بهروز افخمی

●کدام سینما؟

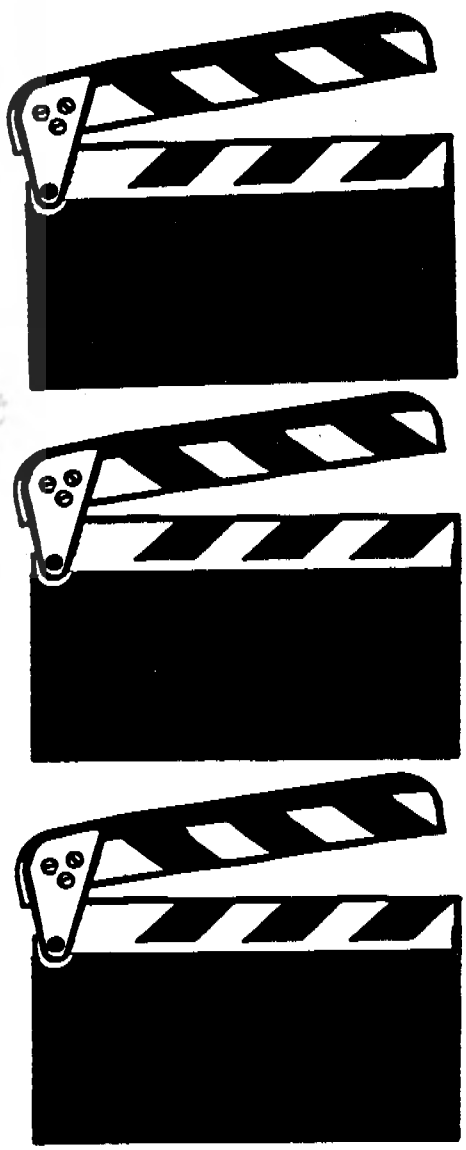
■ ما در آستانهٔ یك جنگ سرد قرار داریم. این جنگ در زمینهٔ فرهنگ و با استفاده از سلاحهایی مانند ماهواره، ویدیو و کامپیوتر صورت خواهد گرفت.

■ مقالهٔ حاضر متن سخنرانی آقای بهروز افخمی در دومین جشنوارهٔ فیلم و عکس دانشجویان سراسر کشور است که از ۲۹ بهمن تا ۴ اسفند ۶۸ در تالار وحدت برگزار شد. قابل ذکر است که متن سخنرانی آقای افخمی توسّط خود ایشان تنقیح و ویرایش شده است.

●

بسم‌الله الرّحمن الرّحیم. بنده امیدوارم که در میان حاضرین در این جلسه تردیدی در مورد این مسئله وجود نداشته باشد که انتخاب نوع سینمای مناسب برای مملکت ما و نظام حکومتی ما یك انتخاب خطیر و تعیین‌کننده است. تعیین‌کننده به این مفهوم که سرنوشت هر نظام حکومتی مستقل در دنیای امروز ـ یعنی دنیایی که در حال عبور از تمدّن صنعتی است ـ تا حدّ زیادی به این موضوع بستگی دارد که آن نظام با مسئلهٔ فرهنگ چگونه برخوردی خواهد داشت. به فرمایش امام فقیدمان (ره) «سلاح تبلیغات برّنده‌تر از سلاح جنگ است» و بر همین مبنا می‌توان ادّعا کرد دوام و بقای نظام جمهوری اسلامی ـ نظامی که در اثر یك انقلاب مردمی با علل و ریشه‌های فرهنگی حادث شده ـ بیش از قدرت نظامی یا رشد اقتصادی، به عمق و وسعت نفوذ آن در اذهان و قلوب مردم و قبول خاطر اتباعش بستگی دارد. از سوی دیگر محدودهٔ نفوذ هر نظامی که داعیهٔ ارائهٔ جهان‌بینی، فرهنگ و باورهای ذهنی مستقلی را داشته باشد تا حدود زیادی به این ترتیب تعیین می‌شود که نظام مربوطه از وسایل و امکانات امروزی و قدرتمند ابلاغ و ارشاد چگونه سود خواهد برد. این نکته نیز برای اهل فن واضح و مبرهن است که سینما در میان انواع پدیده‌های امروزی که برای القا و گسترش جهان‌بینی و فرهنگ به کار گرفته می‌شود، نقش محوری و تعیین‌کننده دارد. یعنی وقتی در هر نظامی سینما درست بشود، قدرتمند و مؤثّر بشود، یقین بدانید که تلویزیون هم وضع مطلوبی پیدا خواهد کرد، دستگاه خبری هم درست خواهد شد، روزنامه‌ها هم جذّابیت و تاثیر پیدا خواهند کرد و خلاصه اقتدار فرهنگی و فکری نظام روزبروز رشد خواهد یافت. زیرا که سینما پیچیده‌ترین و قویترین هنرهاست و نظامی که صاحب یك سینمای مقتدر و در حال رشد باشد، حتماً وضعیتی دارد که به سایر وسایل هنری و تبلیغی امکان رشد و گسترش می‌دهد. به عبارت دیگر، حکومتی که بتواند بر این اسب سرکش و وحشی امّا تیزپا و تندرو سوار شود و بدون اینکه آن را از بین ببرد یا ضعیف و لاغر کند از او سواری بگیرد، خواهد توانست که خیلی زود به هدفهای خیلی دور دست یابد.

