پرونده‌ی موضوعی:

سینمای ایران در جهان

به یاری آقایان: حبّار آذین، محمد هاشمی، هومن ظریف
امیرحسین بابایی، محمدرضا لطفی و خانم الناز دیمان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چرا فیلم‌های ایرانی، جهانی نمی‌شوند؟!

«آن‌قدر مُرده‌ایم که دیگر کسی مرگ ما را باور نمی‌کند»

محمد هاشمی

همه‌ی دنیا در سینما

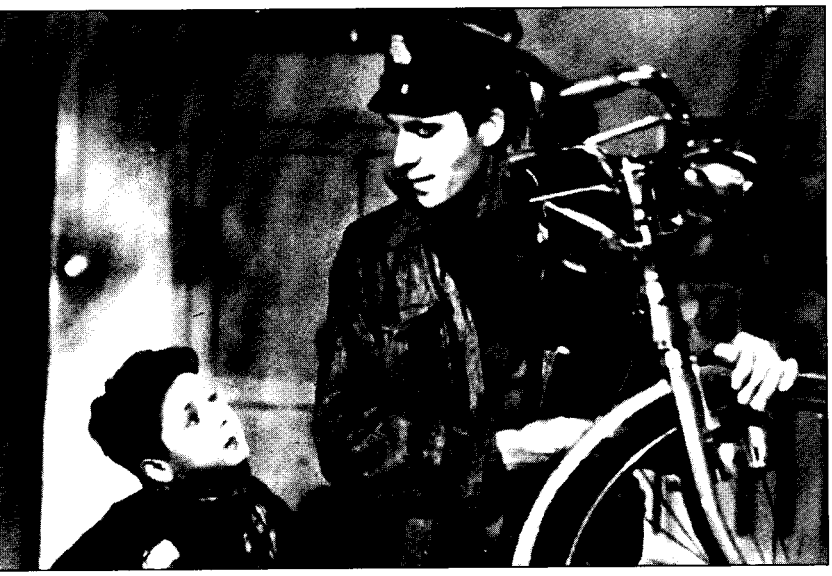
«سرجیو لئونه» فیلمساز شهیر ایتالیایی که با سه‌گانه‌ی مشهور وسترن اسپاگتی‌اش، «به خاطر چند دلار بیش‌تر»، «خوب، بد، زشت» و «به خاطر یک مُشت دلار»، خون تازه‌یی در رگ‌های این گونه‌ی در حال افول جاری ساخت و در سال‌های دهه‌ی ۶۰ که سال‌های تغییر هنجارهای اجتماعی بود، وسترن را با روح زمانه در هم آمیخت و در کنار همتای آمریکایی‌اش «سام پکین‌پا» - با فیلم این گروه خشن - پایه‌های «وسترن نو» را تحکیم بخشید که به زودی تمامی جهان را درنوردیدند و در زمره‌ی شاهکارهای تاریخ وسترن و تاریخ سینما جای گرفتند، هیچ‌گاه فیلمی که ارجاعات مستقیمی به جامعه‌ی آن روز ایتالیا داشته باشد یا اصلاً درباره‌ی ایتالیا باشد نساخت و وقتی در مصاحبه‌یی از او پرسیدند که آیا هیچ‌گاه این وسوسه را داشته است که درباره‌ی سرزمین مادری‌اش فیلمی بسازد، جوابی داد که کاملاً به کار پرسش عنوان آغازین ما می‌آید. او گفت: «من دوست دارم فیلم‌هایی بسازم که زیبا و چشم‌نواز باشند. بدبختانه با آن‌که ایتالیا ملت بزرگی است و در بعضی چیزها مثل مُد و طراحی سابقه‌ی درخشانی دارد، هنوز در زمینه‌های بین‌المللی چیز زیادی عرضه نکرده است. یکی از دلایلی که من را به ساخت وسترن تشویق کرد این بود که وسترن قسمتی از آداب و رسومی است که برای خود آمریکایی‌ها هم گم شده بود و حالا متعلق به همه‌ی ماست. وسترن کالایی است که در ژاپن، نیجریه، کلمبیا، انگلستان، آلمان، ایتالیا، فرانسه و همه جای جهان مصرف می‌شود و به کل جهان تعلق دارد. اما از طرف دیگر ایتالیا مشکل بزرگی دارد. فیلم خوبی مثل «یوزپلنگ» ویسکونتی را در نظر بگیرید. این فیلم در آمریکا درک‌ناپذیر است. ویسکونتی در این فیلم کار بزرگی انجام داده اما فیلم در آمریکا شکست بزرگی خورد. آن‌ها می‌گویند ما علاقه‌یی به داستانی درباره‌ی جنوب ایتالیا در قرن گذشته نداریم. این مسئله‌یی است که ما از آن هیچ چیز نمی‌دانیم. وقتی داستانی درباره‌ی ایتالیا می‌نویسید، متأسفانه فقط می‌توانید درباره‌ی خود ایتالیا بنویسید. اما در آمریکا حتی در یک شهر کوچک می‌توانید درباره‌ی جهان بنویسید. چرا؟ چون آن‌جا تجمعی از فرهنگ‌ها و جوامع مختلف است. می‌توانید همه‌ی دنیا را آن‌جا پیدا کنید. وقتی می‌گویم دنیا، منظورم لباس‌ها و آداب و رسوم و نشانه‌هایشان است».

