مدرنیزاسیون و سینما(ی مستند) ایران

مدرنیزاسیون و سینما(ی مستند) ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محمدسعید محصصی

پیش‌گفتار:

سینما محصول مدرنیته است، و در واقع شاخص مدرن‌سازی یک جامعه به‌شمار می‌آید. به‌سختی می‌توان جامعه مدرنی را تصور کرد که سینما در تاروپود آن رخنه نکرده باشد. می‌توان در باب هم‌پیوندی‌های ذاتی جامعه مدرن و سینما و به‌ویژه سینمای مستند، بسیار سخن گفت، و لابد دوستان همکار و به‌ویژه سردبیر اندیشمند این شماره - احمد میراحسان - سخن‌ها در این باب دارند؛ اما من در این نوشتار سر آن دارم که تنها به بهانه کتاب «سینما در ایران ۱۹۷۹ - ۱۹۰۰» اثر دکتر محمدعلی ایثاری استاد دانشگاه ایالتی میشیگان، به موضوع مدرنیزاسیون و سینمای ایران - بالاخص سینمای مستند ایران - بپردازم.

کتاب آقای ایثاری که هنوز به فارسی برگردانده نشده و امید دارم روزی به این مهم دست یازم، کتابی درباره تاریخ سینماست، اما به یاد ندارم که نویسنده‌ای ایرانی تا این حد به موضوع مدرنیزاسیون جامعه ایرانی، به بهانه سینما، نزدیک شده باشد. هر چند که ایثاری، بررسی سیر مدرنیزاسیون جامعه ایرانی را در پرتو تولد و رشد و شکوفایی سینما در ایران، هدف اصلی خود در این کتاب قلمداد نکرده، اما به‌نظر می‌رسد که در مسیر مطالعه تحول جامعه ایرانی به سمت یک جامعه مدرن - به‌ویژه در پرتو سیر تحولی سینما در ایران - گام‌های مهمی برداشته است. به‌ویژه از آن جهت که کتاب او مشحون است از جداول، نمودارها، هیستوگرام‌ها و اطلاعات و تحلیل‌های دقیق آماری. «سینما در ایران، ۱۹۷۹-۱۹۰۰» کتابی است که در پی نگارش رساله دکترای ایثاری در دانشگاه ایالتی میشیگان به رشته تحریر درآمد و سرشار از روحیه و رویه‌ای آکادمیک و تحلیلی است که به‌کار ایثاری ارزش و اهمیتی خاص می‌بخشد. هر چند که ایثاری نمی‌تواند اعتقاد و باور قلبی خود را به اصلاحات دوره رضاشاهی پنهان سازد و هر چند که (با کمال تأسف) در برخورد با پدیده مهمی مانند انقلاب شکوهمند اسلامی ایران، جانب انصاف را نمی‌تواند نگهدارد؛ با این همه نمی‌توان از کوشش جدی و عملی او در تحلیل مقام و موقعیت سینمای ایران و تأثیر آن در روند مدرنیزاسیون جامعه ایران، چشم پوشید.

در خاتمه این پیش‌گفتار، ذکر این نکته ضروری است که مطالعه موضوعی به گستردگی مدرنیزاسیون و سینمای مستند ایران ضرورتاً نمی‌تواند از مطالعه کل سینمای ایران جدا باشد. به این دلیل در این مقاله مطالب فراوانی درباره داستان‌پردازی و سینمای داستانی خواهد آمد. البته حجم اصلی مقاله متوجه سینمای مستند خواهد بود.

معرفی کتاب

نام: «سینما در ایران، ۱۹۷۹-۱۹۰۰»

نویسنده: دکتر محمدعلی ایثاری

ناشر: نشر اسکارکرو .The Scarecrow Press Inc

تاریخ نشر ۱۹۸۹، تعداد صفحات ۴۴۶، جلد اعلا، قطع رقعی. این کتاب دربردارنده ۳۴ صفحه عکس است و بعضی

از این عکس‌ها در کم‌تر کتاب تاریخ سینمای ایران دیده شده است. از جمله ۱۳ صفحه از این تعداد صفحات به عکس‌های مربوط به فعالیت گروه سیراکیوز اختصاص دارد.

کتاب مشتمل است بر پنج بخش، ده فصل، هفت ضمیمه و کتاب‌شناسی، اندکس‌نویسی و فهرست جداول عکس‌ها و جداول، که استفاده آن را برای خوانندگان جدی‌تر و هدفمندتر آسان‌تر می‌سازد.

بخش‌های کتاب:

۱. میراث ایرانیان

الف: مقدمه

ب: پس‌زمینه‌های تاریخی و فرهنگی ایران

۲. ورود سینما به ایران:

ج: سرگرمی‌های مردم (ایران) پیش از ورود سینما

د: ورود و توسعه سالن‌های سینما (۱۹۶۵-۱۹۰۵)

هـ: مقررات سانسور (فیلم)

۳. پیدایش تولید فیلم در ایران:

و: فیلم‌های صامت و نخستین فیلم‌های ناطق ایرانی (۱۹۳۷-۱۹۲۹)

۴. صنعت‌نویس فیلم‌سازی ایران:

ز: دوبله فیلم‌های خارجی (۱۹۶۵-۱۹۴۳)

ح: تولید فیلم‌های سینمایی (۱۹۶۵-۱۹۴۸)

ط: تولید فیلم‌های خبری و مستند (۱۹۶۵-۱۹۵۰)

۵. سال‌های توسعه:

ی: سینمای ایران در دهه ۷۰ میلادی

چنان‌که گفته شد ضمایم و افزونه‌های کتاب بسیار مفصل است: این کتاب ۱۵۰ صفحه ضمیمه و ۴۰ صفحه اندکس‌نویسی دارد که برای پژوهشگرانی که به‌سراغ این کتاب می‌آیند اهمیت فراوانی دارد.

■

به یاد ندارم که نویسنده‌ای ایرانی تا این حد به موضوع مدرنیزاسیون جامعه ایرانی به بهانه سینما، نزدیک شده باشد

فهرست ضمایم:

۱. استودیوهای مهم فیلم‌سازی ایران (طی دوره مورد بررسی کتاب)،

۲. فیلم‌های مهم پخش شده از سال ۱۹۳۰ به این‌سو،

۳. تخمین هزینه‌های تولید فیلم در ایران در دوره ۱۹۶۵-۱۹۶۰،

۴. لیست کامل همکاران دانشگاه سیراکیوز که در ایران در سال‌های ۱۹۵۹-۱۹۵۰ کار کردند.