این مسئله از همان بدو تولّد سینما مورد توجّه بسیاری از سیاستمداران و رهبران نظامهای فکری بوده. مثلاً از قول «لنین» نقل شده که «برای ما سینما مهمترین هنرهاست»: امّا همین نظام بلشویکی که به وسیلهٔ «لنین» و چند نفر دیگر طراحی شد نتوانست وجود سینمای واقعی را تحمّل کند و از آن سود ببرد و در عمل با ایجاد محدودیتهای دلبخواهی و چارچوب‌های من درآوردی سینما را چنان تحت فشار گذاشت که



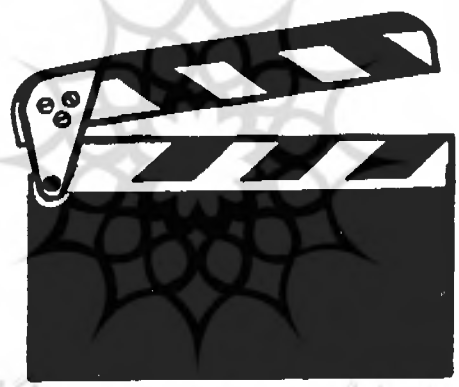
این هنر در روسیهٔ بعد از انقلاب قبل از اینکه رشد قابل توجّهی بکند از بین رفت و جای آن را شبه فیلمهای خشک و بی‌تأثیری گرفت با ظاهر پرطمطراق که هر کدام متنوی هفتاد منی مدافعات نظری را یدك می‌کشیدند. امّا بیرون از محافل حزبی و روشنفکری و در اذهان توده‌های تماشاچیان یاد و خاطره‌ای باقی نمی‌گذاشتند. بر زمینهٔ این سینمای مرده، بازار فروش درازگوییهای نظری داغ بود و از میان فیلمسازان نظریه‌پرداز، آنکه پرحرف‌تر از همه بود، پرطرفدارتر هم بود. «سرگئی میخانیلویچ ایزنشتین» سینما را یك نوع زبان جدید می‌دانست. البتّه منظور وی از اینکه سینما یك زبان جدید است این نبود که این یك وسیلهٔ جدید برقراری ارتباط است، بلکه می‌خواست ادّعا کند که سینما زبان جدیدی است که کم و بیش مثل زبانهای قدیمی و مستعمل، از طریق تعبیهٔ بعضی نشانه‌های تصویری و اعتبار کردن بعضی مفاهیم برای آنها، به وسیلهٔ تکرار آن نشانه‌ها مقارن با آن معانی و به کمك اصل تداعی مشروط، درست مثل هر زبان مبتنی بر علائم و نشانه‌ها، القای مفهوم می‌نماید. البتّه دو تفاوت مهم میان تصوّر آیزنشتین از سینما به عنوان زبان با تصوّر متعارف وجود دارد: یکی اینکه ایشان تحت تأثیر زبان ژاپنی بود و دیگر اینکه گمان می‌کرد نحوهٔ برقراری ارتباط میان آن علائم قراردادی و ذهن مخاطب می‌بایست به صورت دیالکتیکی باشد. مثال معروفی دارد که کلمهٔ اشك در زبان هیروگلیف از کنار هم نوشتن دو علامت چشم و آب حاصل می‌شود و مفهوم اشك از برخورد دیالکتیکی آن دو مفهوم (چشم و آب) به وجود می‌آید. او عقیده داشت که در سینما نیز می‌توان با ایجاد تصادم میان علائم تصویری مختلف مفاهیم جدید را به دست آورد و فیلمهایی ساخت که مجموعه‌ای متراکم از علائم مرکّب و با معنی را برای بیان محتوای مورد نظر در خود جمع کرده باشند.

