویت را به درستی به جهانیان معرفی کرد و توطئه‌های پلید آمریکایی و اسرائیلی در سینمای هالیوود را به ناکامی بینجامد. نتیجه اینکه امروزه سینمای جهانی ایران گرفتار دستوپیایی و ویرانشهری شده که توسط خودش ساخته شده و از شهر آرمانی و مدینه فاضله‌اش که رسیدن به آن آرزویش بوده، فاصله گرفته است که باید از این مهلکه راه نجاتی یابد.●

■ کما

■ مکس

■ اخراجی‌ها

زبان سینما

نگرشی راهبردی به سینمای انقلاب اسلامی

| علی اصغر سیاحت هویدا
نویسنده و پژوهشگر حوزه سینما

چارچوب تصوری مفهوم انقلاب اسلامی با دو گزاره مشخص در کنار یکدیگر قرار گرفتند: انقلاب و اسلام. این دو واژه هر چند در مقام لغت و اصطلاح، تعابیر و تعاریف مختلفی در ارتباط با آنها بیان می‌شود و نظریه‌پردازان مطالبی را عنوان می‌کنند اما بدون شک لازم است تا این دو موضوع از دیدگاه امامین انقلاب درست تعریف شود و از این مسیر به سر منزل سینمای انقلابی رهنمون شویم.

امام خمینی می‌فرماید: «فرق است مابین انقلاب اسلامی ایران با انقلاب‌های دنیا، انقلاب‌های دنیا بی‌استثناء برای ایمان نیست برای خدا نیست. انقلاب ایران برای خداست و از اول هم برای خدا بوده است. الله اکبر بوده است و تا آخر هم همین است.[1] انقلاب اسلامی مبتنی بر دو مقوله جدی و مهم یعنی استقلال و جمهوریت مستقر شده، بنابراین وابستگی به‌عنوان یک مسیر خلاف جریان انقلاب اسلامی تعبیر می‌شود.»[2] رهبر معظم انقلاب نیز در بیان تعابیری پیرامون انقلاب اسلامی می‌فرماید: «اصول انقلاب همان چیزهایی است که در وصیّت‌نامه امام و در بیانات امام وجود دارد؛ اینها پایه‌ها و ستون‌های انقلاب است.[3] شعارها و ارزش‌های اصلی اینها است: استقلال، آزادی، مردم‌سالاری، اعتماد به نفس ملّی و خودباوری ملّی، عدالت، برتر و بالاتر از همه اینها تحقّق و پیاده شدن احکام دین و شریعت در کشور؛ این شعارها با همان طراوتِ اوّل حفظ شده است.»[4]

هنر سینما در ادبیات انقلاب اسلامی

هنر سینما از ادبیات جداست، هر چند ارتباط معناداری میان این دو می‌توان پیدا کرد و پشتوانه فیلمنامه خوب، ادبیات قوی و متناسب است اما جایگاه ادبیات انقلاب اسلامی را نمی‌توان با موضوع سینمای انقلابی در ردیف همدیگر دانست. فیلم با ادبیات هیچ‌گونه تشابهی ندارد. گرچه ممکن است یک فیلم از یک اثر ادبی مهم اقتباس شده باشد. درون و چکیده وجود این دو هنر، همواره با هم در ستیزند.[5] بنابراین مسیر داستان و رمان با فیلم جداست و نباید آنها را در کنار همدیگر بررسی نمود.

ادبیات، رمان و داستان انقلاب اسلامی به سمت دفاع مقدس حرکت جدی و پرتلاشی داشت که قابل ستایش بود اما این مسیر محدود کردن دامنه و چارچوب روایت‌گری انقلاب اسلامی در عرصه‌های مختلف است و اگر تنها به این قرائت توجه جدی صورت بگیرد، چه بسا حوزه‌های دیگر برای خود جایگاهی پیدا نکنند. این اتفاق در جای خود لازم بود اما بی‌شک کافی نبود و الزاماتی وجود داشت تا در جریانات دیگر نیز حرکت‌های صورت بگیرد.

رهبر معظم انقلاب معتقد است: «بدون شک هنر سینما یک هنر برتر است؛ یک روایتگر کاملاً مسلط – که هیچ روایتگری تاکنون در بین این شیوه‌های هنریِ روایت یک واقعیت و یک حقیقت، تا امروز به این کارآمدی نیامده– و یک هنر پیچیده و پیشرفته و متعالی.»[6]

در سینمای انقلاب اسلامی تنها به دنبال یک دیالوگ عرفانی نباید باشیم، بلکه موضوع اصلی ادراک جایگاه انقلاب اسلامی در زبان هنر است، بر خلاف تصوری که روانشناسان می‌کنند، خودآگاهی ذهنیت تنها نیست؛ بلکه این جهان پیرامون، حاصل خودآگاهی ماست و در عین حال خودآگاهی ما محصول آن. درک، اراده و شناخت و معرفت ما عبور نکند، وجود نخواهد داشت.[7] در سینما مدام به دنبال پیام مستقیم در چارچوب دینی و انقلابی هستیم گویا اصلاً مسئله شناخت از سویی و ناخودآگاه از سوی دیگر در تبادرات و اندیشه سینماگران این حوزه وجود ندارد. پاسداشت یاد شهدا تنها با آثاری که کلیشه‌ای است یا روایت انقلاب در تقابل با حکومت پهلوی که با ایرادات و اشکالات فرمی و محتوایی روبرو است، سبب می‌شود که خود تبدیل به یک ضد تبلیغ شود،

بنابراین جریان سینمای انقلاب اسلامی لازم است تا یک تغییر آرایش بدهد.

دو وظیفه مهم ایجابی و سلبی در مواجهه با دشمن وجود دارد که سینمای انقلاب اسلامی با محوریت هنر دینی لازم است تا بدان اهتمام داشته باشند، ابتدا مسیر تولید آثار سازنده باید باز بشود و این مسئله بر دوش فیلمسازان ارزشی قرار گرفته تا پازل هنر دینی را تکمیل کنند، پس بنا نیست که فقط پیام مستقیم بدهیم.

رهبر انقلاب در تعریف هنر دینی به مسئله معارف دینی همچون عدالت توجه دارند: «هنر دینی آن است که بتواند معارفی را که همه ادیان – و بیش از همه، دین مبین اسلام – به نشر آن در بین انسان‌ها همّت گماشته‌اند و جان‌های پاکی در راه نشر این حقایق نثار شده است، نشر دهد، جاودانه کند و در ذهن‌ها ماندگار سازد. این معارف، معارف بلند دینی است... هنر دینی این معارف را منتشر می‌کند؛ هنر دینی عدالت را در جامعه به صورت یک ارزش معرفی می‌کند؛ ولو شما هیچ اسمی از دین و هیچ آیه‌ای از قرآن و هیچ حدیثی در باب عدالت در خلال هنرتان نیاورید.»

