نقش دو نسل از فیلم‌سازان مؤلف در پیشرفت سینمای ایران

نگاه مقایسه‌ای

آنتونیا شرکاء*

«فیلم‌ها، حتی آنگاه که هرگز به نمایش در نیایند، چون چکیده‌ای از یک دوران و گواهی بر یک طرز تفکر، بر ایمان جالب هستند. اما همین‌که روی پرده سینما می‌روند اهمیتی تازه پیدا می‌کنند؛ وسیله مبادله می‌شوند، افرادی را دور هم جمع می‌کنند، بهانه‌ای برای جدل و خلاصه منشاء اثر می‌شوند؛ و به‌عنوان محصولاتی قابل ارزیابی با پول و به عنوان وسایل ارتباطی هوشمند وارد صحنه می‌شوند.»

«سورلین، ۱۱۸:۱۹۶۹»

چکیده

مقاله حاضر به مقایسه دو نسل از فیلم‌سازان مولف از نظر نقش ایشان در پیشرفت سینمای ایران می‌پردازد. از این رو در دو سطح پیش می‌رود:

---

* عضو هیئت علمی دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شمال

antonia-sh@hotmail.com

۱- تعیین و معرفی فیلم‌سازان مولف سینمای ایران (بر مبنای تئوری مولف که اولین بار توسط منتقدان فرانسوی نشریه کایه‌دوسینما در دهه پنجاه میلادی مطرح شد).

۲- تعریف پیشرفت در سینما و تعیین شاخص‌های پیشرفت سینمای ایران که عبارتند از:

موفقیت تجاری: فروش داخلی (یا تعداد تماشاگر) در تهران، و فروش خارجی به معنی صدور فیلم برای نمایش عمومی در خارج از کشور.

۳- موفقیت هنری: جایزه جشنواره‌های داخلی و خارجی و آرای منتقدان (بر مبنای امتیازهای داده‌شده به بهترین‌های هر سال در ماهنامه فیلم).

یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که:

الف. فیلم‌سازان مولف نسل قدیم از تشخص و انسجام بیشتری در جهان فیلم برخوردارند تا فیلم‌سازان مولف نسل جدید.

ب. گروه اول نقش بیشتری در پیشرفت سینمای پس از انقلاب ایران داشته‌اند تا گروه دوم. این بدان معناست که سینماگران مولفی که دگرگونی‌های کمتری در مولفه‌های فیلم‌هایشان پدید آمده(نسل قدیم مؤلف)، موفق‌تر بوده و توزیع فراوانی شاخص‌های پیشرفت در مجموع آثارشان بیشتر از فیلم‌های مولفان نسل جدید است.

واژهای کلیدی: تئوری مولف، پیشرفت سینما، فروش فیلم‌ها، جایزه جشنواره‌ها، امتیازهای منتقدان، فیلم سازان مولف نسل قدیم، فیلم سازان مولف نسل جدید، تشخص و انسجام در جهان فیلم‌ها

طرح مسئله

سینمای ایران طی دو د هه اخیر، تحول چشمگیری از نظر جلب تماشاگران جدی در داخل،

کشور (استقبال جشنواره‌های داخلی «به‌ویژه جشنوارهٔ فیلم فجر» از یک سو و یافتن بازارهای جهانی در قالب جشنواره‌های خارجی از سوی دیگر، و همچنین توجه و پی‌گیری منتقدان و مطبوعات را به خود دیده است. این تحول به‌رغم همه محدودیت‌های وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی؛ ممیزی‌ها، درجه‌بندی‌های کیفی، نظارت‌ها و حمایت‌های به جا و گاه بی‌جا، ممنوعیت‌ها، اعمال سلیقه مسئولان وقت، کمبود امکانات، مواد خام و... صورت گرفته است.

نگاهی گذرا به عمده فیلم‌های ساخته‌شده در پیش از انقلاب کافی است تا ما را به این باور برساند که سینما، خواسته یا ناخواسته، یکی از زیباترین دستاوردهای انقلاب اسلامی ایران بوده است. اما در آسمان سیاه سینمای پیش از انقلاب نیز درخشش تک‌ستاره‌هایی را می‌توان دید که در گذر به سپیدی سینمای پس از انقلاب نقش به‌سزایی در تبدیل این سینما به یک «موج نو» (به‌تعبیر غربی‌ها) داشته‌اند. عمده این فیلم‌سازان در زمره کارگردانان پرکار و صاحب اندیشه‌ای قرار دارند که موفق شده‌اند در حین جلب مخاطب، جهان‌بینی خود را در مجموعه فیلم‌هایشان جاری سازند. در کنار این سینماگران پیش‌کسوت، جمعی از کارگردانان جوان و نوپایی مشاهده می‌شود که پس از انقلاب وارد حرفه سینما شده و توانسته‌اند، با وجود همه ناملایمات اجتماعی و سیاسی، انسجامی نسبی را در ساختار و مضمون آثار خود حفظ نمایند. از گروه اول به‌عنوان فیلم‌سازان مولف نسل قدیم و از گروه دوم به‌عنوان فیلم‌سازان مولف نسل جدید یاد کرده و این طرح پژوهشی با دو سوال اصلی آغاز می‌شود.

الف: کدام‌یک از دو نسل قدیم و جدید فیلم‌سازان مولف نقش بیشتری در پیشرفت سینمای پس از انقلاب ایران داشته‌اند؟

ب: آیا فیلم‌های مولف نسل قدیم از انسجام و تشخص بیشتری در مقایسه با آثار مولفان جدید برخوردارند؟

با توجه به رویکرد فرهنگی مقاله، سوال‌های فرعی دیگری نیز به شرح زیر مطرح می‌شود:

* چه عناصر سبکی و محتوایی در آثار فیلم‌سازان این دو گروه وجود دارد؟

* آیا می‌توان ادعا کرد که عناصر سازنده جهان فیلم‌های مولفان قدیم (قبل و بعد از انقلاب) دچار دگرگونی اساسی نشده است؟

تئوری مولف

تئوری (نگره یا نظریه) مولف اولین بار در سی‌ویکم ژانویه ۱۹۵۴ توسط فرانسوا تروفو [منتقد و فیلم‌ساز مولف و جوان فرانسوی]، در مقاله‌ای به‌نام: «خط‌مشی مولفان» (politique des auteures) که در نشریه سینمایی ***کایه‌دو سینما*** به چاپ رسید، مطرح شد و سپس دامنه آن به انگلستان و آمریکا نیز گسترش یافت. با این حال لازم می‌دانیم پیش از بررسی محتوای این تئوری پیرامون واژه مولف و معنایی که از آن به ذهن متبادر می‌شود توضیح دهیم.

این واژه در زبان فارسی عموماً به نویسنده یک اثر اطلاق می‌شود و حتی برخی فیلم‌ساز مولف، را کارگردانی می‌دانند که خود فیلم‌نامه فیلمش را نوشته باشد. درحالی که منظور از مولف در «تئوری مولف» مطلقاً این نیست. به عنوان مثال در هالیوود و نظام ساخت یک فیلم، گاه به کارگردانی تحمیل می‌کند که هم‌زمان با چند فیلم‌نامه‌نویس کار کند و چه بسا که دست‌مایه‌اش هم اقتباسی از یک اثر ادبی باشد. اما کم نبوده‌اند کارگردانانی از هالیوود که در فهرست مولفان جایگاه ویژه‌ای یافته‌اند. به‌هرحال برداشت‌های متفاوت و اختلاف عقیده‌هایی که در زمان بسط و توسعه این تئوری به‌وجود آمد، مانع از آن شد که تعریفی جامع و مانع از مولف به دست داده شود.

در مجموع برای ورود به مباحث این نظریه می‌توان گفت: مولف یک اثر کسی است که علایق، سلایق، عقاید و نظرهای او درباره کلیات و جزئیات زندگی (از جهان‌بینی گرفته تا توجه به یک شئ خاص) در روایتی که به آن می‌پردازد دخیل باشد. به بیان دیگر، راوی، داستان را در مکتب خود پرورانده و پس از آن ارایه کند.