گمان می‌کنم اغلب مخاطبین ما در این جلسه ان‌قدر با مارکسیسم و متد دیالکتیك مارکسیستی آشنا باشند که بدانند نظریات آیزنشتین هیچ ارتباطی با مبانی فلسفی واقعی مارکسیسم ندارد و «مارکس» و «انگلس» هیچوقت چنین مدّعیات سُست و مهملی نداشته‌اند. اصلاً از «هگل» تا «مارکس» در هیچکدام از تعاریف معتبر دیالکتیك مفاهیمی مانند چشم و آب، تز و آنتی‌تز محسوب نمی‌شوند که مفهوم اشك سنتز آنها به حساب بیاید. امّا به هر حال ما قصد نداریم مبانی مکتبی نظریات آیزنشتین را که به یك نوع مارکسیسم مغشوش و مغلوط و عوامانه می‌رسد بررسی کنیم چون مسئلهٔ ناآشنایی آیزنشتین با مارکسیسم و بی‌سوادی وی در زمینهٔ فلسفه نقطهٔ ضعف اصلی او به حساب نمی‌آید. اشکال اصلی نظریات آیزنشتین از آنجا شروع می‌شود که سینما را نوعی زبان تصویری امروزی مثل زبان ژاپنی یا خط هیروگلیف به حساب آورده و از خودش نپرسیده که چرا سینما باید یك زبان جدید بشود و از این گذشته در میان صدها زبان زنده و مرده، چرا زبان سینما می‌بایست چیزی مثل زبان ژاپنی یا خط هیروگلیف از آب دربیاید. ظاهراً ایشان خیال کرده که چون خودش زبان ژاپنی بلد است پس ساختمان زبان ژاپنی می‌تواند برای به وجود آوردن دستور زبان سینما الگوی خوبی باشد. امّا مهمترین ایرادی که به نظریات وی وارد است آن است که به جای کشف و گسترش امکانات اصیل و تازه‌ای که با اختراع سینما در دسترس آدمی قرار گرفته بود، کوشش می‌کرد تا از این پدیدهٔ جدید چیزی بسازد که قبلاً وجود داشته. آیزنشتین دوست داشت نشان دهد که سینما می‌تواند زبان دیگری باشد متشکّل از علائم و اشارات و بیان‌کنندهٔ مفاهیم مختلف، امّا هیچوقت از خودش نمی‌پرسید که چرا به جای واپیچاندن سینما و کوشش در تبدیل آن به چیزی دیگر، سعی نمی‌کند امکانات وتواناییهای آن را به عنوان یك اختراع جدید با تواناییهای ذاتی احتمالاً بی‌سابقه ارزیابی کند و مورد بررسی قرار دهد.

امّا تمایل به تبدیل نمودن سینما به چیزی که قبل از اختراع آن وجود داشته فقط منحصر به روسها نبود. آن سوی دنیا و در میانهٔ میدان فیلمسازی هالیوود، «یوزف فن اشترنبرگ»، فیلمساز آلمانی مقیم آمریکا هم بیانیه صادر کرده و اعلام نموده بود که از نظر او تفاوتی ندارد فیلمهایش سر و ته (کلّه معلّق) نمایش داده شوند. چنین ادّعایی که شاید در بدو امر خیلی مسخره به نظر برسد، ریشه در عشوه‌گری‌های نقاشان فرمالیستی دارد که از ابتدای قرن بیستم مشغول ارائهٔ اشکال مختلف انحطاط هنر نقاشی بودند و البتّه این انحطاط را «تکامل انقلابی» می‌نامیدند. باید بدانید که اصولاً تاریخ نقاشی مدرن با اختراع و تکمیل دوربین عکاسی آغاز می‌شود و به وجود آمدن دوربین عکاسی اصیلترین علّت وجودی نقاشی کلاسیك، یعنی توانایی انحصاری این هنر را در حفظ صورتها و مناظر از میان برمی‌دارد. تا پیش از اختراع دوربین عکاسی کاربُرد نقاشی در ترسیم و حفظ صورتها و مناظر باعث شده بود که این هنر در عرصهٔ زندگی واقعی و در میان توده‌های مردم از یك پایگاه قوی و مستحکم برخوردار باشد. تمایل به حفظ و نگهداری نقش صورت آدمها و مناظر همیشه و در میان همهٔ مردم یك تمایل جدّی و انکارناپذیر بوده است. امروزه این تمایل با داشتن یك دوربین عکاسی ارضا می‌شود، امّا در قرن نوزدهم هرکس که میل به ثبت و نگهداری تصویری از خود یا دیگری داشت، مجبور بود با توجّه به توانایی مالی خویشتن نقاش مبتدی یا چیره‌دستی را استخدام نموده و به کار گیرد. به این ترتیب سرمایه‌های کوچك و بزرگ مردم فقیر و غنی جمع می‌آمد و امکان برپایی کارگاههای نقاشی و مدارس و آموزشگاه‌های این هنر را