در مقابل باید مراقب حربه‌های شیطانی باشیم، قرآن کریم می‌فرماید: «وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ[8]؛ بدین‌گونه برای هر پیامبری دشمنی از شیطان‌های انس و جن برگماشتیم بعضی از آنها به بعضی برای فریب [یکدیگر] سخنان آراسته القا می‌کنند و اگر پروردگار تو می‌خواست چنین نمی‌کردند پس آنان را با آن‌چه به دروغ می‌سازند واگذار».

امام سجاد علیه‌السلام هم در باب حق بصر تاکید داشتند: «وَأَمَّا حَقُّ بَصَرِكَ فَغَضُّهُ عَمَّا لَا يَحِلُّ لَكَ وَتَرْكُ ابْتِذَالِهِ إِلَّا لِمَوْضِعِ عِبْرَةٍ تَسْتَقْبِلُ بِهَا بَصَراً أَوْ تَسْتَفِيدُ بِهَا عِلْماً فَإِنَّ الْبَصَرَ بَابُ الِاعْتِبَارِ. حق چشم، آن است که آن را بر چیزهای ناروا ببندی، و آن را همه جا در اختیار همه چیز قرار ندهی، مگر در جایی که پند و اندرزی بگیری و بینشی به دست آوری یا دانشی فراگیری، زیرا چشم دروازه پندآموزی است».[9]

سینمای انقلاب اسلامی

سینما دارای سه بُعد مختلف است که معمولاً تهیه‌کننده و کارگردان به همراه نویسندهٔ اثر تلاش می‌کنند تا به هر سه وجه مسئله توجه داشته باشند، هرچند گاهی اوقات از مسیر اصلی خود خارج می‌شود. روایت سینما از سه گذرگاه هنر، رسانه و صنعت عبور می‌کند. گاهی اوقات بعضی آثار تک بعدی هستند و فقط یک نگاه را دنبال می‌کنند، مثلاً آثاری همچون «سلام بمبئی» یا سریال شبکه نمایش خانگی «عاشقانه» ساخته می‌شود که بی‌تردید اولین و مهم‌ترین رویکرد آن گیشه و بُعد اقتصادی موضوع است.

متأسفانه این مسیر سال‌های زیادی است که طی شده و آثاری با مضامین زشت و زننده همراه با تِم طنز به هر قیمتی به دنبال نشاندن مخاطب بر روی صندلی سینما است. البته بعد از کرونا عملاً موضوع سینما منسوخ شد و شبکه نمایش خانگی با فیلیمو و... تلاش کردند تا نبض سینما را با اکران آنلاین به دست بگیرند. هر چند در سریال شبکه نمایش خانگی به موفقیت‌هایی رسیدند اما هنوز در عرصه سینما به مطلوبیت لازم برای اقناع کارگردان برای اکران آنلاین دست پیدا نکردند و به همین خاطر به‌طور فزاینده‌ای از ابتدای سال ۱۳۹۹ تاکنون اثر درخشان و جدی در سینمای ایران و خارج از چارچوب گفتمانی انقلاب اسلامی تولید نشده است.

شاید «قهرمان» اصغر فرهادی، اولین گام برای روشن شدن چراغ اکران آنلاین باشد، هر چند هنوز چیزی در این باره مشخص نیست. البته ناگفته پیدا است که امروز در آمریکا کل نظام ارتباطات تحت کنترل چند شرکت عظیم ارتباطی نظیر «جنرال الکتریک» (مالک شبکه ان بی سی)، «ویاکام» (مالک شبکه سی بی اس)، «والت دیزنی» (مالک شبکه ای بی سی)، «تایم وارنر» (مالک شبکه سی ان ان)، «مایکروسافت» و «گوگل» قرار دارد.[10] بنابراین در روند دیپلماسی عمومی شاید بدشان نیاید که به سینمای ایران هم سرک بکشند، مانند اقدام اصغر فرهادی در فیلم گذشته که از شاهزاده قطری بودجه برای ساخت فیلم گرفت.[11]

هنر وابسته به خارج از مرزهای ایران که از طریق حامی مالی داعش مورد توجه قرار بگیرد، حتی در صورت بیان بهترین مضامین انقلابی و اسلامی، باید به دیده تردید به آن نگریست، چرا که کلان ایده‌ها و رویکرد سیاسی-اجتماعی دو کشور با هم متفاوت هستند. سفارت استرالیا، ایتالیا، انگلیس و فرانسه نیز در ایران تاکنون به طور مستقیم و غیرمستقیم در حمایت از بعضی آثار سینمایی پربیننده ایرانی نقش ویژه و البته پنهانی داشتند که بعدها ماجرا افشا شد. محمد رسول‌اف و جعفر پناهی نیز از جمله فیلمسازانی هستند

■ قهرمان

■ سلام بمبئی

■ محمد رسول‌اف

■ جعفر پناهی

که مورد توجه سفارت‌خانه‌های کشورهای خارجی قرار می‌گیرند و گاهی اوقات آثاری از آنها در فضای مجازی بدون بازگشت هیچ هزینه‌ای به تهیه کننده توزیع می‌شود.

بنابراین سینمای انقلاب اسلامی تنها دفاع مقدس یا جریان سینمای فطری نیست، بلکه باید از نگرشی که این روزها در دیدگاه مسئولین فرهنگی و انقلابی وجود دارد، وسیع‌تر و عمیق‌تر نگریست. مولفه‌های سینمای انقلاب اسلامی تنها سیاسی نیست بلکه به وسعت جایگاه مضامین به کار رفته در ادبیات راهبردی رهبر معظم انقلاب است و این نکته را باید به طور جدی مورد توجه قرار داد.