جهانی شدن فیلم‌ها

اما نکته‌یی قابل تأمل در این میان وجود دارد: سینمای نئورئالیستی - نوواقع‌گرایانه - ایتالیا ظاهراً از چشم استاد بلامنازع وسترن نو افتاده است. همان سینمای پس از جنگ ایتالیا، شاهکارهایی مثل «رم، شهر بی‌دفاع» (روبرتو روسلینی) یا «دزدان دوچرخه» (ویتوریو دسیکا) و ... که با وفاداری استادانه‌یی به واقعیت، آن‌گونه که هست، جامعه‌ی ایتالیای پس از جنگ و مصایب دردناک افرادی مشخص در بطن این جامعه را در مرکز دید قرار می‌دهند و اتفاقاً تبدیل به یک جریان تأثیرگذار در تاریخ سینما می‌شوند، به طوری که تقریباً هیچ کتاب تاریخ سینمایی یا هیچ ارجاعی در مقاله‌های نقادانه و تحلیلی تاریخ سینمایی را نمی‌توان یافت که اشاره‌یی به این مقطع مهم تاریخ سینمای ایتالیا نداشته باشد. اما اگر نگاهی به مقاله‌یی از نظریه‌پرداز نئورئالیسم‌پرست سینما «آندره بازن» بیندازیم، خواهیم دانست که حتی با وجود چنین جریان مهمی در تاریخ سینمای ایتالیا، باز هم خللی در صحت ادعای سرجیو لئونه پدید نخواهد آمد. آندره بازن در این مقاله می‌نویسد:

«زیبایی‌شناسی سینمای ایتالیا، دستِ کم در استادانه‌ترین تجلی‌گاه‌هایش و در آثار کارگردانانی همچون روسلینی که به رسانه‌اش آگاه است، چیزی نیست جز معادل سینمایی «رمان آمریکایی».

البته نیک می‌دانیم که در این‌جا منظورمان چیزی کاملاً سوای اقتباس مبتذل و پیش‌پاافتاده است. در واقع، هالیوود هم‌چنان به اقتباس از رمان‌های آمریکایی برای فیلم ادامه خواهد داد، همه می‌دانند که «سام وود» بر سر رمان «برای که زنگ‌ها به صدا درمی‌آید» چه آورد. منظور او اساساً بازگویی پیرنگ بود. حتی اگر به جمله به جمله‌ی کتاب وفادار می‌ماند، در واقع نمی‌توانست چیزی را از کتاب به پرده منتقل سازد. تعداد فیلم‌هایی که توانسته‌اند چیزی از سبک رمان را به تصویر درآورند، انگشت‌شمار است؛ منظورم از سبک رمان خود ساختمان روایت است، یعنی آن قانون جاذبه‌یی که بر نظام و ترتیب رخدادها در آثار «فاکنر»، «همینگوی» و «دوس پاسوس» حاکم است. باید صبر می‌کردیم تا «اورسن ولز» از راه برسد و نشان دهد که برگردان رمان آمریکایی چه صورتی دارد. بنابراین، در حالی که هالیوود رمان‌های پرفروش را یکی پس از دیگری به فیلم برمی‌گرداند و در عین حال از روح این ادبیات دور می‌شود، در ایتالیاست که ادبیات آمریکا واقعیت



شاید یکی از دلایل مهمی که فیلم‌های سبک نئورئالیستی ایتالیا را در تاریخ ماندگار می‌کند شباهت انکارناپذیرش به اقتباس‌هایی عمیق از رمان‌های آمریکایی باشد، در غیر این صورت اگر قرار بود این آثار تنها از لحاظ پرداختن به بخشی از تاریخ اجتماعی ایتالیا اهمیت داشته باشند، شاید تا این حد جهانی نمی‌شدند

یافته است و چنان طبیعی و راحت که هر گونه شبهه‌ی تقلید تعمدی را از میان می‌برد. بی‌گمان باید محبوبیت رمان‌نویسان آمریکایی در ایتالیا را نیز به حساب آورد، زیرا در آن‌جا آثارشان خیلی بیش‌تر از فرانسه ترجمه شده و مورد پذیرش قرار گرفته است، مثلاً تأثیر «سارویان» را بر «ویتورینی» همه می‌دانند. شاید بهتر بود از همان ابتدا به جای طرح این روابط علت و معلولی مبهم، قرابت استثنایی این دو تمدن را، که اشغال متفقین برملایش ساخت، نشان می‌دادم. سربازان آمریکایی ایتالیا را همچون خانه‌ی خود می‌دانستند و شهروندان ایتالیایی خیلی زود با سربازان آمریکایی، خواه سیاهپوست و خواه سفیدپوست، گرم می‌گرفتند. این که هر جا ارتش آمریکا پا می‌گذاشت بازار سیاه گسترده و فحشای همه‌گیر رواج می‌یافت، نمونه‌ی خوبی از همزیستی این دو تمدن است. بی‌سبب نیست که در فیلم‌های اخیر ایتالیایی، آمریکایی‌ها شخصیت‌های مهمی‌اند و این که ایتالیا را همچون خانه‌ی خود می‌دانند، این همزیستی را به خوبی نشان می‌دهد».