۵. فهرست فیلم‌ها و فیلم استریپ‌های تولید شده توسط سیراکیوز ۱۹۵۹-۱۹۵۰،

۶. فیلم‌های خبری تولید شده توسط اداره اطلاعات ایالات متحده USIS طی سال‌های ۱۹۶۴ - ۱۹۵۴،

۷. فیلم‌های اصلی مستند تولید ایران ۱۹۶۵-۱۹۵۰.

پیش از خاتمه این فصل نکته‌ای را باید توضیح بدهم و آن این‌که به این دلیل که نویسنده از تاریخ‌های میلادی استفاده کرده و این جانب فرصت تبدیل همه آن تاریخ‌ها

را به تاریخ شمسی نداشته‌ام، تمام تاریخ‌ها به میلادی آمده است.

تبارشناسی و نگرش محمدعلی ایثاری در برخورد با موضوع سینمای ایران

آن‌طور که از شنیده‌ها برمی‌آید محمدعلی ایثاری حتی پیش از ورود گروه دانشگاه سیراکیوز به ایران کارمند اداره اطلاعات سفارت امریکا بوده است. از یاد نمی‌بریم که حقوق‌بگیر بودن مؤسسات دولتی امریکایی، حتی تا همین الان چه معانی‌ای می‌تواند داشته باشد. و اما نویسنده هم تعلق خود را به اهداف و منویات دولت امریکا پنهان نمی‌کند؛ چه در فصل آخر این کتاب در مروری بر پروژه‌ای که خود تهیه‌کننده‌اش بود و تقریباً ناکام ماند، در پیشنهادی که به دانشگاه میشیگان می‌دهد برای تهیه مجموعه فیلم‌هایی درباره کشورهای خاورمیانه از جمله ایران، به صراحت ذکر می‌کند که هدف او از ساخته شدن این فیلم‌ها، کمک به ایجاد فهم عمومی از کشورهای منطقه به‌منظور تقویت دفاع از منافع امریکا در منطقه حساس خاورمیانه است. ایثاری، امریکایی بودن و تعهد خود را به دولت امریکا پنهان نمی‌کند، بنابراین با حاصل کار او می‌توان بدون نگرانی روبه‌رو شد! زیرا آنکه برای جاسوسی آمده است (مثلاً) از اول نمی‌آید خود را معرفی کند، که او را بشناسیم و مراقبش باشیم، بلکه... الخ. البته او کار دیگری هم می‌کند و آن این‌که نظرات خود را در مورد تحولات ایران دوره پهلوی اول و دوم و انقلاب ایران، به صراحت ابراز می‌دارد.

در صفحات آینده البته نظرات خود را در مورد این بخش از آرای او خواهم آورد، اما هدف نگارنده آن است تا طی نقد و بررسی این کتاب، آن‌چه را که می‌توانیم از کتاب او به‌عنوان ارزش‌های کار از او یاد گرفت مشخص کنیم.

ایثاری در صفحه ۵ کتاب آورده است: «ایران با توجه به ساختار فرهنگی، مذهبی، اجتماعی و... یک زمینه مطالعه عالی برای آزمودن یک رسانه اساساً غربی مانند سینما به دست می‌دهد». همین جمله نشان از روش‌شناسی نویسنده در برخورد با پدیده سینمای ایران دارد که بحث را تنها به سینمای ایران محدود نمی‌کند، بلکه به کل ساختارهای فرهنگی، مذهبی، اجتماعی و غیره هم می‌پردازد. والحق در این زمینه با نظمی مثال‌زدنی عمل می‌کند. او با باریک‌بینی، حتی به این نکته توجه دارد که «ریشه‌های مشترک زبان‌های فارسی و اروپایی سبب می‌شود دوبله فیلم‌های غربی به فارسی کار به مراتب آسانی باشد.» (صفحه۷) و با چنین توجهی به جزییات، راه را گم نمی‌کند. او هر آن‌چه را که در تاریخ، زبان، فرهنگ، مذهب، سنت‌های مربوط به جامعه ایران، می‌تواند به مطالعه‌اش درباره سینمای ایران یاری رساند و مؤثر باشد، گرد می‌آورد و در تحلیل‌هایش دخالت می‌دهد. و به این‌ترتیب است که به قدیمی‌ترین و ریشه‌دارترین اشکال سرگرمی‌ها و تفریحات عمومی در جامعه ایران توجه می‌کند، کاری که در کشور ما کم‌تر سابقه دارد. به‌طور مثال وقتی از سنت پرده خوانی و نقالی در قهوه‌خانه‌ها سخن می‌گوید، حتی به زمان‌های مشخصی که نقال به قهوه‌خانه می‌آمده و فلان داستان از شاهنامه را حکایت می‌کرده (چیزی شبیه به سانس‌های سینماها) می‌پردازد. به این ترتیب سینما و رفتن به سینما از حالت یک سرگرمی کاملاً وارداتی به مقوله‌ای تحول یافته که ریشه در سنت‌ها و آداب عمومی بسیار کهن دارد، ارتقا می‌یابد.

اگر اجازه دهید می‌خواهم گریزی بزنم به روشی که محمدرضا اصلانی نظریه‌پرداز مشهور سینما، در برخورد با پدیده‌های سینما در ایران به‌کار می‌برد. اصلانی در مقاله بلند «سینما - نور، بینش تصویری در ایران» که در فصلنامه

نقد سینما در تابستان ۱۳۷۴ به چاپ رسیده، ضمن مروری بر انواع هنرهای تصویری ایران، سینماگران ایرانی را جانشین پرده‌داران قدیم می‌داند. اصلانی ضمن این‌که به ارتباط سینما با روحوضی و تعزیه بی‌توجه نیست، بنیاد نگرش تصویری سینمای ایران را به اعصاری بسیار دور می‌رساند و به کشفیات، اختراعات و مطالعات خواجه ابوالهیثم - که امروزه بسیاری اختراع اتاق تاریک= camera را به او نسبت می‌دهند - و سنت‌های کشیدن نقشه در کتب جغرافیایی قدیم و سپس مینیاتور ایران و... می‌پردازد. هر چند نگرش اصلانی و ایثاری کیلومترها از هم فاصله دارد، اما می‌بینیم که هر دو به تاریخ به‌طور کلی و تاریخ فرهنگ و هنر ایران، به‌طور خاص، بسیار توجه دارند.