محورهای راهبردی سینمای انقلاب اسلامی

معنای لغوی استراتژی در فرهنگ لغات انگلیسی آریان‌پور چنین آمده است: «فن تدابیر جنگی، فن لشکرکشی.[12] البته مقصود از تفکر راهبردی، خلق راهبردهای ابتکاری و نو است که می‌تواند قواعد بازی رقابتی را بازنویسی کرده و چشم انداز آینده بالقوه‌ای را ترسیم نماید که به طور قابل توجهی متفاوت از حال می‌باشد.[13] بنابراین تفکر راهبردی، یک نوع دوراندیشی، آینده‌نگری و روشن‌بینی عمیق است که در قالب طرح‌ها و برنامه‌های دقیق راهبردی، موجب تامین منافع ملی، در زمینه‌های مختلف در حال و آینده می‌شود.[14]»

اگر به سینمای هالیوود، هند و کره جنوبی نگاهی کنیم، در کنار آثار سخیف و سطحی برای لایف‌استایل یا سبک زندگی که مدتی به عنوان یک ژانر جدی محسوب می‌شد و بعد از مدتی تب این موضوع فروکش کرده اما هنوز ادامه دارد، عرصه سینمای راهبردی با رویکردهای جدی بر پنج محور اصلی قدرت پررونق و فعال است.

اینجا در میانه درگیری میان تهیه‌کننده و کارگردان برای تولید یک اثر ارزشی کار به کلیشه کشیده می‌شود و کارگردانان عرفی‌نگر تلاش می‌کنند تا سینما را تنها ابزاری برای هنر بدانند و به آن برچسب سرگرمی[15] بزنند تا از این مسیر همه چیز را عادی جلوه دهند، در حالی که اصلاً به نقش سینما در قدرت نرم هیچ اشاره‌ای نمی‌کنند. مهمترین مباحثی که در حوزه محورهای راهبردی سینمای انقلاب اسلامی می‌توان بدان اشاره داشت در دو سطح تئوریک و اجرایی تقسیم‌بندی می‌شود و می‌توان در مجموع به پنج راهبرد مهم برای این موضوع مهم پرداخت:

الف) دین، سینما و یک ماجرای ناتمام

آیت‌الله جواد آملی در تعبیری جالب توجه ابراز داشت: «اگر کسی به صورت پیامبر در این عصر مبعوث می‌شد، گزاف نبود که با زبان هنر سینما بیاید.» درواقع همین بیان یک مرجع تقلید کافی بود تا حوزه علمیه دست به کار شود و برای موضوع ارتباط نهاد دین با رسانه و سینما فکری بکند که در گیرودار افراط و تفریط نیفتند و کارگردانان زیرک ماهی خود را از این مجال نگیرند و کلاه حوزه علمیه را برندارند.

هجمه اصلی دشمن بر روی تفکر دینی با محوریت انقلاب اسلامی است. اسلام انقلابی با مؤلفه‌هایی که امام امت عرضه داشتند، همان اسلام ناب محمدی است و با نسخه‌های بدلی و دور شده از حکمت و اخبار متفاوت است. در واقع اسلامی که دارای هر چهار ویژگی عقل، وحی، اجماع و سنت است و با رویکردهایی که به‌خصوص اخباریون از طرفی و ضدّ اخباری‌ها از سوی دیگر آوردند، کاملاً متفاوت است و جلوه‌گری از واقعیت حاکمیت قرآن می‌باشد.

دشمن با اتکا به توانمندی‌های خود در حوزه سینما و رسانه به دنبال تسخیر ذهن و قلب مردم مسلمان و انقلابی هستند تا ضمیر ناخودآگاه را مسخّر خود کنند و قدرت تصمیم‌گیری را در سطح تکنیکی و توده مردم بگیرند و بدون شک در این مسیر هر راهی را امتحان می‌کنند تا به موفقیت برسند.

روایت تاریخ انقلاب اسلامی در آثاری همچون «سپتامبرهای شیراز»[16]، «کافر (Infidel)»، «سنگسار ثریا» و آثار بسیار دیگری که با هزینه سرویس‌های اطلاعاتی و جاسوسی آمریکا و اسرائیل ساخته شده‌اند، نشان از اهمیت این موضوع دارد که دو مسئله روحانیت و رفتارشناسی مسئولین ایرانی مورد توجه این آثار بوده است که تمام تلاششان در دکوپاژ و بازی‌پردازی است تا جلوه‌های ویژه یا فیلمبرداری.

بنابراین ضربه‌زدن به نهاد دین یکی از مهم‌ترین موضوعات است. البته بعد از مدت‌ها این مسیر عوض شده است و به جای تخریب و انتقاد، در حال تحریف واقعیت هستند. این اتفاق به خصوص در قبال نسل جدید به مراتب خطرناک‌تر از تخریب‌های بی‌اساس و بی‌هدف بود و همین تغییر استراتژی نشان می‌دهد که هوشمندی دشمن نسبت به قبل تغییرات اساسی کرده است.

آخرالزمان‌سازی از جمله مهم‌ترین مولفه‌های فیلمسازی از ده سال گذشته بوده و نمونه‌های فراوانی در این ارتباط می‌توان نام برد که میلیاردها دلار صرف آن شده است تا واپسین روزهای آخر عمر زمین با دوربین‌های هالیوودی دیده شود. این اتفاق زمانی به اوج خود می‌رسد که در فیلم سینمایی

«ایکس‌مَن-آپوکالیپس» اتفاقات تازه‌ای در حال رخداد است.

شاید اگر یک انسان شیعه بخواهد تا بنابر روایات شیعه هنگامه ظهور حضرت حجت را تصویرسازی کند، دست بر آستان روایات با دقتی که این فیلم دارد، نتواند آنها را برشمارد. شخصیت منفی این قسمت از فیلم مردان ایکس فردی به نام «أن صباح النور» است؛ وی سال‌ها در غیبت به سر می‌برد و در نهایت تلاش می‌کند تا بر مردم سیطره پیدا کند. جالب اینجاست که وقتی می‌خواهد ظهور خود را اعلام کند به مانند روایات شیعه با استفاده از تله‌پاتی به همه مردم اعلام ظهور می‌کند و درخواست می‌کند تا به قیام وی بپیوندند.

در این سوی میدان کدام اثر فاخر ایرانی را می‌توان روبروی ایکس من-آپوکالیپس قرار داد؟ «ملک سلیمان» گزینه مقبولی است یا اثر دیگری وجود دارد که بتوان آن را به عنوان اثر شاخص آخرالزمان سینمای ایران یاد کرد؟! در واقع هیچ اثری نیست که چهره طراز آخرالزمان را به نمایش بگذارد.

