سینمای سیاسی؛ ژانر یا مضمون؟

گفت‌وگو با امیدروحانی، روبرت‌صافاریان و جوادطوسی

پی‌تردید، هنر سینما از زمان پیدایش خود بیشترین نسبت و رابطه را با سیاست داشته است؛ تا آنجا که حتی می‌توان گفت فیلم‌های سینمایی پیش از آنکه به واسطه تأثر از جریانات سیاسی و اوضاع اجتماعی موجود و در نسبتی انفعالی با آن تولید شده باشند، خود در مقاطعی خاص ایجاد کننده تنش‌هایی سیاسی بوده‌اند. اما آنکه اینجاست که آیا به ژانرهای مختلف سینمایی، می‌توان ژانر سینمای سیاسی را نیز افزود؟ این پرسش و برخی نکات مهم دیگر شالوده گفت‌وگوی زیر را پی‌می‌سازد؛ گفت‌وگویی که با حضور سه تن از منتقدان سینمای ایران، جواد طوسی، امید روحانی و روبرت صافاریان شکل گرفته است. در اینجا تذکر این نکته ضروری است که اداره این میزگرد اغلب توسط خود منتقدان صورت گرفته و سؤالات نیز جز در برخی موارد، ضمن بحث و به واسطه مشارکت فعال شرکت کنندگان پدید آمده و بدان‌ها پاسخ داده شده است.

طوسی: به‌نظر من بحث در آغاز بحث‌مان را از اینجا شروع کنیم که اساساً آیا می‌توانیم «سینمای سیاسی» را همچون ژانر ملودرام یا وسترن به‌عنوانی یک گونه سینمایی به‌شمار آوریم؟ مثلاً برای اینکه در ژانر نوآر در دوره‌های مختلف تاریخی یک نوع شالوده‌شکنی ساختاری داشته باشیم، به‌طور اجتناب‌ناپذیری چه بارهای نداریم جز اینکه به جنبه‌های تکنیکی و صناعتی مثل شیوه نورپردازی و استیلیزه‌شدن فضا را در اجرا مدنظر داشته باشیم. همچنین قدرت و موقعیت ضدقهرمان و روندی که به تراژدی ختم می‌شود یا حضور و موقعیت زن و برادکر که ممکن است در دوره‌ای دیگر شمایل متفاوتی داشته باشد، همه در این ژانر قابل بررسی‌اند. در ژانر ملودرام نیز این مولفه‌های ساندگار که نقطه اتکای کلاسیک خودش را می‌تواند داشته باشد، موضوعیت و قابلیت استناد دارد. در ژانر وسترن هم با همین وضعیت مواجهیم و مثلاً نگاه نو و مقاومت کلیشه ایستاده در نابخشودنی به منزله عدول کامل از اصول و قواعد کلاسیک این ژانر نیست. این را درمورد فیلم ۳:۱۰ (سه و ده دقیقه) به بوما»ی دلمر دیوز نیز می‌توان یادآور شد و در امتدادش به مقایسه نسخه قدیم و جدید پرداخت. سؤال اینجاست که آیا سینمای سیاسی می‌تواند همین نقطه‌های وام گرفته از این ژانرهای سینمایی را داشته باشد یا اینکه باید تعریف محدودتری را برای این نوع سینما در نظر بگیریم؟ به عبارتی آیا سینمای سیاسی ژانر پذیر است یا خیر؟

صافاریان: به‌نظر من سینمای سیاسی، یک بحث است و مسأله سینما و سیاست، یک بحث دیگر. من فکر می‌کنم سینمای سیاسی به‌عنوان یک ژانر هم وجود دارد زیرا فیلم‌هایی هستند که موضوع‌شان کاملاً سیاسی است؛ یعنی یک ماجرا یا رویداد سیاسی را دنبال می‌کنند مثل فیلم‌های گوستا گاوراس و یونه کورو (بعضی فیلم‌هایش مثل «بوزان» یا «خبره الجزیره»)، یا بعضی فیلم‌های اپنالیایی مانند کارهای دامیانی و فرانچسکو رزی و...

طوسی: یا حتی فیلم‌های آیزنشتاین.

صافاریان: البته فیلم‌های او بیشتر ایدئولوژیک هستند ولی مسائل سیاسی هم در کارهایش دیده می‌شود. منتها نکته جالب این است که سینمای سیاسی خیلی مستعد است که به سینمای حادثه‌جو تبدیل شود مانند مجموعه «بازرس» در اروپای شرقی یا فیلم‌هایی چون «بازرس منهم می‌کند» و... که موضوعات این مجموعه‌ها تماماً سیاسی بود ولی اساساً اینها فیلم‌های حادثه‌جو بودند. بنابراین فکر نمی‌کنم سینمای سیاسی را به‌عنوان یک ژانر دقیق و جاافتاده بتوان تعریف کرد. ژانر وسترن خیلی قدمت طولانی دارد و می‌توان تحولات آن را دنبال کرد ولی درمورد سینمای سیاسی این‌گونه نیست.

طوسی: سؤال من از یک منظر دیگر همین است که چرا درمورد سینمای سیاسی این اتفاق نیفتاده که به یک ژانر تبدیل شود؟ آیا آن قابلیت‌های لازم را نداشته یا اساساً این نوع سینما به‌شدت تابع شرایط اجتماعی و سیاسی مرزمین و منطقه‌ای است که در آنجا تولید می‌شود؟ مثلاً در دوره‌ای از سینمای شوروی وجه فرمالیستی غالب می‌شود که نشانه‌های بارزش را در آثار آیزنشتاین، پودوفکین و... می‌بینیم یا مثلاً در آثار اوایل انقلاب، خودمان، مضامین سیاسی غالب می‌شود یا در دوره‌هایی از سینمای ایتالیا با گرایش‌های مختلفی در حوزه سیاست و سمت‌گیری‌های اجتماعی، سیاسی روبه‌رو می‌شویم که مصادره به مطلوب می‌کنند به‌نحوی که بازتاب عینی وجه ساختاری یک کارگردان را در تعدادی از فیلم‌های البوپتری، برتولوچی، مارکو بلوکیو و دامیانو دامیانی می‌بینیم و البته فیلمسازی چون فرانچسکو رزی مضمون و ساختار را به شکل استادانه‌ای، در این نوع سینما به کار می‌برد.

روحانی: به‌نظر من کلمه سیاست خیلی گسترده است و اولین کاری که برای چنین مباحثی باید انجام دهیم، تعریف اصطلاحات و واژه‌هاست. گونه‌بندی‌ها یا ژانرهای سینمایی کار ما ایرانی‌هاست. واضح ژانربندی در سینما آمریکایی‌ها بودند و بعد با کمی تغییر فرانسوی‌ها آن را در سینما و فرهنگ خود تعریف کردند. من تاکنون در گونه‌بندی‌های سینمایی، ژانر سینمای سیاسی ندیده‌ام. برای مثال فرانسوی‌ها نوآر را جزء گونه درام می‌دانند و حتی به فیلم‌های هیچکاک «درام روانی» می‌گویند. آمریکایی‌ها به گونه‌ای از آنچه همه‌جا درام‌های بسیک گفته می‌شود، کمدی می‌گویند. دروغ از تقابل کمدی و تراژدی آغاز می‌کنند و اگر درام سنگین باشد و به‌سمت تراژدی برود، به آن درام می‌گویند. از این‌رو من تاکنون در گونه‌بندی‌های سینمای جهان به گونه‌های با عنوان گونه سینمایی سیاسی برخورد نکرده‌ام و نشنیده‌ام به دوره‌ای از سینما یا به مکتبی یا سبکی، سیاسی بگویند و برای آن وجوه اشتراکی نشان‌مایه‌ها یا اشتراک سبکی یا تماتیک قائل شوند و به‌صورت نشانه شناسانه به آن بنگرند و بگویند این فیلم‌ها به این دلایل سیاسی هستند. تنها چیزی که در دوره‌های تاریخی، در بعضی از کشورها که دچار مسائل و مشکلات سیاسی شده‌اند می‌بینیم (اعم از کودتا، ظهور سرکار آمدن رژیم‌های دیکتاتوری و حکومت‌های خودسرانه) سینمایی تحت‌عنوان «سینمای مبارزه» یا «سینمای مبارز» است مانند دوره فیلم‌های گوستا گاوراس، گلوبروت و... که از میانه دهه ۱۹۶۰ تا میانه دهه ۱۹۷۰ ادامه دارد. یا این همه می‌توانیم چنین گونه‌بندی یا ژانری با عنوان سینمای سیاسی بسازیم، وجوه تماتیک مشترک و اشتراکات فرمالیستی یا فانتزی آن را بشماریم و استفاده از ابزار سینما برای القای یک رشته مفاهیم ایدئولوژیک یا سیاسی را در این گونه‌بندی قرار دهیم.