البته به دلیل همان تفاوت‌های نگرشی و بینشی، دو مؤلف در **تحلیل نهایی**، به دو نتیجه به کلی دور از هم می‌رسند: ایثاری در سطور پایانی کتاب به تلخی از انقلاب شکوهمند ایران یاد می‌کند، و اصلانی چنان‌که می‌دانیم آستین‌فشان به دامان سینمای انقلابی می‌رود و دو سال پس از ۵۷، فیلمی مستند و افشاگرانه می‌سازد که فرسنگ‌ها با سبک روش مألوف او در فیلم‌سازی فاصله دارد، یعنی «کودک و استثمار».

مقدمه به این منظور آمد تا روشن شود که ایثاری به‌عنوان یک نظریه‌پرداز اینک امریکایی، چه رویکردی به تاریخ و فرهنگ ایران دارد.

ایثاری در مروری که بر تاریخ ایران دارد چند برآمد و نقطه اوج را مطرح می‌سازد: **اول**، دوران هخامنشیان که به‌نظر او بالاترین استاندارد حکومت‌داری را بنیاد نهاده بود. **دوم**، ساسانیان که از نظر او زنده‌کننده مجد و عظمت از دست رفته بر اثر فتوحات اسکندر بود و **سوم**، دوران صفویه که بسیار شبیه دولت مذهب سالار ساسانی بود. (نقل به

هرچند ایثاری، بررسی سیر مدرنیزاسیون جامعه ایرانی را در پرتو تولد و رشد و شکوفایی سینما در ایران هدف اصلی خود در این کتاب قلمداد نکرده اما به نظر می‌رسد که در مسیر مطالعه تحول جامعه ایرانی به سمت یک جامعه مدرن به‌ویژه در پرتو سیر تحولی سینما در ایران، گام‌های مهمی برداشته است

مضمون از فصل دوم کتاب)

در بحث از این موارد دو نکته از همه بیش‌تر اهمیت دارد:

الف. این‌که مؤلف در بحث از سینمای ایران از تاریخ نه فقط ۳۰۰، ۴۰۰ سال پیش و پیدایش انواع سرگرمی‌های‌عمومی (در دوران صفویه) سخن می‌گوید، بلکه تا حدود ۳۰۰۰ سال به عقب برمی‌گردد، نشان از روشمند بودن کار تحقیقی او دارد. مسأله صرف تاریخ‌گرایی نیست و این‌که مثلاً امثال اصلانی هم به این روش معتقدند، در ضمن موضوع صرف اهمیت این مطالب برای خوانندگان غربی هم نیست که در نگاه به سینمای کشوری مانند ایران، ابتدا باید ببینند این سینما متعلق به کدام تاریخ و فرهنگ است؛ بلکه مهم‌تر از آن روشن‌کردن مفروضاتی است که نویسنده اساساً در باب بحث از یک موضوع چه‌گونه به آن نگاه می‌کند؛ موضوعی به نام حافظه تاریخی.

ب. اما تحلیلی که ایثاری از برآمدهای مهم تاریخی

ایران ارائه می‌کند، حاوی یک اشکال اساسی نگرشی است که تجلیل او از ساسانیان، صفویان و دست آخر رضاشاه، نمایشگر محافظه‌کاری در اندیشه است و نشان‌دهنده این‌که نویسنده نمی‌خواهد از دگم‌های اندیشه‌اش دل بکند. توضیح این‌که به رغم تمامی خدمات و شکوفایی‌های ساختارهای اقتصادی و پیش‌رفت‌های علمی و فرهنگی پدید آمده هم در دوره ساسانیان و هم دوره صفویان (که به درستی خاطر نشان می‌دارد که حکومت‌هایی مذهب سالار بوده‌اند)، دوران سانسور و سرکوب سیستماتیک ویرانکننده نیز بوده‌اند. محو و نابودی آثار تمدنی دوران تقریباً پانصد ساله اشکانیان به دست ساسانیان و سرکوبی نه فقط قوم‌ها و ایالات خودمختاری‌طلب بلکه سرکوب نظامی، سیاسی و یا حتی فکری فرقه‌های صوفی، حکما و فلاسفه و سخت کردن شرایط برای شاعران مکتب اصفهان (سبک هندی) به دست سیستم حاکم در دوران شاه عباس و پس از آن، سبب شد تا پیش‌رفت در کشور ما همواره به دلیل نضج یافتن استبداد شرقی، ابتر و اعور باشد. کاش برای یک‌بار هم که شده، ایثاری به‌عنوان یک سینماگر فرهیخته از خود می‌پرسید چه شد که پس از پیدایش سبک هندی که حلقه واسط تحول سبک کلاسیک شعر فارسی به سبک شعر نو است، این تحول مهم به مدت ۳۰۰ سال عقب می‌افتاد و ما شاهد دوران ۲۰۰ ساله سبک بازگشت هستیم؟

در نتیجه عدم طرح چنین سؤال‌هایی در بحث از دوران تاریخی گذشته است که وقتی به تاریخ معاصر می‌رسیم، ایثاری در پاسخ به سؤال‌هایی که برای خود او در بحث از برخورد دولت رضاشاه با پدیده سینما و سرگرمی، پدید آمده، ناتوان است.