■ نباید اجازه بدهیم که سینما به صورت تفنّن اذهان بیکار و بی‌خیال منوّرالفکران درآید و تأثیر خود را به عنوان قویترین و بانفوذترین وسیلهٔ نشر و گسترش فرهنگ و بینش اسلامی از دست بدهد.

■ سینمای ایران نباید نقاط ضعف خود را با مهمل‌بافی‌های تئوریك توجیه کند.



■ سینما در قرن بیستم بیش از هر وسیلهٔ دیگر باعث گسترش زبان انگلیسی و طرز تفکّر امریکایی شد، مردم دنیا را شبیه به هم کرد و نحوهٔ زندگی و بینش امریکاییها را به تمام دنیا صادر نمود.

فراهم می‌آورد. امّا در قرن نوزدهم، نقاشی به دلیل بحران فزایندهٔ ناشی از رقابت دوربین عکاسی، پا در راه انحطاطی گذاشت که با ظهور «امپرسیونیسم» آغاز شد. از این تاریخ نقاشی به صورت فعالیتی درآمد که با صدور بیانیه و تشکیل حزبها و گروههای هنری همراه بود. نقاشی مدرن مشتریهایش را در میان اشرافزادگان شکم سیر و تنوّع‌پرست جستجو می‌کرد، امّا در شعارها و ادّعاهای نظری، انقلابی و شورشگر بود. نقاشی مدرن مدّعی بود که در اثر تکامل طبیعی نقاشی کلاسیك به وجود آمده، امّا در واقع جانوری بی‌اصل و نسب بود که روی جسد در حال تخمیر نقاشی قرن نوزدهم زندگی انگل‌وار خود را آغاز کرده بود. متولّیان این امامزادهٔ جعلی مدّعی بودند که نقاشی از ابتدا نیز چیزی جز شکل و رنگ نبوده و حالا باید به اصل خود یعنی اشکال و سطوح رنگی مجرّد و منتزع از چهره‌ها و مناظر واقعی برگردد. بعضی آقایان برای تأکید بر نظر خویش طنّازیهایی می‌کردند از این قبیل که هرگاه به یك تابلوی نقاشی کلاسیك می‌رسیدند، قبل از ارزیابی آن کلّه معلّقش می‌کردند و توضیح می‌دادند که ارزش جوهری یك تابلوی نقاشی در کیفیت نقاشی کردن یك موضوع واقعی نیست، بلکه فقط در انتخاب سطوح متفاوت رنگهای مختلف و چگونگی ترکیب و تنظیم انهاست و سر و ته کردن تابلو به رها شدن ازتماشای موضوع آن و در نتیجه به ارزیابی دقیق ارزشهای فرمالیستی‌اش کمك می‌کند. حالا معنی حرف «فن اشترنبرگ» معلوم می‌شود. او با این ادّعا که کلّه معلّق نمایش داده شدن فیلمهایش تغییری در تأثیر آنها به وجود نمی‌آورد، می‌خواهد به طور غیر مستقیم بگوید که سینما را ادامهٔ نقاشی می‌داند، آن هم ادامهٔ نقاشی «مدرن» و «انتزاعی» که در آن تجرید، فرمالیسم و خلاصه اصل هماهنگی و ترکیب شکیل فرم و رنگ مطرح است و بس.