بنابراین شاید یکی از دلایل مهمی که فیلم‌های سبک نئورئالیستی ایتالیا در تاریخ ماندگار می‌شود شباهت انکارناپذیرش به اقتباس‌هایی عمیق از رمان‌های آمریکایی باشد، در غیر این صورت اگر قرار بود این آثار تنها از لحاظ پرداختن به بخشی از تاریخ اجتماعی ایتالیا اهمیت داشته باشند، شاید تا این حد جهانی نمی‌شدند. در این صورت امکان داشت دیگر برای آمریکایی‌ها مهم نمی‌بود که یک پدر و پسر ایتالیایی فقیر در جامعه‌ی پس از جنگ مصیبت‌زده‌شان، دوچرخه‌شان که وسیله‌ی کسب معاش‌شان است گم بشود و پدر در حین گشت و گذار بی‌سرانجامش در شهر، عاقبت خود تبدیل به یک دزد دوچرخه شده و شأن پدرانه / خدای‌گونه‌ی خود را پیش پسرش از دست بدهد – فیلم دزدان دوچرخه ساخته‌ی ویتوریو دسیکا – ولی اگر آمریکایی‌ها این فیلم‌های ایتالیایی را درک می‌کنند و آن را در مقاطع مهم تاریخ سینمایشان جای می‌دهند به خاطر این است که به دلایل درونی – نزدیکی با رمان آمریکایی – و بیرونی – قرابت با جامعه‌ی ایتالیا حین اشغال ایتالیا توسط متفقین – مسایلی که در این آثار مطرح می‌شود برایشان قابل درک است و می‌توانند با شخصیت‌ها و موقعیت‌ها و سبک روایت و ... به همین دلایل نزدیکی حاصل کنند. اتفاقاً همین دلایل را می‌توان برای جهانی شدن وسترن‌های اسپاگتی سرجیو لئونه هم وارد دانست. وسترن که برای تماشاگران آمریکایی یک گونه‌ی شناخته‌شده بوده که حالا لئونه با سه‌گانه‌اش، یک تازگی و طراوت هم به آن داده که مورد پسند این تماشاگران قرار گرفته است و از دیگر سو نوع نگاه پوچ‌گرایانه‌ی لئونه که به تمام ارزش‌های گذشته که مثلاً در وسترن‌های برجسته‌ی «جان فورد» حایز اهمیت بود، پشت پا می‌زند و شخصیت‌های اصلی‌اش، جایزه‌بگیرها و جنایتکارانی می‌شوند که در درجه‌ی اول منفعت شخصی‌شان از همه چیز برایشان مهم‌تر است، به‌شدت با دیدگاه‌های رمان‌نویسان آمریکایی مثل ارنست همینگوی نزدیک است. کافی‌ست تنها نگاهی داشته باشیم به چند جمله ی بسیار مهم «وداع با اسلحه»: «اکنون مدتی گذشته بود و من هیچ چیز مقدسی ندیده بودم و چیزهای پرافتخار افتخاری نداشتند و ایثارگران مانند گاو و گوسفند کشتارگاه شیکاگو بودند. گیرم با این لاشه‌های گوشت هیچ کاری نمی‌کردند جز این که دفنشان کنند. کلمه‌های بسیاری بودند که آدم دیگر طاقت شنیدنشان را نداشت و سرانجام فقط اسم جاها آبرویی داشتند ... کلمات مجرد، مانند افتخار و شرف و شهامت یا مقدس در کنار نام‌های دهکده‌ها و شماره‌ی جاده‌ها و فوج‌ها و تاریخ‌ها پوچ و بی‌آبرو شده بودند».

حالا با این مقدمه‌ها حتی می‌توان به فکر یک ایده‌ی عجیب اما قابل تأمل افتاد: این که می‌توان بین وسترن‌های اسپاگتی لئونه و آثار نوواقع‌گرایانه‌ی سینمای ایتالیا- در این‌جا به‌طور خاص فیلم دزدان دوچرخه را در نظر دارم- چه‌قدر شباهت‌ها یافت و این فکر که دو سینمای در ظاهر به‌شدت ناهمگون از دو مقطع متفاوت سینمای ایتالیا، چه‌قدر می‌توانند به‌تدریج و با تأمل و تعمق شبیه به هم از آب دربیایند، وجدبرانگیز است.