امروز فیلم شاخص زندگی پیامبر اسلام ساخته‌ی مجید مجیدی است، از امیرالمؤمنین تنها یک سریال مربوط به دهه هفتاد به‌جای مانده، اثر شاخص درباره امام حسن علیه‌السلام نداریم، سکانس‌هایی از مختارنامه از ماجرای عاشورا پرده برمی‌دارد، از زندگی امام چهارم شیعیان هیچ تصویری ماندگار نشده، درباره زندگی ائمه‌ی دیگر تنها از امام رضا علیه‌السلام اثری قدیمی به یادگار مانده است و گویا سینمای دینی در ابعاد روایت تاریخی خود قصد به روز شدن ندارد و حتی قادر به تکان دادن خود هم نیست.

ب) سینمای استراتژیک

انقلاب اسلامی در عرصه سینمای آنتاگونیست و قهرمان‌محور کار زیادی ندارد، تنها فیلم سینمایی «روز صفر» که به سفارش وزارت اطلاعات ساخته شده است و اساساً همچون

■ روز صفر

■ چک برگشتی

آثار بالیوودی توان همذات‌پنداری را از مخاطب می‌گیرد. از طرف دیگر هالیوود پُر است از آثار استراتژیک که به دنبال ریل‌گذاری و رویکرد آینده‌نگرانه هستند تا در جریانات مختلف حاکمیتی جایگاه خود را از دست ندهند. سریال «۲۴» و «لاست» از جمله آثار قدیمی در دهه اول سال ۲۰۰۰، در حوزه سینمای استراتژیک یاد می‌شوند و «هُملند»، «خانه‌های کاغذی» و... از جمله آثار سینمای استراتژیک در زمان حاضر از آنها یاد می‌شود. در جریان سینمای انقلاب اسلامی هنوز هیچ سریال و فیلمی در حوزه استراتژیک ساخته نشده است.

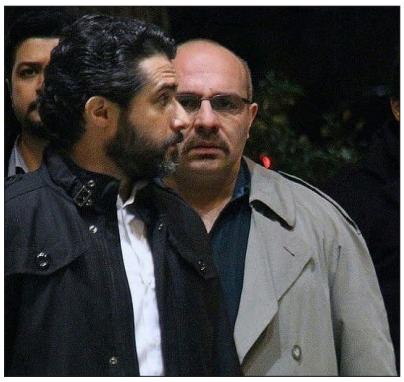
ج) سینمای سیاسی

سینمای سیاسی روایتی از رویدادهای سیاسی و جریانی در یک کشور است یا به موضوعات سیاسی مانند انتخابات ریاست جمهوری و... می‌پردازد. «سگ را بجنبان»، «همشهری کین»، «سخنرانی پادشاه»، «کاندیدا»، «جی اف کی»، «مالکوم ایکس» و «بانوی آهنی» از جمله فیلم‌های سینمای مهم در حوزه سیاسی هستند که هرکدام به روایت از یک اتفاق مهم در تاریخ آمریکا اشاره دارد و بازگو کننده اتفاقات مهم پیش آمده در آن برهه بوده است.

در سینمای ایران مبارزه با فساد، عدالت، مبارزه با امپریالیسم و... به عنوان مهمترین مضامین برای ساخت آثار سیاسی به حساب می‌آمدند و از طرف دیگر روایت زندگی چهره‌های مطرح سیاسی نیز در کنار این مضامین مورد اهمیت و توجه هستند. «چک برگشتی»، «خواب بلند»، «معراجی‌ها»، «تعبیر وارونه یک رویا»، «غیرعلنی» و «علی البدل» مهمترین تلاش‌های تلویزیون در حوزه سیاسی بوده است و در شبکه نمایش خانگی، سریال «عالیجناب» که البته بعد از انتشار شش قسمت دیگر توزیع نشد. «آشغال‌های دوست داشتنی»، «یک خانواده محترم»، «زندگی خصوصی»، «رحمان ۱۴۰۰»، «مادر قلب اتمی» از جمله آثار مسئله‌دار سیاسی به حساب می‌آیند که به تطهیر فتنه ۸۸ یا سیاه‌نمایی در زندگی مسئولین و تلفیق ریا و دین‌داری می‌پردازد و در مقابل «دیدن این فیلم جرم است»، «قلاده‌های طلا»، «بادیگارد»، «ماجرای نیمروز»، «امپراطور جهنم» و... قرار دارد که به تبیین رویکرد فتنه، دولت روحانی و سیاست‌های مماشاتی با انگلیسی‌ها و... اشاره دارد. این دوگانگی در بیان اتفاقات و عدم روایت واحد در سینمای سیاسی با توجه به حجم محدود تولیدات گواه از تشتت‌های مدیریتی در دل نهادهای جریان‌ساز سینمایی است.

د) سینمای اقتصادی

در موضوع مهمی همچون اقتصاد که ایران در بزرگ‌ترین جنگ اقتصادی قرار دارد، شاید بتوان دو اثر «به کجا چنین شتابان» ساخته ابوالقاسم طالبی و فصل اول سریال «گاندو» ساخته جواد افشار اشاره کرد.



■ گاندو

■ آقازاده

جاسوسی اقتصادی همان پلی است که تحریم را به عملیات روانی متصل می‌کند تا توپخانه رسانه‌ای دشمن بتواند دقیق عمل کند، بنابراین گاندو در اثر خویش به صورت کامل زندگی یک جاسوس را در عرصه جنگ اقتصادی توضیح داد و تبیین کرد. گاندو در فصل اول با پرداختن به زندگی جیسون رضائیان به دنبال پرداختن به جایگاه یکی از اصلی‌ترین جاسوسان اقتصادی در دل دولت روحانی بود و از اهمیت این چهره‌ها پرده برداشت. شاید غیر از این دو اثر، کار شاخص دیگری در این حوزه نمی‌توان پیدا کرد.

اما از طرف دیگر در آمریکا الیور استون تنها با دو فیلم سینمایی «وال استریت» به مسئله بورس پرداخته است و مارتین اسکورسیزی کارگردان شاخص سینمای آمریکا با سریال «گرگ وال استریت» به همین مسئله پرداخت. موضوعی که در آمریکا تبدیل به بحران شده بود و این کارگردانان بزرگ آمریکایی به داد اقتصاد آمریکا رسیدند و چهره تبیین‌گری از خود به نمایش گذاشتند.

سریال «مدیچی» در دو فصل به زندگی یک خاندان بانکدار معروف یهودی می‌پردازد و از تأثیرات این خاندان بر روی فرهنگ، سیاست و معماری کشور ایتالیا و مسیحیت سخن به میان می‌آورد. به طوری که از این خاندان رباخوار یک اسطوره (لورنتسو) می‌سازند و بانکداری گذشته را بر مدار و افتخار این خاندان تصویر می‌کنند.