ایثاری فصل پنجم را کلاً به مقررات سانسور فیلم اختصاص می‌دهد که در دوران رضاشاه تدوین شد و با ذکر موارد متعدد از آیین‌نامه‌های تدوین شده، انتقادهای مهمی را مطرح می‌کند. به گمان او سانسور فیلم هم بر رشد کیفی سینمای ایران تأثیر منفی دارد و هم با موازین یک جامعه سکولار که رضاشاه ادعای آن را داشت، در تناقض است. در کنار این انتقادات، او در بررسی سیر گسترش یابنده سینما و رفتن به سینما در طی سال‌های اولیه استقرار رضاخان، به اوامر حکومت مبنی بر محدود کردن تعزیه در سال ۱۹۳۲ اشاره دارد و آن را عملی برای جدایی دین از سیاست به حساب می‌آورد! او حتی بدون این‌که ذکری از «تکیه دولت» به میان آورد که از افتخارات هنرهای عمومی دوران قاجاریه است، (که به دستور رضاخان ویران شد) به این امر توجهی ندارد که سانسور فیلم و تحدید تعزیه‌خوانی در یک راستا قلمداد می‌شود. و به همین دلیل نمی‌تواند درک کند که چرا حدود ۵۲ سال پس از به سلطنت رسیدن رضاشاه، خود مردم انقلابی می‌کنند که یکی از خصایص اصلی آن مخالفت با دسته‌ای از اصلاحات دوران رضاشاهی است و اصلاً سینماها در تظاهرات خودانگیخته قرار می‌گرفتند. اشتباه ایثاری، از جنس همان اشتباه رضاخان و از جنس همان اشتباه متفکران صدر مشروطه است که می‌اندیشیدند که به صرف آوردن مدارس جدید، کارخانه‌های جدید، ایجاد بانک و دادگستری و دانشگاه، حتماً به همان جایی خواهیم رسید که فرانسه و انگلیس و ژاپن رسیدند. اما آنچه که باعث شد تا ما با فراهم آوردن همه آنچه در دوران رضاشاه به درستی استقرار یافت (همان دادگستری و دانشگاه و بانک ملی و...) نتوانیم به جامعه مدرن گذر کنیم، به قول داریوش آشوری «فساد و پوسیدگی تاریخی ما بود، وگرنه ژاپن کمابیش همان راه امیرکبیر را گرفت و رفت و رسید» (به نقل از ما و مدرنیت،

صفحه ۱۵۴، نشر مؤسسه فرهنگی صراط، چاپ دوم سال ۷۷).

آشوری در توضیح اهمیت در جای دیگری از همین کتاب آورده است: «یک قرن‌ونیم پیش... ولوله و غوغایی در جهان در گرفته بود که ما را نیز از جای پراند. اما این رستاخیز تازه همین‌جا بر روی زمین پیش آمده بود...: در پیشگاه خدای تاریخ بود که اکنون همه ملت‌ها کردار نامه به کف، می‌بایست بایستند و پاسخگوی گذشته خود باشند.... اکنون که در این رستاخیز، تاریخ مقام خدایی یافته بود... رسولان و پیام‌آوران تازه‌ای نیز می‌بایست از جانب او پیام آورند و نورآگاهی: روشنفکران! «همان کتاب، صفحه ۱۵۹) اما آیا این کار به‌درستی صورت گرفت؟ آیا ما تاریخ خودمان را به درستی می‌شناسیم؟ و اما خود آشوری پاسخی را می‌دهد که احتجاجات دیگر اندیشمندان، نظیر پژوهش‌های عمیق دکتر سیدجواد طباطبایی در باب موضوع زوال اندیشه سیاسی در ایران آن را تأیید می‌کند: رابطه ما با «گذشته‌پرافتخار» است! (آشوری، همان کتاب صفحات ۱۷۰ و ۱۷۱) و در همین مسیر است که می‌بینیم در دوران رضاشاه نیز در «گذشته پرافتخار» فرقی میان دوغ و دوشاب قائل نشده و همه چیز ایران باستان و پادشاهی‌هایی نظیر صفویان ستایش می‌شود، در حالی‌که اگر قرار بود به قول ایثاری مدرنیزاسیونی تمام عیار در دوران پهلوی اول اتفاق بیفتد، زنده کردن آیین نیاکانی مانند صفویه و ساسانیان که با یکی کردن دستگاه تشریعی و حکومت همراه بود، و از سوی دیگر با چشم پوشیدن و قلم بطلان کشیدن بر همه روش‌های درست مدارای حکومت در پهنه سرزمینی، کل سیستم سیاسی - اجتماعی را دچار ضعف و فتوری بنیادین کردند، کاری بی‌وجه بود.

پاسخ نگارنده به ایثاری که خودش متحیر است چرا رضاخان با وجود سابقه‌اش در ارتش قزاق و ارتباط و رابطه خوبش با حکومت شوروی از مدل شوروی برای حمایت و سازماندهی سینما استفاده نمی‌کند - و به رغم حمایتش از هنر و ادبیات و صنایع دستی - با سینما تقریباً بیگانه بود؛ این است که رضاخان، به‌رغم تمام خدمات بنیادین و ارزنده‌اش - به دلیل همان اشتباهی که روشنفکران صدر مشروطه مرتکب شدند و به‌جای شناخت درست تاریخ یا به گذشته پرافتخار چسبیدند و یا آن را یکسر نفی کردند - نتوانست اهمیت سینما را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارها برای آموزش عمومی و فرهنگ‌سازی درک کند. و نتوانست تفاوت میان توسعه درون‌زا را با پیش‌رفت دستوری - و در نهایت زیر فشار سرنیزه - درک کند و به همین دلیل از آرزوی بدل شدن به «پدر ملت» به قد و قواره یک حاکم مستبد شرقی رسید.

اما چرا ایثاری به این نقاط گرهی و مباحث بنیادین که می‌رسد، کمیت استدلالش لنگ می‌ماند؟ پاسخ آسان نیست و مجالی دیگر می‌باید و مقالی دیگر؛ و تنها اشاره‌ای دارم به مضمون سخنرانی محمدرضا اصلانی در دانشگاه‌اصفهان در هفتم اردیبهشت ۱۳۸۴. او در این سخنرانی که قرار بوده در کتابی به‌نام «همایش فرهنگ و سینمای مستند صنعتی» چاپ شود، این سؤال مهم را طرح کرد که آیا این به علت ناتوانی در نت‌نویسی عمودی است، که هارمونی در موسیقی ما هنوز همه‌گیر نشده است؟ و خود پاسخ داد که نه! این به دلیل فقر توانایی و علمی در موسیقی نیست، بلکه به دلیل دامنه‌دار بودن و ریشه‌دار بودن استبداد شرقی در میان ماست. این سخن اصلانی حقیقت تلخی را آشکار می‌کند و آن این‌که نه فقط جامعه ایرانی بلکه روشنفکران ایرانی هم اندیشه‌مدرن را جذب نکرده‌اند. و در بحث از سینما باید اذعان کنیم نه ایثاری، که کم‌تر سینماگری توانسته در مقام

یک روشنفکر - یعنی اندیشمند مدرنیست - در تاریخ سینما اندیشه‌ورزی کند و راه بنماید.