برای نمونه در روسیه قبل از انقلاب اکتبر کمیته‌ای تشکیل می‌شود به نام کمیته اسکوبلوف که بعد از انقلاب کار این کمیته این است که فیلم‌های تهیجی بسازد و وظیفه این فیلم‌ها نیز اطلاع‌رسانی غلوشده برای مخاطبان خودی، القای مفاهیم سیاسی، برجسته کردن تهییج توده‌ها و جلوه‌دادن بیشتر به پیروزی‌هاست. همین کمیته وقتی انقلاب اکتبر رخ می‌دهد توسط همه سرکنین فعال و کمیته فرهنگ و هنر همان سال ۱۹۱۷ تشکیل می‌شود که برای مسؤولیت آن دفتر ایلاغ فرامین شورای انقلاب به سراسر شوروی بود. در شرایطی که تلویزیون وجود نداشت، اطلاع‌رسانی مثبت وجود ندارد. ارتش سرخ با ارتش سفید می‌جنگد تا ضدانقلاب آن موقع را سرکوب کند. برای این کار، ژیکا ورتوف آستین بالا می‌زند و شروع می‌کند به ساختن فیلم‌های خبری تحت‌عنوان «اجیت کی و اجیت پروپ» تا این مهم را انجام دهند.

اینجاست که برای اولین بار سینمای خبری - گزارشی به وجود می‌آید و فیلم‌های جانبدارانه با نگاه صرف سیاسی یا ایدئولوژیک ساخته می‌شود تا پیام‌های انقلاب را به گوش همه مردم برساند؛ یعنی سینمایی با اهداف ایدئولوژیک و چون در آن دوره یک دستگاه سیاست‌گذار این فیلم‌ها را می‌سازد، ما شاهد پیدایش یک گونه سینمای سیاسی - ایدئولوژیک هستیم که طبعا با کارهای آیزنشتاین، پودوفکین، داوژنکو و دیگران ادامه پیدا می‌کند؛ اما هر کدام در قالب یک گونه سینمایی. این شیوه‌ای است که بعدها در آلمان نازی به سینمای نازی بدل می‌شود و در زمان جنگ به رشته فیلم‌های «چرا می‌جنگیم؟» که هم آمریکایی‌ها، هم انگلیسی‌ها و هم ژاپنی‌ها می‌ساختند. بعد از این به دوره دهه ۱۹۶۰ می‌رسیم؛ به‌عنوان دهه اعتراض. نسل‌های جوان همین گرایش سینمایی را دوباره می‌توانیم مشاهده کنیم. به‌عنوان مثال گوستا گاورلاس در دوره کودتای «سرهنگ‌ها در یونان» متوجه همین نوع سینماست. اما در مجموع، این دوره‌ها خیلی کوتاه بوده و فیلم‌های این گونه سینمایی چندان زیاد نیست و آن قدر وابسته به فضای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن کشورهایی است که فیلم‌ها در آن سرزمین‌ها ساخته می‌شوند که وجوه اشتراک زیادی را نمی‌توان یافت که از جمع‌بندی آنها بشود یک گونه یا ژانر سیاسی ساخت. بنابراین اگر می‌خواهید وارد حیطه سینمای سیاسی بشویم برای یافتن تمام اشتراکات این گونه، کار خیلی سخت می‌شود. البته یک گونه دیگر هم وجود دارد و آن فیلم‌هایی است که فیلمسازان ضدید می‌سازند؛ یعنی فیلمسازانی که نگاه چپ یا رادیکال دارند.

صاف‌ها یان: سینمای سیاسی در قیاس با ژانرهای متفاوت و شناخته‌شده و مهم سینمایی گونه چندان شناخته‌شده‌ای نیست. آقای روحانی، که اصلا معتقدند ژانری با عنوان سینمای سیاسی وجود ندارد. لطفا اینکه چرا چنین گونه سینمایی‌ای وجود ندارد باید بگویم به‌نظر من اساسا ژانرها اسطوره‌های دوران مدرن هستند و چون سینما علاقه‌مند ترین هنر روزگار ماست، ژانرها هم ساده‌ترین افسانه‌های دوران مدرن هستند که مهم‌ترین مسائل بشر مثل قهرمان‌پروری، خانواده و ترس‌های بنیادین بشر را مطرح می‌کنند. بنابراین سینمای سیاسی و شاید خیلی ژانرهای دیگر هم وقتی آغاز به کار می‌کنند، خودشان را ناچار می‌بینند برای اینکه پیامشان را به مخاطب عام برسانند، به یکی از اینها متمایل شوند. مثلا در سینمای فیلم‌های سیاسی تبلیغاتی چینی از آن نوعی که حکومت کمونیستی می‌ساخت اغلب فیلم‌ها ملودرام بودند.

فیلمساز بازاری هم بوده‌اند که سعی کرده‌اند فیلم‌هایشان را برای تماشاچی خاص بسازند

صاف‌ها یان: عدالتخواهی و آزادی فقط در مبارزه سیاسی مطرح نیست؛ اینها مسائلی بنیادی‌اند که در اکثر آثار هنری مطرح شده‌اند و هنر بزرگ درگیر آنهاست

مثلا می‌گفتند فیلم می‌سازیم و آن را می‌بریم به اعضای فلان گروه مبارز نشان می‌دهیم یا برای روستاییان نمایش می‌دهیم که البته به‌نظر می‌رسد این سینمای موفقی نبوده است.

اینکه سینمای سیاسی به‌عنوان ژانر چافتاده‌ای پا نگرفته، به این دلیل بوده است، اما سیاست مسأله گسترده و فراگیری است و ما چه بخواهیم چه نخواهیم در زندگی‌مان تاثیرگذار است. بنابراین در فیلم‌های ساخته‌شده هم اثر می‌گذارد و شاید به این دلیل که هیچ فیلمی نمی‌تواند ادعا کند کاملا فارغ از مسائل سیاسی است. گونه‌ای مختص و مجزا به نام «سینمای سیاسی» وجود ندارد؛ فیلمی که موضوعش اصلا ربطی به سیاست ندارد اما چه بسا به‌عنوان یک فیلم سیاسی شناخته می‌شود. برای نمونه فیلم «هری کثیف» وقتی در ایران به نمایش درآمد اهل سیاست خیلی خوششان آمده بود. دلیلش هم این بود که پلیسی را نشان می‌داد که می‌گفت در جامعه‌ای که این قدر خشونت حاکم است جز با اسلحه کاری نمی‌شود کرد و حرفزدن فایده‌ای ندارد. این هم به مذاق سیاسیون آن دوره که تقریبا همین حرف را می‌زدند خیلی خوش می‌آمد؛ در حالی که آنها بیشتر گروه‌های چپ بودند و این فیلم در جامعه آمریکا وابسته به جناح راست بود و داشت سیاست‌های نظامی‌گری آن دوره آمریکا را توجیه می‌کرد. بنابراین ارتباط و رابطه بین سینما و سیاست خیلی پیچیده است و نسبت به زمان‌ها و مکان‌های متفاوت و سرزمین‌ها و دوره‌های تاریخی مختلف قابل بررسی و ارزیابی است.

طوسی: قبل از اینکه ما «سینمای سیاسی» را (در حد امکان و به اجمال) تاریخ‌نگاری مرحله به مرحله کنیم، ابتدا ببینیم آیا می‌شود یک تعریف دقیق از این نوع سینما و مولفه‌های اصلی‌اش ارائه داد؟

اصلا فیلم‌هایی از این دست که می‌توانند به‌درستی بار مضمونی خود را اجرا کنند و نقش ماندگارتری داشته باشند، چه ویژگی‌هایی را دارا هستند؟ برای مثال، هنوز بعضی‌ها از فیلم «پیروزی اراده» خانم لنی ریفنشتال به لحاظ قابلیت‌های بصری‌اش دفاع می‌کنند و متقابلا بعضی‌ها می‌گویند وقتی شما به یک فیلم سیاسی نزدیک می‌شوید، لزوما باید تفکر و دیدگاه خودتان و نگاه و جهان‌بینی سازنده‌اش را در نظر بگیرید. همچنین یک منتقد یا کسی که می‌خواهد رهاتر و فارغ‌البال‌تر به حیطه سینما نزدیک بشود آیا باید نقدی منصفانه و منطقی ارائه کند یا اینکه باید موضع خود را با دیدگاه خالق اثر روشن بکند؟ از سوی دیگر شاید به این دلیل که سینمای سیاسی قابلیت ظرفیت‌پذیری ژانرشدن را ندارد زیرا خیلی ممنوع به آن پرداخته می‌شود. درواقع سینمای سیاسی خیلی وابسته و وامدار سرزمین و حوزه اقلیمی خودش است. به همین خاطر می‌بینیم که در بعضی از دوره‌های تاریخی می‌تواند هجمه انبوهی از فیلمسازان، روشنفکران و مبتکرانش را تحت‌تاثیر قرار دهد.