در این مورد تعبیری شاعرانه از نویسنده‌ای ایرانی را می‌خوانیم: «آیا جورجیو موراندی، نقاش ایتالیایی، را می‌شناسید؟ سوژه نقاشی‌های او همیشه بطری بوده، همیشه یک سوژه، و شاعرانی هستند که همیشه یک شعر را می‌سرایند؛ و فیلم‌سازانی که یک فیلم را می‌سازند... چرا که پرنده‌های سینه سرخ همیشه یک آواز را می‌خوانند.» (روشن‌ضمیر، ۱۳۶۰).

اما بین دیدگاه منتقدان فرانسوی و آمریکایی تفاوت‌هایی به شرح زیر وجود دارد:

۱- در فرانسه: «در پی چاپ مقاله فرانسوا تروفو، سایر منتقدان کایه دو سینما نیز در تکامل

این نگره کوشیدند. آن‌ها بر این عقیده بودند که سینمای آمریکا ارزش آن را دارد که عمیقاً بررسی و مطالعه شود و شاهکارها فقط توسط قشر کوچک و برگزیده ساخته نمی‌شوند.» (وولن، ۱۳۶۳: ۹۹).

به این ترتیب منتقدان از شرایط ویژه‌ای که در پاریس و در پی براندازی حکومت ویشی ــ حکومت دست‌نشانده نازی در جنگ جهانی دوم ــ به وجود آمده و امکان نمایش دوباره فیلم‌های آمریکایی را فراهم آورده بود، استفاده کرده و در همین زمان هانری لانگلوا [که ژان‌لوک گدار فیلم‌ساز پیشرو سینمای فرانسه که در فیلم‌هایش قواعد کلاسیک سینما را شکست ولانگوارا مولف کبیری می‌خواند] ــ سینماتک باشکوه و عظیم پاریس را با این نیت راه انداخت که با نمایش هرچه بیشتر فیلم از فرآورده‌های سینمایی گذشته استفاده کند تا فرهنگی را به وجود آورد که در آن سینمای آینده بتواند برپا شود (همان). «باری منتقدان مولف احساس می‌کردند چیزی که سینمای جدی زمانه‌شان کم داشت درک و جذب سنجیده کیفیات روح‌افزا و رهایی‌بخش ماجراهای روزمره و تفنن و سرگرمی بود که فیلم‌های آمریکایی سرشار از این خصوصیات بودند و در ضمن تکنیک چشم‌گیری را به نمایش می‌گذاشتند.» (جانتی، ۱۹۵:۱۳۷۹).

«شاخص‌ترین چهره تئوری مولف در فرانسه آندره بازن (۱۹۸۵-۱۹۱۸) است که در مقام سردبیر نشریه پرنفوذ کایه‌دوسینما، به تشویق نشر آثار کسانی پرداخت که در اواخر سال‌های پنجاه به رهبران موج نو تبدیل شدند. مثل فرانسوا تروفو، ژان‌لوک گدار، کلود شابرول و اریک رومر.» (دوایی ۱۹۵:۱۳۶۹، ۱۵۸). «مفهوم کارگردان بر بخش عمده نقادی ***بازن*** مسلط است چه درمورد نئورئالیست‌ها [پیروان جنبش واقع‌گرای سینمایی ایتالیا در دهه ۴۰ میلادی که به اثرات اجتماعی ناشی از جنگ جهانی دوم مثل فقر و بیکاری می‌پرداختند] چه رنوار یا چاپلین. این نکته به‌صورت مختصر در جمله «کارگردان با فیلم می‌نویسد» بیان شده است... بر این مبنا درمورد مولف می‌توان چنان بحث کرد که گویی درمورد هنرمندی ادبی بحث می‌کنیم و مضامین محوری، الگوهای تصویرپردازی و تکنیک‌هایش را به هنگام تلاش برای نتیجه‌گیری آثارش جهت تعیین یگانگی دیدگاه‌ها و «امضای» وی مورد تأمل قرار داد.» (تی. ابروین.

۶۵ ،۷۱:۱۳۷۳)

۲- در آمریکا: اندرو ساریس از منتقدان صاحب‌نام سینمای آمریکا و از نخستین پرچم‌داران تئوری مولف در آن سرزمین در سال ۱۹۶۲ برای اولین بار در مقاله‌ای تحت عنوان «یادداشت‌هایی بر نگره مولف» این عبارت را به‌کار برد. این مقاله در آمریکا به‌شدت مورد حمله قرار گرفت و یکی از مخالفان سرشناس آن خانم پائولین کیل منتقد تیزبین آمریکایی بود. ساریس در پاسخ به این «تعصب‌های کوته‌فکرانه و سر به قهقرا گذاشته نقد فیلم به سبک آمریکایی» می‌نویسد: «واژه auteur در فرانسه معادل author در انگلیسی است البته در زمینه ادبیات: وقتی تروفو از آندره ژید یا ژان ژیرودو سخن می‌گوید و ضمناً از آنان با عنوان auteures یاد می‌کند، author معادل دقیقی است، ولی درباره هیچکاک و هاوکس این کلمه دقت کافی را برای برگردان ندارد و آن هم عمدتاً از تعصب ادبی موجود در ذات نهادهای فرهنگی انگلیسی ـ آمریکایی ناشی می‌شود. این تعصب تا زمان چاپ و انتشار فیلم‌نامه‌های اینگمار برگمان [مشهورترین فیلم‌ساز مولف سوئدی] ادامه یافته و او در میان مولفان جایی نداشت. این پندار که کارگردان غیرادیبی می‌تواند مولف فیلم‌های خود باشد در آمریکا جایی ندارد... اگر خط‌مشی مولف تروفو جدایی از چیزی را شروع کرده باشد آن چیز مسلماً بخشی از سینمای فرانسه بود که به عقیده او تحت سلطه تنی چند از فیلم‌نامه‌نویسان قرار داشت. تروفو به چیزی کمتر از تغییر مسیر سینمای فرانسه رضایت نمی‌داد.

مهم‌ترین دعوای تروفو با فیلم‌سازان بود. در حالی که سخت‌ترین دعوای منتقدان نو در انگلستان و آمریکا با منتقدان دیگر است...» (ساریس، ۲۸،۲۹:۱۳۶۵) اندرو ساریس در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۲ در مجله «فیلم کالچر» منتشر کرد، معیارهای ارزیابی یک فیلم را از منظر تالیف چنین برشمرد: «اولین فرض نگره مولف، شایستگی فنی کارگردان است به‌منزله معیار ارزش... فرض دوم نگره مولف شخصیت قابل تشخیص کارگردان است به‌منزله معیار ارزش... فرض سوم و نهایی نگره مولف مربوط است به مفهوم درونی، شکوه غایی سینما در مقام هنر. مفهوم درونی از کشاکش میان شخصیت کارگردان و دستمایه او برمی‌خیزد...» (کیل، ۵۴،۵۵:۱۳۶۵). به این ترتیب «منتقدان فضل‌فروش سابق، جان فورد را به خاطر فیلم‌های

هنری‌اش مانند ***خبرچین*** و ***خوشه‌های خشم*** دوست داشته و نسبت به کارهای وسترن او به عنوان فیلم‌های تجارتی‌ای که آدم باید بسازد تا مجال ساختن فیلم‌های جدی را بیابد، بی‌اعتنایی می‌کردند. در حالی که اصرار منتقدان مولف بر این بود که وسترن‌های کلاسیکی مانند ***دلیجان***، ***کلمانتین عزیزم*** و ***فورت آپاچی*** از نظر هنری بر فیلم‌های دیگر فورد برتری دارند. آن‌ها این نکته را آشکار ساختند که محتوای خام اثر همیشه شاخص قابل اعتمادی از ارزش آن اثر نیست.» (جانتی، ۱۹۷:۱۳۷۹). نکته حایز اهمیت این است که مولف الزاماً مقید به یک سبک خاص نیست. مثلاً ***کنتسی از هنگ‌کنگ*** با دیگر آثار چارلی چاپلین هم‌ساز نیست، و با این حال چارلی چاپلین را یک مولف می‌دانیم، چراکه ما به مجموع فیلم‌های او نگاه می‌کنیم و یکپارچگی و تجانس آنها بر ایمان مهم است. هر فیلم‌ساز مولف دنیایی خاص با عناصر مشترک خلق می‌کند. مثلاً تصور کنید هاوارد هاکس با همه تنوعی که در فیلم‌هایش وجود دارد، همیشه گروهی را در داستان فیلم‌هایش وارد می‌کند که در آن مردی قوی در برابر مردی ضعیف حضور داشته و در این میان زنی وارد گروه می‌شود که مرد قوی را از آن خود می‌کند. این عنصری درباره شخصیت‌های فیلم است. ولی یک فیلم‌ساز می‌تواند در سبک خود عناصری کمابیش مشترک و واحد داشته باشد.