ه) سینمای امنیتی

این حوزه فیلمسازی به دلیل هیجان‌انگیز و پرکشش بودن اثر، جذابیت زیادی دارد و مخاطبان زیادی را به پای تلویزیون یا سینما می‌کشاند. «خانه امن» اثر احمد معظمی و «گاندو» اثر جواد افشار از جمله تازه‌ترین آثاری هستند که در این حوزه ساخته شدند و «آقازاده» ساخته بهرنگ توفیقی در شبکه نمایش خانگی نیز از توفیقات زیادی برخوردار شد و همین روند سبب شده است تا تهیه کنندگان و نهادهای امنیتی به دنبال ادامه‌دادن چنین سوژه‌های جذابی برای مخاطب شدند تا هم کنداکتور تلویزیون را پر کنند و هم مخاطبان را به مدیوم رسانه‌ای خود جلب کنند.

«ترور خاموش»، «سارق روح»، «روباه»، «آسمان من» و «پیدا و پنهان» از جمله آثار امنیتی سینمای ایران هستند و بعد از آن «سرجوخه» در مسیر توزیع از تلویزیون قرار دارد که ساخته احمد معظمی است و به گفته کارگردان ادامه سریال «خانه امن» نیست.

کلام آخر

آن چیزی که از سینمای انقلابی انتظار داریم، توجه به روایتگری و جهاد تبیین به عنوان دورکن اساسی در بخش ایجابی ماجراست و تلاش برای افشاگری خط فکری دشمن در جهاد کبیر و جنگ نرم در بخش سلبی باشد. در واقع محورهای راهبردی سینمای انقلاب اسلامی تنها پرداختن به سینمای امنیتی، سیاسی و امنیتی نیست بلکه توجه به هنر دینی و روایت نگاه دینی از جمله مطالبی است که بی‌توجهی به آن خسارت‌بار خواهد بود.●

منابع

فرهنگ جهانی موسیقی فیلم، مسعود رهبانی، انتشارات چنگ، ۱۳۷۴.

ماهیت سینما، بزرگمهر رفیعا، جلد اول، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم ۱۳۸۹.

آینده پژوهی در مطالعات استراتژیک، دکتر ماندانا تیشه‌یار، پژوهشکده مطالعات راهبردی، چاپ سوم، ۱۳۹۶.

ارتباطات توسعه، ولفگانگ دونزباخ، ترجمه حسین حسنی، انتظارات علمی و فرهنگی، ص ۱۳۲.

منوریان، دکتر عباس، تفکر استراتژیک: مفهوم، عناصر و مدل ها، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۹۴.

فیلم فیگور، فلسفه، نعمت الله سعیدی، تاملاتی در زیبایی شناسی دینی سینما، نشر معارف، چاپ اول، ۱۳۹۶.

اقتصاد سیاسی ارتباطات، وینسنت موسکو، ترجمه رحیم قاسمیان، انتشارات ساقی، ۱۳۹۱، چاپ اول.

نظریه‌های راهبردی، ناصر شهلایی، دکتر حسین ولی‌وند زمانی، انتشارات دانشگاه فرماندهی و ستاد ارتش جمهوری اسلامی ایران، چاپ اول، ۱۳۸۸.

پی‌نوشت

۱. صحیفه امام؛ ج ۱۶، ص ۹۱.

۲. صحیفه امام؛ ج ۱۸، ص ۴۶۲.

۳. ۱۳۹۵/۰۸/۲۶.

۴. ۱۳۹۷/۰۱/۰۱.

۵. ماهیت سینما، بزرگمهر رفیعا، ص ۲۰.

۶. ۱۳۸۵/۰۳/۲۳.

۷. فیلم، فیگور، فلسفه: تاملاتی در زیبایی‌شناسی دینی سینما، نعمت الله سعیدی، ص ۲۹.

۸. سوره انعام، آیه ۱۱۲.

۹. وسائل الشیعه ج ۱۵ ص ۱۷۳.

۱۰. اقتصاد سیاسی ارتباطات، وینسنت موسکو، ترجمه رحیم قاسمیان، ص ۳۸.

۱۱. دختر پادشاه سابق و خواهر پادشاه فعلی قطر، فاطمه الرمیحی رییس اجرایی موسسه فیلم دوحه به این موضوع اشاره کرده و تابناک، دانا و خبرگزاری‌های مختلف دیگری در گزارش تفصیلی به این موضوع پرداختند.

۱۲. نظریه‌های راهبردی، ناصر شهلایی، دکتر حسین ولی وند زمانی، ص ۳۴.

۱۳. همان، ص ۳۰.

۱۴. همان، ص ۲۹.

15. Entertainment.

۱۶. وین بلر آمریکایی این اثر را با عنوان Septembers of Shiraz ساخته است.

محادثة حصرية مع عباس محسن عبد علي المسفر

كاتب و ناقد السينما و التلفزيون في العالم العربي

هاري باتر، تراث عربي بسرد تخيلي

سينما العالم العربي، إعادة كتابة للسينما الغربية

الصحفي و المترجم: سجاد أكبري |

| السيرة الذاتية

عباس محسن عبد العلي المسفر، صحفي وكاتب عراقي معروف باسم عباس محسن، من مواليد ٢ أكتوبر ١٩٨٠ في البصرة. تخرج من معهد إعداد المعلمين العراقي وحصل على درجة الماجستير في الإخراج بعد حصوله على درجة البكالوريوس في تدريس اللغة الإنجليزية. يجيد عباس محسن اللغات العربية والإنجليزية والفرنسية وقد ترجم كتبا مثل "امرأة تدعى معصومة" و "مختارات من الشعر الإنكليزي" و "مائة عام من الشعر" و "من تسلق شجرة الفاصوليا؟" و... .

إضافة إلى هذا لقد أسس عباس محسن عبد العلي المسفر نادي الشعر في البصرة عام ٢٠٠٧ وهو حاليا عضو في اتحاد الشعراء والأدباء العراقيين و هو من أعضاء اتحاد النقاد و الكتاب العراقيين أيضاً.