توانایی شگرف ایرانیان

در کتاب «تاریخ سینمای هنری» اثر «اونریش گرگور و انوپاتالاس»، تنها یک اشاره‌ی کوتاه به ایران شده است؛ «آندره مالرو» می‌نویسد: «در ایران فیلمی دیدم که در واقع هرگز ساخته نشده بود» (زیست‌نامه‌ی چارلی). گویا پخش‌کنندگان ایرانی صحنه‌هایی از فیلم‌های چارلی را به یکدیگر چسبانده و آن‌ها را به صورت فیلمی بسیار طولانی درآورده بودند. مالرو می‌گوید: «در این فیلم اسطوره در حالت ناب خود ظاهر گردید».

این که آیا چنین پیوندی در زمینه‌ی زیست‌نامه‌ی چارلی حق مطلب را به‌درستی ادا کرده است یا نه، جای بحث است، اما می‌توان تصور کرد که چنین فیلمی از ترکیب سکانس‌های مشخص آثار سینمایی چاپلین، در دوره‌های مختلف فعالیتش، به وجود آمده باشد که نه تنها توانسته ماجراهای متنوع چارلی را منعکس کند، بلکه هم‌چنین توانسته است نمایانگر تکامل او نیز باشد.

اگر این موضوع برای نویسندگان این کتاب تاریخ سینمایی آن‌قدر مهم بوده،

مهم‌ترین دلیلش خود شخصیت زمینه یعنی «چارلی چاپلین» است، اما در عین حال نکات مهمی را واگویه می‌کند، از جمله توانایی شگرفی که ایرانیان در مونتاژ از خود نشان داده‌اند و هم‌چنین درک خوبی که از دوران‌های کاری چارلی چاپلین داشته‌اند. اما به هر حال تاریخ‌نگاران فوق از این نمونه، تنها به عنوان مدخلی برای ورود به بحث چاپلین و آثار او استفاده کرده‌اند و برای آنان، این فیلم اهمیتی در همین سطح داشته است و نه بیش‌تر.

سهم سینمای ایران

تنها اشاره‌ی دیگری که در کتاب‌های تاریخ سینمایی که نگارنده مطالعه کرده، به ایران و سینمایش شده است، مربوط است به کتاب تاریخ سینمای «دیوید بوردول و کریستین تامسون»، آن هم به این دلیل که این کتاب تمام جریان‌های مهم تاریخ سینما را از بدو تولد تا دوران معاصر مورد مطالعه قرار داده است. البته سهم ایران در این میان جز چند خط ناقابل بیش نیست، به طوری که برای جلب توجه علاقه‌مندانی که این کتاب را نخوانده‌اند می‌توانیم همه‌ی آن را در این مقاله نقل کنیم: «در دوران حکومت شاه، ایران به جشنواره‌ی سینمایی مهم خود و صنعت سینمای تجاری‌یی که سالانه تا هفتاد فیلم تولید می‌کرد، می‌بالید. در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، «سینمای نوی ایران» (سینمای متفاوت) با فیلم‌هایی چون «گاو» (۱۹۷۰) به کارگردانی «داریوش مهرجویی» در برابر سینمای سرگرم‌کننده و عامه‌پسند قد علم کرد. برخی کارگردان‌ها اتحادیه‌ی کارکنان سینمای ایران را ترک کردند تا «گروه فیلم نو» را راه بیندازند، که کمک محدودی از دولت دریافت می‌کرد. فیلم «دایره‌ی مینا» (۱۹۷۶) ساخته‌ی داریوش مهرجویی و «سایه‌های بلند باد» ساخته‌ی «بهمن فرمان‌آرا» در زمره‌ی فیلم‌های بسیاری بودند که شرایط اجتماعی موجود، از جمله پلیس‌مخفی شاه را مورد انتقاد قرار می‌دادند. بعد از انقلاب اسلامی ۱۹۷۹، بسیاری از فیلمسازان راهی تبعید شدند و تولید فیلم به‌شدت افت کرد. در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۵ تنها صد فیلم بلند در ایران ساخته شد. سانسور که در زمان شاه تنها به مسایل سیاسی محدود بود، حال شامل نمایش صحنه‌های جنسی و نشانه‌های تأثیرپذیری از غرب هم می‌شد. فیلم‌های خارجی به‌شدت سانسور می‌شدند و با تفسیرهای افزوده بر حاشیه‌های صوتی به نمایش درمی‌آمدند. چیزی نگذشت که حکومت فیلم‌های خارجی را به‌کلی کنار گذاشت.

حکومت دینی ایران بسیاری از سنت‌های غربی را محکوم می‌کرد، اما مقامات دولتی دریافتند که سینما می‌توانست شهروندان را بسیج کند و به حمایت از دولت برانگیزد. سینما برای ملتی که تقریباً نیمی از جمعیت آن را افراد زیر پانزده سال تشکیل می‌دادند، رسانه‌ی نیرومندی بود. حکومت آیت‌الله خمینی (ره) صنعت سینمایی پدید آورد که بازتاب تعبیر او از فرهنگ ایرانی و سنت‌های اسلام شیعی بود. بنیاد سینمایی فارابی که در سال ۱۹۸۳ تأسیس شد به تهیه‌کننده‌های فیلم‌های نخست کارگردان‌های تازه‌کار کمک‌های مالی می‌کرد. هرچند جنگ با عراق بخش قابل توجهی از امکانات کشور را می‌بلعید، حکومت پیدایش نسل جدیدی از فیلمسازان را تشویق می‌کرد و تولید به‌تدریج رو به فزونی گذاشت. حتی کارگردان‌های زن وارد عرصه‌ی فیلمسازی شدند.