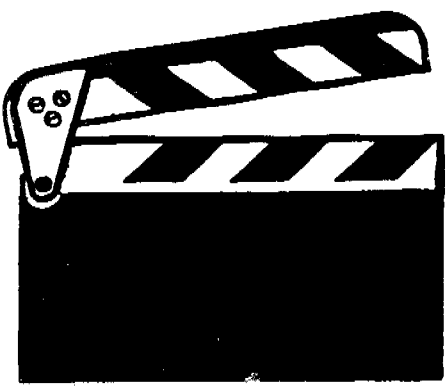
ضرب‌المثلی است معروف که می‌گوید موش توی سوراخ نمی‌رفت. جارو به دُمش می‌بست! در شرایطی که نقاشی مدرن و انتزاعی به عنوان یك فعالیت هنری خودبخود زیر سؤال است و در این مورد که از حیثیتهای یك فعالیت هنری واقعی برخوردار باشد تردید جدّی وجود دارد، آقای «فن اشترنبرگ» ادّعا می‌کند فیلمی ساخته که باید مانند آثار نقاشی مدرن و به عنوان ادامهٔ مدرنتر آن مورد بررسی قرار گیرد. حقیقت این است که هرگاه هنرمند یا هنرمندان مفروضی سعی نمایند صفت مدرن یا امثال آن را به نحو مستقیم یا غیر مستقیم به آثاری که به وجود می‌آورند نسبت دهند باید در مورد اصالت و ارزش آن آثار تردید جدّی روا داشت، زیرا اثر هنری واقعی و اصیل به یدك کشیدن الفاظی از این قبیل نیازی ندارد و حضور این الفاظ دهان پُرکن همیشه از وجود یك نقطه ضعف بزرگ در کار حکایت می‌کند. یك تفاوت عظیم و یك گودال پرنشدنی میان نقاشی واقعی و نقاشی مدرن وجود دارد و این گودال هم به این ترتیب به وجود آمده که نقاشی واقعی علّت وجودی داشته و دارای کاربرد بوده است امّا نقاشی مشهور به «مدرن» علّت وجودی درست و حسابی ندارد. یعنی زندگی واقعی مردم برای تداوم خودش نیازی به وجود آن احساس نمی‌کند. همین مسئلهٔ از بین رفتن کاربرد و حذف علّت وجودی باعث می‌شود که هنر در جادهٔ انحطاط معمولاً پرزرق و برقی گام بردارد که با شارلاتان‌بازی، گندم‌نمایی و جوفروشی، حزب‌بازی، گروهك‌سازی، برج عاج‌نشینی، صدور بیانیه‌ها و نظربافی‌های صد من یك غاز و هزار جور عوارض شرم‌آور دیگر همراه است.

البتّه اینکه من می‌گویم توصیف یك وضعیت تاریخی و یك میل عمومی ناشی از ضرورتهای حاکم بر تولید آثار هنری است و نه یك قانون علمی تجربی. یعنی تا زمانی که تولید آثار هنری به صرف هزینه‌هایی کم یا بیش برای تهیهٔ مواد خام اولیه و صرف وقت و انرژی هنرمند یا هنرمندانی حرفه‌ای که از راه تولید همان آثار ارتزاق می‌کنند نیاز داشته باشد، قیمت‌گذاری و فروش آن اثار هنری هم به عنوان کالاهای تولیدی برای فراهم آوردن امکانات ادامهٔ کار امری گریزناپذیر است. حالا در صورتی که آن کالاها (یا آثار هنری) کاربُرد ملموس داشته باشد و از جهتی مورد نیاز عینی جامعه باشد خریداران بی‌منّت و علاقمندی هم خواهد داشت، امّا اگر کاربرد واقعی آن از دست رفته باشد، یا می‌باید تولیدش متوقّف و تعطیل شود و یا برای فروش در بازار دیگری عرضه شود که در آن به جای قوانین طبیعی عرضه و تقاضا انگیزه‌های دیگری باعث خرید و فروش می‌شود.

البتّه عواملی از قبیل نبوغ هنرمندانه یا مناعت طبع و بی‌اعتنایی هنرمند به جاذبه‌های مالی می‌تواند باعث ایجاد وضعیتهای استثنایی در این جریان کلّی بشود و از همین رو نمی‌توان انکار کرد که تاریخ انحطاط هر هنری با ظهور گاه بگاه آثار هنری بزرگ همراه است و اصولاً جریان انحطاط در هنر راه را بر بقا و ادامهٔ بعضی از ارزشهای اصیل به‌طور کامل نمی‌بندد و برهمین مبنا تاریخ امپرسیونیسم و ما بعد آن خالی از ظهور هنرمندان بزرگ و آثار هنری با ارزش نیست. امّا میل کلی آشکارا بر انحطاط است.

