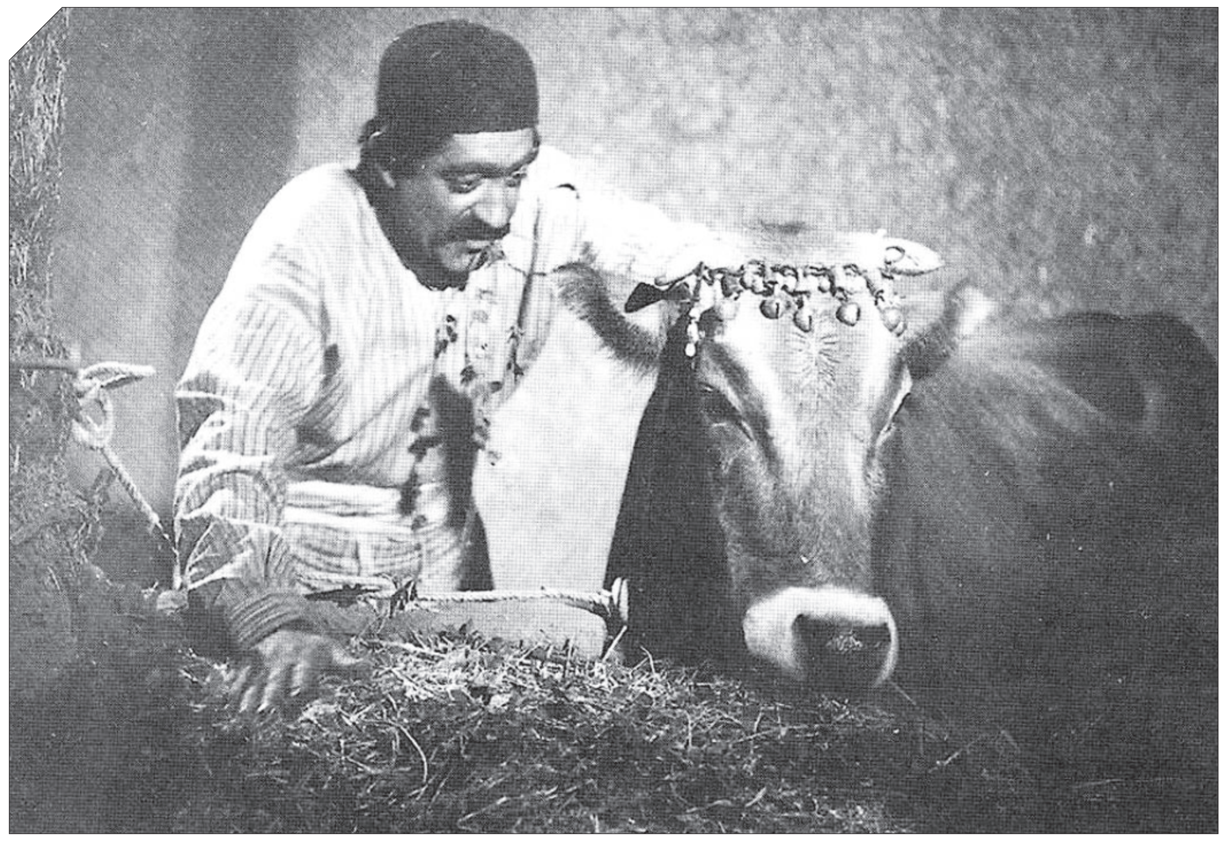
عکس: نمایی از فیلم «اجاره‌نشین‌ها» ساخته داریوش مهرجویی

عکس: نمایی از فیلم «باشو غریبه کوچک» ساخته بهرام بیضایی


عکس: نمایی از فیلم «گاو» ساخته داریوش مهرجویی

عکس: نمایی از فیلم «گوزن‌ها» ساخته مسعود کیمیایی

بررسی سیر تاریخی محدودیت‌های ساخت فیلم سیاسی در گفت‌وگو با جواد طوسی، منتقد سینما

چرا نمی‌توانیم از زندگی مصدق فیلم بسازیم

بهناز شیربانی: اینکه دقیقا به چه فیلمی می‌توان عنوان سیاسی اطلاق کرد و آیا اساسا زمینه ظهور و بروز چنین فیلم‌هایی در سینمای ایران وجود دارد یا خیر؟ محل بحث و نظر بسیاری است. جواد طوسی از منتقدان باسابقه سینمای ایران معتقد است در تمام سال‌های گذشته عمدتا از بسیاری از فیلم‌های اجتماعی، خوانش‌های سیاسی صورت گرفته و مثلا وقتی داریوش مهرجویی برای ساخت فیلم «گاو» (براساس دغدغه‌های فلسفی‌اش) به سراغ «عزاداران بیل» غلامحسین ساعدی می‌رود، در وهله اول قرار است نگاهی نقادانه و روان‌کاوانه داشته باشد. یا مهم‌ترین فیلمی که با نگرش اجتماعی ساخته شده و از آن برداشت و داوری سیاسی شده، «گوزن‌ها»ی مسعود کیمیایی است، ولی نمی‌توانیم از آن به عنوان فیلمی سیاسی نام ببریم. اینکه مرز بین سینمای سیاسی و اجتماعی در ایران چطور تعریف می‌شود و کدام‌یک از فیلم‌سازان در بیان مفاهیم سیاسی در آثارشان موفق بوده‌اند، محوریت گفت‌وگوی ما با جواد طوسی است.

◆ تحلیل شما از ساخت فیلم سیاسی در سینمای ایران چیست؟

نسبت به این جنس سینما و شیوه فیلم‌سازی، نگاه‌های متفاوتی، چه در جامعه منتقدان خودمان و چه در جوامع معتبر و حرفه‌ای جهانی وجود داشته است. اما قدر مسلم نمی‌توان از آن به عنوان ژانر سیاسی نام برد، زیرا «ژانر» نشانه‌ها و ریشه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی و قالب و فرم بصری خودش را دارد و این فرم باید جایگاه تثبیت‌شده تاریخی‌اش را از طریق عناصر تکرارشونده و مضامین مختص به خود پیدا کند. طبیعی است که باید دست‌مایه‌هایی در فیلم وجود داشته باشد که آن را به عنوان یک ژانر مستقل و برخوردار از الگو و سبک خاص بپذیریم. مثل ژانر موزیکال، کمدی، نوآر، وحشت، جنگ و وسترن که این آخری با اینکه در یک دوره تاریخی متوقف شد، اما هرازچندگاهی در برخی فیلم‌ها نمود پیدا می‌کند، چراکه هنوز ظرفیت پرداختن به آن وجود دارد و بازی با آن فرم، مضمون، فردگرایی و شمایل‌نگاری قهرمان همچنان جذاب است. یا مثلا در «فیلم نوآر» شمایل یک ضد قهرمان خاکستری را داریم که می‌خواهد فردیت خودش را در یک تلاش مذبوحانه که عمدتا به تراژدی منتهی می‌شود، به نمایش بگذارد. یا فیلم «موزیکال» که سازوکار خودش را دارد و این سؤال همچنان باقی است که چرا در سینمای ایران نتوانستیم تجربه‌های مداوم و جریان‌ساز موزیکال داشته باشیم؟ پاسخ این است که بخشی از آن ریشه فرهنگی دارد و به جامعه سنتی ما برمی‌گردد. مثال بارز آن ساخت فیلم‌هایی چون «حسن کچل» و «بابا شمل» ساخته علی حاتمی است که در همان دوران شکل‌گیری «موج نو» در اواخر دهه ۴۰ و نیمه اول دهه ۵۰ با شکست مواجه شد و ادامه پیدا نکرد. بعد از سال ۵۷ نیز این نوع سینما اساسا قادر به شکل‌گیری و احیا نبود، زیرا یکی از مهم‌ترین ارکان و عناصر فیلم موزیکال، حضور موسیقایی و تجمع‌یافته آدم‌ها (اعم از زن و مرد) است که در این هم‌سُرایی و موقعیت‌های فانتزی خودشان را به نمایش بگذارند و این عملا امکان‌پذیر نبود. پس با نگاهی گذرا می‌توان متوجه شد که در سینمای ما مسئله «ژانر» و شکل‌یابی حرفه‌ای و قاعده‌مند آن (به جز یک استثنا یعنی ژانر جنگی) عملا منتفی است. ما در زمینه «سینمای سیاسی» یا «فیلم سیاسی» هم نتوانستیم مرحله به مرحله براساس التهابات اجتماعی و سیاسی که در دوران مشروطه و دهه‌های ۲۰ و ۳۰ تجربه کردیم، نمونه‌ها و مصادیق عینی و تاریخی اجتماعی‌اش را به شکل عمیق و با نگاهی منصفانه و جامع‌الاطراف به نمایش بگذاریم.