پس نتیجه می‌گیریم فیلم‌ساز مولف به فیلم‌سازی گفته می‌شود که شخصیت و جهان‌بینی او در مجموعه فیلم‌هایش به صورت مولفه‌های مشترک و عناصری تکرارشونده برجسته باشد. این عناصر سازنده دنیای فیلم‌ها می‌تواند محتوایی باشد (مانند: شخصیت‌ها، زمان، مکان، حادثه‌ها و مفاهیم ضمنی در داستان فیلم) یا سبکی (مانند: استفاده از بازیگران حرفه‌ای در مقابل نابازیگران، سبک واقع‌گرا در مقابل سبک تئاتری، نمادپردازی، میزانسن و...).

پیشرفت سینما

با پایان یافتن هزاره دوم میلادی، فرصتی برای اندیشمندان و منتقدان پیش آمد تا به ارزیابی هزاره و دست کم سده پیش در عرصه‌های مختلف بپردازند با این حال در چند دهه گذشته بسیاری از صاحب‌نظران از مرگ سینما و افول عصر طلایی آن داد سخن داده‌اند. اما در

یک نگاه کلی‌تر به سینما و در مقایسه آن با سایر هنرها، شاهدیم که سینما با همه پستی و بلندی‌هایش در امتداد این سده مسیر رشد و شکوفایی را پیموده است. «تنها این هنر است که موانع سیاسی و مذهبی را درمی‌نوردد و به یمن فن دوبلاژ، موانع زبانی را نیز پشت سر می‌گذارد. فیلم برخلاف نمایش تلویزیونی، مثل رمان، سمفونی، تراژدی و تابلو اثر کاملی است. در آن تمامی هنرهای گذشته با هم درمی‌آمیزند و ترکیبی به وجود می‌آورند. فیلم، بار پیام و ارزش را به دوش می‌کشد، درس می‌دهد و در سینمای قرن گذشته آثاری ستودنی به جا گذاشته است» (Alberoni, 1997:1). اما سرعت پیشرفت سینما، در دهه ۹۰ میلادی، بسیار افزایش یافته و آن به مدد پیشرفت سیستم‌های کامپیوتری است که دانش آن به اندازه هزاران برابر طول تاریخ اختراع این ابزار است. با این حال «رشد در سینما فقط به معنای پیشرفت‌های تکنولوژیکی نیست؛ کما این‌که فیلمی همچون ***جنگ ستاره‌ای: اپیزود اول: شبح تهدید***، به‌رغم استفاده از پیشرفته‌ترین جلوه‌های تصویری و صوتی و سیستم نمایش دیجیتالی به دلیل ارایه یک تفکر انسان امروز به قول تحلیل‌گران جامعه‌شناسی، جهان در عصر ساختارشکنی (Deconstruction) به‌سر می‌برد. یعنی علاوه بر تمایل شدید به سرعت، ریتم و ایجاز، به پدیده‌های نو؛ متفاوت و تازه در هر زمینه گرایش دارد.

پدیده‌هایی که بلافصل و بدون تردید پدیده مشابه قبل از خود را حتی بدون دلیل خاصی در هم بریزد، واژگون کند و از نو بسازد.» (سعید مستغاثی، ۱۰:۱۳۸۰).

پیشرفت سینما به عنوان صنعت

از سوی دیگر هیچ هنری به اندازه سینما مردمی و همگانی نبوده و نتوانسته است جامعه و احوال مردم زمانه خویش را منتقل کند. حتی آنجا که سینما از واقع‌گرایی دور شده و رویاپرداز می‌شود باز هم بیان خواسته مخاطبان زمان خود است. از این رو بر این باوریم که یکی از بارزترین نشانه‌های پیشرفت سینما از زمان تولدش، فروش فیلم‌هاست که نه‌تنها نشان‌دهنده میزان ارتباط این رسانه با مخاطبان خود است، بلکه تأمین‌کننده سرمایه برای تولید فیلم‌های دیگر نیز هست. «سینما یک هنر/ صنعت است» عبارتی آشنا و مستعمل که همیشه به‌رغم تاکید

بر وجه صنعتی هنر هفتم، اشاره و تامل در این زمینه، از تجهیزات صنعتی سینما از قبیل: دوربین، ریل، سه‌پایه، موویلا و امثال آن فراتر نمی‌رود... ولی ویژگی مهم سینما به عنوان یک صنعت، تولید است. تولید فرآورده‌های فرهنگی که از اجرای ایده‌ها و مصرف مواد اولیه ویژه خود حاصل می‌شوند. تولیدی که می‌تواند حتی به صورت انبوه در اختیار مصرف‌کنندگان قرار گیرد. هنرهای دیگر فاقد جنبه‌های تکثیر و نشر هستند. حتی صنعت چاپ نیز امری مستقل از شعر و ادبیات، و تولید نوارهای موسیقی نیز امری متفاوت با خود هنر موسیقی است. اما در سینما این وجه صنعتی به‌شدت با خود هنر درآمیخته است» (پورمحمد، ۷:۱۳۷۵). بنابراین «فروش» یا «تعداد تماشاگر» شاخص پیشرفت کمّی سینما به عنوان صنعت است که بالا بودن رقم آن می‌تواند بیانگر موفقیت تجاری فیلم باشد. فروش بالای فیلم در داخل کشور، ما را در شناخت عمیق‌تر سلیقه مردم در سطح جامعه نیز یاری می‌رساند و هرگاه این موفقیت ابعاد جهانی پیدا کند، نشان می‌دهد که فیلم مخاطبان ملی را نور دیده و به زبان مشترکی با مخاطبان بین‌المللی دست یافته است. پس فروش فیلم می‌تواند شاخص مناسبی برای رشد سینما به عنوان یک صنعت باشد و بدین ترتیب بعد کمّی پیشرفت را نشان دهد.

پیشرفت سینما به عنوان هنر

آنچه فیلمی ارزشمند را از فیلمی متوسط یا بی‌ارزش متمایز می‌کند و از چشم منتقد پوشیده نیست، رعایت اصول عام در فیلم است. «نمایش‌نامه‌نویس‌های یونان و نویسندگان کلاسیک فرانسه [از جمله شکسپیر که نمایشنامه‌هایش جزء آثار ادبی جهان باقی مانده است] از اصول درام‌نویسی کاملاً اطلاع داشته‌اند. بنابراین هیچ فیلمی به خاطر هنری بودن با شکست و عدم موفقیت روبه‌رو نخواهد شد، ولی اگر یک فیلم هنری از لحاظ اصول فنی **پیس‌نویسی** ناقص باشد با عدم استقبال مردم مواجه می‌شود.» (برانجر، ۳۵:۱۳۵۲).

این مسئله درمورد فیلم‌های سوژه‌دار [با موضوع جالب] هم صادق است. اگر یک کارگردان سینما چنان سرگرم مسایل فنی و زمینه‌سازی و نور در فیلم‌برداری باشد که ارزش و اهمیت بازی و داستان را فراموش کند، اثر خوبی به وجود نخواهد آمد. منتقدان سینما با استفاده از

ملاک‌های عملی و از دید تخصصی به تماشا و نقد فیلم پرداخته و به تماشاگران کمک می‌کنند که با بصیرت و دقت بیشتری به پرده سینما نگاه کنند تا نظری فراتر از یک کلمه «خوب» یا «بد» درباره فیلم بیابند. آلبرتو موراویا چهره برجسته ادبی ایتالیا و منتقد معاصر سینما، گذر خود را از «تماشاگر» به «منتقد» چنین توصیف می‌کند: «نقد، انتقال ساختار ذهنی شخص نویسنده است. زمانی با دیدن یک فیلم، بیشتر یک هیجان‌زدگی فوری به من دست می‌داد، حالا اندیشمندتر شده‌ام و حس‌هایم به سردی گراییده است؛ برخوردی زیان‌بار برای آنکه خالق اثر می‌نامیم و اما سودبخش برای یک منتقد.» (موراویا، ۱۹۷۵:۴). هموست که سینما را بیش از هر هنر دیگری «فرهنگ‌پذیر» می‌داند و به باور او «پرتویابی [irradiamento] فرهنگی تصاویر، عنصری اساسی در فیلم است.» (همان، ۸).