تاریخ سینمای ایران از نگاه ایثاری

چنان‌که در بخش گذشته آوردم ایثاری در نگاه به تاریخ سینمای ایران، از کل تاریخ ایران شروع می‌کند و بدین‌سان، ضمن طرح مفروضات خود درباره نوع نگاهش به جامعه و سینمای مورد بررسی، دیدگاه‌های خود را نیز مطرح می‌سازد. و اما در وهله دوم، باز در پی نگاهی کل‌گرایانه، به سیر تطور سرگرمی‌ها، بازی‌ها، تفریحات عمومی و سنت‌ها و مکان‌های گرد آمدن مردم (بیرون از مکان خانه‌ها و مهمانی‌ها و... الخ) می‌پردازد. این بخش از کتاب ایثاری اگر نه حاوی اطلاعات تازه، ولی حتماً در برگیرنده نگرشی تازه به هنر سینما است. زیرا اولاً سینما را از اعداد هنر نمایش در ایران شمرده، و دوم، سینما را یک هنر و سرگرمی به کلی وارداتی نگاه نکرده است.

مطالب مربوط به انواع سرگرمی‌ها و نمایش‌های عمومی بسیار مفصل و با ذکر جزییات است. او علاوه بر شمردن تمام انواع نمایش از روضه و تعزیه و شمایل‌گردانی گرفته تا تفریحات سبک مانند شعبده‌بازی، نقالی، فال‌گیری، کشتی‌گیری، دلقک‌بازی، معرکه‌گیری، لوطی‌عنتری‌ها، خیمه‌شب‌بازی و غیره، تمامی تقسیم‌بندی‌های نمایش‌ها و قانونمندی‌های آن‌ها را و هدف و روش هر کدام از آن‌ها را نیز به دقت مو شکافی می‌کند. او برای هر پدیده حافظه و تاریخ آن را نیز مطالعه می‌کند. به‌طور نمونه قهوه‌خانه برای او پدیده‌ای است که علاوه بر داشتن یک سیر تکاملی، می‌تواند مرکزی به‌شمار آید که سنت رفتن به سینما و هنرهای نمایشی مدرن، از درون سنت رفتن به قهوه‌خانه و... متولد شده باشد. و اما اطلاعاتی که او از زوایای گوناگون درباره قهوه‌خانه‌ها (به‌عنوان مهم‌ترین مکان برای گردآمدن اقشار مختلف مردم از شاه تا گدا) و سیر تطور آن از دوران صفویه تاکنون به دست داده و تدوین کرده، الگوی مناسبی برای تولید فیلم(های) مستند بسیار خوب درباره این مکان‌های تجمع عمومی در ایران فراهم کرده است. چیزی که در این بخش از کتاب او بسیار جلب توجه می‌کند آن است که او مشابهت‌هایی را میان نوبت‌ها و زمان‌های مشخص اجرای نقالی با زمان‌بندی سانس‌های سینماها و یا میان نقالی‌های دنباله‌دار با فیلم‌های سریالی پیدا می‌کند. این باریک‌بینی را ایثاری در بحث از تعزیه و روحوضی هم اعمال می‌دارد. از جمله در باب روحوضی نکته‌ای را طرح می‌کند و از آن طریق به حضور مؤثر شخصیت‌های کمیک در فیلم‌های فارسی موفق، نقب می‌زند به بیان بهتر یکی از علل موفقیت فیلم فارسی از دوران بعد از آن ورود یک شخصیت کمیک به داستان فیلم بود(صفحه ۴۵ و صفحه ۱۳۲). خود او در مقاله‌ای در مجله «فرهنگ و زندگی» که در تابستان ۱۳۵۳ چاپ شده بود ذکر کرده بود که «رمز توفیق فیلم‌هایی با مایه‌های کمدی می‌تواند در سنت نمایش روحوضی ردیابی شود...»

از این‌جا معلوم می‌شود که این نگرش ایثاری به سینمای ایران از سال‌ها پیش از نگارش کتابش،در ذهن ایثاری بوده است. او برای مسجل کردن گمانه‌های خود دست به بررسی‌های آماری هم می‌زند و در ضمیمه‌های آخر کتاب آورده است که از میان ۳۴۲ فیلمی که طی سال‌های ۴۸ تا ۶۵ میلادی در ایران تولید شد، تعداد ۱۰۲ فیلم از زمره کمدی‌های بکوب‌بکوب به‌شمار می‌رفته‌اند و این ناشی از تأثیر قدرتمند سنت روحوضی در ایران بوده است.

البته خواننده می‌تواند به روشنی حدس بزند که وقتی اطلاعات‌ایثاری در مورد تأثیرات روحوضی و سنت‌های

نمایشی ایران در سینما تا این حد دقیق است، پس در مورد سینمای صامت (مستند و داستانی) و نخستین فیلم‌های ناطق (موفق و ناموفق) تا چه پایه دقیق است. اما در این‌جا ناگزیر از طرح آن دسته از مطالبی هستم که بیش‌تر به روشن کردن تصویر ذهنی خواننده از کتاب یاری رساند:

یکی از چهره‌های مطرحی که ایثاری بسیار به او می‌پردازد دکتر اسماعیل کوشان است و بررسی آثار او را از نخستین فیلم تا بعد که در واقع پایه‌گذار «فیلمفارسی» شد - به تعبیر و منظور دکتر هوشنگ کاووسی - شد، بررسی کرده است. تحلیلی که ایثاری از شکست‌های پی‌درپی نخستین کارهای دکتر کوشان می‌دهد، بر نمودارهایی متکی است که پس از بررسی‌های آماری به دست آمده است - و خود این امر، از مزیت‌های مهم و درس‌آموز کتاب ایثاری است. اما در همین‌جا این سؤال را باید مطرح کنم که چه‌گونه است که وقتی ایثاری به روشنی همکاران اولیه کوشان در ساخت فیلم (یعنی بهترین هنرپیشگان تئاتر، خوانندگان و موزیسین‌ها) را به اسم و سابقه مطرح می‌کند و سپس از خود می‌پرسد که چرا به‌رغم این برخورداری، فیلم‌های اولیه کوشان (و مشابه این فیلم که توسط دیگران ساخته شدند) همگی شکست خوردند؛ چرا هیچ‌گاه از خود نمی‌پرسد که چرا کوشان و دیگر فیلم‌سازان کم‌تر به‌سراغ داستان‌نویسان ایران رفتند و یا اصلاً سراغی از آن‌ها برای نگارش فیلم‌نامه، نگرفتند؟ جالب این‌که ایثاری در فصل انتهایی کتاب با سینمای ایران درخشانی که با قیصر و گاو آغاز شد و با آثار کیمیاوی و شهید ثالث ادامه یافت، هم‌دلی بسیار می‌کند. نکته این است که رمز توفیق یک فیلم (دست‌کم به پندار بسیاری از بزرگان سینما مثل هاوارد هاکز و آکیرا کوروساوا و...) در دست داشتن فیلم‌نامه خوب (و نه لزوماً تأثیرپذیری از ادبیات) است. این درست است که