◆ به نظر شما دلیلش چیست؟

بخشی از آن به تداوم یک آزمون و خطا برمی‌گردد. اگر خودمان را به اوایل سال‌های دهه ۳۰ محدود کنیم، می‌بینیم که به دنبال بحران‌های داخلی کودتایی انجام می‌پذیرد و در این دوران فترت، یک نوع تلخ‌اندیشی و نگاه تراژیک در حوزه ادبیات و شعر و رُمان حاکم می‌شود. اتفاقا در سینما تلاش‌هایی صورت می‌گیرد تا جامعه منفعل و به سکون کشیده شده و سر به تو از طریق یک‌سری مضامین خانوادگی که عمدتا در سطح باقی می‌مانند، دیده شود. اما این نمایش از هم پاشیده‌شدن کانون خانواده در فیلم‌های سینمایی، بیشتر با پایان‌های خوش و باسمه‌ای همراه است و چنین فیلم‌هایی نمی‌توانند قصه‌شان را به‌درستی تعریف کنند تا به آثار مطرح و ماندگار زمانه خود تبدیل شوند.

◆ چه فیلم‌هایی در آن مقطع با چنین نگاهی ساخته شدند؟

در سال‌های نیمه اول دهه ۳۰ فیلم‌های «افسونگر» اسماعیل کوشان، «گرداب» حسن خردمند، «بی‌پناه» گرجی‌عبادیا، «غفلت» علی کسمایی و چند اثر مهدی رئیس‌فیروز مثل «ولگرد»، «لغزش» و «پایان رنج‌ها» به این نوع مضامین و دست‌مایه‌ها (عمدتا با نگاه و قصه‌های کلیشه‌ای) پرداختند. جدا از آنکه از طریق این فیلم‌ها می‌توانیم به یک خوانش تاریخی برسیم، متأسفانه آرشیو کامل و کنترل‌شده خوبی نداشتیم تا از فیلم‌های علی دریابیگی، مهدی رئیس‌فیروز، اسماعیل کوشان، علی کسمایی و سیامک یاسمی به خوبی مراقبت کنیم تا بعدها بتوانیم آنها را در سینماتِک یا فیلمخانه به نمایش بگذاریم و نگاهی تاریخی - اجتماعی و در عین حال ساختاری به این گونه آثار داشته باشیم. به عنوان مثال می‌بینیم که این نوع ملودرام‌های خانوادگی، گاهی در یک قالب و نمایش اتراکسیونی برگزار می‌شوند. کُلاژی که در آن رقص و آواز و نمایش اخلاق‌گرایی و شادی و غم و... و سر به سنگ خوردن آدم‌ها را می‌بینیم. از جایی به بعد، فیلم‌های ساموئل خاچیکیان را داریم که گاهی با قصه‌های خانوادگی شهری‌اش (بازگشت، دختری از شیراز و چهارراه حوادث) و گاهی با مضامین پلیسی و جنایی که سنخیت چندانی با روابط و مناسبات فرهنگی - اجتماعیِ مبتنی بر رئالیسم زمانه خود ندارند (فیلم‌هایی چون «فریاد نیمه‌شب»، «یک قَدم تا مرگ»، «دلهره»، «ضربت»، «سرسام» و «عصیان») تماشاگر خودش را سرگرم می‌کند. به همین خاطر اگر گاهی فیلم‌هایی ساخته شده که در بستر روایت اجتماعی به حوزه‌های سیاسی هم طعنه می‌زند، آن‌قدر کم‌رنگ و محدود است که نمی‌توان از آنها یاد کرد. مثلا فرخ غفاری بر اساس پیشینه اولیه چپ خود فیلمی مثل «جنوب شهر» را در تعامل و همفکری با جلال مقدم می‌سازد. فیلم سال ۱۳۳۷ ساخته می‌شود، اما سه، چهار سال توقیف می‌شود و در نهایت اداره سانسور اجازه می‌دهد با یک پایان خوش به نمایش درآید و آن نگاه رئالیستیِ تلخ‌اندیشانه که مدنظر جلال مقدم فیلم‌نامه‌نویس و فرخ غفاری کارگردان بود، عملا به چیز دیگری تبدیل می‌شود. این نخستین فیلمی بود که یک طبقه اجتماعی را انتخاب کرده بود و مصائب و واخوردگی آنها در زندگی روزمره‌شان را به نمایش می‌گذاشت و قصد داشت به نوعی نگاه نقادانه اجتماعی برسد، اما ممیزی شاکله اصلی این فیلم را به هم ریخت. همین موضوع باعث شد افراد دیگری هم که قصد داشتند از امثال فرخ غفاری تبعیت کنند و چنین فیلم‌هایی بسازند، منصرف شوند و عطای آن را به لقایش ببخشند.

یا ابراهیم گلستان در فیلم «خشت و آیینه» (۱۳۴۴) کم و بیش سعی می‌کند در کنار نگاه کاملا شخصی و متکی بر فرم خود، نیم‌نگاهی نیز به حوزه‌های اجتماعی داشته باشد. اما تکلیف کارگردان با خود و مخاطبش و شکل روایتی که انتخاب کرده، مشخص نیست. از سویی می‌خواهد به دنیای شخصی، بیان تغزلی و شاعرانه خودش پایبند باشد و از سوی دیگر بدش نمی‌آید خود را به‌عنوان یک فیلم‌ساز معترضِ اجتماعی‌نگر معرفی کند که به نظرم به هیچ‌کدام از این دو هدف نمی‌رسد و نهایتا فیلم (با وجود برخی ارزش‌های ساختاری و بصری‌اش) مخاطب‌شناسی گسترده‌ای پیدا نمی‌کند. در ادامه و در دوره‌ای بعد از «انقلاب سفید» یا (یا به قول معروف) «انقلاب شاه و ملت» که قرار است امید و خوش‌بینی‌هایی به جامعه تزریق شود، از سمت فیلم‌سازانی مثل سیامک یاسمی سنگ بنای «سینمای رؤیاپرداز» گذاشته می‌شود. در فیلم‌هایی مثل «قهرمان قهرمانان»، «آقای قرن بیستم»، «گنج قارون» و «حاتم طائی» کاملا این آشتی‌پذیری طبقاتی را شاهد هستیم. در این فیلم‌ها قشر فرودست جامعه شهری را می‌بینیم که همچنان در بطن سنت و نوعی اخلاق‌گرایی عوامانه جا خوش کرده و به مرور با یک‌سری نشانه‌های روبنایی مدرنیته نیز روبه‌رو می‌شود. علی بی‌غمِ فیلم «گنج قارون» در آن شمایل‌نگاری محمدعلی فردین، الگو و نمونه تمام‌عیارِ چنین قهرمان محبوب و سمپاتیکی است و تا مدتی این تیپ، ارتباط خوبی (در جهت همذات‌پنداری) با مجموعه‌ای از اقشار فرودست و عامی و طبقه متوسط رشدنیافته جامعه شهری (خصوصا قشر کارگر و افرادی که از نظر بنیه اقتصادی شرایط خوبی ندارند) برقرار می‌کند.

اما همین فیلم‌ها و این‌گونه مضامین، ظرفیت کوتاه تاریخی سه، چهار ساله دارند و از اواخر دهه۴۰ با شکل‌گیری جریانی به اسم «موج نو»، نگاهی متفاوت و کُنش‌مند را شاهد هستیم که از دل آن می‌توانیم نمونه‌هایی از یک «سینمای معترض» را ببینیم؛ سینمایی که یک لحن کاملا اجتماعی دارد و گاهی اوقات پا را فراتر می‌گذارد و به یک نگرش سیاسی هم می‌رسد، اما در هر صورت نمی‌توانیم از این فیلم‌ها مثل «قیصر»، «آرامش در حضور دیگران»، «تنگسیر»، «بلوچ»، «کندو»، «دایره مینا»، «گوزن‌ها» و«سفر سنگ» به عنوان فیلم‌های سیاسی نام ببریم.

◆ چرا از این فیلم‌ها خوانش سیاسی شد؟

بضاعت «فیلم سیاسی» آن‌قدر در سینمای ما در این سیر تاریخی اندک بوده است که گاهی افرادی حتی به عنوان منتقد، برخی از فیلم‌ها را به نفع تلقی غلط خود مصادره به مطلوب می‌کنند. آنها وقتی سوژه یک فیلم را تحلیل و آنالیز می‌کنند، گاهی از آن واقعیت عینی و تحلیل درست تاریخی-فرهنگی-اجتماعی پا فراتر می‌گذارند و با نگاهی افراطی با این فیلم‌ها و مضامین و جهان‌بینی سازندگانشان روبه‌رو می‌شوند. مثلا می‌گویند این فیلم پتانسیل اینکه از آن برداشت و تحلیل سیاسی نیز داشته باشیم، وجود دارد، درصورتی‌که در واقعیت امر، نگاه خالق اثر مثل مسعود کیمیایی، امیر نادری یا داریوش مهرجویی این‌گونه نبوده که با خودشان فکر کنند می‌خواهند با یک هدف از پیش تعیین‌شده فیلمی سیاسی بسازند. وقتی داریوش مهرجویی برای ساخت فیلم «گاو» (براساس دغدغه‌های فلسفی‌اش) به سراغ «عزاداران بیل» غلامحسین ساعدی می‌رود، در وهله اول قرار است نگاهی نقادانه و روان‌کاوانه داشته باشد. یا وام‌گیری او از قصه «آشغالدونی» مجموعه «گور و گهواره» ساعدی در فیلم «دایره مینا»، بیشتر در جهت دستیابی به بیانی معترضانه و افشاگرانه بوده است که قاعدتا پرسه‌زنی خودش را از بطن جامعه اخذ می‌کند اما قصد ندارد به فیلمش برچسب سیاسی بزند. مهم‌ترین فیلمی که با نگرش اجتماعی ساخته شده و از آن برداشت و داوری سیاسی شده، «گوزن‌ها»ی مسعود کیمیایی است ولی نمی‌توانیم از آن به‌عنوان فیلمی سیاسی نام ببریم.

فیلم با یک لانگ‌شات از شهر تهران شروع می‌شود، بعد در نمایی بسته‌تر یک ماشین گلوله‌خورده می‌بینیم که از داخل آن مردی با عینک ذره‌بینی پیاده می‌شود که اُورکتی آمریکایی به تن دارد و ظاهرش شبیه به آدم‌های چپ و چریک آن دوران است که عقیده و خط مشی مسلحانه داشتند. به مرور با این شخصیت آشنا و متوجه می‌شویم که در حین سرقت از یک بانک به اتفاق هم‌فکرانش، زخمی شده و گلوله خورده و به خانه محقر دوست قدیمی‌اش پناه آورده است. با خانه پرجمعیتی روبه‌رو می‌شویم که ساکنانش با فقر و بدبختی دست‌به‌گریبان‌اند و می‌توان آن را تصویر نمادینی از یک جامعه به‌هم‌ریخته و ناکارآمد و دور از مدار عدالت فردی و اجتماعی دانست. در اینجا یکی از دو آدم اصلی و منتخب کیمیایی، یعنی قدرت، از پشت پنجره به آن محیط بلازده و آدم‌های شوربختش می‌نگرد و هرازگاه مونولوگ‌های خودش را به‌عنوان یک مانیفست اجتماعی بیان می‌کند. همه این تک‌گویی‌ها و بیان و لحن معترضانه، متوجه جامعه‌ای است که در آن زیست می‌کنند ولی ما به‌طور هم‌زمان برخی از مناسبات اخلاقی، حسی و انسانی را نیز بین دو رفیق قدیمی می‌بینیم. در زیر سقف همین اتاقی که قدرت در آن مخفی شده، زن زجرکشیده‌ای را می‌بینیم که انگار عاشقانه‌های خودش را فراموش کرده و حالا فقط در این روزمرگی کسالت‌بارش «رفاقت» می‌کند؛ زنی که در دوران به هرزرفتن عشق قدیمی‌اش سید همچنان کنارش است ولی گلایه‌های بحق خود را نیز دارد و این سؤال معترضانه را مطرح می‌کند که جایگاه من به‌عنوان یک زن کجاست؟ ولی در نهایت تحلیلی در فیلم می‌بینیم که فراتر از وجوه اجتماعی‌اش، می‌تواند به‌مثابه نوعی داوری و سمت‌گیری سیاسی هم باشد. در آن صف‌آرایی نهایی بین آدم‌های عدالتخواه مسعود کیمیایی و مأموران نظامی و امنیتی وابسته به حکومتی ناکارآمد، برخورد و ستیز خشونت‌باری صورت می‌گیرد که به مرگ سرخوشانه انسان‌های کُنشمند و عدالتخواه کیمیایی می‌انجامد. در پایان «گوزن‌ها» یک انفجار رخ می‌دهد که پیامد آن در کارنامه کارگردانش در فیلم «سفر سنگ»، نابودی آن خانه ظلم است. در اینجا آدم‌های منتخب کیمیایی، در یک حضور تجمع‌یافته‌تر موجودیت فردی و معاصر اجتماعی خودشان را به نمایش می‌گذارند.

نگاه معترضانه کارگردان‌هایی مثل مسعود کیمیایی (در اغلب آثارش)، ناصر تقوایی در «آرامش در حضور دیگران»، داریوش مهرجویی در «دایره مینا» و امیر نادری در «تنگسیر»، مبتنی بر یک حس درونی برخاسته از آن شرایط اجتماعی ست و هیچ‌یک از آنها از روی شکم‌سیری یا برای پُز روشنفکرانه این فیلم‌ها را نساختند و طبیعی است که مسائل و معضلاتی در متن جامعه عامل محرک آنها برای ساخت این آثار بوده است. همین‌طور می‌بینیم که سهراب شهیدثالث بر اساس نگاه شخصی خودش، به حوزه‌های اجتماعی وارد می‌شود و با نزدیک‌شدن به دنیای مردی تنها که در منطقه‌ای پرت از شمال با پسر نوجوانش از طریق فروش ماهی قاچاق روزگارشان را می‌گذرانند (یک اتفاق ساده) یا پرداختن به زندگی یکنواخت سوزنبانی پیر و در آستانه بازنشستگی (طبیعت بی‌جان)، این سؤال را به‌طور ضمنی و بدون توسل به هرگونه شعاری مطرح می‌کند که این قبیل آدم‌ها چه جایگاه و نقطه اتکای قرص و محکمی دارند؟

◆ کمی درباره حال‌وهوای سینمای ایران در دهه ۶۰ صحبت کنیم. فضای سینمای ایران را در این دوره، چطور ارزیابی می‌کنید؟

در طول این دهه می‌بینیم که برخی «عقلانیت» را از زاویه دید خودشان در تداوم یک آزمون و خطای فرهنگی-هنری، تعریف و اجرا کردند. در مدیریت ۱۰ساله آقایان بهشتی و انوار و اسفندیاری در معاونت سینمایی وزارت ارشاد و بنیاد سینمایی فارابی، شاهد شکل‌گیری نوعی از سینما که نقاط قوت و ضعفی هم داشت، بودیم. اگر بازنگری تاریخی خودمان را داشته باشیم و منصفانه با موضوعات آن دوران روبه‌رو شویم، باید به این نکته توجه کنیم که تا چه حد این مدیران، به‌عنوان فرهنگسازان جامعه‌ای که در جابه‌جایی ارزش‌ها قصد دارند از سینما (در کانون سنت و مذهب) به‌عنوان یک رسانه عمومی تأثیرگذار محافظت و برای آن خوراک مناسب زمانه خودشان را فراهم کنند، موفق عمل کرده‌اند؟ طبیعی است که مسیر سختی پیش‌رویشان بوده و به همین دلیل باید واقع‌بینانه با دوران مدیریتی آنها روبه‌رو شویم. اگر معتقدیم در آن دوران بیشتر فیلم‌های «مضمون‌گرا» تولید شدند و خبر چندانی از تولید فیلم سیاسی نبود یا اگر هم ساخته می‌شود، دندان‌گیر نبود، می‌توان آن را این‌طور تحلیل کرد که در آن زمان چرخه تولید توجیه منطقی خودش را داشته است. البته در برخی مواقع هم، تعادل بین فرم و محتوا وجود داشته یا موارد استثنا مثل فیلم «خط قرمز» را داریم که درست با شرایط سیاسی آن مقطع حساس تاریخی منطبق است و حرفی برای گفتن دارد که متأسفانه به نمایش عمومی درنمی‌آید.

◆ سیدمحمد بهشتی معتقد است برای اینکه در دهه ۶۰ سینما سیاسی نشود، سیاسی رفتار شده و این شکل از مدیریت باعث محافظت بیشتر از سینما شد. در آن دوران با فیلم‌سازانی مواجه بودیم که بعد از یک رویداد تاریخی، اجتماعی و سیاسی بزرگ حرف‌های تازه‌ای برای گفتن داشتند و اتفاقا تولیدات سینمای ایران به‌طور چشمگیری افزایش داشت. در کنار کمیت چشمگیر تولیدات در دهه ۶۰، کمی درباره کیفیت این آثار و موضوعات سیاسی که در فیلم‌ها مطرح شد، صحبت کنید.

پیش از پاسخ به این پرسش باید به نکته‌ای اشاره کنم. در یک مقایسه تطبیقی و تاریخی باید بپذیریم که وضعیت موجود جامعه ما از جنبه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی قابل‌مقایسه با جوامع اروپایی، ازجمله ایتالیا نیست. از این جهت سینمای ایتالیا را مثال می‌زنم، چون «سینمای سیاسی» در آن کشور کاملا جا افتاده و در دوره‌های مختلف تاریخی _اجتماعی حضور پررنگ داشته است. اما چرا در سینمای ما این گزاره ممکن نمی‌شود؟ به این دلیل که تا ایدئولوژی وقت درصدد برمی‌آید به یک تعریف تئوریک اصولی و قاعده‌مند برسد، اتفاقی دیگر باعث می‌شود این موضوع کلا فراموش شود. به همین دلیل اساسا خود فیلم‌ساز، داستان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس قادر نیست از دل این وضعیت پارادوکسیکال، دستاوردی درست داشته باشد و خوراک مناسب هم‌زمان خود را پیدا کند. از طرفی، منتقدان و نظریه‌پردازان و افرادی که قصد دارند خوانشی تاریخی از وقایع معاصر داشته باشند، باید واقع‌بینانه با این مقاطع و رخدادهای فرهنگی آن روبه‌رو شوند. قصد اسائه ادب ندارم و هر نسلی می‌تواند استعداد، شکوفایی، کاربلدی و نگاه حرفه‌ای و ژورنالیستی و خلاقانه خود را داشته باشد. اما وقتی با تاریخ رودررو می‌شویم، نمی‌توانیم آن را یک‌سویه و براساس مباحث و اطلاعات صرفا تئوریک و سلایق شخصی ارزیابی کنیم. اگر در آن دوران موردنظر حضور عینی و فیزیکی نداشتی و با دیدگاه‌ها و نحله‌های فکری و مناسبت‌ها و ضرورت‌های تاریخی معاصرشان محشور نبودی، نمی‌توانی صرفا به اتکای بعضی منابع با این موضوعات و رویدادها روبه‌رو شوی. اگر به اواخر دهه ۴۰ یا دهه حساس ۵۰ می‌پردازیم، باید با اتفاقات آن زمان واقع‌بینانه و مبتنی بر نگرش عمیق جامعه‌شناسانه مواجه شد. نمی‌توانیم از یک سیستم حکومتی و مدرنیسم عاریتی آن تعریف کنیم و متقابلا بدون ارائه دلایل متقن، «جنبش چپ» را در آن شرایط تاریخی (فارغ از تب تندِ گرایش‌های چپ در جامعه جهانی) مخرب و ضربه‌زننده بدانیم و آن را بی‌رحمانه داوری کنیم و با زبان بی‌زبانی بگوییم که هر بدبختی که اکنون بر سر ما می‌آید، از ذوق‌زدگی احساسی یک گروه انسان چپ مثل جلال آل‌احمد و شریعتی و گلسرخی و... بوده است. چه بسا اگر همکار عزیز منتقد من حسن حسینی با رخدادها و مناسبات تاریخی، اجتماعی و سیاسی دهه‌های ۳۰ و ۴۰ رودررو شده بود و در کوران گسترش آرمان‌خواهی قرار می‌گرفت، مقداری تحلیل و ارزیابی‌اش را نسبت به آثار اجتماعی آن دوران و حرکت «موج نو» درست‌تر و عمیق‌تر ارائه می‌داد. من هیچ گاردی در برابر «مدرنیته» ندارم؛ ولی وقتی این مدرنتیه نسخه‌ای دست‌ساز و روبنایی باشد و از دل این جامعه اخذ نشود، دستاورد نهایی آن را در نیمه دوم دهه ۵۰ و آن وضعیت ملتهب آنارشیستی می‌بینیم. در واقع، سیستم حکومتی وقت، درِ باغ سبزی نشان می‌دهد و روی آن عنوانی رفرمیستی (از زاویه دید خود) می‌گذارد. اما توجه داشته باشیم که این سیستمی که آن‌قدر در فردیت خود سنگ اسطوره‌های باستانی و ارزش‌های متقدم تاریخی را به سینه می‌زد و می‌خواست دروازه‌های «تمدن بزرگ» را بگشاید، چگونه از اعتبار می‌افتد. حالا من در مقام منتقد بگویم، همه این مصائب و مشکلات به خاطر یک‌سری احساس‌گرایی‌ها و روبنایی عده‌ای آدم چپ بود که نه تحلیل داشتند و نه زمینه مطالعاتی درست و فقط تئوری‌های شعاری خودشان را اجرا می‌کردند. آیا این کلی‌بافی‌ها و نسخه‌پیچیدن‌ها با واقعیت عینی آن دوران در چنین جابه‌جایی‌های تاریخی، همخوانی دارد؟ آیا این یک نوع دهن‌کجی عامدانه نیست، وقتی منِ منتقد دارم دهه ۵۰ را تحلیل می‌کنم، به جای اینکه از فیلم‌هایی مانند «بلوچ» و «گوزن‌ها» و «دایره مینا» و «کندو» و «مرثیه» (امیر نادری) که وضعیت اجتماعی و سیاسی آن دوران و جمعی از اقشار فرودست و از عدالت جامانده را توصیف می‌کنند، یاد کنم و قضاوت منصفانه‌ای نسبت به این آثار داشته باشم، بیایم از افرادی مثل عزیز رفیعی، نصرت‌الله وحدت و ساموئل خاچیکیان و... نام ببرم و آنها را مهم‌تر جلوه بدهم؟ شما به کتاب «شناخت‌نامه سینمای ایران» ایشان نگاهی بیندازید. اغلب آثار «موج نو» از دید این عزیز گرانمایه به لعنت خدا نمی‌ارزند؛ اما متقابلا دَم رضا فاضلی، رضا صفایی، صابر رهبر و... گرم!

اگر درحال‌حاضر نگاهی نقادانه به طیف منتقدان داشته باشم، می‌توان جامعه‌ای پراکنده و جداافتاده را شاهد بود که هرکسی محفل خودش را دارد. متأسفانه پاتوق فرهنگی هم نداریم که به یک شرایط متقاعدکننده برسیم، تا ببینم من سوراخ دعا را گم کرده‌ام یا دوست‌مان حسن حسینی. متأسفانه در این وضعیت، فقط به تاریخ جفا می‌شود و مورد داوری یک‌جانبه، نامنعطف و تحریف‌شده قرار می‌گیرد. دراین‌بین، تکلیف نسل‌های بعد چه می‌شود که با این داوری‌های اغلب غلط نسبت به برخی دوره‌های تاریخی و رخدادهایش (به‌عنوان یک منبع آرشیوی) روبه‌رو شده‌اند و ناآگاهانه ممکن است بر کلیت آن صحه بگذارند؟

◆ برگردیم به سینمای دهه ۶۰.

در شرایطی که جامعه به دنبال پیداکردن خود است، سینما از ناحیه تریبون‌های مختلف در معرض اتهام قرار دارد و در امتدادش جامعه روحانیت هم اغلب نگاه بدبینانه خودش را به این نوع و شکل از فرهنگ و هنر دارد. آنها معتقد بودند سینما همان چیزی است که در زمان شاه در سردر اغلب سینماهای شهر در فیلم‌هایی مثل «مهدی مشکی و شلوارک داغ»، «نقص فنی» و «کلک نزن خوشگله» و «کج‌کلاه خان» و... نمونه‌های خارجی‌اش در فیلم‌های «لاندابوزانکا»، «دوستان» و «مادام کاملیا ۲۰۰۰» می‌دیدیم و نباید به این سینما اعتماد کرد. روی همین اصل، وقتی چنین نگاه بدبینانه‌ای در آن دوره وجود دارد، خیلی دشوار است که مدیران فرهنگی ما بتوانند برای سینمایی با این تصویر پُرکنتراست، حقانیت و ارزش‌گذاری دوباره‌ای قائل شوند. شما می‌بینید که در اوایل دهه ۶۰، همچنان با آزمون و خطا روبه‌رو هستیم و فیلم‌هایی با نگاه ایدئولوژیک این زمانه به آسیب‌شناسی یک دوره سپری‌شده می‌پردازند و فئودالیسم و ظلم و ستم ارباب و کارفرمای استثمارگر را به نمایش می‌گذارند یا خشونت ساواک را به نقد می‌کشند. البته از دل این موضوعات، فیلم‌سازانی مثل زنده‌یاد خسرو سینایی در فیلم «هیولای درون» و زنده‌یاد رضا میرلوحی در «اشباح» نگاه متفاوتی به مأموران ساواک دارند؛ ولی بخش درخورتوجهی از این فیلم‌ها بسیار بد و کلیشه‌ای با این مضامین روبه‌رو می‌شوند. یک‌سری از فیلم‌ها هم در سال ۵۹ ساخته می‌شود که در محاق توقیف قرار می‌گیرند؛ ازجمله «گفت هر سه نفرشان» و «آقای هیروگلیف» ساخته غلامعلی عرفان که نه به نمایش درمی‌آیند و نه خود سازنده‌اش می‌تواند به حیات فرهنگی و فیلم‌سازی‌اش ادامه دهد. چنین فیلم‌هایی، دستمایه خود را در آن شکل سیاسی و لحن اجتماعی به گونه‌ای پرسوءتفاهم روایت می‌کنند و به‌همین‌خاطر از سوی بخش ممیزی، در یک حذف نامنعطف قرار می‌گیرند و توقیف می‌شوند یا فیلمی مثل «حیاط‌پشتی مدرسه عدل آفاق» داریوش مهرجویی که برای کانون پرورش کودکان و نوجوانان ساخته شد، به لحاظ مضمون نمادین خود و حضور آدم‌هایی با خلق‌وخو و روحیات و عملکرد متفاوت (اعم از مدیر و ناظم و معلم و...) در یک محیط آموزشی، زمینه تفسیرپذیری موسع را در حوزه‌های اجتماعی و سیاسی ایجاد می‌کند و توقیف می‌شود و بعد از حدود هشت سال با یک‌سری تغییرات و جرح و تعدیل‌ها به نمایش عمومی درمی‌آید. در همان سال‌های ۵۹ و ۶۰ فیلم مهم «خط قرمز» مسعود کیمیایی ساخته می‌شود که تفسیر سیاسی مشخصی دارد و تمام مونولوگ‌های شخصیت مرکزی (اَمانی با بازی چشمگیر سعید راد) در مقام یک بازجوی رده بالای امنیتی ساواک، مانند مانیفست و بیانیه‌ای کنایه‌آمیز است. در واقع، دلیل اصلی توقیف‌شدن این فیلم را (پس از نمایش در اولین دوره جشنواره فیلم فجر)، جدا از مسئله حجاب، باید در همین تک‌گویی‌های تندِ اَمانی و گفت‌وگوهای ردوبدل‌شده میان او و همسرش لاله (فریماه فرجامی) و برادر همسرش (به‌عنوان یک زندانی سیاسی) دانست که به حوزه‌های اجتماعی و سیاسی و ایدئولوژیک سرک می‌کشد. می‌توان گفت که آقایان بهشتی و انوار، درِ باغ سبز به بعضی فیلم‌سازان نشان دادند و فیلم‌هایی در این دوره ساخته شد؛ اما بعد نمی‌توانند به‌عنوان رایزن فرهنگی و یک سیاست‌گذار، شرایط متقاعدکننده‌ای برای نمایش عمومی این فیلم‌ها ایجاد کنند که «مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی یکی دیگر از آنهاست که در همان مقطع ساخته شد و فراتر از خوانش تاریخی متفاوت خود، بیانی تأویل‌گر و بدبینانه دارد و همان سرنوشت «خط قرمز»، شامل حالش شد. در نتیجه، برای این مدیران سینمایی دو گزاره ایجاد می‌شود؛ یا بیش از حد دچار خودسانسوری و محافظه‌کاری شدند یا نتوانستند از پَس برخی جریانات برآیند. در همین دوره فیلمی به نام «خانه عنکبوت» علیرضا داوودنژاد ساخته می‌شود که دستمایه‌های سیاسی- اجتماعی دارد. در این فیلم افرادی از یک دوره سپری‌شده تاریخی به دلیل شرایط ملتهب ناشی از انقلاب به یک مکان امن پناه آورده‌اند و حالا خودشان به جان همدیگر افتاده‌اند. این فیلم به اتکای هوشمندی فیلم‌نامه‌نویس خود، نوعی آسیب‌شناسی تاریخی هم می‌کند. از طرفی، پایان‌بندی فیلم‌هایی مثل «خانه عنکبوت» یا «اشباح» به شکلی برگزار می‌شود که گویی به دنبال این وضعیت تلخ، نمی‌توان به آینده خوش‌بین بود. فیلم «حاجی واشنگتن» علی حاتمی نیز به دنبال نمایش در نخستین دوره جشنواره فیلم فجر مورد داوری پرسوءتفاهم در گستره نگاه تاریخی علی حاتمی قرار گرفت و توقیف شد و سال ۱۳۷۷ امکان نمایش عمومی پیدا می‌کند. «بازجویی یک جنایت»، فیلم خوش‌ساخت دیگری است که در این دوران ساخته می‌شود و براساس نگاه پرسشگر و عدالت‌خواه شخصیت بازپرس فیلم (حبیب اسماعیلی) و مکاشفات قضائی او می‌توانیم از این اولین تجربه بلند محمدعلی سجادی تفسیر سیاسی هم داشته باشیم.

«نقطه ضعف» محمدرضا اعلامی براساس داستان آنتونیس ساماراکیس، نمونه‌ای موفق در حوزه سینمای سیاسی است که در جغرافیایی ناشناخته می‌گذرد و بیانی نو و ساختارشکن دارد. «دونده» امیر نادری (تولید سال ۶۰ کانون پرورش فکری...) بیشتر لحن اجتماعی دارد و شخصیت محوری فیلم تداعی‌کننده امیر و فیلم «ساز دهنی» است که در زمان خودش مورد برداشت سیاسی قرار گرفت. در این دوره با همان تم بدون زمان و مکان، محمدرضا هنرمند «زنگ‌ها» را می‌سازد که مایه‌های سیاسی در آن دیده می‌شود. همین‌طور محسن مخملباف در «بایکوت» با محوریت یک مبارز سیاسی که در تشتت فکری و عقیدتی قرار گرفته است، روایت سیاسی‌اش را با مایه‌های ملودرام آمیخته می‌کند.

سال ۶۵ بهترین دوره دهه ۶۰ به لحاظ تنوع مضمونی و ساختاری برای سینمای ایران محسوب می‌شود. فیلم‌های تولیدشده در این سال از جنبه‌های مختلف (ازجمله تعادل فرم و محتوا) قابل دفاع هستند که می‌توان از «تیغ و ابریشم» مسعود کیمیایی، «اجاره‌نشین‌ها» داریوش مهرجویی، «دست‌فروش» محسن مخملباف، «شیر سنگی» مسعود جعفری‌جوزانی، «شبح کژدم» و «آن سوی آتش» کیانوش عیاری، «گزارش یک قتل» محمدعلی نجفی، «ناخدا خورشید» ناصر تقوایی، «طلسم» داریوش فرهنگ، «خانه دوست کجاست» عباس کیارستمی، «گال» ابوالفضل جلیلی، «باشو غریبه کوچک» بهرام بیضایی و «کلید» ابراهیم فروزش نام برد. دراین‌میان «گزارش یک قتل» و «تیغ و ابریشم» را می‌توان جزء آثار مرتبط با سینمای سیاسی به شمار آورد. همچنین بعضی‌ها با این ادعا که غلامحسین ساعدی در نگارش فیلم‌نامه «اجاره‌نشین‌ها» با مهرجویی همکاری داشته است، از این فیلم تفسیر سیاسی کردند. سال ۶۶ امیر قویدل، «ترن» را می‌سازد که در پوشش یک تریلر حادثه‌ای، به واکاوی سیاسی مقطعی از تاریخ معاصر می‌پردازد اما «سرب» مسعود کیمیایی، یک خوانش متفاوت تاریخی-سیاسی است و یکی از فیلم‌های ارزشمند و پرحس‌وحال اوست. در اینجا نیز کیمیایی، مانند «گوزن‌ها» و «خط قرمز» (و بعدها در اعتراض و خائن‌کُشی)، جلوتر از سیاست و اجتماع با «انسان» و «آدمیت» کار دارد.

◆ گویا ساخت این فیلم پیشنهاد سید محمد بهشتی بود.

بله، البته مسعود کیمیایی(طبق گفته خودش) دو فیلم‌نامه برای تصویب می‌برد، ولی پیشنهاد آقای بهشتی به او این بوده که فیلم‌نامه تیرداد سخایی (یعنی همین سرب) را بسازد. البته کیمیایی (مثل همیشه) این فیلم‌نامه را با دنیای مستقل و شخصی خودش سازگار می‌کند.

در بستر اجتماعی «عروسی خوبان» محسن مخملباف، می‌توان نیش و کنایه‌های سیاسی او را مشاهده کرد. مسعود جعفری‌جوزانی هم در روایت‌پردازی فتورُمان گونه‌اش در فیلم «در مسیر تندباد»، تاریخ و سیاست را واسطه و ابزاری برای پایبندی به «ریشه‌ها» و هشداردادن و جلوگیری از اشتباهات گذشته قرار می‌دهد. سال ۶۸ شاهد نمایش یکی از بهترین فیلم‌های قابل بحث داریوش مهرجویی یعنی «هامون» هستیم. در اینجا هم بیشتر برای مهرجویی روان‌شناسی انسان سرگشته و پریشان‌حال معاصرش اهمیت دارد تا مباحث ژورنالیستی سیاسی. در همین سال «ای ایران» ناصر تقوایی را داریم که با بیانی طنزآمیز و در عین حال هجوگونه، پا به حوزه‌های اجتماعی و سیاسی می‌گذارد و تاریخ را به شیوه خودش نقد و آسیب‌شناسی می‌کند. در انتها می‌بینیم که او در کنار نمایشِ آن هم‌سرایی خوش‌بینانه ملی و تاریخی، نگرانی خود را برای نسل نوجوان فردا ابراز می‌کند.

در میان آثار اجتماعی این سال، «دندان مار» مسعود کیمیایی به نظرم یکی از بهترین فیلم‌های او و نمونه‌ای درخشان در «سینمای اجتماعی» است. البته این تنهاتر و بی‌پناه‌ترشدن انسان قدیمی، اخلاق‌گرا، عاطفی و گذشته‌باز کیمیایی و نظاره‌گری او در این دوران سپری‌شده، ریشه‌های سیاسی - اجتماعی خودش را دارد که بحث جداگانه‌ای را می‌طلبد.

در شکل ظاهریِ «مدرسه رجایی» کریم زرگر که براساس فیلم‌نامه‌ای از محسن مخملباف ساخته شده است، با نگاهی عدالت‌محور روبه‌رو هستیم، اما در لایه زیرین آن واکنشی سیاسی را (به عنوان پرسشی تاریخی درباره آن آرمان‌های وعده دادشده) شاهدیم. البته این فیلم مهجور ماند و کارگردانش قید فیلم‌سازی را زد.

سال ۶۹ «گروهبان» مسعود کیمیایی ساخته می‌شود که نگاه خاص خود را به جنگ دارد و به غلط از این فیلم به عنوان فیلمی «ضد جنگ» یاد شد. اگر بیان این مطلب که جنگ فی‌نفسه چیز خوبی نیست و می‌تواند به کانون خانواده آسیب بزند به منزله ضد جنگ بودن یک اثر هنری است، بله «گروهبان» چنین فیلمی است اما توجه داشته باشیم این گروهبانِ ماتِ از جنگ برگشته، دلش برای خاک سرزمینش می‌تپد. در صحنه‌ای نمادین، او تنه قطور درختی را در جنگل پهناور به بغل می‌گیرد و می‌گوید: «من زمینمو می‌خوام».

در فیلم «شب‌های زاینده‌رود» نیز با تصویر متفاوت دیگری از محسن مخملباف روبه‌رو هستیم. حالا او با صراحت لهجه بیشتری می‌خواهد به نقد اجتماعی بپردازد، ولی فیلم به نمایش عمومی درنمی‌آید تا همچنان با یک پدیده غیرقابل پیش‌بینی به نام محسن مخملباف همراه شویم. یک سال بعد محسن مخملباف را در «ناصرالدین شاه آکتور سینما» در نقطه‌ای متعادل و ساحتی هنرمندانه می‌بینیم که هم به سینما ادای دین می‌کند و هم تاریخ و فرهنگ و هنر و سیاست را به شکلی هوشمندانه با هم کُلاژ می‌کند. در وَرای روان‌کاوی فردی و نگرش فلسفی داریوش مهرجویی در«بانو»، یک تحلیل عمیق طبقاتی و در عین حال سیاسی می‌بینیم.

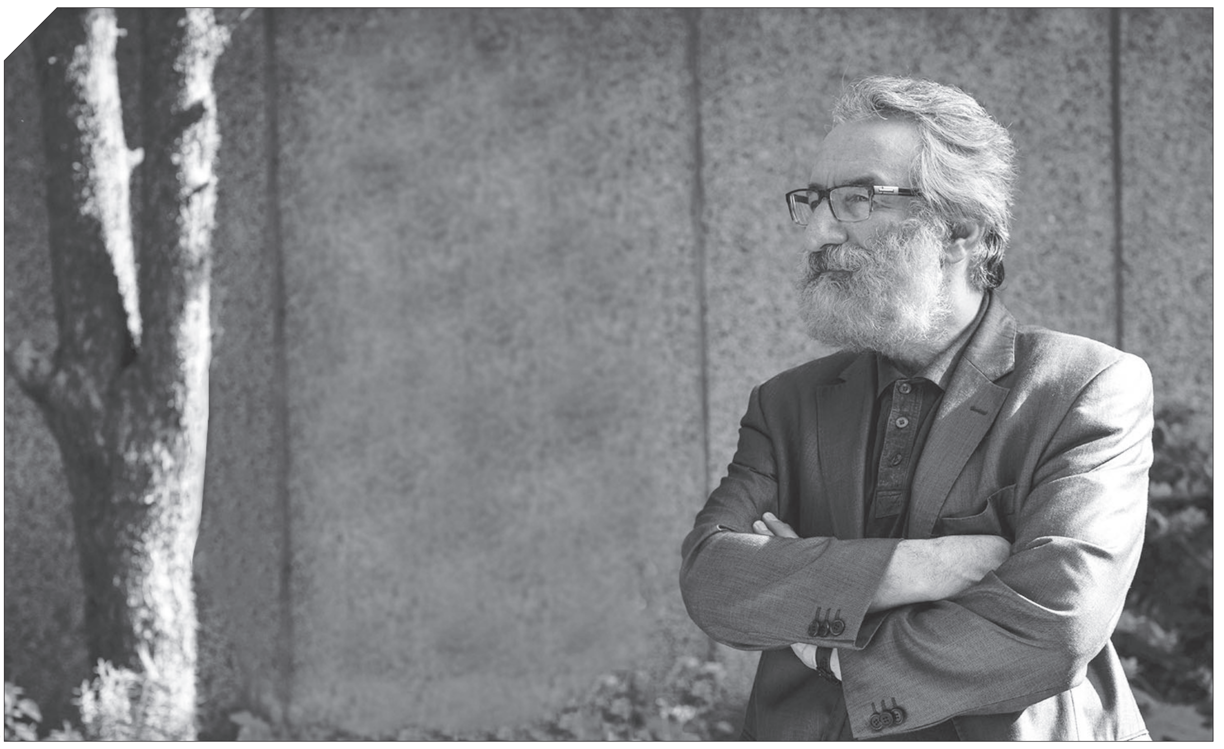
بخش عمده‌ای از فیلم‌های یادشده و فیلم‌های دیگر ساخته‌شده در آن سال‌ها مانند «کلوزآپ» (نمای نزدیک) «عباس کیارستمی، «خارج از محدوده» و «زرد قناری» و «نرگس» رخشان بنی‌اعتماد، «عروس» بهروز افخمی و... در وهله اول فیلم‌های اجتماعی هستند، فیلم‌هایی که مضمون و دستمایه خود را از جامعه ملتهبی اخذ می‌کنند که هنوز در آن طبقه‌بندی‌های اجتماعی (به دلیل شرایط تحمیل‌شده تاریخی)، وضعیت تثبیت‌شده‌ای پیدا نکرده‌اند. جنگی که در یک دوره هشت‌ساله با آن روبه‌رو بودیم، آثار مخرب خودش را داشت و از آن سو می‌بینیم که سیاست و ایدئولوژی به‌درستی تعریف نشد و از آن صف‌آرایی اجتماعی، شکل نامنعطفی را در این سیر تاریخی پیدا کرد. اگر بخواهم با صراحت لهجه بگویم، جامعه فرهنگی ما می‌توانست مخاطب‌شناسی بهتر و به‌موقع‌تری در چرخه تولید داشته باشد. محمدحسین مهدویان دهه ۹۰ باید در همان دهه ۶۰ شکل می‌گرفت و «ماجرای نیمروز ۱ و ۲» و «امکان مینا»ی کمال تبریزی باید در همان سال‌های نزدیک به وقوع این رخدادها (با نگاهی منصفانه) ساخته می‌شد. وقتی شرایط فرهنگی به درستی تعریف و از ناحیه سیاست‌گذار و مدیر فرهنگی به خوبی اجرا نشود و در دستور کار قرار نگیرد، همه‌چیز در یک محافظه‌کاری برگزار می‌شود و این امکان فراهم نمی‌شود تا سینمای اجتماعی - سیاسی، خوراک مناسب خودش را از دوران معاصر خود اخذ کند. در چنین شرایط نابسامانی، باید دو سه دهه بگذرد تا موضوعی سیاسی را بتوان انتخاب کرد و نمایش داد؛ آن هم به گونه‌ای که امکان تحلیل منطبق بر واقعیت عینی‌اش را پیدا نمی‌کند و انگار بیشتر با یک تسویه‌حساب تاریخی طرفیم. من منکر قابلیت‌های محمدحسین مهدویان به‌عنوان یک کارگردان جوان مستعد نیستم، ولی ای کاش این استنادات تاریخی - سیاسی، به شکل مستقل‌تر و واقع‌بینانه‌تری در سینما تولید شوند. باید اجازه دهیم «سینمای سیاسی» تنفس طبیعی داشته باشد و به حیات خود (بدون جهت‌دهی تبلیغاتی) ادامه دهد تا وقتی منتقد و تحلیلگر تاریخی این گونه آثار را می‌بیند، در زاویه دید صاحبان اثر خلل و خدشه و یک‌سویه‌نگری نبیند.

◆ در این میان ابراهیم حاتمی‌کیا چه جایگاهی دارد؟

شمار قابل توجهی از فیلم‌های سیاسی و اجتماعی ما توسط ابراهیم حاتمی‌کیا ساخته شده است. او مرحله به مرحله موجودیت فردی، فرهنگی و تاریخی خودش را پیدا کرده که شکل اصیل اولیه‌اش را در فیلم‌هایی مثل «مهاجر»، «دیده‌بان»، «وصل نیکان» و «از کرخه تا راین» شاهد بودیم. با پایان جنگ، حاتمی‌کیا در یک جامعه ملتهب همچنان در حال گذار، می‌خواهد واقع‌بینی معاصر تاریخی خود را داشته باشد و در این مقاطع تاریخی «آژانس شیشه‌ای» و «ارتفاع پست» را می‌سازد. اینها نمونه‌هایی پذیرفتنی از سینمایی است که می‌خواهد اعتراض هم‌زمان اجتماعی خود را داشته باشد و در مقاطعی، طعنه سیاسی نیز می‌زند. اما همین فیلم‌ساز در دهه ۹۰ می‌آید همپای شرایط روز، «گزارش یک جشن» را می‌سازد؛ فیلمی که به دوران گذار و اساسا «اصلاحات» نگاه نرمی دارد و افرادی از نسل‌های مختلف را (در پیشگاه تاریخ) رُخ به رُخ می‌کند. اما چرا این فیلم امکان نمایش پیدا نمی‌کند؟ کارگردانی که جنگ را تجربه کرده و دوربین هشت میلی‌متری‌اش را به دست گرفته و در خود صحنه بوده است، در یک دوره تاریخی دیگر امکان نمایش فیلمش فراهم نمی‌شود و بعدها در یک خودسانسوری، انگار خودش هم دلش نمی‌خواهد از فیلم «گزارش یک جشن» یاد کند، چراکه بلافاصله بعد از آن «به وقت شام» را می‌سازد؛ بنابراین ترجیح می‌دهد این بخش از گذشته فرهنگی‌اش را نفی کند یا نادیده بگیرد و «گزارش یک جشن» را به فراموشی بسپارد. با این وصف، تکلیف من با ابراهیم حاتمی‌کیا نامشخص است، چراکه او باید جلوتر از من مخاطب، از اثرش دفاع کند.

◆ جمع‌بندی شما درباره سینمای سیاسی در ایران چیست؟

کلا از سینما به عنوان یک رسانه تأثیرگذار باید مراقبت کرد. این مراقبت فقط محدود به یک نگاه صرف کنترل‌شونده نیست که پشت درهای بسته برای آن نسخه پیچیده شود و برای چرخه تولید سالانه‌اش سقف و ظرفیت معینی قائل شویم؛ بنابراین بعد از این چند دهه باید اجازه دهیم سینما به خوانشی نوین و متحول و راهگشا برسد. چرا هنوز ما نباید بتوانیم در مقوله تاریخ و نقطه وصل و پیوندخورده با سیاست شخصیتی چون دکتر مصدق را درست (با همه وجودی تاریخی‌اش) به نمایش بگذاریم؟ چرا نباید درباره حزب توده و سران و رهبرانش مانند کیانوری، احسان طبری و... تولیداتی داشته باشیم؟ یکی از اَشکال فیلم سیاسی، فیلم پرتره است و در سینمای جهان نمونه‌های فراوانی از آن داریم. چرا این‌قدر (از نگاه دولتی و ایدئولوژیک) نگران حوزه‌های اجتماعی-سیاسی هستیم و انگار نزدیک‌شدن به این مضامین و سوژه‌ها می‌تواند کار دستمان بدهد؟ وقتی سینمای اجتماعی ما عمدتا در آن کلیشه‌پردازی‌ها محصور شده، دیگر نمی‌تواند در تنوع و تکثرگرایی به زایشی دوباره برسد. در صورتی که در سینمای جهان، این تنوع و رونق مداوم به خوبی دیده می‌شود. ما فیلم‌سازی داریم به اسم لوئیس بونوئل که در بهترین فیلم‌هایش یعنی «جذابیت پنهان بورژوازی» و «شبح آزادی»، یک تحلیل عمیق سیاسی و نگاهی نقادانه به یک طبقه دارد. چرا ما نباید در حوزه سینمای سیاسی فیلم‌سازان صاحب‌سبکی چون فرانچسکو رُزی، جیلو پونته کوروو، مارکوبولوکیو و کوستا گاو رأس داشته باشیم؟ متأسفانه در چرخه تولید داخلی ما فیلم‌های سیاسی (به جز چند مورد استثنا) نتوانسته‌اند از نظر فرم، مضمون و ساختار، آثار تاریخ‌ساز و ماندگاری باشند، این به نگاه کنترل‌شونده در سینمای ما و حوزه مدیریت دولتی آن و غیبت آشکار بخش خصوصی توانمند و حرفه‌ای و صاحب هویت برمی‌گردد. وقتی دست مِن خالق اثر و فیلم‌ساز و فیلم‌نامه‌نویس باز نیست، نمی‌توان شق‌القمر کرد.


عکس: رئوفه رستمی

> متأسفانه در چرخه تولید داخلی ما فیلم‌های سیاسی (به جز چند مورد استثنا) نتوانسته‌اند از نظر فرم، مضمون و ساختار، آثار تاریخ‌ساز و ماندگاری باشند، این به نگاه کنترل‌شونده در سینمای ما و حوزه مدیریت دولتی آن و غیبت آشکار بخش خصوصی توانمند و حرفه‌ای و صاحب هویت برمی‌گردد. وقتی دست مِن خالق اثر و فیلم‌ساز و فیلم‌نامه‌نویس باز نیست، نمی‌توان شق‌القمر کرد.

> بضاعت «فیلم سیاسی» آن‌قدر در سینمای ما در این سیر تاریخی اندک بوده است که گاهی افرادی حتی به عنوان منتقد، برخی از فیلم‌ها را به نفع تلقی غلط خود مصادره به مطلوب می‌کنند. آنها وقتی سوژه یک فیلم را تحلیل و آنالیز می‌کنند، گاهی از آن واقعیت عینی و تحلیل درست تاریخی- فرهنگی- اجتماعی پا فراتر می‌گذارند و با نگاهی افراطی با این فیلم‌ها و مضامین و جهان‌بینی سازندگانشان روبه‌رو می‌شوند.