بابک احمدی نویسنده، مترجم، فیلسوف و منتقد فیلم در تعریف نقد می‌نویسد: «نقادی نیاز اندیشگرانه است شاید برای روشن‌تر شدن افق معناهای اثر، شاید برای ادای تکلیف ساختن معنای اثر که به عهده مخاطب است. شاید هم فقط در پی کسب لذت زیبایی‌شناسانه نقد [همچون خود اثر هنری] بیان اشتیاق به آفرینش معناهای تازه است... تازه پس از انتشار نقدهای گوناگون از یک فیلم، اختلاف تأویل‌های ناقدان در جریان گفت‌وگویی آزادانه (دست کم به طور نسبی آزادانه) روشن می‌شود. براساس چنین گفت‌وگویی است که مرزهای افق معنایی اثر هنری شکل می‌گیرد. نقد، سرآغازی فردی دارد اما جهت‌گیری آن اجتماعی است.» (احمدی، ۱۷:۱۳۸۰). «گرچه توسعه و افزایش قدرت انتقادی مردم باعث پیشرفت و تکامل حتمی «پیس‌نویسی» نیست، لکن این نتیجه را دارد که هوش و خبرگی تماشاگران را زیادتر می‌کند و هر قدر بصیرت و اطلاع و خبرگی تماشاگران در این زمینه زیادتر شد علاقه آنها به تماشای فیلم‌های خوب‌تر و ارزنده‌تر افزایش خواهد یافت.» (برانجر، ۳۷:۱۳۵۲). آنچه نویسنده مقاله از آن به عنوان «***اصول پیس‌نویسی***» یاد می‌کند همان است که امروزه به آن «***تکنیک‌های سینمایی***» می‌گویند؛ یعنی همه اصول و امکانات سینمایی که از یک طرح داستانی، فیلمی موفق می‌سازد. فیلمی که از بعد کیفی به رشد سینما می‌انجامد. البته یافتن شاخص‌های عددی برای پیشرفت سینما به عنوان هنر اندکی دشوارتر است. جایزه جشنواره‌های داخلی (در ایران

مشخصاً جشنواره فیلم فجر) و خارجی و آرای منتقدان (در ایران به صورت اعطای امتیاز به بهترین‌های پایان هر سال در ماهنامه فیلم به عنوان قدیمی‌ترین نشریه سینمایی پس از انقلاب) می‌تواند شاخص‌های خوبی برای پیشرفت سینما از جنبه هنری باشند. جایزه جشنواره‌های خارجی از آن رو حایز اهمیت است که «سینما نیز ــ مثل هر هنر دیگری ــ می‌تواند بینش ما را درباره مسایل جهان وسعت بیشتری بخشیده و برخورد معمولی با مسایل جهانی را به بینشی جهانی تبدیل کند.» (هانس لووه، ۱۹:۱۳۵۲). این همان است که نویسنده از آن به عنوان «تماشاگر باتجربه و کارآزموده سینما» یاد می‌کند که غیر از داستان درباره پرداخت و دقایق سینمایی فیلم نیز قضاوت می‌کند. در زمینه «درخشش سینمای ایران در جشنواره‌های خارجی نظریات گوناگون و گاه متضادی ابراز شده است. گروهی آن را توطئه حمایت استکبار جهانی از فیلم‌های سرشار از فقر و عقب‌ماندگی سینمایی ایران می‌دانند.» (بیگ‌آقا، ۸۰:۱۳۷۸). هم‌چنان که گروهی اهدای جایزه از سوی جشنواره داخلی فیلم فجر را بیشتر حرکتی سیاسی و تأییدی رسمی برای الگو دادن و تعیین خط‌مشی فیلم‌های سال بعد می‌دانند. چیزی که هست طبق آمارهای موجود «بین تعداد تماشاگر ایرانی (فروش فیلم‌ها) و تعداد جایزه‌های داخلی ارتباط مستقیم وجود دارد.» (همان: ۷۲). از این رو ما با ترکیب جایزه جشنواره‌های داخلی و خارجی به عنوان شاخص واحد، سعی می‌کنیم پی‌آمد این نظرهای متضاد و گاه متعارض را خنثی کنیم. به هر حال داوران جشنواره‌ها نیز همچون منتقدان سینمایی مخاطبان خاص فیلم‌ها هستند و انتخابشان با دیدی کارشناسانه صورت می‌گیرد. فیلم‌های خوش‌تکنیک، که در عین سرگرم کردن مردم، وسایل رشد فکری و فرهنگی آنان را فراهم سازد.

فرضیه‌ها

پیش از فرضیه‌سازی اشاره می‌کنیم که مقصود ما از «نسل قدیم مولف» در این مقاله فیلم‌سازان مولف ایرانی است که فعالیت حرفه‌ای خود را سال‌ها پیش از وقوع انقلاب اسلامی (عمدتاً در پایان دهه چهل شمسی) آغاز کرده و پس از انقلاب نیز کماکان به کار فیلم‌سازی ادامه داده و دست کم سه فیلم ساخته باشند. سه فیلمی که برای «نسل جدید مولف» نیز که فعالیت

حرفه‌ای خود را پس از وقوع انقلاب اسلامی ایران (عمدتاً با شروع دهه شصت شمسی) آغاز کرده‌اند حداقل ساخته‌های یک فیلم‌ساز مولف برای یافتن مولفه‌های مشترک است.

فرضیه‌های اصلی:

۱- انسجام و تشخص بیشتر در جهان فیلم‌های فیلم‌سازان مولف نسل قدیم باعث شده که در آثارشان نسبت به فیلم‌سازان مولف نسل جدید دگرگونی‌های کمتری ملاحظه شود.

۲- فیلم‌سازان مولف نسل قدیم در مقایسه با فیلم‌سازان نسل جدید مولف، نقش بیشتری در پیشرفت سینمای پس از انقلاب ایران داشته‌اند.

فرضیه‌های فرعی:

الف. تعداد تماشاگر (میزان فروش در تهران) فیلم‌های مولفان نسل قدیم بیشتر از فیلم‌های نسل جدید است.

ب. آثار فیلم‌سازان مولف قدیم بیش از آثار فیلم‌سازان مولف جدید در خارج از کشور برای نمایش عمومی و یا پخش از شبکه‌های تلویزیونی خریداری شده است.

ج. تعداد جوایز دریافتی از جشنواره فیلم فجر و جشنواره‌های خارجی در بین فیلم‌ها و فیلم‌سازان مولف نسل قدیم بیش از فیلم‌ها و فیلم‌سازان مولف نسل جدید است.

د. مولفان نسل قدیم و فیلم‌هایشان از منتقدان سینمایی مطبوعات ایران امتیازهای بیشتری گرفته‌اند، تا مولفان نسل جدید و آثارشان.