■

محمدعلی ایثاری حتی پیش از ورود گروه دانشگاه سیراکیوز به ایران کارمند اداره اطلاعات سفارت آمریکا بوده است

رمز توفیق فیلمفارسی از سال ۴۹ میلادی با فیلم «شرمسار» (ا.کوشان) دیدن شخصیت‌های کمیک و دیدن همان چیزها که در کاباره‌های گران دیدنی بود، در سینماهای با قیمت ارزان، میسر بود؛ (صفحه ۱۳۸ کتاب) اما مسئله مهم این است که ایثاری ضمن هم‌دلی با دکتر کاووسی در گرفتن ایرادهای تکنیکی فراوان، در تفکر دکتر کاووسی که فیلم‌های فارسی را فاقد تفکر هنری می‌دانست و از همین‌رو آن‌ها را به تحقیر فیلمفارسی می‌نامید، همراه نمی‌شود.

در صفحات ۱۵۸ و ۱۵۹ ایثاری به‌طور مفصل بر روی موفقیت فیلم **گنج قارون** متمرکز می‌شود. او به نقل از گزارش‌هایی که در همان سال برای اداره اطلاعات ایالات متحده تهیه کرده بود، به تجلیل از ارزش‌های هنری و تکنیکی این فیلم پرداخته است. در واقع فیلم **گنج قارون** از نظر او یک نقطه عطف در سینمای ایران است. با توجه به نگرش کلی ایثاری و از خلال بررسی های آماری قبل و بعد از صفحات مورد اشاره، ایثاری عمدتاً در پی و بر

مبنای تحلیل‌های مستدل آماری، مدل و الگویی از سینمای بخش خصوصی موفق در بازار را مدنظر داشته و دارد، سینمایی که درهایش بر روی محصولات هالیوودی و روز اروپا باز است و بتواند گلیم خود را از آب بیرون بکشد. این نگرش که یکی از محورهای اصلی بحث او را تشکیل می‌دهد، از سویی روشن می‌سازد که چرا او با نقطه‌نظرهای تند روشنفکرانی هم‌چون کاووسی به‌طور کامل همراه نمی‌شود، و از دیگر سو مدلی از مدرنیزاسیون در جامعه فرهنگی - هنری ایران را ترسیم می‌سازد. مدلی که در زمان هر دو شاه پهلوی در ایران تعقیب می‌شد و در ضمن آن، بخش خصوصی در سینما، باید به هر ترتیب که شده، راه خود را با آزمون و خطا پیدا می‌کرد.

اما ایثاری در تعقیب این مدل تنها به فعالیت و تحرک بخش خصوصی در سینما نمی‌نگرد، بلکه بلوغ تکنیکی و هنری سینما را نیز مدنظر دارد. این است که او در تکمیل این مدل، حرکت‌های هدفمند در دو عرصه وزارت فرهنگ و هنر و تحرک تلویزیون ملی ایران (دوره ریاست رضا قطبی) را به‌طور کامل بررسی می‌کند. در این بررسی توجه ویژه ایثاری به نقش عامل نهادسازی، اهمیت فراوان دارد. مفصل تجربه دوران گروه سیراکیوز را در ایران، که به تأسیس اداره کل امور سینمایی کشور، منجر شد به‌طور مفصل بررسی می‌کند. می‌دانیم که پس از دوره مورد بررسی (یعنی از ۵۱ تا ۵۹ میلادی) که ایثاری خود یکی از اعضای مؤثر آن بود و در تولید بسیاری از فیلم‌های گروه به‌عنوان فیلم‌بردار، تهیه‌کننده و کارگردان شرکت داشت، وزارت فرهنگ و هنر صاحب دو استودیوی بزرگ تولید فیلم، یک لاتراوار ۱۶ و ۳۵ سیاه و سفید (و بعداً رنگی)، یک استودیوی کامل صدا، قسمت چاپ و تبلیغات، دپارتمان گرافیک، واحد حرفه‌ای عکاسی، آرشیو بزرگ فیلم و تعمیرگاه وسایل سمعی و بصری و از همه مهم‌تر عده‌ای از تکنیسین‌ها و کارشناسان ورزیده در ساخت فیلم‌های خبری و مستند بود. (صفحه ۱۷۶) باید اضافه کنم که توجه خاص ایثاری به سینمای مستند (که مسلماً بی‌رابطه با تجربه‌های فراوان او در ایران و سپس امریکا به‌عنوان یک مستندساز نیست) تنها به کارهای گروه سیراکیوز محدود نمی‌شود، بلکه او به دوره‌ای از تولید فیلم خبری (سال‌های ۵۴ تا ۶۴ میلادی) توسط اداره اطلاعات ایالات متحده در ایران به‌طور مبسوط می‌پردازد و در فصل‌های نهم و دهم کتاب،صفحات بسیاری را به این امر اختصاص می‌دهد.

نکته‌قابل مشاهده در کتاب آن است که اداره کل امور سینمایی کشور در کتاب National Film Board of Iran خوانده می‌شود. این عنوان مرا به یاد Board of Canada National Film یا «هیأت ملی فیلم کانادا» انداخت که به همت جان گریرسون در کشور کانادا تأسیس شد و نقش مهمی در پیدایش صنعت سینما و تلویزیون آن کشور ایفا کرد، و کم‌تر کتاب تاریخ سینمای مستندی است که از این مؤسسه نامی نبرده باشد. البته ایثاری با همه احاطه‌اش به تاریخ سینما متوجه این شباهت نشده (شاید نیازی ندیده که به این شباهت اشاره‌ای بکند). با این همه اهمیت این گونه نهادسازی‌ها در سینمای ایران را نباید نادیده گرفت. چنان‌که بعدتر، و به‌درستی ایثاری بر روی نهادی هم‌چون دانشکده‌های هنرهای دراماتیک و کمی آن‌طرف‌تر به‌طور مفصل بر روی نهاد تلویزیون و برنامه‌های مفصل تربیت دانشجو و کادر فیلم‌ساز که در زمان قطبی تأسیس شد،تأکید می‌کند.