به‌عنوان نمونه می‌بینیم که در معماری از سینمای ایتالیا نگاه چپ و معترض و رادیکال شکل فراگیری پیدا می‌کند یا آقای گدارد که قبلا به چشم یک فیلمساز بورژوا به او می‌نگریستند ناگهان یک مائوئیست و چپ افراطی شد و این تفکر چپ را در چند فیلمش به شکلی بسیار فرمالیستی اجرا کرد. از این رو سینمای سیاسی به‌شدت اقلیمی است زیرا ممکن است فیلمی در این زمینه در یک منطقه جغرافیایی جذابیت‌های فراوانی داشته باشد ولی در نقاط دیگر فاقد کشش و جذابیت و تاثیرگذاری لازم باشد. به هر حال، فیلمسازی که یک اثر هنری - سیاسی می‌سازد باید نوعی موضع‌گیری داشته باشد. این موضع گرفتن ممکن است برای مخاطبان داخلی حوزه استحفاظی خود فیلمساز جذابیت داشته باشد. از این رو اگر فیلم سیاسی دارای ساختار هوشمندانه نباشد یعنی فیلمساز فارغ از بار مضمونی، از یک زبان بصری مطلوب استفاده نکند، برای یک دوره تاریخی دیگر و اهمیت خود را از دست می‌دهد و مشمول مرور زمان خواهد شد ولی مثلا در مورد فیلم‌های «Z»، «حکومت نظامی» و اعتراف، «گوستا گاورلاس» یا فیلم‌های «جیرو التجزیره»، «کیمودا» (شعله‌های آتش) و «مبارزین پانسک»، جیلو پونته کورو و یا فیلم‌های ساواتوره جولیانو و لاکی لوچیانو و «چندهای عالی» فرانچسکو رزی و همچنین «۱۹۰۰» برتولوچی و «سرزمین موعود» آندره وایدا می‌بینیم که هنوز فراتر از ایعاد مضمونی، جذابیت‌های بصری و تکنیکی خود را حفظ کرده‌اند. این طبیعی است که من در یک دوره به لحاظ آن تب تند سیاسی که داشتم از یک فیلم پرالتهاب با ریتم تند خیلی خوشم بیاید ولی در دوره‌ای دیگر که این تب فروکش می‌کند از یک فیلم درونی مثل «مبارزین پانسک» بیشتر از فیلم «شعله‌های آتش» لذت ببرم برای اینکه پونته کورو در «مبارزین پانسک» در کنار دستمایه اصلی خود یک رابطه زناشویی درمورد یک زوج سیاسی را نشان می‌دهد و بر این نکته تاکید می‌کند که مبارزات سیاسی تند و تشکیلاتی چقدر می‌تواند مضمحل کننده کانون خانواده باشد و این نگاه انسانی فاصله گرفته از سیاست می‌تواند برای دوره‌های دیگر از یک نسل تند و معترض و احساسی که واقعیت‌هایی را در تب و تاب سیاسی و اجتماعی سال‌های بعد دیده و حتی در تقابلی تردیدآمیز قرار گرفته، واقع‌بینانه‌تر و دلپذیرتر باشد.

روحانی: همان‌طور که نمی‌توانیم بگوییم فیلم پیروزی اراده که دارد از یک ایدئولوژی دفاع می‌کند و برای پاسداری و تمجید نازیسم ساخته شده سیاسی نیست و به فیلم‌های آیزنشتاین که دارد از نگاه چپ دفاع می‌کند، عنوان سیاسی را اطلاق کنیم و نمی‌توانیم اشتراکاتی بیابیم و بگوییم این یک ژانر است؛ چنان که یک دوره سینمای شوروی را سینمای انقلاب شوروی می‌گویند و دوره سینمای آلمان را دوره سینمای نازی می‌نامند. همان گونه که مجموعه مستندهایی را که در دوره جنگ ساختند با عنوان «چرا می‌جنگیم» طبقه‌بندی می‌کنند. نکته مهم حائز اهمیت این است که یک طرف سینما، مخاطب قرار می‌گیرد؛ بدین ترتیب اینکه مخاطب چه برداشتی می‌کند، ما را به گونه‌ای از ارتباط بین سینما و سیاست - نه سینمای سیاسی - می‌برد. شاید فیلمساز فیلمی بسازد که یک درام عاشقانه باشد ولی ممکن است در یک زمان و مکان دیگر معنایی دیگر پیدا کند. نمونه‌های بسیار زیادی از این گونه وجود دارد، مثل فیلم «هری کثیف» که برای خود آمریکایی‌ها در گونه فیلم حادثه‌ای (تریلر) قرار می‌گیرد. شما به هیچ وجه نمی‌توانید آن را یک فیلم سیاسی بدانید و هنگام ساخت نیز منطق سیاسی نداشته است اما در زمان‌ها و مکان‌های دیگر سیاسی می‌شود.

همان‌طور مثلا فیلم «بانی و کلاید» در سال ۱۹۶۵ نشان‌دهنده گست یا تغییر است. اینها فیلم‌هایی هستند که در زمان و مکان دیگری وابسته به فضایی که مخاطب در آن قرار دارد، معنایی متمایز پیدا می‌کنند و این ما را به ارتباط مخاطب و سینما بازمی‌گرداند و سینما به این دلیل که رسانه‌ای عام و فراگیر است و مخاطب نقش بسیار تعیین‌کننده‌ای در آن دارد، فراسوی آنچه خود فیلمساز مدنظرش بوده است معنا می‌یابد. اولین کسی که گفت با سینما همه کار می‌شود کرد گوداز نبود بلکه لنین بود و او بود که برای اولین بار با لونا چارسکی به این نتیجه رسیدند که با سینما می‌توانیم خیلی کارها در تهییج افکار عمومی، در تبلیغ ایدئولوژی و در یکسان کردن جامعه انجام بدهیم. بنابراین به قول دریدا: سینما به‌عنوان هنر توده، هنر عام برای عامه آغاز به کار کرد و سینما فرقش با همه هنرها این است که هنر عام است و برای عامه درست شده است بنابراین وجهی از تفریح یا وجه سرگرمی‌بخشی هم دارد و این می‌تواند مخاطب محدود یا وسیعی را دربر بگیرد. اینکه یک فیلم می‌تواند ماندگار شود به قابلیت‌های سینمایی‌اش بازمی‌گردد. برای مثال اگر فیلم پیروزی اراده ماندگار شده است به خاطر جانبداری از نازیسم نیست بلکه وجوه سینمایی ممتاز آن دلیل ماندگاری‌اش بوده است و فیلم‌های دهه ۵۰ شوروی مثل فیلم «لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند» از یادها رفتند. از سوی دیگر، فیلمسازی مانند پاراولیفی در همه گونه‌هایی که کار کرده - حتی هنگامی که تراژدی کار می‌کند - نگاه سیاسی دارد؛ حتی موقعی که «ودیپ شهریار» یا سه گانه‌های معروفش را می‌سازد.

یا مثلا اگر سینمای گدار را به چند دوره تقسیم کنیم، در دوره دوم - یعنی از فیلم «ساخت آمریکا» - کاملا نگاه سیاسی پیدا می‌کند.