روش پژوهش

برای تجزیه و تحلیل پژوهش حاضر از روش «تحلیل متن» استفاده شده است که با عنایت به آثار فیلم‌سازان مولف نسل قدیم و جدید کشور از نظر تأثیرشان بر پیشرفت سینمای پس از انقلاب ایران با توجه به شاخص‌های «تعداد تماشاگر»، «نمایش عمومی فیلم‌ها در خارج از کشور»، «جوایز خارجی و داخلی» و «امتیازهای منتقدان» مورد بررسی قرار می‌گیرد. جمع‌آوری اطلاعات از طریق کتاب‌ها و مقاله‌های متعدد و با روش کتابخانه‌ای انجام شده است. منبع اصلی استخراج اطلاعات، شماره‌های مختلف ماهنامه فیلم، سررسیدنامه این ماهنامه و کتاب

سال سینمایی ایران بوده است. گفتنی است که نشریات فوق اطلاعات مربوط به فروش فیلم‌ها و جوایز جشنواره‌ها را به‌طور ماهانه از بنیاد سینمایی فارابی دریافت می‌کنند. برای قسمت مربوط به اکران و پخش خارجی فیلم‌ها مستقیماً به بنیاد سینمایی فارابی مراجعه شده است. هنگام بررسی انسجام و تشخص مشهور در جهان فیلم‌های مولف، از آنجا که امکان تماشای تک‌تک فیلم‌ها نبود، عمدتاً از منابع کتابخانه‌ای و گفت گو با فیلم‌سازان، استفاده شده است. البته پژوهشگر تمامی فیلم‌هایی را که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند مشاهده کرده است. این پژوهش، از نوع توصیفی است و در آن متغیر مستقل ومتغیر وا بسته وجود ندارد بلکه صرفاً نقش دو گروه از فیلم‌سازان در پیشرفت سینمای پس از انقلاب به بررسی گذاشته شده است. بنابراین جمع‌آوری داده‌ها و به نظم آوردن اطلاعات آمار مقدماتی (توصیفی) برای مقایسه داده‌های مربوط به فیلم‌سازان نسل قدیم و جدید کفایت می‌کند و نیازی به بهره‌یگری از آمار استنباطی (تبیینی) نیست. جهت اجرای روش آماری، نرم‌افزار SPSS (آمار در علوم اجتماعی) به کار گرفته شده است، ترسیم نمودارها و جدول‌های پژوهش نیز از طریق نرم‌افزار Excel صورت پذیرفته است. پس از تعیین توزیع فراوانی هریک از شاخص‌های پیشرفت سینمای ایران در مجموعه آثار تک‌تک فیلم‌سازان مولف پس از انقلاب (که بین سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۷۹ ساخته شده‌اند و جامعه آماری را تشکیل می‌دهند)، جمع فراوانی‌های مولفان قدیم با مولفان جدید به مقایسه گذاشته شده است. روش تحلیل متن (Context Analysis) در مقابل تحلیل محتوا (Content Analysis) به‌جای بررسی محتوا و مضمون موضوع مورد تحقیق، به بررسی متن و ساختار آن می‌پردازد. در اینجا نیز برای مولف بودن فیلم‌ها و فیلم‌سازان و پیشرفت سینما شاخص‌هایی در نظر گرفته شده است که فیلم‌ها صرفاً به‌لحاظ میزان برخورداری از آن تحلیل شده‌اند.

سینمای مولف ایران و شاخص‌ها

الف. «موج نو»ی اول و نسل قدیم مولف

«در دو مقطع از سینمای ایران فیلم‌سازان مولفی سر برآوردند که سینمایشان در زمان خود و

پس از آن جریانی که به راه افتاد، به «موج نو» شهرت یافت. اصطلاحی که منتقدان فرانسوی مولف در دهه پنجاه میلادی در نفی «سینمای پدر» (Cinema du Papa) با قصه‌های فرسوده و مکرر و روش ساخت کلاسیک، غیرشخصی و مطنطن و بازی‌های دراماتیک ابداع کردند.

بدین ترتیب در اواخر دهه پنجاه میلادی افرادی از قبیل فرانسوا تروفو، ژان‌لوک گدار، ژاک ریوت و کلود شابرول جنبشی به‌نام «موج نو» (la Nouvelle Vague) به راه انداختند و به ترتیب با فیلم‌های شاخص ***چهارصد ضربه*** (تروفو)، ***از نفس افتاده*** (گدار)، ***هیروشیما عشق من*** (رنه) و ***پسرعموها*** (شابرول) سینمای نوینی را بنا نهادند که در آن دید شخصی و غیررسمی، دوربین متحرک در کوچه و خیابان و محل‌های واقعی، فیلم‌های کم‌هزینه و استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای رایج بود.» (طالبی‌نژاد، ۱۳۷۳:۱۹،۱۸،۱۷).

بدین ترتیب: نسل قدیم مولف در سینمای ایران زاییده پایان دهه چهل شمسی بوده و تحولات اجتماعی سیاسی این دهه است که سرانجام در سال ۱۳۴۸ با فیلم‌های ***قیصر*** (مسعود کیمیایی)، ***گاو*** (داریوش مهرجویی) و سال بعد با ***آرامش در حضور دیگران*** (ناصر تقوایی) به بار نشست.

«این فیلم‌ها در واکنش به شرایط زمانه، بیانگر عصیان و کین‌خواهی فردی و تمثیل‌گرایی در بیان مفاهیم مهم سیاسی/ اجتماعی (***گاو***) و پرده‌برداری از دنیای شخصی و خانوادگی یک سرهنگ بازنشسته (***آرامش در...***) بودند. مشخصه فیلم‌های موج نو، محور قرارگرفتن یک فرد و مجدود شدن در دنیای شخصی او و تشریح ضربه‌پذیری و دربه‌دری‌اش و بعضاً انحطاط کاملش در بستر مناسبات پیچیده و ناهنجار فردی و اجتماعی است» (همان). از فیلم‌ها و فیلم‌سازان مهم دیگر موج نو می‌توان به ***رگبار*** (بهرام بیضایی)، ***یک اتفاق ساده*** و ***طبیعت بیجان*** (سهراب شهیدثالث) و ***خداحافظ رفیق*** (امیر نادری) اشاره کرد.

ب. «موج نو»ی دوم و نسل جدید مولف

اما سینمای ایران «موج نو»ی دیگری هم دارد که در دهه شصت شمسی این بار عمدتاً با حمایت وهدایت نهادهای انقلابی پا به عرصه گذاشت. این جریان با فیلم‌هایی همانند

اجاره‌نشین‌ها (داریوش مهرجویی)، ***خانه دوست کجاست؟*** (عباس کیارستمی)، ***باشو غریبه کوچک*** (بهرام بیضایی)، ***دونده*** (امر نادری ۶۳-۶۲) و از جدیدترین آنها ***دستفروش*** (محسن مخملباف)، ***خارج از محدوده***(رخشان بنی‌اعتماد)، ***هویت*** و ***دیده‌بان*** (ابراهیم حاتمی‌کیا) و تعدادی از فیلم‌ها و فیلم‌سازان دیگر نقطه عطفی به شمار می‌آیند که چون تک‌ستاره‌ای در تاریخ سینمای پس از انقلاب ظاهر شدند، بدون آنکه به کار خود استمرار ببخشند. (که اگر این تک‌ستاره‌ها نیز در مقابل ناملایمات زمانه خود مقاومت می‌کردند، چه بسا سینمای پس از انقلاب مولفان بیشتری به خود می‌دید).

«در مجموع باید گفت سینمای پس از انقلاب ایران همچنان که دوران نازایی و نگاه به آینده‌ای روشن و مشخص را به خود دیده، برای کارگردان‌ها نیز دورانی بوده که باید ریشه‌های آینده‌ای آگاهانه‌تر در آن شکل گرفته باشد. در همین دوران بود که نام کارگردان، آن‌چنان اهمیت پیدا کرد که در پوسترهای تبلیغاتی، حتی نامش بالاتر از بازیگران نخست قرار گرفت. بسیاری از فیلم‌های شاخص اینک با نام کارگردانشان شناخته می‌شوند و می‌شود گفت که «کارگردان» در این سال‌ها موقعیت و جایگاه حساس و اصلی‌اش را در روند تکامل یک فیلم یافته است که این خود امتیاز بارزی در رشد و ارتقای یک سینما است.» (گلمکانی، ۷:۱۳۷۰).