به‌عنوان معترضه باید بگویم که اگر به قول داریوش آشوری در کتاب «ما و مدرنیت»، «ژاپن کمابیش همان راه امیرکبیر را گرفت و رفت و رسید» [و ما نرسیدیم] باید

هم‌زبان با ایثاری در این کتاب به این امر اذعان کنیم که هر چند بی‌ارتباط با هم - در مقیاسی کوچک و در اندازه سینما و تلویزیون، ما - به‌عنوان یک ملت - راه و مدل گریرسون را توسط دانشگاه سیراکیوز و اصحاب وزارت فرهنگ و هنر و سپس تلویزیون ملی ایران، گرفتیم و پیمودیم و رسیدیم. تقریباً تمام فصل دهم به جز یکی دو بخش پایانی شرح توفیق سینمای ایران در طی این طریق است. البته نکته‌ای که در این میان ایثاری در تحلیل آن از خود ذکاوت زیادی نشان نمی‌دهد. رمزگشایی از بحرانی است که دامنگیر سینمای به قول امروزی‌ها بدنه‌ای و به قول قدیمی‌ترها و نسل‌ما سینمای فیلمفارسی شده است و آن‌گونه که ایثاری در آمارهایش می‌آورد، در سال ۷۸ میلادی تنها ۱۸ فیلم سینمایی تولید می‌شود.

به‌نظر می‌رسد که فصل آخر این کتاب و به‌ویژه صفحات پایانی آن شتابزده تدوین شده است، زیرا برخلاف دیگر فصل‌ها که با یک خلاصه، جمع‌بندی و نتیجه‌گیری همراه است،این فصل و این صفحات، از این الگو دور شده و به‌جای آن با نقل‌قول‌هایی از امام (ره) و نکته‌هایی جسته گریخته از این‌جا و آن‌جا از برخورد تند روحانیون با سینما و برداشت‌هایی اغلب روزنامه‌ای از برخورد جمهوری اسلامی با سینما و مدیریت حاکم بر سینما در این دوره به پایان می‌رسد.

نورها و سایه‌های کتاب، خلاصه و جمع‌بندی

کتاب ایثاری چنان‌که ذکر شد کتاب با اهمیتی است، و درست این است که در برخورد با آن هسته معقول آن را درک کرده و پذیرفته و نادرستی‌ها و ناراستی‌های آن را - به‌طور علمی و مستدل روشن سازیم. و به همین دلیل است که در کل این مقاله، سعی کرده‌ام تا تصویری روشن

■

تحلیلی که ایثاری از برآمدهای مهم تاریخی ایران ارائه می‌کند حاوی یک اشکال اساسی نگرشی است که تجلیل او از ساسانیان، صفویان و دست آخر رضاشاه نمایشگر محافظه‌کاری در اندیشه است

از کتاب و نقد آن به دست دهم.

۱. نورها

۱. در این‌جا نیازی به تکرار نقد نگرشی که راهنمای ایثاری در نگارش کتاب بوده، نیست و در واقع نمی‌توان خیلی در این عرصه وارد شد؛ زیرا هر مؤلفی دیدگاه و نگرشی دارد، بلکه باید دید در گفت‌وگو با اصحاب نگرش‌های گوناگون، چه توشه‌ای می‌توان برای آینده، برگرفت. به‌ویژه زمانی‌که کتاب مؤلف برجسته‌ای هم‌چون پرفسور ایثاری در برابرمان باشد.

الف. درس‌آموزترین کاری که ایثاری در کتاب خود صورت داده نگرش جامع، نظام‌مند و کل‌گرایانه به سینمای ایران به‌عنوان جزیی جدایی‌ناپذیر از کل پیکره فرهنگی، تاریخی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی ایران است. او یادمان می‌دهد که ضمن این‌که به‌طور جزیی دقیق و آماری به‌کل پدیده مورد بررسی می‌نگریم، از کلیت و ضرورت این پدیده

در ظرف تاریخی آن غافل نشویم.

ب. نهادسازی برای سینما در روند مدرنیزاسیون جایگاه ویژه‌ای دارد. ذکر تجربه سیراکیوز، فیلم‌های خبری و مستند، بنیانگذاری تلویزیون و غیره، همگی متوجه این امر یعنی نهادسازی است.

ج. پیش‌رفت اقتصادی و تکنولوژی جزیی جدایی‌ناپذیر از پیش‌رفت یک جامعه است و نقش انکارناپذیری در پیش‌رفت سینمای یک کشور دارد. چه پیش‌رفت‌ها و اصلاحات تکنولوژیک/ اقتصادی دوران رضاشاه و چه تحولات پهلوی دوم، تأثیرات مثبتی بر سینمای ایران داشت و به قوام و شکل‌گیری بدنه‌سینمای ایران منجر شد.

۲. سایه‌ها

الف. مهم‌ترین کاستی کتاب، بعد نگرشی آن است، جایی‌که به تاریخ می‌نگرد و همین نگرش اوست که او را به تأیید دوران پهلوی‌ها و نفی انقلاب شکوهمند اسلامی ایران سوق می‌دهد.

ب. دومین کاستی کتاب به گمان من دست برنداشتن از تفکرات دگمی است که در تحلیل تناقض‌های رفتاری حکومت پهلوی اول و به ثمر نرسیدن برنامه‌های مثبت نهادسازانه در دوران پهلوی دوم خود را نشان می‌دهد و نمی‌تواند، پاسخی برای این امور بیابد و حتی موفق نمی‌شود تا پرسش‌های درست طرح کند. یکی از پرسش‌های طرح نشده این بود که چرا سینمای سال‌های اولیه فعالیت‌دکتر کوشان و همکارانش، از همان آغاز به بنیه قوی نویسندگان ایران بی‌توجه بود و از آن‌ها فاصله گرفت، فاصله‌ای که به صورت یک سد در آمد و به‌جای آن سینمای مبتذلی متکی بر کمدی‌های سبک و رقص و آواز و در انتها مملو از برهنگی توانست در گیشه توفیق به دست آورد؟ همان تفکرات دگم و پایه‌های نگرشی، در حقیقت (به گمان من) ایثاری را وامی‌دارد که نه به‌عنوان متفکری روشنفکر بلکه تحلیلگری تکنوکرات با این مسأله روبه‌رو شده و در نتیجه تحلیل‌هایش هم عقیم از کار درآید.