بنابراین زمانی یک فیلمساز نگاهی سیاسی دارد و نمی‌خواهد فقط سرگرم کننده مثل گدار در آخرین دوره زندگی‌اش و مثل آیزنشتاین در سرصر دوران کاری خودش که در هر ژانری که کار می‌کند حرف سیاسی خودش را می‌زند باید توجه داشت که این ما را به ژانر سیاسی نمی‌رساند بلکه صرفا ما را به نگاه سیاسی می‌رساند. زمانی است که هدف اصلا این نیست بلکه در مخاطب خاصی که در جای دیگر این فیلم را می‌بیند این نگاه سیاسی شکل می‌گیرد؛ مثل فیلم هری کثیف که هرچه بیشتر از زمان ساختش می‌گذرد، مطرح‌تر می‌شود. از این رو، فیلمسازان با هدف و نگاه سیاسی برای زدن حرف سیاسی خودشان از تمام ژانرها استفاده می‌کردند و نگاه یا نیش سیاسی یا افشاگری سیاسی خود را در تمام گونه‌ها منعکس می‌کردند. اینکه بتوانیم به فیلم‌هایی که با قصد افشا کردن و آگاهی دادن به جامعه خودشان می‌ساختند، عنوان سینمای سیاسی اطلاق کنیم خیلی محل مناقشه است. دوره‌هایی هست که فیلمسازانی در فضای خاصی قرار می‌گیرند که خود را ناگزیر می‌بینند که نسبت به آن فضای سیاسی واکنش نشان بدهند؛ مثلا همین مسعود کیمیایی خودمان که به‌طور مداوم خودش را موظف می‌بیند نسبت به مسائل سیاسی جامعه‌اش واکنش نشان بدهد و این امر را در تمام گونه‌های سینمایی‌ای که می‌سازد اعمال می‌کند. بنابراین بیشتر مسخت است که ما بخواهیم این دوره‌هایی که متاثر از این مشکلات سیاسی بوده است را در هر جامعه‌ای ردیابی کنیم؛ فقط می‌توانیم بگوییم تمام این دوره‌ها دارند برخی مفاهیم و مقاصد سیاسی، ایدئولوژیک، افشایی، آگاهی‌بخش یا اعتراضی را القا می‌کنند، اما نه گونه‌ای با یک اطلاق به‌عنوان «گونه سیاسی».

طوسی: وقتی آن روند اجتماعی - سیاسی را به‌دقت دنبال می‌کنیم، یک فیلمساز چقدر می‌تواند متاثر از آن شرایط خاص باشد؟ برای مثال در سینمای خودمان مسعود کیمیایی زمانی که فیلم‌های «قیصر»، «هلوچ»، «خاکه»، «گوزن‌ها»، «صفر صفر»، «خط قرمز» و «اعتراض» را ساخته است نسبت به مسائل سیاسی دوران خودش حساسیت نشان داده ولی در یک دوره از این تب و تاب می‌افتد. حتی فیلمسازی

هوشمند و زمانه شناس مثل داریوش مهرجویی ممکن است در شرایطی که روند اجتماعی و سیاسی جامعه مدام در حال تغییر است و فضای سیاست‌زده به او تحمیل می‌شود، دچار نوعی سرخوردگی و بی‌انگیزگی و تردید شود. بنابراین اگر به این قبیل فیلم‌ها و سازندگان‌شان نگاهی یکسویه و منتزع از شرایط پیچیده معاصر داشته باشیم، می‌توانه در نوع داوری و تجزیه و تحلیل‌مان تاثیر منفی داشته باشد. گوزن‌ها سفر سنگه خط قرمز و اعتراض را از نظر ابعاد مضمونی باید با شرایط اجتماعی- سیاسی دوران خودشان مورد ارزیابی قرار داد.

صافاریان: منتقد نیز مانند هر کسی- نسبت به مسائل سیاسی پیرامون خودش- مواضعی دارد اما وقتی می‌خواهد در مورد فیلمی اظهارنظر کند، در مرحله نخست نباید آن مواضع را بر داوری خودش دخیل کند و بیشتر باید متوجه باشد که فیلم از لحاظ کمال فرمی و طرح موقعیت‌های انسانی بنیادی‌تر تا چه اندازه موفق بوده است. زیرا اینها ارزش و ماندگاری یک فیلم را تعیین می‌کند اما از سوی دیگر زیبایی‌شناسایی ناب هم جواب نمی‌دهد زیرا فرم و مضمون یک فیلم در یک کنش و واکنش متقابل قرار دارند و منتقد باید نشان دهد یک فیلم متاثر از شرایط سیاسی جامعه چگونه خود را به نمایش می‌گذارد. برای مثال در زمانی که دوم خرداد اتفاق افتاد در جشنواره سال بعد این بحث در میان مطبوعات و منتقدان خیلی جدی بود که پیرامون سینمای دوم خرداد چیست. فیلم‌هایی هم ساخته شد که موضوع محوری آنها همین جریان بود که معروف‌ترین آنها فیلم «تو له ماه مهر» بود که به نظر من فیلم خوبی نبود و از لحاظ سینمایی هیچ مولفه جدید و نگاه بکری در آن وجود نداشت. خلاصه اینکه گویا منتقدان نمی‌توانند آن سینمای دوم خرداد را پیدا بکنند و سال بعد با جشنواره‌ای روبه رو شدیم که اتفاقا فیلم «فارغ سمی» هم در آن به نمایش درآمده که آکنده از فیلم‌هایی بود که در آنها خیانت مسائل غیراخلاقی و سرخوردگی جوانان بود. دیگر کسی دنبال سینمای دوم خرداد نمی‌گشت اما این سینمایی بود که در شرایط دوم خرداد به وجود آمده بود، به خاطر اینکه بعضی مسائلی که قبلا نمی‌شد درباره آنها حرف زد در آن شرایط می‌شد. پیرامون آنها مانور داد. مواقعی که ما با درجه‌بین دنبال این سینما می‌گشتیم پیدایش نمی‌کردیم و بعدها متوجه شدیم که این سینما به گونه دیگری زاده شده است. بنابراین اینکه ما بگوییم سیاست و مسائل اجتماعی و ایدئولوژیک جامعه را کنار می‌گذاریم و فقط از لحاظ زیبایی‌شناسانه فیلم‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم، کاری غیرقابل اجرا بوده و نادرست است.

علوسی: پس چرا هنرمند و فیلمساز ما ناخواسته در این سردرگمی و سرگشتگی می‌افتد و آیا می‌تواند در این مقاطع تاریخی مشابه، هویت مستقل خودش را حفظ کند؟ مثلا مهرجویی چند کار خوبش مثل «مضمون»، «هامون» و «هرخت کلایی» را هم این دوران ساخته است. او هنگامی که مقوله سیاست، جذابیت کلاسیک خود را از دست داده، «هرخت کلایی» را ساخته و در آن قسمت‌های سیاه و مسخره فیلم به نقد دوراسی از جوانی خودش پرداخته است. این تحلیل تاریخی نقادانه در دل یک اثر شاعرانه نوستالژیک و حدیث نفس‌گونه (بسه اقتضای شرایط سنی مهرجویی و سرنوشت تاریخی افکارت ایدئونوزیک چپ) منطق خودش را دارد. ولی آیا نگاه همدلانه او در مهمان مامان با تحلیل و نگرش گذابه‌آمیزش نسبت به اقشار فرودست جامعه در تعارض نیست؟

روحانی: بنده با نظرات آقای علوسی در خصوص آقای مهرجویی کاملا مخالفم؛ برای آنکه مستقیم مثلا فیلم مهمان مامان یا مستوری مهرجویی جزو هنر کیچ است و این اثر در شرایط خودش دارای معنا، نگاه و لحن سیاسی است. پیرو صحبت آقای صافاریان باید بگویم همان طور که ما فیلمسازان را طبقه‌بندی می‌کنیم، منتقدان نیز همین وضعیت را دارند. فیلمساز نیز مثل هر انسانی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف رشد می‌کند و وضعیت و فکرش عوض می‌شود. به‌عنوان مثال فیلمسازی مثل گدار گذوره متفاوت دارد. شاید آقای صافاریان دوست ندارد فیلم‌ها را با نگاه صرفا زیبایی‌شناسی ببیند. حق انتخاب با اوست ولیکن منتقدان بسیاری را می‌توانم نام ببرم که نظری مغایر با وی دارند و فیلم‌ها را با نگاه صرفا نشانه‌شناسانه اجتماعی می‌بینند و تفسیر می‌کنند. بنابراین می‌شود همه فیلم‌ها را اجتماعی هم دید و منزلت اجتماعی و سیاسی‌شان را در مکان و زمان‌های مختلف تقسیم و تفسیر کرد.