ویژگی مشترکی که در غالب آثار دو دهه اخیر مشاهده می‌شود، پرداختن به واقعیت‌های اجتماعی به عنوان یکی از رسالت‌های سینما به عنوان رسانه‌ای متعهد است. از این روست که می‌بینیم وقتی موج نوی دوم سینمای ایران را درمی‌نوردد و در جشنواره‌های خارجی حضور می‌یابد، منتقدان در شباهت سینمای نوین ایران با سینمای نئورئالیستی ایتالیا و سینما ـ حقیقت فرانسه قلم‌فرسایی می‌کنند. شباهتی که پس از پایان جنگ با فیلم‌هایی از قبیل ***عروسی خوبان*** و ***بایسیکل‌ران*** (مخملباف/ ۶۷)، ***پول خارجی*** (بنی‌اعتماد/ ۶۸)، ***دندان مار*** (کیمیایی/ ۶۸)، ***مشق شب*** (کیارستمی) و ***شب‌های زاینده‌رود*** (مخملباف/ ۶۹) دوچندان می‌شود. آیا شرایط مشابه اقتصادی و اجتماعی دوران پس از جنگ در دو سینمای ایتالیا و ایران عامل چنین قرابتی است؟ «فراموش نکنیم که جنبش نئورئالیسم از دلبستگی‌های اصلی آندره بازن، سردمدار نگره مولف بود که اعتقاد داشت با بررسی تصاویری که کارگردانان نئورئالیست برای

ارایه به تماشاگران خود برمی‌گزیدند، می‌توان به دیدگاه‌های‌شان دست یافت. به باور او واقعیت در فیلم‌های نئورئالیستی از صافی شعور مولفان خود می‌گذرد و «با شعور کارگردان نئورئالیست واقعیت زلال می‌نماید». بازن تضادی دیالکتیکی بین بی‌نظمی بی‌شکل واقعیت و رویدادهای تصادفی و خلاصه آزادی واقعی با نظم هنرمندانه، گرایش به ساختارمندی و رعایت قواعد داستانی در نمونه‌ای موفق از سینمای نئورئالیسم مثل ***دزدان دوچرخه*** اثر دسیکا می‌دید و نتیجه می‌گرفت که این فیلم «از اصالت خودش سرچشمه می‌گیرد.» وی همه لذت تماشای فیلم‌های واقع‌گرا را در این می‌دید که سینما، تماشاگر را در مکاشفه واقعیت سهیم می‌کند. درست مثل فردی که قرار است عرض رودخانه را عبور کند و تعدادی سنگ جلوی پایش هست که فیلم‌سازان کلاسیک پیش پای عابر می‌گذارند و امکان جستجوی حقیقت را از تماشاگر می‌گیرند. این‌گونه است که بازن مهم‌ترین فضیلت دسیکا را دقیقاً در همین قدرت دیالکتیک او می‌بیند. زیرا او «موفق شده است منطقی سینمایی را کشف کند که با آن می‌توان بر تضاد میان کنش یک «تماشاگر» و یک رویداد فایق آمد». (تی. ابروین، ۷۲:۱۳۷۲).

چه‌بسا فیلم‌سازان موج نوی ایران همین امکان کشف واقعیت را برای تماشاگران سینمادوست آن سوی آب‌ها ــ که سال‌هاست تحت سیطره سینمایی کلاسیک، داستانی و حرفه‌ای هالیوودی از لذت آفرینش‌گری حین تماشای فیلم محروم شده‌اند ــ فراهم کرده‌اند که از چنین اقبالی برخوردار شوند. در حالی که در دهه شصت شمسی با دخالت مستقیم وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به عنوان هدایت و حمایت از سینما، فیلم‌ها به عرفان‌گرایی روی آورده و تقریباً با حذف زن و سیاست از سینما، از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی زمانه فاصله گرفتند. از نیمه‌های دهه هفتاد پس از واقعه دوم خرداد، مسئولان سینمایی درصدد برآمده‌اند که با قانون‌مند و ضابطه‌مند کردن سینما، آن را از آفت «سلیقه‌های شخصی» رهانیده و به طرح مسایل مبتلا به جامعه و انتقاد سیاسی اجتماعی بپردازند. این موضوع باعث شد مردم خسته از سینمای گلخانه‌ای یک بار

دیگر جذب سینما شوند. به‌طوری که در پایان دهه ۹۰ میلادی سینمای ایران به مقام دوازدهمین تولیدکننده فیلم دنیا رسید (فیلم، ۳۷:۱۳۷۹). در اواخر این دهه میزان فروش فیلم حداقل ۴۸ درصد افزایش یافت و درصد افزایش مخاطب هم به ۳۸/۱۲ درصد رسید. این در حالی بود که سینمای ایران در سال ۷۶ به پایین‌ترین درجه بهره‌برداری رسیده و تقریباً به ورشکستگی سوق داده شده بود.» (داد، ۲۷:۱۳۷۸). سینماگران ایرانی امکان پرداختن به موضوع‌هایی را پیدا کرده‌اند که در گذشته حیطه‌ای دست‌نیافتنی و فراموش شده بود: مهاجرت، تقابل‌های سیاسی و جناحی، عشق زمینی، روابط دختر و پسر، مثلث عشق، آدم‌های حاشیه‌ای، بازنگری در برخی احکام، وقایع سیاسی روز، تغییر آرمان‌ها و ارزش‌ها، نیازهای بی‌پاسخ جوانان، بازبینی جنگ هشت‌ساله، خشونت، فساد، ناهنجاری‌های جامعه و... (حسنی‌نسب، ۱۰:۱۳۸۰).

گفتنی است که برجسته‌ترین آثار مولف این دوران عبارتند از: ***اعتراض*** (کیمیایی/ ۷۸)، ***آژانس شیشه‌ای*** (حاتمی‌کیا/ ۷۷)، ***زیر پوست شهر*** (بنی‌اعتماد/ ۷۹) و ***سگ‌کشی*** (بیضایی/ ۷۹). هر چند یافتن شاخص برای مولفه‌های سینمای مولف کار آسانی نیست. زیرا تئوری مولف یک تئوری ابداع شده توسط منتقدان است که در طول حیات کوتاه خود دگرگونی‌های زیادی به خود دیده است. از سوی دیگر درباره مقوله‌ای هنری سخن می‌گوید که از قطعیت و عینیت علم به‌دور است، اما درمورد یک نکته همه منتقدان مولف موافقند و آن اینکه هر فیلم‌ساز مولف دنیای خاص با عناصر مشترک خلق می‌کند. این عناصر تکرارشونده (مولفه‌ها) در فیلم‌ها را می‌توان شاخص تعلق این آثار به سینمای مولف دانست که معمولاً توسط محققان سینما و منتقدان فیلم در مورد هر فیلم‌ساز شناخته شده به کار برده و جزو دانش ما از سینمای مولف به‌شمار می‌آیند.

در ادامه ضمن معرفی فیلم‌سازان مولف دو نسل قدیم و جدید سینمای پس از انقلاب ایران به شرح این مولفه‌ها یا شاخص‌ها می‌پردازیم:

طبقه‌بندی مولفه‌ها در یک نگاه

نسل قدیم

● بهرام بیضایی

۱- تعزیه و تئاتر
۲- آیین‌ها و اسطوره‌ها
۳- زن
۴- غریبه
۵- نمادگرایی
۶- تسلط بر تکنیک سینمایی

● علی حاتمی

۱- نقاشی
۲- تاریخ ایران
۳- زبان فاخر فارسی
۴- صحنه‌پردازی و فضاسازی سنتی

● عباس کیارستمی

۱- پیوند با نقاشی و عکاسی
۲- واقع‌گرایی (رئالیسم)
۳- تنهایی و سماجت
۴- فاصله‌گذاری
۵- نابازیگران

● مسعود کیمیایی

۱- سینمای گنگستری و خشونت
۲- دنیای مردانه
۳- تنهایی و دربه‌دری
۴- زبان کوچه و بازار
۵- انتقام

● داریوش مهرجویی

۱- فلسفه
۲- اقتباس ادبی
۳- تنهایی و بیگانگی با محیط
۴- روشنفکر شرقی و تجددخواهی او
۵- اشیاء: وسوسه‌ای ذهنی

نسل جدید

● رخشان بنی‌اعتماد

۱- پیشینه، مستندسازی
۲- رئالیسم اجتماعی
۳- طنز سیاه و تلخ
۴- زن

● ابراهیم حاتمی‌کیا

۱- جنگ (ژانر «دفاع مقدس»)
۲- جهان‌بینی دینی
۳- جداافتادگی
۴- هویت و پلاک
۵- پرواز
۶- جابه‌جایی (انتقال)

● مجید مجیدی

۱- واقع‌نمایی
۲- رویکرد اجتماعی
۳- آرمان‌گرایی
۴- نوجوانان
۵- پدر

● **محسن مخملباف**

۱- سیاست و اندیشه
۲- پراکنده‌گویی
۳- تجربه‌گرایی در سبک
۴- فرم (شکل)گرایی
۵- شعاری بودن
۶- جابه‌جایی نقش‌ها در شرایط جدید

بنابراین با تعریفی که به دست داده‌ایم و با مشورتی که در آغاز کار با ۱۲ نفر از کارشناسان و پژوهشگران رشته سینما انجام دادیم، تعداد پنج مولف نسل قدیم (جمعاً با ۳۶ فیلم ساخته شده پس از انقلاب) و چهار مولف نسل جدید (با ۳۵ فیلم) برای بررسی انتخاب شد.