این راهبرد به سینمای ایران هویت بین‌المللی بخشید. جشنواره‌های اروپا و آمریکای شمالی از کارهای سینمای بعد از انقلاب استقبال خوبی کردند. سرشناس‌ترین چهره‌ی سینمای ایران در سطح بین‌المللی «عباس کیارستمی» بود. داستان بی‌تکلف و ساده‌ی پسربچه‌یی که در روستایی دورافتاده به دنبال دوستش می‌گردد در فیلم «خانه‌ی دوست کجاست» (۱۹۸۶)، از ساخته‌های کیارستمی توجه همگان را به سینمای نوی ایران جلب کرد. در «کلوزآپ» (۱۹۹۰) کیارستمی بزه غریبی را دنبال می‌کند؛ جوانی که به سینما عشق می‌ورزد با جعل هویت یک کارگردان مشهور با آدم‌ها وارد مراوده می‌شود، وعده می‌دهد در فیلم‌های بعدی خود آن‌ها را بازی دهد و به این شیوه کلاهبرداری می‌کند. کیارستمی فیلم‌های مستندی را که از محاکمه‌ی این فرد گرفته، در صحنه‌های بازسازی‌شده‌یی که در آن‌ها آدم‌های درگیر ماجرا نقش خودشان را بازی می‌کنند، برش می‌زند. دیگر فیلم مستند او، «زندگی و دیگر هیچ» (نام دیگر: «زندگی ادامه دارد»، ۱۹۹۲)، به نمایش ویرانی زلزله‌ی سال ۱۹۹۱ شمال ایران می‌پردازد. یک فیلمساز و پسر خردسالش در مناطق زلزله‌زده به دنبال بچه‌هایی می‌گردند که در فیلم «خانه‌ی دوست کجاست» بازی کرده‌اند. کیارستمی از قاب‌بندی‌های مبتکرانه برای درام‌زدایی از ابعاد وحشت‌انگیز زلزله بهره می‌گیرد، مثلاً در یکی از تصویرهای فیلم، پسرک برای مادری که بیرون کادر در اتومبیل دیگری است، نوشابه می‌ریزد».

از نقل کامل آن چه از تمام سینمای ایران در کتاب تاریخ سینمای بوردول و تامسون موجود بود – که هرچند در مقیاس حجم هزارصفحه‌یی این کتاب، همان‌طور که گفتیم بسیار ناچیز است، اما در مقیاس حجم چندصفحه‌یی مقاله‌ی بنده زیاد جلوه می‌کند – بیش‌تر این قصد را داشتم که ثابت کنم برای نویسندگان این کتاب همچون اکثر جشنواره‌های خارجی که به سینمای ایران توجهی دارند، سینمای ایران تقریباً مترادف با چند فیلم از عباس کیارستمی است. این بخش کوتاه از این کتاب مرجع در چند پاراگراف کل تاریخ سینمای ایران را با شتاب درمی‌نوردد تا به سرعت به سینمای کیارستمی و چند فیلم مطرحش در سطح بین‌المللی برسد و تعمق بیش‌تری روی آثار این فیلمساز مطرح جهانی ایران داشته باشد. اما آیا واقعاً کل سینمای ایران و آثار مطرحش در عباس کیارستمی خلاصه می‌شود؟ چرا مهرجویی، تقوایی، بیضایی و مرحوم علی حاتمی از نسل اول فیلمسازان صاحب‌نام ایرانی، ابراهیم حاتمی‌کیا، مرحوم رسول ملاقلی‌پور، رخشان بنی‌اعتماد، کمال تبریزی و ... از نسل دوم و پرویز شهبازی و اصغر فرهادی و ... از نسل سوم در این میانه جایی ندارند؟ یا اگر گاهی هست، تنها کورسویی مقطعی بوده و باعث نشده این فیلمسازان جایگاهی رفیع در سینمای جهان بیابند – اشاره‌ی گذرا به فیلم گاو در همین کتاب و برنده شدن جایزه‌ی اول جشنواره‌ی برلین برای فیلم «درباره‌ی الی ...» توسط اصغر فرهادی، احتمالاً از همین کورسوهای