حالا از همهٔ اینها که بگذریم، یکی نبود از «فن اشترنبرگ» بپرسد: «اقا جان! بر فرض که نقاشی «مدرن» چیز باارزشی باشد، به جنابعالی که با سینما کار می‌کنید چه مربوط؟ چه کسی گفته که سینما در صورتی که بتواند به صورت ادامهٔ «مدرن‌تر» نقاشی «مدرن» دربیاید به چیز باارزشی تبدیل خواهد شد؟ اصلاً چرا خیال کرده‌ای سینما باید به صورت ادامهٔ یك فعالیت هنری که قبل از ظهور سینما موجود بوده است دربیاید تا قدر و قیمتی پیدا کند؟ چرا به فکر شما نرسید که سینما

■ مالیخولیایی‌ترین تعبیری که من شنیده‌ام متعلّق است به «آندره‌ی تارکوفسکی» که مدّعی شده است فیلمسازی عبارت است از «مجسمه‌سازی در زمان»!



می‌تواند هنر نوظهوری باشد با خصوصیات و تواناییهای بی‌همتا و منحصر به خود؟» امّا بهتر است دست از بگومگو با «فن اشترنبرگ» برداریم چون او اینجا نیست که جواب ما را بدهد و گذشته از این اولین و آخرین کسی هم نیست که کوشش کرده تا سینما را با تبدیل به ادامهٔ هنری دیگر آبرومند و بااعتبار سازد. اصلاً یك مشکل هنر هفتم از بدو تولّدش این بود که بعضی از فضلای گیسو بلند و ریش و سبیل‌دار که از راه بحثهای بی‌پایان افلاکی دربارهٔ هنر و فرهنگ نان می‌خوردند در مقابلش درآمدند که «این هنر نیست و یك پدیدهٔ عوامانه است». از سوی دیگر، یك گروه دیگر از فرزانگان ریش و سبیل‌دار گیسو بلند که خیال می‌کردند هنر بودن سینما حتماً می‌بایست در «لُز» منوّرالفکران صاحب کرسی به اثبات برسد، به مقابله پرداختند و سعی کردند ثابت کنند که سینما هنر است. البتّه

سینمای واقعی، هرچه که بود، داشت کار خودش را انجام می‌داد و تاثیر خودش را می‌گذاشت و رد یا تایید آقایان هم برایش علی‌السّویه بود. امّا «دُن کیشوت»هایی که در این جنگ بیهوده مشغول دفاع نظری از سینما بودند اغلب سُرنا را از سر گشادش می‌زدند. یعنی خیال می‌کردند برای اثبات ارزشهای هنری سینما می‌بایست آثار و علائم شباهت به هنرهای دیگر را در آن بیابند. به این ترتیب، همراه با رشد سینمای واقعی و تاثیرگذاری عمیق آن در تمدّن قرن بیستم، ظهور نظریه‌های جور واجوری که کوشش داشت سینما را هنری درخور ذوق خواص و فرزانگان جلوه دهد هم ادامه داشت.