خلاصه:

مراحلی راکه در این پژوهش پیش می‌گیریم به شرح زیر است:

فرضیه ۱	انسجام بیشتر آثار فیلم‌سازان قدیم	شرح درون‌مایه‌ها و عناصر اصلی فیلم‌های مولفان قدیم	مقایسه فیلم‌های اولیه اخیر این فیلم‌سازان در جهت اثبات این نکته که درونمایه آنها دچار دگرگونی ناچیزی شده است
فرضیه ۲	نقش بیشتر فیلم‌سازان نسل قدیم در پیشرفت سینمای ایران	تعیین شاخص‌های پیشرفت سینمای ایران	مقایسه شاخص‌های پیشرفت در بین نسل قدیم و جدید با این فرض که: موفقیت بیشتر مولف ← نقش بیشتر در پیشرفت

		شاخص‌ها
پیشرفت سینمای ایران	موفقیت تجاری	تعداد تماشاگر در داخل کشور (فروش داخلی)
		نمایش عمومی در خارج از کشور (فروش خارجی)
	موفقیت هنری	جایزه جشنواره‌ها (داخلی و خارجی)
		امتیاز منتقدان (آرای نویسندگان ماهنامه فیلم)

نتیجه‌گیری

در مقایسه فیلم‌سازان مولف و آزمون فرضیه اول، نخستین نکته‌ای که به چشم می‌خورد، این است که فیلم‌سازان نسل قدیمی در آثارشان از یک‌دستی، انسجام و ثبات بیشتری بهره می‌برند، در حالی که فیلم‌سازان نسل جدید در برابر کوران دگرگونی‌های اجتماعی و سیاسی پس از انقلاب بیشتر ضربه دیده‌اند و مجموعه آثارشان دچار ناهمگونی و چندپارگی شده است. به همین دلیل یافتن فیلم‌ساز مولف در بین سینماگران نسل جدید کاری بس دشوارتر از یافتن فیلم‌ساز مولف در نسل قدیم بود. مثلاً فیلم‌سازی مثل عباس کیارستمی از فیلم کوتاه اولش با نام ***نان وکوچه*** ــ که بیش از سی سال پیش ساخته شده ــ مولفه‌های واقع‌گرایی، کار با نابازیگران، سادگی، تنهایی و سماجت شخصیت اول فیلم‌هایش و... را داشته است. مسعود کیمیایی هم از ***قیصر*** به بعد هموا ره فیلم‌های گنگستری را الگو قرار داده و دنیای مردانه‌ای را تصویر می‌کند. آدم‌هایش همیشه تنها و دربه‌درند و از کوچه و بازار آمده‌اند. غیرت، تعصب، رفاقت و «معرفت» همواره مسئله اصلی کیمیایی بوده است. هم‌چنین غالب آثار داریوش

مهرجویی از **گاو** تا **درخت گلابی**، برگرفته از آثار ادبی ایران و جهان است، فلسفه را همه چیز زندگی می‌داند و روشنفکر شرقی و جهان‌سومی را در جدال با رشد کشورهای رو به توسعه نشان می‌دهد. این در حالی است که خطی پررنگ بین فیلم‌های دوره اول مولف جدید، از جمله رخشان بنی‌اعتماد و فیلم‌های دوره دوم او مرز می‌کشد: از کمدی سیاه اجتماعی به فیلم‌های زنانه و ملودرام. گواینکه پیشینه مستندسازی و رئالیسم اجتماعی همچون نخی دانه‌های تسبیح کارنامه‌اش را به هم پیوند می‌دهد. یا محسن مخملباف که خود دوره‌هایی سه‌چهارگانه برای کارنامه فیلم‌سازی‌اش قایل است و اصلاً همین «پراکنده‌گویی» از مولفه‌های این مولف جدید است، که همواره در پی تجربه‌گرایی در سبک بوده است. ابراهیم حاتمی‌کیا نیز که با همه مشترک بودن مضمون جنگ در مجموعه آثارش، فیلم‌سازی‌ست که با زمان پیش می‌رود. در حالی که آدم‌های فیلم‌های اولیه‌اش را خالص و بی‌ریا می‌بینیم بازتاب کشمکش موجود بین نیروهای مختلف سیاسی در فیلم اخیر این فیلم‌ساز، حال و هوای خشن و ناآرام به آثارش می‌دهد.

این موضوع بیش از آن که به پیش‌کسوت و باتجربه بودن قدیمی‌ها از سویی ونوآموز و کم‌تجربه بودن جدیدها از سوی دیگر برگردد، به توشه فرهنگی و هنری قدیمی‌ها مربوط می‌شود که از همان آغاز کار (یعنی وقتی جوان بودند) پربارتر از جدیدها ظاهر شده بودند. به این معنا که اگر مولفان نسل جدید، اغلب سینما را با خود سینما آموخته‌اند و به دلیل امکاناتی که در بدو انقلاب به نیروهای جوان معتقد و متعهد داده می‌شد، دوربین به‌دست و ضمن تجربه‌اندوزی یک‌باره خود را میان سینمای حرفه‌ای می‌دیدند، مولفان نسل قدیم اغلب از هنرها و علوم انسانی دیگر وارد سینما شده‌اند. بیضایی کار خود را با تئاتر شروع کرد و دانشی عظیم در تئاتر نوی ژاپن و تعزیه ایران دارد. او آثار مکتوب گران‌بهایی در ادبیات نمایشی به جا گذاشته است. مهر جویی تحصیل‌کرده فلسفه در اروپاست و از فلسفه به سینما روی آورده است. آثار او نیز غالباً اقتباسی از ادبیات ایران و جهان است.

کیارستمی فارغ‌التحصیل رشته نقاشی است و پس از آن که تجربه‌هایی در گرافیک و ایلوستراسیون و فیلم‌های تبلیغاتی کسب نمود وارد کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

شد و به ساخت فیلم‌های کوتاه پرداخت. از او تا به حال چندین نمایشگاه عکس در ایران و جهان برپا شده است. مرحوم حاتمی مطالعات ژرفی در تاریخ صدساله ایران داشت و از این رو به فیلم‌ساز «گذشته‌باز» معروف بود. فیلم‌هایش او به‌شدت متأثر از نقاشی قهوه‌خانه‌ای و طراحی سنتی صحنه بود و حتی موسیقی سنتی ایران را هم می‌شناخت.

می‌دانیم که سینما، گرچه هنری مستقل است، اما از ترکیب هنرهای دیگر مثل نقاشی، عکاسی، موسیقی، تئاتر، ادبیات و... شکل می‌گیرد و وقتی فیلمی با دانش و آگاهی سازنده آن به هریک از این هنرها و پدیده‌ها ساخته می‌شود از اصالت بیشتری برخوردار است. به‌خصوص وقتی فیلم‌ساز به مدیوم سینما به عنوان هنری مستقل نیز تسلط داشته باشد.

هرگاه سینما به خودی خود و به‌تنهایی منبع تغذیه سینما باشد، معمولاً کم می‌آورد. اما از آنجا که خاستگاه فیلم‌سازان مولف نسل جدید با بیان حرف‌های مهم اجتماعی و تعهد انقلابی ارایه «پیام» را در فیلم‌هایشان ایجاب می‌کرد، در سال‌های آغازین پس از انقلاب، این فیلم‌سازان بیشتر تمایل داشته‌اند از سینما صرفاً به عنوان وسیله‌ای برای انتقال پیام‌های اجتماعی استفاده کنند. چنان‌که گفته شد بخشی از این نگرش به مقتضیات زمانه برمی‌گردد و چون زمانه آنها دستخوش دگرگونی‌های شاخص در شرایط انقلابی بود، بنابراین در فیلم‌هایشان نیز دگرگونی‌های بیشتر و انسجام و تشخص کمتری ملاحظه می‌شود. از این نظر فرضیه اول این پژوهش تایید می‌شود.