روبرت صافاریان: به‌نظر من اساسا ژانرها اسطوره‌های دوران مدرن هستند و چون سینما عامه‌پسندترین هنر روزگار ماست، ژانرها هم ساده‌ترین افسانه‌های دوران مدرن هستند که مهم‌ترین مسائل بشر مثل قهرمان‌پروری، خانواده و ترس‌های بنیادین بشر را مطرح می‌کنند

صافاریان: آن چیزی که آقای روحانی در موردش صحبت کردند، یک جور سیاست‌زدگی است. بعضی وقت‌ها هنر عامه‌پسند هم هست و سرمایه و شرکت‌های بزرگ فیلمسازی از آن پشتیبانی می‌کنند. اگر فیلمی خریدار داشته باشد حتی اگر سیاسی هم باشد، پرآخیتی عرضه می‌شود و بنیان‌های اقتصادی پشت سر قضیه هستند؛ از این رو صرفا سیاسی بودن یک اثر تشخیص نیست. در خصوص سینمای خودمان فیلمسازهای ما هر یک متناسب با مقتضیات و شرایط حاکم بر روزگار خودشان سیری را پیش گرفته‌اند و من فکر می‌کنم هر یک خودشان را با شرایط جدید وفق داده‌اند و این پدیده‌ای طبیعی است. به نظر من فیلم‌های جنگ ما خیلی مضامین سیاسی‌اش زیاد نیست و اینها به خوبی تحولات سیاسی جامعه ما را نشان می‌دهند. بنابراین اینها فقط راجع به جنگ نیستند؛ درباره جامعه ما هم هستند. همان طور که گفتم سیاست به شکل‌های جالبی وارد سینما می‌شود و خودش را بروز می‌دهد. بنابراین ما فیلمی که به طور مستقیم به سیاست بپردازد خیلی کم داریم زیرا به لحاظ اقتصادی هم ساختن این جور فیلم‌ها سخت‌تر است. مثلا آن چند تا فیلم سیاسی‌ای که داریم در زمان دادن تظاهرات سیاسی خیلی ضعیف هستند زیرا بازسازی آنها به لحاظ اقتصادی هزینه بالایی می‌برد. ما وقتی می‌خواهیم درباره سینمای سیاسی حرف بزنیم، خیالی نباید مولف‌گرا باشیم و مثلا صرفا از کیمیایی، مهرجویی و کیارستمی یاد کنیم اما چون اینها فیلمسازهایی هستند که زمانی طولانی فیلم ساخته‌اند- یعنی هم در دوره پیش از انقلاب و هم در دوره پس از انقلاب- وقتی به کل دوره فیلمسازی‌شان می‌نگریم، دوران تاریخی خیلی متفاوتی را در برمی‌گیرد. آیا یک فیلم مهرجویی با مهرجویی بودن مشخص می‌شود یا با اینکه محصول فلان دوران تاریخی ماست؟ در واقع تعاملی بین این دو وجود دارد؛ آن کسی که انتخاب می‌کند. اگر موضوع فیلمش به طور مستقیم سیاسی نباشد شاید انتخاب هوشمندانه‌تری می‌کند؛ چون این طوری راحت‌تر سخن می‌گوید تا اینکه مثلا از اتفاق سیاسی‌ای که سال گذشته افتاده است به طور مستقیم تمجید یا آن را تقبیح کند و به این طریق مواضع سیاسی بگیرد. این جور فیلم‌ها در سینمای ما خیلی کم است و این به ناتوانی فیلمسازان بازمی‌گردد.

این برایم جالب است که چطور این فیلمسازها توانسته‌اند به شیوه خودشان در شرایط گوناگون و مختلف سیاسی همچنان فیلم بسازند. برخی از آنها با گریز از سیاست به طور کلی و بعضی با زدن حرف سیاسی‌شان در گونه‌های سینمایی.

روحانی: درست مانند فیلم‌های دوره کانون پرورش کودکان؛ فیلم‌هایی که قرار بوده سیاسی نباشند و فیلم‌های کودک باشند اما اتفاقا فیلمسازان‌شان در آن موقعی که دارند فیلم کودک می‌سازند دارند علیه وضع سیاسی موجود در زمان شاه نظر می‌دهند یا اعتراض می‌کنند. بنابراین بدون اینکه بخواهیم یا نخواهیم، زیبایی‌شناسی به معنای استفاده از بیان سینمایی مرکز ثقل این قضیه است.

بنابراین مهم این است که او چگونه توانسته است با استفاده از زبان سینما آن نظرش را بیان کند؛ همان طور که من فکر می‌کنم «رزمنا و پوتمکین» ماندگار است و مهم نیست فیلمسازش از چه چیزی دارد دفاع می‌کند چون خود حقانیت آن حرف در حال حاضر زیر سؤال رفته است. ممکن است درباره یک چنین تئوماتیکی بیاید و دوباره آن حرف‌ها را مطرح کند و آن فیلم واجد ارزش‌های جدید خاصی هم بشود. بنابراین به نظر من فرانی نمی‌کند که فیلم‌ساز بخواهد حرف سیاسی بزند و در این صورت فیلم برجسته‌تری است و اگر بخواهد حرف سیاسی بزند، خود به خود توسط مخاطبان خاص در دوره‌های مختلف می‌تواند معانی سیاسی پیدا بکند. بنابراین در اینجا بحث مخاطب اجتناب‌ناپذیر است. این مخاطب است که تصمیم می‌گیرد این فیلم با وجود اینکه سیاسی نیست چه حرف سیاسی‌ای دارد می‌زند. هر هنرمند و فیلمسازی دارد از یک پایگاه سیاسی و اجتماعی دفاع می‌کند. بنابراین تمامی هنرمندها چون دارند در اجتماع زندگی می‌کنند بسته به دگرگونی‌های اجتماعی‌شان حتما دارای یک دیدگاه سیاسی هستند و به واسطه داشتن آن دیدگاه سیاسی هم دارند از آن دفاع می‌کنند یا علیه‌اش موضع می‌گیرند. بنابراین زیبایی‌شناسی به معنای آنکه چگونه از ساختار سینمایی استفاده شده برای تشریح تبیین و توصیف یک پایگاه سیاسی- اجتماعی خاص، رابطه‌بین سینما و سیاست قابل بررسی است.

صافاریان: گرایش دیگری هر نقد فیلم وجود دارد و آن یک نوع حساسیت نسبت به سیاست است و آن این است که اگر فیلمسازی به طور مستقیم فیلم سیاسی می‌سازد مانند کن لوچ حتما فیلم‌هایش ارزش ندارند. دقیقا در ارتباط با یکی از فیلم‌های اخیر کن لوچ که درباره انقلاب آیرلند بود و به نام «باد بر مرغزار می‌وزد»

نقدهای بسیاری می‌توان پیدا کرد که کن لوچ را به خاطر داشتن دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی کوبیده‌اند! انگار سیاست چیزی است که هنر را آلوده می‌کند! انگار نگاه بیرونی و پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی خود به خود مصالح هنر را پایین می‌آورد. من به این موضوع اعتقاد ندارم و مسأله اینجا خیلی کسی است و به مولفه‌های گوناگونی ارتباط دارد.

خردنامه: نسبت مفاهیم عام و جهان‌شمول سیاست مثل عدالت و آزادی در سینما چگونه ابراز شده است که این امر در ماندگاری آثار سینمایی می‌تواند خیلی تاثیرگذار باشد؟ مثلا فیلمی که در خصوص جنگ تحمیلی و مسائل حاشیه‌ای آن صحبت می‌شود، چقدر می‌تواند در برپایی صلح پایدار جهانی تاثیرگذار باشد؟