گذراست. در سطوح جشنواره‌یی البته در کنار کیارستمی، مجید مجیدی را هم می‌توان نام برد که تنها فیلمساز ایرانی است که توانسته یکی از آثارش - بچه‌های آسمان - را تا حد نامزدی اسکار هم بالا ببرد، در مقاطع دیگر البته فیلمسازان دیگری همچون «محسن مخملباف، جعفر پناهی، بهمن قبادی و سمیرا مخملباف» هم موفقیت‌هایی داشته‌اند که البته هیچ یک از آن‌ها جایگاهشان تا حد کیارستمی بالا نرفته است که گاه نام او را در کنار مطرح‌ترین فیلمسازان جهان مثل «جیم جارموش و تئو آنجلوپولوس و لارس فون تریه» و ... قرار می‌دهند. اما چرا فیلم‌ها و فیلمسازان مطرح دیگر ایرانی نمی‌توانند همچون کیارستمی در جهان پرآوازه شوند، در حالی که آثار آن‌ها از لحاظ جنبه‌های هنری، گاه کاملاً بی‌نقص و عالی و گاه شاهکار به نظر می‌رسند. احتمال‌هایی را با توجه به مقدماتی که تا این‌جا عنوان شد، می‌توان ابراز کرد و توجه داشت که هیچ پاسخ قطعی به این پرسش وجود ندارد؛ البته بحث آفت «جشنواره»زدگی و نیاز سینماگران، به‌خصوص، جوان ایرانی برای جلب توجه جشنواره‌های خارجی که اکثراً به نوشتن از روی دست کیارستمی در یک رویکرد فاقد اصالت می‌انجامد و خود بیماری دیگری‌ست، و نیاز به باز کردن مبحث دیگری دارد که از حوصله‌ی این مقال، البته خارج است و به فرصتی دیگر موکول می‌گردد. مهم‌ترین و بارزترین احتمال را می‌توان خیلی سریع از این مقدمه‌چینی‌ها دریافت کرد: این که نوع سینمای کیارستمی، سبک، نوع نگاه و زبان رویکردش به موضوعاتی که مد نظر دارد، آن را حامل نوعی «جهان‌شمولی» می‌سازد که آثار فیلمسازان دیگر ایرانی حامل آن نیستند. مثلاً اگر کیارستمی در «طعم گیلاس» از تیپ‌های طلبه و سرباز و کارگر ایرانی بهره می‌جوید، هرچند برای تماشاگر این‌جایی می‌تواند معناهای دیگری هم در پی داشته باشد، اما به تماشاگران خارجی هم این فرصت را می‌دهد که با وجود نشناختن کامل ویژگی‌های این تیپ‌ها، در پی خواست عجیب شخصیت اصلی فیلم برای خاک ریختن این افراد بر گورش، پس از خودکشی او، مسایل فلسفی را که در فیلم درباره‌ی زندگی و مرگ مطرح می‌شود، که مسئله‌ی جهان‌شمولی است درک کنند و در پی تأویل و تفسیر آن برآیند. یعنی فیلم کیارستمی با تکیه بر ارجاعات اجتماعی این‌جایی قابلیت تأویل جامع‌تری را دارد که تماشاگر و منتقد خارجی از آن عاجز است

اما در عین حال هم‌چنان می‌تواند با زبان جهان‌شمول فیلم ارتباط برقرار کند. در این‌جا بد نیست اشاره کنم به این که نظریه‌پرداز و منتقد بزرگی مثل آندره بازن هم وقتی در مجموعه مقاله‌های سینما چیست؟، چند فیلم سینمای نئورئالیستی ایتالیا را مورد بررسی عمیق قرار می‌دهد، بر این نکته هم تأکید می‌کند که او به هر حال یک خارجی است که دارد فیلم‌های ایتالیایی را تحلیل می‌کند در غیر این صورت برای منتقد ایتالیایی با تکیه بر ارجاعات سیاسی - اجتماعی این فیلم‌ها خیلی نکات قابل تحلیل دیگر هم وجود دارد که ناگزیر از چشم منتقد خارجی دور می‌ماند.

اما اوضاع آثار برجسته‌ی فیلمسازان مطرح دیگر ایرانی از این زاویه‌ی نگاه چگونه است؟

اکثر آثار «بهرام بیضایی»، چه نوشتاری و چه تصویری جزو شاهکارهای سینمایی و ادبیات نمایشی ایران محسوب می‌شوند. ارجاعات او به مفاهیم اسطوره‌یی اصیل ایرانی و سبک بیان ادبی و سینمایی منحصر به فرد او همتایی ندارد، اما خیلی از همین ارجاعات برای بسیاری از مخاطبان هموطنش نیز غرابت دارد و تنها نخبگان و فرهیختگان، اساتید دانشگاه و منتقدان برجسته‌ی سینمایی توانایی تجزیه و تحلیل و لذت بردن از آن‌ها را دارند، چه برسد به تماشاگر خارجی که این ارجاعات برایش به‌شدت بیگانه می‌نماید. هم‌چنین است درباره‌ی «حمید هامون» و سرگشتگی‌هایش که ریشه در دست و پا زدن روشنفکر امروز ایرانی در جامعه‌ی بریده از سنت‌ها و نپیوسته به دنیای مدرنیسم و مدرنیته دارد ؛ فیلم‌های عامه‌پسندتر مهرجویی مثل «مهمان مامان» و «اجاره‌نشین‌ها» که اصلاً شاید همین دو خط قابل فهم برای تماشاگر خارجی را نداشته باشند. یا روایت بومی‌شده‌ی «ناصر تقوایی» در «ناخدا خورشید» از «داشتن و نداشتن» همینگوی یا روایت‌های به‌شدت اصیل و ایرانی مرحوم علی حاتمی از دوره‌های مختلف تاریخ این سرزمین با تکیه بر نثری یکّه که اساساً با تکیه بر پتانسیل‌های غنی زبان فارسی نوشته شده است یا روایت‌های زیبای حاتمی‌کیا از آن چه از جنگ به عنوان میدان کارزار میان آرمان و واقعیت ارایه می‌دهد یا روایت سرگشتگی‌های نسل جوان جدید جامعه‌ی ایرانی در فیلم «نفس عمیق» (پرویز شهبازی).