▪ **خردورزی: نتطرق إلى السؤال الأول، هل يمكن تكوين صلة بين السينما و الدين بشكل أساسي؟**

لايمكن الجزم او الحسم بموضوع السينما وارتباطها بالدين بشكل اساسي، لأن السينما ستصطدم بموضوع مهم هو(المحرمات) او (الشبهات) او كما يطلق عليها باللغة الانكليزية (التابوهات)، فالسينما العربية وقعت بمشاكل احتاجت لتدخلات دينية و ربما اصطدمت بالمؤسسة الدينية في بلد ما كما حصل في مصر عند انتاجها فلم الرسالة للمخرج الراحل مصطفى العقاد و ذلك لرفضهم دخول بعض الشخصيات وأداء ادوار مهم مثل شخصية الرسول (صلى الله عليه و اله و سلم) و الامام علي (سلام الله عليه) و حمزة عم الرسول لينتهي الخلاف بمنع ظهور الشخصيتين الاوليتين و ظهور الشخصية الثالثة -أيعمالرسولحمزة- بإعتبارهم نغيرالمعصومين و هذا الف لمكان خير مثال على دور المؤسسة الدينية في تهذيب السينما و ظهوره اللناس.

▪ **خردورزی: يرجى شرح مكانة السينما الدينية**

وتاريخها من حيث علاقتها بالفن والسينما في العالم العربي؟

موضوع السينما و الدين و ارتباطها التاريخي، هذا يقودنا إلى الوراء قليلا للبحث و التنقيب عن الافلام السينمائية الاولى التي ظهرت في الوطن العربي والتي تعد متأخرة بعض الشيء، فحسب المصادر السينمائية المتاحة حاليا تشير إلى ان في جمهورية مصر العربية انتجت اول فلم سينمائي ديني اوائل الخمسينيات و هو فلم (ظهور الاسلام) تمثيل الفنان عماد حمدي و احمد مظهر و الفنانة كوكا و هو فلم مقتبس من قصة الكاتب طه حسين الذي يحمل عنوان (الوعد الحق) و هذا ممن وجهة نظري يعد فقرا في الانتاج السينمائي الديني قياسا مع صنوف السينما الاخرى.

- **خردورزی: كيف تقيم حضرتك مكانة تمثيل الدين و طريقة تصوير المعاني و المفاهيم الدينية في السينما العربية؟**

لم تحظ فكرة و موضوع الدين عموماً نصيبها بالسينما العربية و لم تناقش القضايا الاجتماعية و السياسية، عكس الغرب الذي تكفل و بشكل كبير بمناقشة الدين اليهودي و المسيحي و اعادة سرد قصص الكتاب المقدس مثل فلم (الآم المسيح) للمثل الامريكي ميل غيبسون حتى وصلت لدرجة الخوض في تابوهات ـ أيمحرماتالدين ـ و خصوصاً فكرة المسيح و كونه انسان ام إله، كما حصل مع الكاتب (داون براون) و مؤلفاته (شيفرة دافنشي ـ الجحيم ـ) التي اثار تالضجة في الكنيسة البابوية التي وصلت لدرجة التحريم و التجريم ربما، نعود إلى الموضوع الاصلي: فكرة مناقشة الدين في السينما صارت محصورة بين فكرتي الايمان و الالحاد و الاختلاف الطبقي بين السيادة و العبودية و لم تناقش روعة وجوهر الاسلام الحقيقي و انتاج افلام تعكس الروح الاسلامية الحقيقية و في الفترة الحالية نحظى بفكرة وجود الاسلام المتطرف المتمثلة بداعش فهي خير وسيلة و خير مادة لجعلها فكرة للنقاش نقول

ان السينما لم تحظى كفايتها؛ ولكن لنكون منصفين عوضت هذا النقص بالانتاج التمثيلي و انتاج المسلسلات الدينية و ربما سبب التأخير الذي يحصل الان في السينما العربية هو بسبب التعبير عن الحريات الذي يختلف من بلد إلى اخر و تعدد الاختلافات الطائفية من بلد إلى اخر و هذا كله جعل من السينما الغربية محط هيمنة على المجتمع العربي لتحل بديلا عن السينما العربية.

- **خردورزی: ما هو نطاق الموضوعات التي تطرح عادة في سينما العالم العربي و ما هو تأثير المفاهيم القانونية و الدينية و الفلسفية في هذه السينما؟**

اهم المواضيع التي يتم مناقشتها هي المواضيع الاجتماعية و هي من اهم ثيمات المواضيع السينمائية العربية و تأتي السياسة بدور ثاني؛ ولكن المواضيع السياسية تكون ذات طبيعة خفيفة مع الكثير من التحفظ على المسميات خوفا من الرقابة؛ ولكن هذا لاينفي ان السينما العربية قد دخلت دور الاقتباس من السينما الغربية و اعادة كتابة الحوار و ترجمته و ربما تصل إلى درجة التكرار و هذا يعد ضعفا في فالعالم العربي فيه من الاسماء اللامعة الكفاية لتكون مؤلفاتها الثقافية مادة سينمائية.

- **خردورزی: برأيك، هل يمكن الادعاء بأن السينما الدينية في العالم العربي قد عانت من الآفات (الخرافات ، السحر، و...) والخرافات؟**

السينما العربية حالها حال أي سينما عالمية بإتخاذها مثل المواضيع حيزاً في تركيباتها الحوارية و الموضوعية؛ ولكن ليس لدرجة عالية مثلما حصل في السينما الامريكية التي اعادت القصص القديمة ذات الطابع الاسطوري إلى السينما مثل سلسلة افلام (هاري بوتر) او سلسلة افلام (ملك الخواتم) و شخصيات مثل (فرانكشتاين) على الرغم من التراث العربي زاخر بقصص الخيال مثل قصص الف ليلة وليلة وقصص سيف بن ذي يزن او الشاطر حسن و غيرها من الشقصص التي نجد السينما الغربية اتخذتها موضوعا و نجحت فيه بل واعادت صياغتها لأكثر من مرة واقتبست من هذا الارث العربي و ربما وصلت إلى درجة التغيير بحبكة القصة.

- **خردورزی: إلى أي مدى و درجة قد أثرت سينما هوليوود على السينما العربي في رأيكم؟**

في الاونة الاخيرة اهتمت السينما المصرية كمثال على ذلك بهذا الجانب جدا وكان لها دورا متميزا في استدعاء خبراء غربيون لإنتاج افلام الحركة (الاكشن) بل و وصلت إلى افلام الكارتونية سواء كانت الموجهة للأطفال او للبالغين كما حصل مع الامارات العربية المتحدة، حسب معلوماتي لهذه اللحظة لاتوجد شركة انتاج سينمائية عربية مالم تدخل معها ايادي الخبراء الغربيون مع من حيث التوجيه او الادارة.●

these "gestures" can turn drawing into a philosophical activity. Like film, drawing resembles thinking. The person who draws does not imagine a line and then draw it. She does not imagine a face and then draw it. No, the drawing itself thinks these lines while it is drawn, it thinks with lines while it produces itself. In this way, drawing is capable of establishing an autonomous reality that functions independently of imaginative and narrative inputs or outputs.