طوسی: برای نمونه فیلم‌های «ارزدهنی» امیر نادری و «رهایی» ناصر تقوایی با نشانه‌شناسی‌های دوران‌شان، موضع‌گیری معترضانه دارند. در یکی ماهی و در دیگری سازِ عامل و واسطه‌ای برای پرداختن به مسائلی با درونمایه سیاسی همچون اسارت و آزادی و استثمار می‌شود. اساسا کسی که سینمای سیاسی را انتخاب می‌کند، نمی‌تواند جدا از جامعه خودش فیلم بسازد و به ناگزیر باید آن زمینه اوتاطی مداوم با جامعه‌اش را حفظ کند. سینمای سیاسی، شکوفایی خودش را از ارتباط فراگیر با جامعه خودش وام می‌گیرد. بنابراین فیلمسازی که در این جامعه ملتهب و در کانون رخدادهای گوناگون زندگی می‌کند، اینجا در یک دنیای انتزاعی حرف سیاسی و اجتماعی بزند. فیلمسازی مثل امیر نادری این هوشمندی را داشت که در نگاه کانونی‌اش فیلم «ارزدهنی» و در رویکرد حرفه‌ای‌ترش فیلم «تنگسیر» را ساخت یا مسعود کیمیایی در نگاه نوستالژیک و خودکانه کانون پرورش فکری فیلم «پسر شرقی» را ساخت ولی وقتی می‌خواهد حوزه‌های اجتماعی و سیاسی را تجربه کند، فیلم‌های «گوزن‌ها» و «صفر سنگ» را می‌سازد. مسأله جنگ تحمیلی هم که شما اشاره کردید، به عقیده من آثار جنگی ما سینمای سیاسی تمام‌عیار این دوران معاصر را رقم می‌زنند. برای مثال اگر کارنامه زنده‌یاد رسول ملاقلی‌پور را از فیلم «فاتح» و «پرواز در شب» پیگیری کنیم تا به فیلم‌های «فارغ سمی» و «هرزه پدری» برسیم، تفاوت مضمونی و زیبایی‌شناسی آثار او قابل تأمل است. او از نگاه کاملا حماسی و خوش‌بینانه فیلم اول به یک نگاه آپوکالیپسی (آخرالزمانی) در فیلم‌های «سفر به چزابه»، «هیولا»، «هرزه پدری» و «فارغ سمی» می‌رسیم. گویی این نگاه و ذهن کابوس‌گونه و این دنیای مالیخولیایی از خود جامعه به فیلمسازی چون رسول ملاقلی‌پور تزریق شده است. نگاه بی‌واسطه خودش که نسبت به آن شرایط اجتماعی و سیاسی پیدا می‌کند فضا و حس و حال جنگ است. منتها هر کدام از این فیلم‌ها یک شکل و شمایل خاصی دارد. مثلا من فکر می‌کنم اپیزود سوم «نسل سوخته» یکی از سیاسی‌ترین فیلم‌های این دوران است. یک سرهنگ آرمانخواه و عدالت‌خواه در شرایطی که سقف کلانتری محل خدمتش در حال فرو ریختن است، حوزه استحفاظی خود را ترک نمی‌کند و دور او در کلافش را سیر می‌گذارد و با نگاهی حسرت‌خوارانه مکانی را می‌نگرد که خودش دیگر در آن جایی ندارد. در نگاه تأویل‌گونه ملاقلی‌پور کاملا منطق خودش را دارد و با یک نگاه معترضانه به این شرایط خیره می‌شود. در فیلم‌های سفر به چزابه و فارغ سمی و هرزه پدری نیز همین حس و نگاه معترض و عدالت‌خواهانه جاری است. میزانسن‌اش کاملا با فیلم‌های اولیه ملاقلی‌پور مثل «ماهی به سوی ساحل» و «پرواز در شب» و «افق» تفاوت دارد. درواقع به طور ناخواسته فیلمساز پردغدغه سینمای جنگ و دفاع مقدس ما در دوران بعد از جنگ چنین حس و حالی پیدا می‌کند. یا مثلا فیلمسازی چون ابراهیم حاتمی‌کیا از فیلم‌های «دیدهبان» و «مهاجر» به فیلم «از کرخه تا راین» می‌رسد و استارت اعتراض اجتماعی‌اش را می‌زند و وقتی می‌خواهد خودش را با رئالیسم بی‌واسطه اجتماعی و شهری تطبیق بدهد، محصول کارش «آژانس شیشه‌ای» می‌شود. همه این توسعات به عقیده من زاییده شرایط اجتماعی و سیاسی است. بنابراین فیلم‌ساز جنگ و دفاع مقدس ما هویت حرفه‌ای خودش را خیلی متفاوت‌تر از سینما کسب می‌کند. مثلا اگر بخواهید فیلمسازانی چون برایان دی‌پالما، فورد کاپولا و الیور استون را در سینمای جنگ مورد بررسی تطبیقی قرار دهید، می‌بینید که زمانی آنها می‌خواهند نگاه روشنفکرانه‌شان را از طریق سینمای جنگ در فیلم‌هایی مثل «جوخه»، «مولد چهارم جولای»، «بهشت و زمین»، «حالا اخرالزمان» و «تلفات جنگی» به نمایش بگذارند ولی در سینمای جنگ ما این نوع نگاه ضدجنگ معترضانه کاربردی ندارد چون فیلمساز این سرزمین موجودیت و هویت خود را در دوران ۸ ساله دفاع مقدس با آن نگاه آرمانی و خوش‌بینانه تاریخی پیدا کرده است ولی هنگامی که به جامعه شهری پرتلاطم بعد از جنگ پرتاب می‌شود رفته‌رفته از این خوشبینی اولیه فاصله می‌گیرد و نگاهی آمیخته با کنترا است پیدا می‌کند که در میزانسن و زیبایی‌شناسی‌اش کاملا مشهود است.

جواد طوسی: سینمای سیاسی می‌تواند تشخص خودش را داشته باشد. اصولا فیلمساز، هنرمند و روشنفکر همه چیز دست خودش نیست. ممکن است او در جامعه‌ای زندگی کند که زمینه‌ساز سوق دادنش به سمت‌گیری‌های اجتماعی و سیاسی شود و گریزی از این نوع زاویه دید (به لحاظ دغدغه‌ها و حساسیت‌هایش) نداشته باشد

امید روحانی: سینما به دلیل آنکه رسانه‌ای عام و فراگیر است و مخاطب، نقش بسیار تعیین‌کننده‌ای در آن دارد، فراسوی آنچه خود فیلمساز مدنظرش بوده است معنا می‌یابد. اولین کسی که گفت با سینما همه کار می‌شود کرد گوبلز نبود بلکه لنین بود و او بود که برای اولین بار با لوناچارسکی به این نتیجه رسیدند که با سینما می‌توانیم خیلی کارها در تهییج افکار عمومی، در تبلیغ ایدئولوژی و در یکسان کردن جامعه انجام بدهیم

روحانی: خوب سوال قبلی شما باید بگویم تنها جایی که ما می‌توانیم بگوییم یا یک اثر یا گونه در سینما پدعت گذاشته‌ایم، سینمای جنگ است برای همین هم هست که فیلم‌های جنگی سینمای ایران را نمی‌شود جنگی به حساب آورد بلکه باید بگوییم سینمای دفاع مقدس! ما هنوز نگاه جامعی نسبت به این گونه سینما پیدا نکرده‌ایم و نمی‌توانیم استراکات تماتیک و بیانی آن را ذکر کنیم. اما برگردیم به سوال شما. اگر مفاهیمی مانند عدالت‌خواهی و آزادی را سیاسی می‌دانید، تعداد کثیری از فیلم‌های سینمایی جهان و ایران دارند از این مضامین دفاع می‌کنند حتی فیلمی مثل «کازابلانکا» که ۲ اسیر در دست نازی‌ها را نشان می‌دهد و حرکت و سیر آنها به سوی آزادی مطمح نظر است و درواقع دارند خودشان را از دست رژیم خونخوار و سفاک نازی نجات می‌دهند و به سمت مثلا دنیای آزاد حرکت می‌کنند. یکدفعه از اینکه روی این عبارت «دنیای آزاد» بسیار حرف و حدیث مطرح می‌شود. بنابراین پرداختن به مفاهیم عدالت و آزادی بسیار گوناگون است و آن هم شامل مکان، زمان، لحظات تاریخی و میانی اجتماعی و سیاسی آن لحظه است. من فکر می‌کنم پرداختن به مفاهیم عام و جهان‌شمول مثل آزادی، عدالت، دفاع از مظلوم و برملا کردن ظلم ظالم که خود به خود در کارهای بسیاری از فیلمسازان وجود دارد، صرفا با این ویژگی‌ها به اثر هنری برجستگی نمی‌دهد.

صافاریان: مسائل عدالت‌خواهی و آزادی مسائلی نیستند که فقط در شرایط مبارزه سیاسی مطرح باشند. اینها مسائل وجودی و بنیادی انسانی هستند که در اکثر آثار هنری داستان‌ها و درامها مطرح شده‌اند و هنر بزرگ همواره درگیر اینها بوده است. من فکر می‌کنم آن دسته از فیلم‌های سیاسی‌ای که این مسائل در آنها پررنگ‌تر هستند، ماندگارتر شده نه به خاطر اینکه سیاسی هستند بلکه به این دلیل که به این مسائل خوب پرداخته‌اند. این قضیه ممکن است در یک فیلم وسترن هم اتفاق بیفتد زیرا موقعیت‌های آن بسیار انسانی و جذابند و درواقع ژانرهای ماندگار هم به دلیل اینکه ظرف‌های خیلی خوبی هستند، برای طرح مسائل بنیادین بشر ــ مثل عدالت و آزادی ــ تاثیر پایدارتری در سینما گذاشته‌اند. بنابراین فیلم‌های سیاسی ماندگار هم آنهایی هستند که مضامین‌شان همین موضوعات عام و جهان‌شمول مثل عدالت، آزادی، ترس و اضطراب است.