سینمای ایران برای مسئولان دغدغه نیست

علاوه بر متن خود فیلم‌ها، این عدم اقبال عمومی و تخصصی فیلم‌های ایرانی در جهان، می‌تواند دلایل فرامتنی زیادی هم داشته باشد که یکی از آن‌ها که به رویکردهای کاری مسئولان فرهنگی این سرزمین مربوط است، برای نگارنده از همه‌ی موارد دیگر حایز اهمیت بیش‌تری است.

کشور نروژ تنها یک هنرمند برجسته‌ی جهانی دارد که «هنریک ایبسن» نمایشنامه‌نویس است - و در ایران بیش‌تر به واسطه‌ی اقتباس داریوش مهرجویی از روی خانه‌ی عروسکش شناخته شده است - و می‌گویند مسئولان فرهنگی نروژ چه‌ها که در بزرگداشت این تنها فخر بزرگ فرهنگی سرزمینشان نکرده‌اند، از انواع مراسم و جوایز مزین به نام ایبسن گرفته تا آن‌جا که هر پژوهشگری که در جهان می‌خواهد روی آثار و اندیشه‌های ایبسن تحقیق کند، کل هزینه‌های تحقیقش را متقبل می‌شوند و بعد که کارش به بار می‌نشیند چه تقدیرها و تحسین‌ها که در باب آن پژوهش صرف نمی‌شود. تازه این در حالی است که ایبسن تنها متولد نروژ است و بیش‌تر عمرش را در جایی دیگر سپری کرده است.

اما در این‌جا ... کافی‌ست که اگر به‌اصطلاح قسمت شد و یک بار به زیارت امام رضا (ع) در مشهد نایل شدید، سری هم به توس بزنید تا متوجه شوید که مقبره‌ی فرسوده‌ی حکیم ابوالقاسم فردوسی که فخر ادبی سرزمین ماست، چگونه می‌تواند کم‌ترین انگیزه‌یی برای هر گردشگری باقی بگذارد

شناساندن درست، همه‌جانبه و جامع سینمای ایران و فیلم‌های متعدد و متنوع مطرحش، به عنوان نمادهای همه‌جانبه‌ی فرهنگ ایرانی، به جهان می‌تواند بهترین، مؤثرترین و واقعی‌ترین راه حل مبارزه با تهاجم فرهنگی علیه ایران باشد