یك خصوصیت مهم و مشترك اغلب این نظریه‌ها این بود که سینما را به‌عنوان تداوم دگردیسی یافتهٔ یکی از هنرهای سابق درنظر می‌گرفت. ادّعای عجیب «فن اشترنبرگ»، همان طور که توضیح دادیم، متضمّن یکی از این نظریه‌ها بود امّا نظریه‌های شبیه به آن. البتّه با ظاهر ساده‌تر و معقولتر، بسیار متداول است و برای شما هم حتماً آشناست. شنیده‌اید که در دفاع از فلان فیلم گفته‌اند «فیلم شاعرانه است» یا وقتی خواسته‌اند تحسین از فیلمی را به نهایت برسانند مثلاً گفته‌اند «این فیلم نیست؛ شعر است». خوب، این حرف خودش «شعر» است، یعنی پیش آدم عاقل خریداری ندارد. آخر برای چه فضیلت فیلم باید به این باشد که تبدیل به شعر بشود و به چه علّت فیلمسازی می‌بایست به این نکته افتخار کند که سعی کرده است به جای فیلم ساختن با دوربین فیلمبرداری شعر بگوید؟ تعبیر طُرفه‌تری که اخیراً در ایران باب شده این است که می‌گویند مثلاً فلان فیلم به مرزهای موسیقی نزدیك شده است؛ مثلاً فیلم «پول» «روبر برسون» را باید همان طور فهمید که یك قطعهٔ موسیقی را ادراك می‌کنیم. معنی این حرف را باید از خود «برسون» بپرسید که ظاهراً باورش آمده که مشغول «نواختن» «فیلم» است و خودش هم در گسترش این هذیان‌گوییهایی که در اطراف فیلم آخرش جریان یافته شرکت دارد. امّا مالیخولیایی‌ترین تعبیری که من شنیده‌ام متعلّق است به «آندره‌ی تارکوفسکی» که مدّعی شده است فیلمسازی عبارت است از «مجسّمه‌سازی در زمان»! البتّه تعجّبی هم ندارد که کار شارلاتان‌بازی به این جاها ختم بشود و کسانی که همان پنجاه شصت سال پیش عقل سلیم را تعطیل کردند و به جای برخورد انتقادی با حرّافی‌های «آیزنشتین» و «فن اشترنبرگ»، ایشان را جدّی گرفتند و با تبلیغات و هوچی‌گری آنها را صاحب نظریات باارزشی وانمود کردند، باید می‌دانستند که روزی مثل امروز خواهد رسید و حرفهایی از این قبیل گفته خواهد شد که «فیلمسازی مجسّمه‌سازی در زمان است».

در دنیای امروز و تمدّنی که در آستانهٔ ورود به قرن بیست و یکم است، فرصتی برای فریب خوردن و وقت تلف کردن باقی نمانده است. روشنفکران واقعی امروز که رهبری فکری جوامع مختلف را در دست دارند می‌دانند که به بیراهه رفتن و اشتباه کردن در زمینهٔ فرهنگ و هنر، آن هم در دنیایی که به وسیلهٔ وسایل انتقال اطلاعات و تبلیغات و فرهنگ اداره می‌شود، نتایج وحشتناك و غیر قابل جبرانی خواهد داشت. بیراهه رفتگی فرهنگی و فکری امروز اگر پنج سال طول بکشد نتایجی مطابق با عقب‌ماندگی پنجاه ساله در ابتدای قرن را خواهد داشت. گذشته از این در ایران امروز، بعد از انقلاب اسلامی، حسّاسیت و خطر خیزی وضعیت ما دوچندان است. ما نمی‌توانیم سهل‌انگار باشیم و نباید خطا کنیم. ما نباید اجازه بدهیم که سینما به صورت تفنّن اذهان بی‌کار و بی‌خیال منوّرالفکران درآید و تاثیر خود را به عنوان قویترین و بانفوذترین وسیلهٔ نشر و گسترش فرهنگ و بینش اسلامی از دست بدهد. سینما نقاشی نیست، شعر نیست، موسیقی نیست؛ سینما امتداد هیچ هنر کهنه‌ای نیست، بلکه تحقّق‌یافته‌ترین شکل فعالیت هنری انسان امروز است. سینما وسیلهٔ برقراری ارتباط عمیق با اذهان توده‌های عظیم تماشاچیان و تغییر دادن بنیانی بینش و فرهنگ یك ملّت یا ملّتهای مختلف است. سینما محور اصلی تمام وسایل تبلیغاتی امروز از قبیل تلویزیون، ویدیو و شبکه‌های تصویری ماهواره‌ای قرن بیست و یکم است، و به عبارت دیگر، وسایلی که نام برده شد همه اشکال مختلف تکنیکی امتداد و گسترش سیطرهٔ سینما هستند. سینما در قرن بیستم بیش از هر وسیلهٔ دیگری باعث گسترش زبان انگلیسی و طرز تفکّر آمریکایی شد، مردم دنیا را شبیه به هم کرد و نحوهٔ زندگی و بینش آمریکاییها را به تمام دنیا صادر نمود. سینمای آمریکا به مردم دنیا یاد داد که چگونه فکر کنند، چطور به دنیا نگاه کنند و از زندگی چه بخواهند و همین امروز سینمای آمریکا قویترین و مؤثّرترین وسیلهٔ گسترش نفوذ مقاومت‌ناپذیر طرز تفکّر آمریکایی در سراسر جهان است. در پنج قاره، در تمام کشورهای کوچك و بزرگ دنیا، سینمای آمریکا از سینمای بومی و ملّی جذّابتر و پرتماشاچی‌تر است و اکثر صنایع سینمای بومی، در صورت عدم دریافت سوبسید و حمایتهای مختلف دولتی، در کوتاهترین مدّت به وسیلهٔ سینمای آمریکا درهم کوبیده خواهند شد.