ج. گفتم که ایثاری به نهادسازی و آموزش توجه بسیاری می‌کند و دستاوردهای اداره کل امور سینمایی کشور، دانشکده‌های هنرهای دراماتیک و تلویزیون ملی ایران را که به تولد نسل جدیدی از سینماگران در ایران منجر شد به دقت برمی‌شمارد - ضمن این‌که اهمیت نهادهایی مانند کانون پرورش فکری و سینمای آزاد را کم‌تر یاد می‌کند - اما بررسی دامنه این تأثیر به خود سینما و تلویزیون ایران محدود می‌شود و به تأثیر درازمدت این نهادسازی‌ها و شکوفایی سینما، بر حیات جامعه ایرانی و ثمردهی (یا بی‌ثمر شدن) برنامه‌های مدرنیزاسیون و قوت گرفتن (و یا قوت نگرفتن) در ایران، تقریباً نمی‌پردازد.

یکی از این علت‌ها شاید همان نگرش تأییدآمیز شاه در برابر نفی انقلابیون و کل انقلاب سال ۵۷ باشد. توضیح این‌که قریب ۱۵ صفحه با عکس و تفضیلات فراوان از پروژه فیلم‌های ایران که بخش‌هایی از آن با مشارکت دانشگاه میشیگان و تلویزیون ملی ایران، توسط خود او تهیه شده بود، سخن می‌رود و به‌طور مفصل به مخالفت دانشجویان عضو کنفدراسیون (مخالفان سرسخت رژیم شاه در امریکا) با این فیلم می‌پردازد، اما کلمه‌ای در استفاده وسیع انجمن‌های دانشجویی قبل و بعد از پیروزی انقلاب در گستراندن اندیشه انقلاب و اصلاحات اجتماعی پی‌آیند آن از فیلم‌های داستانی و به‌ویژه مستند نمی‌کند. هم‌چنان که به تولید انبوه فیلم‌سازی مستند اجتماعی در تلویزیون و کانون در سال‌های پس از انقلاب که رفته رفته به‌صورت یک جنبش فیلم‌سازی درآمد، به‌طور کامل بی‌توجه است.

در حالی‌که می‌دانیم ساخت فیلم‌ها و نمایش گسترده آن‌ها (حتی گاه در مساجد) چه تأثیر وسیعی در گفتمان عمومی جامعه داشته است. جای خالی بررسی‌های موضوعی درباره فیلم‌های گروه سیراکیوز و تأثیری که این فیلم‌ها بر آموزش عمومی روستاییان (و بعدها جامعه شهری) داشته (و یا نداشته) - و خود ایثاری به آن اذعان داشته (صفحه ۱۷۳) - به شدت در کل کتاب احساس می‌شود. حتی خود کتاب و نویسنده، از خلال بر شمردن توفیق‌های سینمای نوین ایران در دهه ۷۰ میلادی، وارد این بحث نمی‌شود که تا چه حد ذائقه عمومی ایرانیان تغییر کرده و از مصرف‌کننده‌صرف سینمای سرگرمی به‌سوی نگرشی همدلانه با سینمای جدی میل کرده است.

در خاتمه با این‌که نگارنده احترام خود را به محمدعلی ایثاری به‌خاطر توجه به موضوعی مهم هم‌چون مدرنیزاسیون و رابطه آن با سینمای ایران ابراز می‌دارد و تحسین خود را از روش‌شناسی او در نگارش کتاب پنهان نمی‌کند؛ نمی‌تواند تأسف خود را از درغلتیدن نویسنده به ویژه در صفحات پایانی به تحلیل‌های کم‌مایه روزنامه‌ای درباره نحوه برخورد جمهوری اسلامی، با سینما، موسیقی و... ابراز نکند. پروفسور ایثاری در این نحوه بیان تا به آن‌جا پیش می‌رود که واقعیت‌های مبسوط در مورد رفع محدودیت‌ها از موسیقی و شطرنج را (در زمان حیات شخص امام خمینی) انکار می‌کند، و در مقابل به دامن همان تحلیلی از مدرنیزاسیون در می‌غلتد که زمانی توسط میرزاملکم‌خان تبلیغ می‌شد: «فرنگی شدن از سر تا پا». به این جمله‌ها از آخرین سطور فصل پایان کتاب (صفحه ۲۴۷) توجه کنید:

«ایران تحت پوشش یک قبای سرتاسر مذهبی بنیادگرا درآمد و تمام نشانه‌های غربی شدن یا وسترنیزاسیون از چهره ایران زدوده شد.» آیا ایثاری در بیان این مطالب از خود نپرسید که این‌چه مدرنیزاسیون بی‌ریشه‌ای بود که ظرف یک‌سال کل آن نابود شد؟! آیا ایثاری با این‌گونه برخورد با پدیده‌انقلاب و تبعات آن - برخلاف شیوه علمی و با زیر پا نهادن خود به‌عنوان یک پژوهشگر برجسته - چنان نمی‌کند که اصحاب مدرنیزاسیون دستوری دوران رضاخان بدان می‌اندیشیدند و عمل می‌کردند؟ چنان‌که آشوری در کتاب خود در توصیف منش و نگرش این اصحاب و با ضمیر «ما» می‌گوید:

«... و کار به آن‌جا کشید که شتابکارانه به «نوسازی» پرداختیم و به سرعت کفش و کلاه عوض کردیم و دروازه شهرها را خراب کردیم و تیغ وسط آن‌ها گذاشتیم و خیابان‌ها و میدان‌های جدید را...» (آشوری، ما و مدرنیت، صفحه ۸۱) غافل از این واقعیت که:

«این گونه تفسیر از تاریخ.... روان‌شناسی غربزدگی را نیز سخت دربردارد. روان غربزده گرفتار عقده حقارتی است که تمام وجود او را دربرگرفته و... الخ» (همان منبع) و آیا چنین غفلتی شایسته نویسنده برجسته‌ای چون محمدعلی ایثاری، هست؟ ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی