به مناسبت برگزاری پروژه میراث صنعتی به کوشش پویا آریانپور و آوا شیرجعفری

ناممکن‌تر از تعریف هنر تعریف هنر معاصر است

فاروق مظلومی

فریدریش شیلر شاعر و فیلسوف در سال ۱۹۷۳ هم‌زمان با برخی از سرنوشت‌سازترین و شگرف‌ترین رویدادهای انقلاب فرانسه اذعان می‌کند که ظاهرا پرداختن به زیبایی‌شناسی هنگامی که جهان سیاست در چنین آشوبی به سر می‌برد غیرمسئولانه است و نادیده‌گرفتن این قسم مسائل سیاسی مبرم بی‌تفاوتی محض نسبت به رفاه بشریت به نظر می‌رسد. با وجود این زیبایی را بر آزادی و زیبایی‌شناسی را بر سیاست مقدم خواهم داشت، اما این کار را نه به این دلیل که اعتقاد دارم تنها از طریق زیبایی است که آزادی را به دست می‌آوریم (نامه‌هایی در تربیت زیبایی‌شناختی انسان، نشر بیدگل، ترجمه سیدمسعود حسینی).

از نیمه دوم قرن بیستم به میراث صنعتی کشورها به‌عنوان میراث فرهنگی توجه شده و تاکنون اسناد مهمی در این زمینه تهیه شده است. میراث صنعتی بازمانده مادی و معنوی تلاش انسان‌های سازنده است. جامعه هنری دیهیم با این رویکرد ارزنده، کارخانه متروک نوآوری و شتاب‌دهی دیهیم را در قیامدشت در اختیار هنرمندان قرار داده بود تا به اجرای هنر محیطی یا هر اسم نزدیک به این هنر بپردازند. دادن عنوان هنر محیطی به این نمایشگاه در جامعه تجسمی ایران عملی مخاطره‌آمیز است، چراکه اغلب منتقدان ما تا از اروپا اسمی وارد نشود بی‌نام برگزار می‌کنند. این رویداد در تاریخ سی‌ام مهرماه افتتاح شد و تا روز بیست‌وهشتم آبان ادامه داشت. مهم‌بودن این رویداد انکارناپذیر نیست، چون در جامعه تجسمی ایران دنبال کارهای پرزحمت نمی‌روند و سال‌هاست که هنر تجسمی ما اغلب آویزان تابلوهای گالری‌هاست.

فارغ از دعوای ازلی و ابدی تعریف هنر و تقابل فرم و محتوا واقعیت این است که از اواسط قرن بیستم حضور هنرمندانی مثل مارسل دوشان (۱۸۷۷ - ۱۹۶۸) و اندی وارهول (۱۹۲۸ - ۱۹۸۷) و به تبع آنها هنرمندان فلوکسوس (Fluxus - هنرمندان اجراهای چندرسانه‌ای و بینارشته‌ای) مانند جوزف بویز (۱۹۲۱ - ۱۹۸۶) و یوکو اونو (۱۹۳۳) و... راهی و تعاریفی جدید از هنر را به روی دنیا گشود. به گفته آرتور دانتو (۱۹۲۴ - ۲۰۱۳) منتقد و نظریه‌پرداز فقید: در ۲۱ آوریل ۱۹۶۴ وقتی که اندی وارهول جعبه‌های صابون بریلو را در گالری استیبل نیویورک به نمایش گذاشت، معنای کلاسیک و سنتی هنر برای همیشه به فراموشی سپرده شد (آنچه هنر است، نشر چشمه، فریده فرنودفر).

این روزها با دیدن خیلی از آثار یاد جمله دانتو می‌افتیم: «اگر هر چیزی هنر است پس هنر امری پوچ و بیهوده است». دانتو این زمان را زمان «پایان هنر» نامید (همان). اما آثار پروژه میراث صنعتی به تئوری پایان هنر دانتو مربوط نیست. آنها ادامه درست هنر جاری هستند. اعضای این پروژه نه مثل دیمین هرست (۱۹۶۵) قصد سرمایه‌گذاری داشته‌اند و نه از حمایت موزه‌ها و افرادی مثل ساتچی برخوردار بوده‌اند. دیمین هرست در نگاه کلی سانتاگ می‌گنجد که می‌گفت هنر مفهومی انتقام آدم‌های باهوش و خلاق از هنر است. صادقانه می‌گویم وقتی پویا آریانپور در بیانیه‌های ویدئویی از ایده‌ها و مفاهیم پشت این پروژه سخن می‌گفت، من به‌هیچ‌وجه یاد جمله سانتاگ هم نیفتادم. معذوریت کیوریتور پروژه برای صدور بیانیه قابل درک بود اما عدم توجه به بار استتیکی این آثار افسوس دارد.

تفسیر پروژه در بیانیه امر رایج در هنر است و بزرگانی مثل سوزان سانتاگ (۱۹۳۴- ۲۰۰۴) علیه تفسیر آثار هنری و تقلیل آنها به کلمات و معانی نظریه‌پردازی و حتی منتقدان را دعوت به سکوت کردند. سانتاگ نیز مانند کلمنت گرینبرگ (۱۹۰۹ - ۱۹۹۴) از تفسیر آثار گریزان بود. گرینبرگ که به معروف‌ترین و پیچیده‌ترین منتقد قرن بیستم معروف است، با هنر بعد از ۱۹۶۰ سر سازش نداشت و در مناظره‌ای با حضور تی ری د دوو (۱۹۴۴) کیوریتور، استاد و تئوریسین بلژیکی هنر معاصر در دانشگاه اُتاوا (۳۰ مارس ۱۹۸۷) این‌گونه می‌گوید: هنر به‌عنوان ایده برای آنهاست که از هنر تقاضا و توقع کافی ندارند. خواستار تجربه استتیکی راستین نیستند، بلکه خواستار چیزی قابل طبقه‌بندی، قابل شناسایی به‌عنوان چیزی نو و نو در لحظه هستند. به نظر گرینبرگ ایده در هنر با مارسل دوشان آغاز شده و در زمان ما با جریان‌هایی که در نیویورک پس از اکسپرسیونیسم آلمانی شکل گرفته، تقویت شده است. کتاب میان خطوط (تی ری د دوو، ترجمه بهاره سعیدزاده، نشر چشمه).

واژه استتیک (AESTETHIC) را هم که با اغماض احساس معنی می‌کردند، الکساندر گوتلیب باومگارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten) (۱۷۱۴-۱۷۶۲) فیلسوف اهل آلمان مصادره به مطلوب کرد و داوری‌های ذوقی مبتنی بر حس را به آن تحمیل و دانشی به نام زیبایی‌شناسی را بنیان نهاد. این دانش آتش به خرمن هنر مفهومی می‌اندازد و بعد از باومگارتن، امانوئل کانت (Immanuel Kant) (۱۷۲۴- ۱۸۰۴) فیلسوف سرشناس آلمانی هم در نقد سوم خود به شناخت امر زیبا و سنجش داوری‌های زیباشناختی پرداخت.

نگاه جورجو آگامبن (Giorgio Agamben) (۱۹۴۲) فیلسوف و نویسنده معاصر ایتالیایی هم در مورد آثار مفهومی و فرمالیستی جالب است. آگامبن از یک سو تلاش هنرمندان برای توضیح و تفسیر آثار گنگ‌شان را مورد نقد قرار می‌دهد و از سویی دیگر هنرمندانی را که در جست‌وجوی کمال زیبایی‌شناختی هیچ رابطه معناداری با اثرشان ندارند، مورد سؤال قرار می‌دهد و او را امپرسیونیستی و مدرن می‌داند؛ چون سیاست طبقه‌بندی کریستیز تاریخ‌محور نیست، بلکه اثرمحور است. البته سیاست اثرمحوری کاسبی بدی هم نیست.

از نیهیلیسم در هنر معاصر سخن می‌گوید.

فارغ از این نظریه‌ها آریانپور به کاری که انجام می‌دهد، معتقد است و این تردیدنداشتن خوب است.

من قبل از بازدید بیانیه نمی‌خوانم و با اینکه می‌دانستم این آثار مفهومی هستند، اما شکوه فرمالیستی اغلب آثار تسخیرم می‌کرد؛ خصوصا اثر سیاه‌چاله و چه انتخاب خوبی بود برای شروع بازدید. همان ابتدای کار نسق می‌گرفت. وقتی در برابر اثری حتی نام اثر را فراموش کنی، یعنی عنان کار به دست فرم افتاده است. هنرمندان این پروژه باید می‌دانستند در برابر فاعلیت اشیائی قلدر و سهمگین قرار گرفته‌اند. اشیا در محیط‌های کارگاهی می‌توانند فاعلیت را به نفع خود تمام کنند و این همان پویایی کارخانه است که پویا به آن اشاره کرده است. این موضوع در بعضی از آثار مشهود بود؛ ولی اگر منصف باشیم، باید بگوییم در اغلب آثار پیروز میدان هنرمندهای پروژه بودند. مثلا در اثر زمان، فضا، امکان از آریا تابنده‌پور و اثر «هفده هزار و هشتصد و نود و دو ضرب در سکوت» از حورا نعیمی و طرلان لطفی‌زاده. انتخاب‌های سمیرا پهلوانی هم در پروژه‌های مشارکتی تأمل‌برانگیز بود.

* سؤال مهم بعدی این است که آیا پروژه میراث صنعتی هنر معاصر است؟

ما هنوز تعریف مشخصی از هنر معاصر هم نداریم. گریز هنر معاصر از تعریف شاید بتواند نقطه قوت آن باشد؛ اما هرچه هست، نقد و قضاوت آن را سخت‌تر می‌کند. در تعاریفی از هنر معاصر که هنرمندان زنده یا هنرمندان بعد از جنگ جهانی دوم را شامل می‌شود، پروژه میراث صنعتی هنر معاصر است. حراج ساتبیز آنچه را که خود به‌عنوان هنر معاصر می‌فروشد، هنر معاصر می‌داند! دن تامپسون در کتاب «کوسه شکم‌پر» اشاره می‌کند کریستیز با رویکردی عجیب آثار آبستره گرهارد ریشتر را معاصر و آثار فتورئالیست بازار تمام برندهای تاریخی را زنده نگه می‌دارد و سرمایه می‌اندوزد.

* اگر آثاری که در کارخانه نوآوری و شتاب‌دهی دیهیم به نمایش درآمدند، در گالری یا در خانه یک مجموعه‌دار به منظر گذاشته می‌شدند، آن وقت من با نظر آگامبن در مورد کالایی‌شدن آثار هنری در دهه‌های اخیر موافق بودم؛ اما این پروژه با دوری از گالری و موزه از کالایی‌شدن هم دور شده است. پروژه میراث صنعتی در اولین مواجهه با عنصر فاصله از تهران، فاصله‌ای تأمل‌برانگیز و زیرکانه بین خودش و هنر کریمخانی می‌اندازد. هنر معروض در گالری‌های کریمخان اغلب قابلیت حمل، ذخیره‌سازی و کالاشدن را دارد و توجه به زیبایی‌شناسی کارخانه‌ای آن‌قدر مهم بود که ۵۰ کیلومتر رانندگی را قبول کنیم. آیا این توجه به بستر فیزیکی و اتمسفر کارگری یک کارخانه متروک برای برگزاری یک رویداد هنری نوعی بورژوازی هنری یا سانتی‌مانتالیسم چپ نویی است؟

مورد دوم مردود است؛ چون در این آثار تا جایی که من دیدم، غیر از اثر «سگدو» از مروارید قاسمی، گلاره گودرزی و محمد هاشمی آن‌هم به شکل کاملا کم‌رنگ، خوشبختانه احساسات انگیزشی کارگری وجود نداشت. حتی در بیانیه ویدئویی پویا آریانپور فقط به مالک و خود کارخانه اشاره می‌شود و از شوآف و بهره‌برداری‌های صنفی معمول در محیط‌های کارگری خبری نیست. «سگدو» اثری نافذ و مؤثر است.

اما به بورژوازی این رویداد مشکوکم؛ چون هر هنرمندی امکانات اجرای آثاری این‌چنین را در ۵۰ کیلومتری تهران ندارد یا شاید حتی دعوت نشده باشد و در نگاهی دیگر شاید درخواست همکاری و حضور در پروژه را داشته و به دلیل نبود امکانات منصرف شده یا پذیرفته نشده است. به‌راحتی می‌شد به جواب این سؤالات رسید. اگر کیوریتینگ این رویداد بخش رسانه‌ای هم داشت و با حضور اهل رسانه آنها را همراهی می‌کردند. ناگفته نماند شیوه راهنمایی در حین بازدید بسیار محترمانه و حرفه‌ای بود. با این‌همه هنوز معتقدم درهای هنرهای تجسمی در همه جای دنیا اغلب روی پاشنه امکانات، آشنایی و معرفی دوستان می‌چرخد. البته هنرمندان معتکفی را هم که با اسم مستعار زندگی می‌کنند و منتظر کشف از طریق معجزه هستند، درک نمی‌کنم.

رویداد پروژه میراث صنعتی با نگاهی از منظر فیلسوف فرانسوی ژاک رانسیر (۱۹۴۰) با نوعی از سیاست‌ورزی زیبایی‌شناسی هم درگیر است. جلب توجه مردم به امور محسوس و زیبایی‌شناسی یک کارخانه متروک امری مهم و سیاست‌ورزانه است؛ چراکه در محیطی که انتظار اثر هنری نمی‌رود، امور هنری تلنگری قابل بررسی و مهم می‌شود. مواجهه با زیبایی‌شناسی سهمگین کارخانه‌ای، در آثاری مثل «سیاه‌چاله» از عاطفه ترمشیر و فاطمه ترمشیر بیننده را مجاب می‌کند که با یک امر مهم روبه‌رو است. این اثر سهمگین مفهوم عمومی هنر را به خوبی به چالش می‌کشد و تأثیر هرچند ناخوشایند را مقدم بر هیجان و شوک زودگذر زیبایی‌های دلچسب می‌داند. تحریک ذوق بد کار سخت و بزرگی است.

اثر «گذر» از الهام کاظمی و نسیم میرزایی توانسته بود فاعلیت فضای سهمگین اتاق متروک خشک‌کنی کارخانه را از آن خود کند. تفوق بر یا همراهی با سابجکتیویته فضا از نشانه‌های هنر محیطی موفق است. هنوز نقاشانی داریم که مقهور و مغلوب یک بوم با اندازه متوسط هستند. من در اثر «گذر» نخواستم به گذشته کارخانه برگردم، آنجا ماندم و همان‌جا را دیدم.

آنیتا هاشمی‌مقدم در اثر خانه با ترکیب ویدئو، صوت و اشیا، فضایی دربرگیرنده ایجاد کرده بود که مخاطب را درگیر می‌کرد. این اثر محصول انقطاع از بسترهای این‌جهانی است که تجربه یک جهان دیگر را برای مخاطب ممکن می‌کند. جدایی رنگ سفید میز در تاریکی محض اتاق نوعی سیالیت به سطح سفید داده بود که فضایی ماورائی را تداعی می‌کرد. من ترجیح دادم اثر این هنرمند را هم فارغ از مفاهیم مورد نظر هنرمند ببینم. تجربه استتیکی این اثر به همان جایی می‌رسید که بسیاری از نظریه‌پردازان هنری معتقد هستند. کار اصیل مخاطب را گیج می‌کند و با گرفتن یک نتیجه مشخص در را به روی مخاطب نمی‌بندد بلکه درهای جست‌وجو را به رویش باز می‌کند. واقعا حیف بود این کار خوب را به مفاهیم منظور خلاصه کنیم.

مجموعه کار سیاوش حاتم در اثر بیداری با توجه به فاصله مکانی‌اش از سایر آثار و معبری تاریک با بستر خاک نوعی از شوک‌آرت (SHOCK ART) را ایجاد کرده بود که این مواجهه هم تجربه مهمی بود. همواره به سیاوش حاتم گفته‌ام که او حتی اگر نخواهد هم یک فرمالیست است. هنوز با نگاهی شبه‌هایدگری معتقدم هنرمند توسط هنر انتخاب می‌شود و هنرمند هنر را انتخاب نمی‌کند.

خیلی مشتاق و کنجکاو بودم همه آثار را دقیق و با درنگ ببینم اما در فرصت یک بازدید سه‌ساعته دیدن همه آثار به شکل دقیق ممکن و درست نبود. جلسات بررسی این پروژه با حضور صاحب‌نظران از نقاط قوت آن بود و در داوری آثار توسط بهنام کامرانی، مریم مجد و بهرنگ صمدزادگان اثر «پشت به کوه» از درسا بسیج به عنوان اثر برگزیده معرفی شد که متأسفانه من موفق به دیدن این اثر نشدم اما در آخرین کاری که از درسا بسیج در گالری والی دیده‌ام هنوز کارش را می‌ستایم. اثر قلدر و سهمگین «بوقآفند» هم کار مشترک بسیج و سیاوش حاتم بود. البته با نگاهی کلی داوری مفهومی و استتیکی آثار هنری بحث مفصلی است که در این یادداشت نمی‌گنجد.

اما کار بزرگ‌تری که کیوریتور این پروژه بر عهده دارد مستندسازی این پروژه است. اصولا در فرهنگ هنری ما تثبیت و ضبط و نگهداری برای استفاده دیگران کم‌رنگ است، صدالبته به عذرهای اقتصادی هم برمی‌گردد. اما این پروژه چون سهم خوبی در هنر جاری ایران دارد باید مستند شود و امیدوارم کیوریتور این پروژه و دانشکده‌های هنری ترتیبی اتخاذ کرده باشند که دانشجویان هنر هم از این پروژه بازدید کرده باشند.

شیلا کلامیان، ساناز خیاطی، درسا بسیج، پارمیس حکیمی، بهاره ستاری‌فر، فربد فروزان، ملیسا ولی‌پور، ریحانه افضلیان، بهاره خوشبخت، یاسر رضایی، جعفر شریعت، پریناز گودرزیان، آریا تابنده‌پور، سمیرا پهلوانی، حسین بیات، زیبا رسولی و مهسا لیلابی هنرمندان دیگر این پروژه بودند. اعتراف و عذرخواهی می‌کنم از کنار خیلی از آثار خوب بیرحمانه و توریستی عبور کردم. همچنان تأکید می‌کنم خوانش این آثار در یک روز و با هم ممکن و درست نیست. تا یادم نرفته است این سؤال را از شما بپرسم چرا با وجود طراحان خوب فضا که در این پروژه دیدیم طراحی صحنه در سینمای ما هنوز سهل‌انگار و مرعوب فیلم‌نامه‌هاست؟ این را هم بگویم که داستایوفسکی هم در کتاب ابله می‌گوید که فقط زیبایی جهان را نجات می‌دهد. هایدگر هم نجات غرب را از بحران فقط به وسیله هنر بزرگ می‌دانست.

چرا فیلم سیاسی نداریم؟

احمد طالبی

درحالی‌که جامعه ما دست‌کم از مشروطه به این طرف تا نافش سیاسی (سیاست‌زده) بوده و هست، سینمای ایران در ژانر سیاسی، چنته‌اش خالی است و به قول گزارشگران فوتبال «حرفی برای گفتن ندارد». ممکن است گفته شود خیر این‌طور نیست و اتفاقا در سه، چهار دهه اخیر فیلم‌های سیاسی فراوانی ساخته شده‌اند. اگر از اینان بخواهیم لطفا چندتایش را نام ببرید، خواهند گفت مثلا برخی فیلم‌های مخملباف، پناهی، بنی‌اعتماد، رسول‌اف و آثاری از این قبیل که می‌توان گفت اینها آثاری اجتماعی‌اند و ربطی به ژانر سیاسی ندارند. علتش هم این است که این ژانر دست‌کم در ایران درست توصیف و تعریف نشده و هر فیلم را که حاوی نیش و کنایه‌ای به حکومت یا دستگاه‌های اجتماعی باشد، سیاسی تلقی می‌کنیم. درحالی‌که این ژانر هم مثل دیگر ژانرها، ویژگی‌ها و مؤلفه‌های خودش را دارد. فیلم سیاسی یعنی فیلمی که موضوعش سیاست و سیاست‌ورزی و شخصیت‌هایش نیز سایست‌مداران و بازیگران این عرصه باشند. حال با این تعریف ساده، چند فیلم را می‌توان نام برد که در این تعریف بگنجند؟ فیلم‌هایی که از نظر برخی سیاسی‌اند در اصل آثاری اجتماعی‌اند در نقد مشکلات و معضلات اجتماعی، فرهنگی و گاهی نیز سیاسی که اگر این وجه سیاسی پررنگ باشد، می‌توان آن را با اغماض در رده مدنظر دسته‌بندی کرد؛ مثلا بادیگارد حاتمی‌کیا، مارموز کمال تبریزی یا روباه افخمی و چند نمونه دیگر از ساخته‌های سینماگران خودی که به‌هرحال حق ویژه‌ای برای خود قائل‌اند و مورد بازخواست هم قرار نمی‌گیرند. اما ویژگی مهم فیلم سیاسی به قول ناصر تقوایی در کتاب به روایت ناصر تقوایی تألیف نگارنده، در صراحتش است؛ صراحت یعنی اینکه مستقیم به سیاست یا سیاست‌مداران بپردازد و یکی به نعل و یکی به میخ نزند؛ مثل برخی آثار کوستا گاوراس -زد، حکومت نظام- یا جسدهای عالی‌مقام فرانچسکو روزی و در سینمای آمریکا همه مردان رئیس‌جمهور از آلن جی پاکولا (درباره رسوایی کاخ سفید در دوره ریچارد نیکسون)، جی‌اف‌کی الیور استون (درباره زندگی و مرگ جان‌اف کندی، رئیس‌جمهور آمریکا که ترور شد) و آثاری از این قبیل که سیاست اصل و اساسشان را تشکیل می‌دهد.

بنابراین ساختن فیلم سیاسی اغلب در کشورهایی که کمتر دموکرات‌اند، اگر نگوییم امکان‌ناپذیر، دست‌کم بسیار دشوار است؛ مگر اینکه در تأیید آنها باشد، مثل اغلب فیلم‌های سیاسی‌نمایی که در شوروی سابق و کشورهای وابسته‌اش ساخته می‌شدند. برای خلق یک اثر سیاسی با هر هدفی فیلم‌ساز نیاز به صراحت لهجه و آسودگی خیال دارد تا بتواند در زمینه مدنظرش کندوکاو کند. این امکان‌پذیر نیست مگر اینکه شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه به او اطمینان خاطر بدهد. حال می‌توان پرسید اصلا فیلم سیاسی چه خاصیتی دارد که سینماگر برای ساختنش خود را به مخمصه بیندازد؟ توده‌ای‌ها در همان ماه‌های نخست پس از انقلاب، کتابی منتشر کردند با نام «گذشته چراغ راه آینده است»؛ چه عنوان جالب و تأثیرگذاری هم بود. در این کتاب مؤلفان کوشیده بودند تجربه‌های تلخ و شیرینی را که ایران در عصر پهلوی اول و دوم از سر گذرانده بودند، با متر و معیارهای خودشان تدوین و از صافی عقاید سیاسی ایدئولوژیکشان بگذرانند و به نسل‌های بعدی منتقل کنند تا از گذشته عبرت بگیرند. با وام از عنوان این کتاب می‌توان گفت فیلم سیاسی خوب فیلمی است که از یک‌سو تجربه‌های تاریخی و سیاسی را به نسل‌های بعدی منتقل کند و از سوی دیگر آنان را از درافتادن به چاله‌هایی که بر سر راهشان قرار می‌گیرد، پرهیز دهد. به قول شاملو مشکل جامعه ایران این است که «ما ملت حافظه تاریخی نداریم» که اگر داشتیم، کمتر دچار مخمصه می‌شدیم.

خب چگونه می‌توان حافظه تاریخی داشت و پیوسته آن را تقویت کرد؟ با خواندن کتاب‌ها و آثار نمایشی و سینمایی که موضوعشان سیاست است. واضح است که فیلم سیاسی یکی از ابزارهای مؤثر در این زمینه است. ما با دیدن فیلم شب روی شیلی که چهل‌واندی سال پیش ساخته شده، درمی‌یابیم که سالوادور آلنده چرا و چگونه از پا درآمد و بعد به این فکر می‌کنیم که این واقعه چقدر شبیه بلایی است که بر سر حکومت ملی دکتر مصدق آمد. درواقع فیلم سیاسی مانند کتاب‌های سیاسی و تاریخی، آینه عبرت آیندگان است، مشروط به اینکه فراموش نکنیم تاریخ آن چیزی است که اتفاق افتاده نه آن چیزی که ما دوست داریم اتفاق افتاده باشد و این یعنی همان صراحت و صداقت مورد اشاره ناصر تقوایی. البته چند استثنا در این زمینه وجود دارد؛ مثلا روایت زنده‌یاد علی حاتمی از اتفاق‌های سیاسی در سریال سلطان صاحبقران و فیلم‌های ستارخان، کمال‌الملک و حاجی‌واشنگتن، به نظر برخی ناظران و تاریخ‌نگاران طابق نعل بالنعل نیست و تحریف‌هایی در آنها صورت گرفته. حق با آنهاست.

اما حاتمی در پاسخ به این انتقادها گفته است «من مورخ نیستم، هنرمندم» و این هم کاملا درست است. چنان‌که اغلب آثار شکسپیر بر مبنای اتفاق‌های سیاسی شکل گرفته‌اند-مثلا هملت که بر مبنای ماجراهای یک شاهزاده دانمارکی به نام هملت خلق شده- اما شکسپیر از یک اتفاق سیاسی، حماسه‌ای اساطیری خلق کرده که محدود به سرزمین دانمارک در اعماق تاریخ آن سرزمین نیست، بلکه زمان و مکان را درنوردیده و به نهاد بشر تسری پیدا کرده و می‌کند و تا وقتی چیزی به‌عنوان هنر نمایش وجود دارد، این آثار هم وجود خواهند داشت. در قیاسی مع‌الفارق آثار حاتمی نیز نه در آن حدواندازه اما در اندازه و ظرفیت سینمای ایران این قابلیت را دارند که در آینده مورد استفاده نسل‌ها قرار گیرند.

از آن‌سو نگاه کنیم به مثلا سریالی به نام شاه که هنوز برخی شخصیت‌هایش زنده‌اند اما در روایت سطحی از یک دوران تاریخی و سیاسی ارائه می‌دهد که حتی موفق به برآورده‌کردن منویات سفارش‌دهندگانش هم نمی‌شود. بنابراین فیلم سیاسی علاوه بر جرئت و جسارت، آسودگی خیال و بستری مناسب می‌خواهد که سینمای امروز و دیروز ایران از آن بی‌بهره است.