ما در ایران بر سر یك دوراهی ایستاده‌ایم. یا می‌بایست در مقابل هجوم فرهنگ و هنر وسوسه‌گر و فاسدکنندهٔ آمریکا که در فاصله‌ای کمتر از ده سال آینده از طریق ماهواره‌ها به‌طور مستقیم به خانه‌های همهٔ مردم هجوم خواهد برد تسلیم شویم و یا بسرعت دست به کار ساختن شالودهٔ یك سینمای مقتدر و بانفوذ بشویم که حداقل در سطح این مملکت و در صورت امکان در محدودهٔ دنیای مسلمان، توانایی رقابت با سینمای آمریکا را داشته باشد. سینمای ایران نمی‌بایست نقاط ضعف خود را با مهمل‌بافی‌های تئوریك توجیه کند. سینمای ایران نباید با محدودیتهای دلبخواهی و توجیهات بُعد ششمی دچار سانسور بی‌علّت و نالازم تضعیف‌کننده بشود. سینمای ایران نباید گرفتار این توهّم شود که مهمترین رسالتی که برعهده دارد یافتن یك زبان بومی و خاص است. زبان بومی و سینمای بومی در دنیای امروز مقرون به افتخار نیست. زبان سینمایی بومی، به فرض اینکه تحقّق پیدا کند، چیزی خواهد بود قابل فهم در همین مرز و بوم و غریبه برای مردم کشورهای دیگر. چنین سینمای مفروض «بومی» محکوم به اسیر شدن در محدودهٔ مرزهای همین مملکت و عقیم ماندن در صحنهٔ فرهنگ جهانی است. چنین سینمایی شاید در جشنواره‌های برّك کرده و بوالهوس اروپا که تشنهٔ کشف فیلمهای عجیب و غریب است مورد عنایت قرار بگیرد، امّا نخواهد توانست با توده‌های مظلوم و خستهٔ دنیا که در اشتیاق شنیدن حرف حق می‌سوزند رابطه برقرار کند و بر آنها تاثیر بگذارد. ما باید این تصوّر موهوم را کنار بگذاریم که فیلم مطلوب جمهوری اسلامی می‌بایست زبان سینمایی خاصّی عرضه کند و به این ترتیب از فیلمهایی که در مناطق دیگر دنیا ساخته می‌شود ممتاز گردد. برعکس، فیلم مطلوب ما باید فیلمی باشد جهان- وطن وروان‌وجذّاب و گیرا و چنان ساده و قوی که حتّی در خود آمریکا بتواند با عامّهٔ تماشاچیان رابطه برقرار کند. حالا حتماً می‌گویید «آرزو بر نوجوانان عیب نیست»! خوب، تماشاچی آمریکایی پیشکش آقای ریگان، حداقل باید بتوانیم فیلمی بسازیم که با تماشاچی کشمیر رابطه برقرار کند و چنان روشن و مؤثّر باشد که او را تحت تاثیر قرار دهد، یا دست کم به چشم او غریبه جلوه نکند.

حضار محترم، ما در آستانهٔ یك جنگ سرد جدید قرار داریم. این جنگ در زمینهٔ فرهنگ و با استفاده از سلاحهایی مانند ماهواره، ویدیو و کامپیوتر صورت خواهد گرفت و دو طرف اصلی آن را دنیای تازه ازخواب برخاستهٔ مسلمان در مقابل دنیای از مسیحیت بریده امّا متّحد غرب و شرق سیاسی تشکیل می‌دهد. در آستانهٔ ورود به این جنگ، دشمن را دست کم نگیریم. اولین گام برای پیشرفت سینمای ایران با پذیرش بی‌تفسیر و تبصرهٔ این حقیقت برداشته خواهد شد که امروز سینمای امریکا مقتدرترین و مؤثّرترین سینمای دنیاست.