طرح موضوع استتیک در فیلم‌ها هم از همین دیدگاه است؛ گرایش به زیبایی و ظرافت هنرمندانه نیز با وجود انسان عجین است. نقد هنری به معنای دقیق خود، نقد استتیک است ولیکن باز هم منتقد مثل هر آدم دیگری دیدگاه‌ها و مواضع خاص سیاسی دارد و آن را به گونه‌ای در نقدش می‌تواند بروز دهد اما به معنای خاص و تخصصی‌اش کار منتقد فیلم نقد زیبایی‌شناختی است.

خردنامه: یعنی مضمون و محتوای فیلم در نقد یک اثر در مرتبه دوم قرار می‌گیرد؟

صافاریان: من نمی‌توانم با اطمینان بگویم که مضمون حتما در رتبه دوم قرار می‌گیرد چون در یک اثر هنری مانند فیلم، هم آن ساختار استتیک و هم آن حرف مضمون و دیدگاه اجتماعی و سیاسی مهم هستند و قابل بررسی و ارزیابی‌اند. برای من آن اثری ماندگار و جذاب است که هر دوی این وجوه به گونه‌ای مطلوب و عالی در آن وجود داشته باشد.

خردنامه: گدار می‌گوید «دیگر لازم نیست که فیلم‌های سیاسی بسازیم بلکه باید فیلم را به شکلی سیاسی بسازیم».

طوسی: اصلا گدار آن زمانی که از نظر افکار سیاسی آنش خیلی تندی داشت، می‌گفت «ما باید یا فیلم‌های سیاسی بسازیم یا باید به گونه‌ای سیاسی فیلم بسازیم» که البته به نوع اخیر اعتقاد داشت.

روحانی: گدار استاد جملات قصار است. اگر جملات قصار گدار را جمع کنیم، ۲ کتاب می‌شود. به نظر من استناد به یک جمله گدار موضوع بحث ما را روشن‌تر نمی‌کند. اما در مورد سوال شما در خصوص مسائل عام و کلی باید بگویم حتی مسائل جهان‌شمول هم تابع شرایط زمان و مکان است؛ یعنی حتی پرداختن به هنری که این‌قدر با اقتصاد مده بازار و مخاطب تعامل مستقیم دارد، وابستگی تام با موقعیت جغرافیایی و دوره تاریخی ساخت فیلم دارد. مثلا آیا کشتن یک قسان به خاطر آزادی موجه است؟ آن کسی هم که در یک کشور اشغال شده اقدام می‌کند به خاطر آزادی است. بنابراین این مفاهیم عام و جهان‌شمول مثل آزادی و عدالت آن‌قدر گسترده هستند که هر کدام باید در زمان و مکان خاص خودشان مورد داوری قرار بگیرند. در خصوص فیلم یا هر اثری فقط می‌توان گفت آنچه را دارد می‌گوید چه جوری می‌گوید. به نظر من حرف آقای صافاریان درست است؛ یعنی اینها مفاهیمی هستند که شما نمی‌توانید به آنها امتیاز دهید بنابراین نمی‌شود به صرف دفاع یک فیلمساز از موضعی سیاسی که در آن دوره بر حق بوده یا همیشه بر حق است، امتیاز ویژه‌ای را قائل شد و از کسی که دارد از موضع آرمان‌گرایانه‌ای دفاع می‌کند خیلی امتیاز کم کرده جز در مواردی که مشخص است.

استفاده از زبان سینما برای القای مفاهیم که مین جمله گوبلز و لنین است به خاطر قدرت تصویری‌ای که سینما دارد می‌تواند در مورد هر ایدئولوژی‌ای مثل نازیسم، کمونیسم و... مصداق پیدا کند.

صافاریان: پیرو حرف‌های آقای روحانی، این موضوع مدنظر خیلی از هنرمندها نیست که از چیزی تمجید بکنند یا آن را مورد تقبیح قرار

امید روحانی: تنها جایی که ما می‌توانیم بگوییم با یک ژانر یا گونه در سینما بدعت گذاشته‌ایم، سینمای جنگ ماست؛ برای همین هم هست که فیلم‌های جنگی سینمای ایران را نمی‌شود جنگی به حساب آورد بلکه باید بگوییم سینمای دفاع مقدس

دهنده اتفاقا بیشتر موقعیت‌ها مشکلی را ترسیم می‌کنند که به نظر می‌آید راه‌حل مشخصی ندارد؛ مثلا قرار گرفتن در برابر زور عریان، موقعیتی است که انسان همواره با آن هم‌دلی می‌کند ولیکن نمی‌شود راه‌حل عام و کلی آن را مشخص کرد. حتی این در فیلمنامه‌نویسی هم هست که شما با انسانی که در موقعیت خطر قرار گرفته است بیشتر احساس هم‌دلی می‌کنید تا با کسی که در موضع قدرت است که این نمونه‌ای است از موقعیت‌های لاینحل. در واقع این موقعیت‌ها هم می‌توانند دارای مضامین سیاسی باشند در شرایطی که بحث سیاسی یا ایدئولوژیک سخنی هر می‌گیرد که طرفین هر کدام مدعی می‌شوند که پاسخ همه مسائل را داده‌اند وقتی کسی می‌گوید این موقعیت جواب خاصی ندارد و من نمی‌دانم چه چیزی خوب یا بد است، همه برآشفته می‌شوند چون معتقدند وظیفه هنرمند این است که به مخاطب‌اش بگوید چه چیزی خوب و چه چیزی بد است و در چنین شرایطی کسی که این کار را نمی‌کند اصلا هنرمند محسوبش نمی‌کنند و این هنرمند ناخواسته می‌شود هنرمند سیاسی، نمونه‌اش فیلمسازی است مانند تارکوفسکی.

خردنامه: اگر به سینما به عنوان یک ابزار نگاه کنیم، آنگاه سینما چه قابلیتی دارد که رویکردها و جهت‌گیری‌های سیاسی را نشان بدهد؟ و رابطه سینما با مقوله زمان و زمان‌بندی سینما، هم از آن جهت که در دوره خاصی ساخته می‌شود و هم از آن روی که در یک زمان محدودی به نمایش درمی‌آید چگونه است؟

طوسی: سینمای سیاسی می‌تواند تشخیص خودش را داشته باشد. اصولا فیلمساز، هنرمند و روشنفکر همه چیز دست خودش نیست. ممکن است او در جامعه‌ای زندگی کند که زمینه‌ساز سوق دادنش به سمت گیری‌های اجتماعی و سیاسی شود و گریزی از این نوع زاویه دید (به لحاظ حفظه‌ها و حساسیت‌هایش) نداشته باشد.

اگر فیلمساز از ظرفیت‌های بصری مطلوب برخوردار باشد که بتواند تفکر و جهت گیری اجتماعی و سیاسی خاص خودش را به درستی در فیلم اجرا بکند، آن فیلم ماندگار می‌شود و در گستره تاریخ می‌توان همواره از آن یاد کرد. بخشی از پیکره فیلمسازهای ما (به‌طور قهری و تحمیل شده از جامعه) تریبونی نگاه کردن است.