The same is true for filmic images. We can say that these images or lines are virtual because somehow, they come about by thinking themselves. The French painter and poet Henri Michaux was fascinated by how Paul Klee's colors seem to emanate from the canvas. To him, they did not seem to have been put there by Klee, but they seemed to have emerged on their own. Merleau-Ponty refers to this comment by Michaux in his L'Œil et l'esprit.

Kheradvarzi: Which philosophical school is closer to the concepts of cinema aesthetics?

In the 1940 appeared a quite influential essay by Alexandre Astruc called "La Caméra-stylo," which Susan Sontag mentions in her essay "On Style." Maybe the philosophical literature linked to that essay by Astrucrepresents the most interesting part of philosophy of film. Astruc says that cinema is not showing images but that it is rather writing with the camera. The camera draws reality until it becomes a "linguistic" expression. When he says that the camera is writing a language, he means that it is not putting images together and then stylizes them, that is, makes them more "beautiful" or different. Instead, cinema is writing a language in a certain style, which brings film closer to the producer of concepts. In films, the abstract element is not just the time component. The latter would be the point of view of montage. No, for Astruc, the cinematic expression is abstract in itself, it is a concept, it is style that is written. So, to answer your question, yes, cinema can express philosophical concepts simply because it has a peculiar abstract language. It is not – like surrealism –symbolizing, it is not a Freudian illustration of concepts. By the way, Astruc was very much against surrealism. Cinema produces concepts while it is "speaking" or "writing" simply because it cannot do otherwise. The cinematic language is more like Derrida's écriture, which does not try to retrieve a palpable present but is just showing itself without showing "something" and without symbolizing "something." There is justécriture, there is just cinema. It's like a dream. The dream does not symbolize anything, at least not while we are dreaming it. You can interpret the symbols later, but in that case, you are not attending to the dream's language, but to a language that you have created yourself. It's an interpretation, it's not the dream itself.

There is in cinema always an interplay of realization and abstraction, and this produces a certain kind of style. That style is the "concept" created by cinematic language. So, yes, film creates philosophical concepts, and these conceptsare not just due to an aestheticism that "stylizes" reality. They are style.

Kheradvarzi: In your opinion, how effective are humanist and pragmatist philosophies in outstanding cinematic works?

Any philosophy can gain useful insights. It depends on what it is looking for. Analytic philosophy has been very astute in this realm, which was perhaps unexpected. On the continental side, Daniel Frampton suggested in his "Filmosophy" that film does not show or narrate but that it evolves in parallel with the human act of thinking. "Film thinking" is actually what I would put forward when answering your question. According to Frampton, film thinks objects, characters, and actions, and it does so in its own way, independently of what the director is thinking. As I have said at the beginning, there is a thinking process in film, a thinking process that is not done from the subjective point of view of a human. The result might be images, symbols, or mental states, but the production process unfolds itself more like a game, independently of the director's subjectivity. It also follows coincidences.

Who is keen on considering this in the realm of film studies? I am thinking of all these philosophers that are interested in the category of slow films or "contemplative cinema", or what I have also described as "organic cinema." There is, in these films, a sort of "kenosis" or what Buddhism calls "sunyata", that is, an "emptying" of the director's subjectivity. In Islamic philosophy this is called fanà, which you might know better.

Exclusive Interview With

Professor Thorsten Botz-Bornstein

Professor of Philosophy

Cinema; Some Loud Ideas

The Process Of Production Is Independent Of The Director's Mind

Biography |

Botz-Bornstein was born in Germany in 1964, studied philosophy at the Sorbonne in Paris (Paris I) from 1985 to 1990, and received his Ph.D. (D.Phil) from Oxford University in 1993. As a postdoctoral researcher based in Finland he undertook extensive research on Russian formalism and semiotics in Russia and the Baltic countries. In 2000 he received his habilitation from the EHESS of Paris. He has also been researching for several years in Japan, in particular on the Kyoto School, and worked for the Center of Cognition of Zhejiang University (Hangzhou, China) as a consultant and researcher for two years. From 2007 to 2009 he was Assistant Professor of philosophy at Tuskegee University, which is a historically black university (HBCU) in Alabama. He is now Professor of philosophy at Gulf University for Science and Technology in Kuwait.

Kheradvarzi: What kind of relationship is there between cinema and philosophy? Is it opposition or interaction?

The first problem to be addressed here is weather films are "philosophical" in ways in which other arts -literature or painting for example-, are not. Is there something philosophical not only in the content that the filmdisplays but also in the way in which cinema as a medium expresses itself? Obviously, cinema has its own language. It works with moving images. Are these moving images concepts? Does the consecution of these images produce a philosophy? Film processes images through time and thus creates an "artificial" time-space universe. Does this procedure make cinematic images more "conceptual" than images in, say, painting?

I am aware that I am asking questions instead of answering your question, but I am just trying to show in how many directions possible answers can go. Maybe I can answer some of these questions in what follows. Like any art, cinema can be philosophical. And basically-,in cinema, it can be so in two different ways. One needs to distinguish between "philosophical cinema" and "cinema of philosophy". There is no doubt that many films express philosophical ideas, mainly in the realm of ethics. In this way they also represent philosophical concepts. But I find this phenomenon less interesting, be it only because other arts, especially literature, are doing this, too. What interests me more is whether filming is not in itself an appropriation or a fragmentation of reality that creates its own reality in a way that is perhaps more philosophical than what is done by literature. I can put this differently: is the filming camera a gesture creating allegories and figures because it is "thinking" in a certain way?

Kheradvarzi: What is the role of cinema in representing philosophical concepts?

The main question is: Does film have its own style of thinking, its own logic, just like the dream creates its own style of thinking? Obviously, the dream has a style that is unmistakable "dreamlike."Why? Because, it "thinks" in a certain way. It is not because it contains certain objects, symbols, or because it has been stylized in a certain way. We recognize dream images as such not because they represent strange objects but only because dreams think differently. The same goes for another phenomenon: games. In games, actions have their unmistakable "playful" style because they do not emerge in the same way in which non-game actions emerge. Again, games think differently.