که می‌خواهد بیش‌تر درباره‌ی فرهنگ و ادب ایرانی بداند، و بدتر از آن در گوشه‌یی از محوطه‌ی همین آرامگاه، یک سنگ ساده‌ی رنگ و رو رفته در زمین کاشته‌اند و رویش نوشته‌اند: «مهدی اخوان‌ثالث»، احتمالاً تنها با درج سال تولد و مرگ. باور می‌کنید تنها یادگار بیرونی اخوان‌ثالث، که یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین مفاخر شعر نوی ایران است، فقط همین سنگ قبر کوچک ناچیز باشد؟! نمی‌خواهم بگویم حالا اگر مقبره‌ی این دو بزرگ ادبی قدیم و جدید ایران را طلا می‌گرفتند، تعداد افرادی در دنیا که می‌خواستند از فردوسی و اخوان‌ثالث بیش‌تر بفهمند و بدانند، بیش‌تر می‌شد - البته بهترین یادگارهای این بزرگواران شعرهایشان است، کاش دست کم اگر آن حرمت را بیش‌تر نگه نمی‌داشتیم، روی ترویج شعرهایشان و آثار ادبی به‌جا مانده‌شان از طریق تألیف و ترجمه و ... بیش‌تر همت می‌گماشتیم! - بلکه می‌خواهم به میزان کم‌توجهی که به فرهنگ و هنر در این سرزمین می‌شود اشاره کنم و خب، وقتی ما خودمان برای این بزرگان ارزش و اعتبار قایل نیستیم، چگونه می‌خواهیم بیگانگان را به سوی آن‌ها جلب کنیم و اصلاً آیا این قبیل مسایل در اولویت‌های زندگی و کارمان قرار می‌گیرند؟! خیلی سال پیش مجله‌ی فیلم اقدام بسیار جالبی انجام داده بود و به سراغ نمایندگان مجلس رفته و از آن‌ها در مورد سینمای ایران، به سینما رفتن یا فیلم دیدن و وقتی که برای آن می‌گذارند و این قبیل سؤال‌ها پرسیده بود و در نهایت با جمع‌بندی این گفت‌وگوها می‌شد فهمید که سینما، یکی از کم‌ترین دغدغه‌های فکری بخش مهمی از مسئولان فرهنگی و سیاسی این کشور است و مسلم است وقتی سینمای ایران برای مسئولان فرهنگی آن دغدغه نباشد، شناساندن این سینما به جهانیان و جست‌وجو برای یافتن راهکارهای مناسب این مقوله نیز در اولویت‌های اموراتشان قرار نخواهد گرفت. کدام سفیر فرهنگی و سیاسی ایران را سراغ دارید که وقتی به یک سفر خارجی برای تحکیم روابط ایران با آن کشور خارجی می‌رود، نه حالا یک مجموعه، بلکه یک و فقط یک لوح فشرده‌ی یک فیلم ایرانی معتبر را همراه خود ببرد و برای این که فرهنگ و سینمای ایران را از این طریق به سردمداران آن کشور خارجی معرفی کند، قدمی بردارد؟ حال اصلاً نمی‌گوییم و سعی می‌کنیم به ذهنمان هم خطور نکند که همین کالای فرهنگی هم گاه می‌تواند نقش بسیار مؤثری در تحکیم این روابط بردارد که اصلاً فکر نشده که رویش کار کارشناسی انجام گیرد و کاملاً مغفول مانده است! درست است که فرهنگ اصیل ایرانی برای مخاطب بیگانه شناخته‌شده نیست یا این مخاطب به سختی می‌تواند مسایل امروز جامعه‌ی ایران یا ویژگی‌های تاریخی‌اش یا ... را درک کند چون از آن‌ها شناخت چندانی ندارد، اما راه‌های بی‌شماری برای باز کردن مسیر این شناخت وجود دارد که به نظر می‌رسد قرار نیست هیچ‌گاه در اولویت‌های برنامه‌های مسئولان فرهنگی این مرز و بوم قرار گیرد!

نگاه دیگری که اساساً بر فرض «تئوری توطئه» استوار است و بنده قصد ندارم در این‌جا زیاد درباره‌ی آن صحبت کنم، چون به تفصیل در تریبون‌ها و رسانه‌های دیگر و توسط افراد و اندیشه‌ها و قلم‌های مشهورتر، از آن سخن به میان آمده، این است که کشورهای غربی از فیلم‌هایی که کشور ایران را فقیر و فلاکت‌زده و بدبخت معرفی کند، خوش‌شان می‌آید و از آن به عنوان یک حربه‌ی تبلیغاتی علیه ایران استفاده می‌کنند و این بر پایه‌ی این که به هر حال بخشی مهم از رویکردهای هر جشنواره یا مراسم سینمایی، سیاسی است می‌تواند جای بحثی را باز بگذارد برای افرادی که به هر حال بیش‌تر انگاره‌های سیاسی بر طرز تفکرشان حاکم است، اما باز هم باید قبول کنیم که اگر هم بر فرض، این‌گونه باشد و قرار باشد این کالای فرهنگی صادراتی، تبدیل به کالایی سیاسی علیه ایران شود، شناساندن درست، همه‌جانبه و جامع سینمای ایران و فیلم‌های متعدد و متنوع مطرحش، به عنوان نمادهای همه‌جانبه‌ی فرهنگ ایرانی، به جهان می‌تواند بهترین، مؤثرترین و واقعی‌ترین راه حل مبارزه با این معضل باشد. واقعاً باید چند «۳۰۰» دیگر ساخته شود تا به جای برافروخته شدن‌های مداوم و شعار پشت شعار دادن‌ها با رگ‌های باد کرده و مشت‌های گره کرده، بفهمیم هیچ کار فرهنگی مهمی نکرده‌ایم تا ریشه‌ها و نمودهای این تاریخ قدمت‌دار و پرافتخار ایرانی را به جهانیان معرفی کنیم و وقتی ما این کار را نکنیم نباید از این شکایت داشته باشیم که چرا دیگران دست به کار شده‌اند و برایمان تاریخ جعلی ساخته‌اند و آن را با رنگ و لعاب عامه‌پسند، با کوس و دهل بر دل و جان مخاطبانشان در سراسر دنیا نشانده‌اند و وقتی این روند را هم‌چنان ادامه دهیم باید انتظارش را داشته باشیم که آن‌قدر بمیریم که دیگر کسی مرگ ما را باور نکند و در آن روز دیگر جای سرزنشی نسبت به هیچ کس باقی نمی‌ماند که خود کرده را تدبیر نیست:

«آینه چون نقش تو بنمود راست خود شکن، آیینه شکستن خطاست» ■