مثلا خانم رخشان بنی‌اعتماد فیلم «پوست شهر» خود را این گونه به پایان می‌رساند که شخصیت محوری‌اش (طوبی با بازی گلاب آدینه) در بحبوحه انتخابات ریاست جمهوری رو به دوربین خبرنگار تلویزیون با سادگی و صراحت می‌گوید: «اصلا این فیلم‌ها را برای کی نشون می‌دین؟». در اینجا فراتر از نگاه مستقل بنی‌اعتماد به هیئت‌بندی اجتماعی معاصر و اسطقاک‌های حاکم، مخاطب فیلمساز، هوادمردان جامعه هستند. این اعتراض تریبونی را در فیلم آژانس شیشه‌ای خانمی کیمیا هم به خوبی می‌بینیم؛ در عین حال که مونولوگ‌های حاج کاظم کاملا شعاری هستند ولی این شعار برگرفته از جامعه معاصر خودش است. در فیلم اعتراض مسعود کیمیایی و مواجهه تکه‌تک با دانشجویان نیز همین تریبون اجتماعی موضوعیت دارد. این میزانسن‌های واقعی این هنرمندان که گریزی از آنها ندارند چون خرون این جامعه زندگی می‌کنند و می‌خواهند به نوعی تریبون دوران خود باشند. به عقیده من یکی از بهترین فیلمسازهای تاریخ سینما که هم وجوه اجتماعی و سیاسی مورد نظرش را به خوبی نشان داده و هم زبان سینمایی‌اش را با استادی و تبحر کامل، فرد زینه‌مان است. در ۳ فیلم شاخص او «جولیا»، «شب کهر راینگر» و «هیزدی برای تمام فصول» مفاهیم اجتماعی و سیاسی و نفس مبارزه و مقاومت و پایداری برای هدف به خوبی با زبان سینما پار معنایی پیدا می‌کنند. یا فیلم «صلات ظهر» او که در شکل ظاهری یک وسترن متفاوت به نظر می‌رسد، زیربنای سیاسی دارد و پانکاهی تأویل گونه به مک کارتیسم می‌پردازد؛ یک کلانتر تنها و وامانده باید خودش یک تنه در برابر وضعیت بحرانی و پرتهاجم بایستد و از خود دفاع کند. در چنین فرایندی فرد زینه‌مان از صلات ظهر به اسب کهر راینگر و بعد به مردی برای تمام فصول و جولیا می‌رسد. اگر این فیلم‌ها مسیکل متفکری خودشان را دارند به خاطر این است که زینه‌مان حضور و موقعیت‌اش در جامعه‌ای است که این شرایط و بستر طبیعی و خودجوش را برای تجربه کردن مرحله به مرحله او یا نمی‌واحد و اجزاها و روایت‌های متفاوت فراهم می‌کند ولی متأسفانه فیلمساز ما نمی‌تواند این موجودیت، ابزار وجود و تجربه را به درستی و بدون انقطاع طی کند. گاهی اوقات به‌طور ناخودآگاه در این گونه تریبون‌های شفاهی فرار می‌گیرد و زمانی دیگر به تأویل گرایی و فرم متمایل می‌شود. مثلا وقتی ابراز است ما به یک زایش سیاسی در دوران متأخر خود برسیم، نسخه هم عرض کلاسیک نداریم و فیلمساز جوان و خوش‌فریحه ناخواسته به فرمالیسم افراطی روی می‌آورد. او چون در چرخه ممیزی قرار گرفته و نمی‌تواند شرایط معاصر دورانش را به طور شفاف توضیح دهد، به نگاه تأویل گرا و فرمالیستی پناه می‌آورد. برای مثال فیلم «تنها ۲ پار زندگی می‌کنیم» بهنام بهزادی با استقبال جامعه منتقد و روشنفکران روبه‌رو بوده ولی با دیگر مخاطبان قشره کلانشهری چون تهران که قشرهای عامی و متوسط جامعه را تشکیل می‌دهند، نمی‌تواند همراه شود. در نقطه‌ای مطلوب و ایدئال، وقتی فیلمساز صمت و سو و ابعاد سیاسی پیدا می‌کند لزوما باید مخاطب خود را انبوه‌تر و فراگیرتر (به ویژه برای جوامعی با ساختار و طبقه‌بندی ایران) در نظر بگیرد و حتی المقدور از نگاه انتزاعی پرهیز کند.

خردنامه: پرجسته‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما که به نحوی و چه زیباشناختی آن به طور عالی در آنها رعایت شده و نسبتی مستقیم با سیاست و امر سیاسی دارند کدام فیلم‌ها هستند و به چه دلایلی این عنوان را بدان‌ها می‌دهید؟

صافاریان: از نظر وجوه‌شناسی، سینما به عنوان یک مدیوم، مهم‌ترین چیزش علمه‌پسند بودنش است یعنی سینما برای تفریح تماشاگر عام به وجود آمده برای اینکه انسان‌ها در اوقات فراغت خود که از کار روزمره خسته هستند به سینما بروند. دوم اینکه سینما هنر گرانی است؛ یعنی ساختن یک فیلم مانند نوشتن یک شعر نیست و سوم اینکه سینما یک هنر جمعی است و فرایند تولید آن شخصی و خصوصی نیست. این موارد با خود الزاماتی می‌آورد؛ مثلا گران بودنش خیلی چیزها به همراه می‌آورد. شما وقتی نمی‌توانید برای خودتان فیلم بسازید، یعنی اینکه باید برای کسی فیلم بسازید و این شخص معمولا یا دولت است یا اینکه یک کمپانی خیلی بزرگ و آنها هم تو را مجبور می‌کنند که در راستای تفکرات و دیدگاه‌های آنان برایشان فیلم بسازی. گاهی اوقات اشتراک‌نظر بین فیلمساز و سفارش‌دهنده اثر وجود دارد و خیلی اوقات نیز بین آنها تضاد وجود دارد به همین دلیل من فکر می‌کنم که حداقل تعداد قابل توجهی از فیلم‌های سیاسی مهم و تأثیرگذار در طول تاریخ سینما هنگامی می‌توانند به وجود بیایند که فیلمساز با حکومت مستقر در جامعه خودش اختلاف عمیقی کند. مثلا فیلم «رزمنا و پوتمکین» یکی از برجسته‌ترین فیلم‌های سیاسی‌ای است که یک جور مرور انقلاب است؛ مرور آن حکومتی است که در آن زمان حاکم بوده و فیلمساز هم با آن احساس همدلی و همراهی می‌کرده است. خیلی سخت یا غیرممکن بود که آیزنشتاین بخواهد علیه آن حکومت فیلم بسازد.

روحانی: من از این نظر خواهی قاطع مدافع کنید چون همچنان معتقدم چیزی به نام ژانر یا گونه سیاسی وجود ندارد تا بخواهیم از برجسته‌ترین فیلم‌های این نوع یاد کنیم.

طوسی: گرایش به این گونه آثار و انتخاب بهترین فیلم‌های سیاسی به علایق و دلبستگی‌های ما و نوع جهان‌بینی من و طبقه‌ای که در آن رشد کرده‌ایم و شکل مناسبات فردی و اجتماعی‌مان بستگی تمام دارد. از نگاه بنده در سینمای خودمانی فیلم «گوزن‌ها» از نظر مضمونی و اجرایی و زیبایی‌شناسی تصویری و صحنه‌های حسی و تأثیرگذارش و دیگر وجوه هنرمندانه‌اش و شکل‌یابی نگاه نوستالژیک و دیدگاه اجتماعی - سیاسی سازنده‌اش با زبان سینما و نوع مواجهه حسی و عاطفی و اجتماعی با مفهوم «فرافت»، یک نمونه استثنایی و ماندگار به شمار می‌آید. گوزن‌ها فیلمی گرم و همیشه زنده و سرپاست که رنگ و بوی کهنگی به خود نمی‌گیرد. فیلم‌های «آرامش در حضور دیگران» (ناصر تقوایی)، «شازده احتجاب» (بهمن فرمان‌آرا)، «خیمه قرمز» (مسعود کیمیایی)، «بی‌ابران» (ناصر تقوایی)، «آژانس شیشه‌ای» (ابراهیم حاتمی‌کیا)، «غل سوخته» (رسول ملاقلی‌پور)، «روزگار ما» (رخشان بنی‌اعتماد) و «اعتراض» (مسعود کیمیایی) از جمله فیلم‌های برتر سینمای ایران با مضامین سیاسی هستند. در سینمای جهان هم می‌توان از فیلم‌های «پن بروزی لرانده» (لنی ریفنشتال)، «کیمودو» (شعله‌های آتش)، «جزیره الجزیره» و «عبارزین پاسکه» (جیلو پونته کوروو)، «ج» و «حکومت نظامی» (کوستاگاوراس)، «K.P.I» (الیور استون)، «مردی برای تمام فصول» (فرد زینه‌مان)، «سالواتوره جولیانو» و «چشمه‌های عاتی» (فرانچسکو رزی)، به عنوان فیلم‌های برتر سیاسی نام برد. از منظری دیگر فیلم‌های «پدرخوانده ۱ و ۲» فرانسیس فورد کاپولا جزو سیاسی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما هستند. حتی فیلم‌های «سر آلفرد و گازما را برایم بیاور» و «سگ‌های پوشالی» سامر پکین با الزنگاه سیاسی قابل تفسیر هستند.

منتها به این نکته ظریف نیز باید توجه داشته باشیم که معاهره به مطلوب کردن این فیلم‌ها - صرفا - از بعد سیاسی، نوعی جفا به ذات و ساخت سینماست؛ پس یک بیننده دیگر این حق را دارد که مثلا فیلم جولیا را یک «هرام» بداند و اصلا نگاه سیاسی به این فیلم برایش جذابیتی نداشته باشد. یا بیننده دیگری «سر آلفرد و گازما را برایم بیاور» را در حد یک تریلر دیدنی ارزیابی می‌کند و ترجیح می‌دهد که «سگ‌های پوشالی» را یک اثر روان‌شناسانه در مورد ذات «خشونت» بداند یا فقط زبان سینمایی و ریتم پرکشش فیلم «ج» و موسیقی شنیدنی تدودور آکیس‌پرایش جذاب باشد.

گفت‌وگو: مهدی زاهدی