Cinema is a little like drawing. Drawing is the art that, in my view, comes closest to the art of cinema. In drawing there are contrasts, highlights, links, deletions... All

SPECIALIZED MAGAZINE OF KHERADVARZI

Volume 2 | Issue 11 | February 2022 | Persian, English, Arabic

KheradVarzi is a contemplative independent magazine with an Islamic-revolutionary nature that reflects upon religion, wisdom and art, and deals with issues concerning the intellectual communities through the medium of art and reflection. It thus tries to collect the ideas of open-minded intellectuals on various issues regarding Islamic civilization through a speculative perspective and accordingly, it takes a critical look at the unjust and oppressive order ruling the world today. KheradVarzi considers the current pluralism of views among intellectuals and divergence of opinions among western philosophers as a great opportunity to create an argumentative discourse for religious thinkers. KheradVarzi is in fact a means of communication through which liberal thinkers discuss their views on Iranian-Islamic civilization equally based on logic and argument. In line with this, the "Specialized Journal of KheradVarzi" proudly welcomes the support of all writers and thinkers to create opportunities for arguments.

CONTENTS

Cinema, Some Loud Ideas | 1
Interview With Professor Thorsten Botz Bornstein

فهرس المحتوى

هاري باتر، تراث عربي بسرد تخيلي | ١٢٤
محادثة حصرية مع عباس محسن عبد على المسفر

Proprietor:
Shenakht Media-Cultural institute

Director:
Rafioddin Esmaeili

Editor-in-Chief:
Majid Rahimi

Council on Policy:
AbdulHossein Khosropanah, Hassan SadraeiAref, Mohammad Hasani, Danial Basir, MohammadReza Kadkhodaei, MohammadHasan FarajNejad, Rasoul Lotfi

The Editorial Staff:
Domestic Department: FarkhondeSadat Yazdani, Zeinab Abouzari, Parvane Bayati, Maede Mahmoudi, Leila Majdani, Samane Mehrparvar, Mohsen Ebrahimi, Ali Khalafian, Masoud Vizhe, Hafize Mahdian, SeyedAli Sajadi, Nader Khajezade, AliAsghar Siahat Hoveida
Translators: Seyed MohammadAmin Alavi, Sajad Akbari

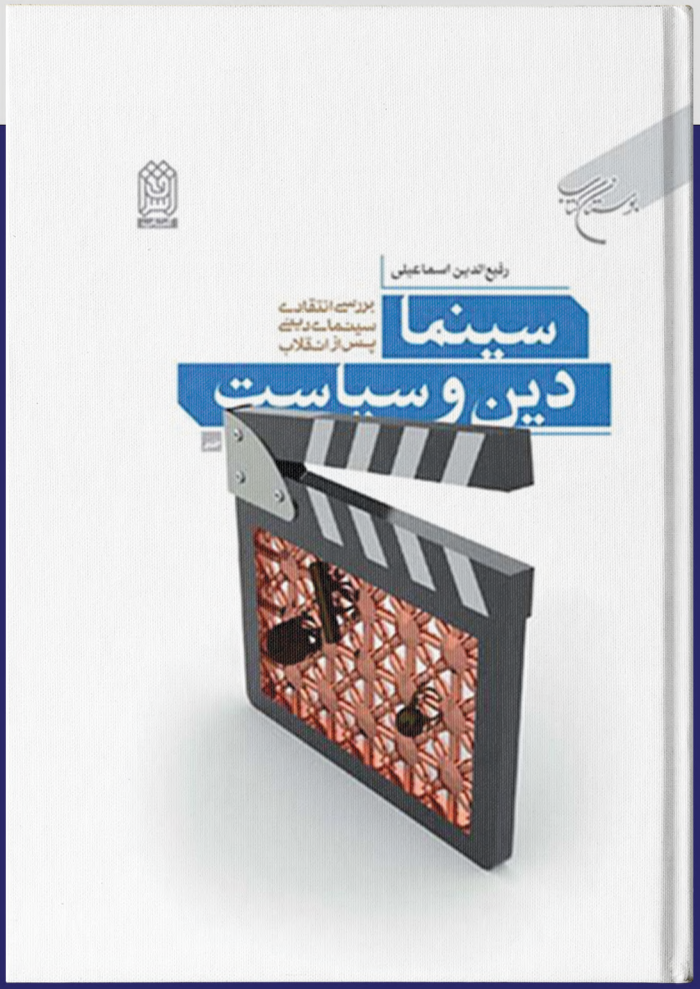
Editor:
Fateme PourAbdi, Mohammad Hosein Ketabi

Art Group:
Art Director: Erfan Khalilifar
Cameraman and Movie Editor: Fekrat Media Group

Social Network:
Neda Khalilifar

Contact Us:
Address: Qom, Basij Boulevard, Shenakht Media-Cultural Institute
Instagram Page: @Kheradvarzi_ir

سینمای ایران، به ویژه سینمای پس از انقلاب، اثرگذارترین، پرمخاطب ترین و البته موفق ترین شاخهٔ هنر در ایران معاصر بوده است. پس از گذشت چهار دههٔ پرفراز و نشیب از انقلاب اسلامی ایران، ترسیم جریان‌های سینمایی موجود و ارزیابی آن‌ها می‌تواند به درک آن کمک کند. در این کتاب جریان سینمای دینی در سینمای پسا انقلاب بررسی شده است. پس از انقلاب به علت پررنگ‌شدن نقش مذهب و تعهدات دینی در زیست سیاسی-اجتماعی مردم، افکار هنرمندان متعهد و اولویت‌های سیاست‌گذاران، جریان سینمای دینی به مثابه پاسخی هنری-سیاسی به یک تقاضای اجتماعی، کم‌کم پدید آمد و تاکنون در میدان سینما حضوری نسبتاً فعال داشته است. بافت اجتماعی، زمینهٔ تاریخی و دولت‌ها نقش جدی در فراز و فرود جریان سینمای دینی داشته‌اند که در این کتاب نقش هر یک از آن‌ها بررسی شده است.



• سینما، دین و سیاست

بررسی انتقادی سینمای دینی پس از انقلاب

نویسنده: رفیع‌الدین اسماعیلی

تعداد صفحات: ۴۰۸

ناشر: بوستان کتاب قم

سال نشر: ۱۳۹۸

SPECIALIZED MAGAZINE OF KHERADVARZI
Volume 2 | Issue 11 | February 2022 | Persian, English, Arabic | 130 Pages

Cinema; Religion, Philosophy, Society

Exclusive Interview With:
Nader Talebzade
Behrouz Afkhami
Masoud Moeinipour
Hasan Abbasi
Saeid Mostaghasi
Thorsten Botz Bornstein

Cinema; Some Loud Ideas

Exclusive Interview With
Professor Thorsten Botz-Bornstein