درمورد فرضیه دوم ــ که تایید آن به تایید فرضیه‌های فرعی بستگی دارد ــ نیز نقش فیلم‌سازان مولف نسل قدیم در پیشرفت سینمای پس از انقلاب ایران بیشتر از فیلم‌سازان مولف نسل جدید بوده است. چراکه جز درمورد جایزه‌های داخلی (فیلم فجر) که به جدیدها بیشتر از قدیمی‌ها تعلق گرفته است، در سایر موارد فیلم‌سازان نسل قدیم موفق‌تر از جدیدها بوده‌اند. مثلاً ملاحظه می‌شود که جمع تعداد تماشاگر فیلم‌های مولف نسل قدیم رقم ۱۵,۷۱۰,۴۴۷ نفر (معادل ۵۶ درصد) بوده حال آنکه این رقم برای نسل جدید ۱۲,۳۸۲,۱۴۵ (معادل ۴۴ درصد) نفر است. همچنین تعداد ۲۸ فیلم (معادل ۵۲ درصد) از مجموع آثار پس از انقلاب مولفان قدیمی در خارج خریداری شده در حالی که از کل آثار مولفان جدید تعداد ۲۶ فیلم (معادل ۴۸

درصد) رنگ پرده سینماها یا صفحه تلویزیون‌های خارج کشور را به خود دیده است. جایزه‌های داخلی هم در ترکیب با جایزه‌های خارجی رنگ باخته و فیلم‌سازان قدیمی را در عرصه جشنواره‌های جهانی (با ۶۴ جایزه بین‌المللی ــ معادل ۵۴ درصد ــ در مقابل ۵۵ جایزه ــ معادل ۴۶ درصد ــ مولفان جدید) موفق‌تر از فیلم‌سازان جدید نشان می‌دهد.

منتقدان سینمایی ماهنامه فیلم طی بیست سال اخیر در مجموع ۴۴۵ امتیاز (معادل ۶۵ درصد) به آثار فیلم‌سازان مولف نسل قدیم داده‌اند که این رقم در مقایسه با ۲۳۸ امتیاز داده‌شده به سینماگران مولف نسل جدید و فیلم‌هایشان (معادل ۳۵ درصد) بیشتر است. بنابراین حتی آنجا که اختلاف بین دو نسل، رقم چندانی را نشان نمی‌دهد (مثل فروش خارجی که با دو فیلم برتری قدیمی‌ها را ثابت می‌کند)، به این نتیجه می‌رسیم که:

فیلم‌سازان نسل قدیم با داشتن انسجام و تشخص بیشتر در جهان فیلم‌هایشان و پذیرش دگرگونی کمتر در عناصر آثارشان، نقش موثرتری در پیشرفت سینمای پس از انقلاب ایران از جنبه تجاری و هنری داشته‌اند تا فیلم‌سازان مولف نسل جدید، که کمتر توانسته‌اند در مقابل تغییرات سیاسی و اجتماعی زمانه مقاومت کنند و جهان فیلم‌هایشان بیشتر دستخوش ناهم‌گونی و چندپارگی شده است.

در یک جمع‌بندی کوتاه مشاهده و مقایسه میزان فروش آثار فیلم‌سازان نسل قدیم و نسل جدید و مجموعه امتیازهایی که منتقدان کارشناس سینما به آنان داده بودند، ما را به این نتیجه می‌رساند که هر جا فیلم‌ساز آزادتر بوده و توانسته است فارغ از محدودیت‌ها و قوانین دست‌وپاگیر رسمی به تولید هنری بپردازد، آثار ارزشمندتری خلق کرده و در طول تاریخ ماندگارتر شده است.

درمورد جایزه‌های خارجی اگر از مورد استثنایی عباس کیارستمی بگذریم، پیداست که فیلم‌سازان نسل جدید هم با سینمای واقع‌گرایانه و دغدغه‌های اجتماعی‌شان توانسته‌اند راه به آن سوی مرزها ببرند و تحسین جشنواره‌های خارجی را نیز برانگیزند. مجید مجیدی نمونه بارز

آن است که با پنج فیلم رقمی بیش از نیمی از جایزه‌های کیارستمی را از آن خود کرد. آنچه ما در این پژوهش به آن رسیدیم ــ و سال‌ها قبل بهرام بیضایی در گفت‌وگویی بدان اشاره کرده بود ــ این است که هنر با محدودیت در تعارض است و مادامی که سیاست مردان در مورد سینما تصمیم بگیرند و حدّ و مرزهای هنرمندان را تعیین کنند، سینما در نطفه خفه می‌شود، مخاطبان خود را از دست می‌دهد و برای جلب نظر جهانیان مجبور به ارایه تصویری مورد پسند آنان می‌شود. در بهترین حالت، سینماگران برجسته منزوی می‌شوند یا دست از کار می‌کشند و در بدترین حالت، دست به تظاهر زده و حرف‌هایی را به تصویر می‌کشند که دردشان نیست و این مساوی است با مرگ سینما به عنوان یک هنر و یک وسیله ارتباط جمعی.

منابع

ــ احمدی، بابک. «نقد و آزادی»، ***مجله فیلم***، ش ۲۶۹، اردیبهشت ۱۳۸۰.

ــ آلبرونی، فرانچسکو. «دوهزار و دویست صد»، ترجمه آنتونیا شرکاء، ***مجله فیلم***، ش ۲۰۰، اسفند ۱۳۷۵.

ــ برانجر، کلار. «تشخیص انتقادی فیلم سینما»، ترجمه ش. ناظریان، ***مجله فیلم و زندگی***، ش ۲، ۱۳۳۶، اسفند ۱۳۵۲.

ــ بیگ‌آقا، محسن. ***بررسی عوامل مؤثر بر استقبال تماشاگران از فیلم‌های ایرانی***، (پایان‌نامه)، دانشگاه آزاد اسلامی، مهر ۱۳۷۸.

ــ پورمحمد، مسعود. «آنچه شما خواسته‌اید!»، ***مجله فیلم***، ش ۱۹۱، مرداد ۱۳۷۵.

ــ تی. ابروین، رابرت. ***راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران***، ترجمه فواد نجف‌زاده، بنیاد سینمایی فارابی، تهران، ۱۳۷۳.

ــ جانتی، لوییس. ***شناخت سینما***، ترجمه ایرج کریمی، ***مجله فیلم***، ۱۳۷۹.

ــ حسنی‌نسب، نیما. «ژانر دوم خرداد». ***مجله فیلم***، ش ۱۷۰، خرداد ۱۳۸۰.

ــ داد، سیف‌الله. ***مجله فیلم***، ش ۲۳۹، شهریور ۱۳۷۸.

ــ دوایی، پرویز. ***فرهنگ واژه‌های سینمایی***، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران،

۱۳۶۳.

ـ روشن‌ضمیر، امید. عامل اقتباس در سینمای مهرجویی، ***دفترهای سینما***، ش ۴، فروردین ۱۳۶۰.

ـ ساریس، اندرو. «در توضیح نگره مولف»، ترجمه رحیم قاسمیان. ***مجله فیلم***، ش ۳۷، خرداد ۱۳۶۵.

ـ طالبی‌نژاد، احمد. ***یک اتفاق ساده***، موسسه فرهنگی هنری شیدا، تهران، ۱۳۷۳.

ـ کریمی، ایرج. ***کیارستمی، فیلم‌ساز رئالیست***، نشر آهو، تهران، ۱۳۶۵.

ـ کیل، پائولین. «ضد نگره مولف: این اندرو ساریس واقعاً چه می‌گوید؟»، ترجمه رحیم قاسمیان، مجله فیلم، ش ۴۱، مهر ۱۳۶۵.

ـ گلمکانی، هوشنگ. «دریا در پیاله»، ***مجله فیلم***، ش ۱۲۳، اردیبهشت ۱۳۷۱.

ـ مستغاثی، سعید. «اوضاع تغییر کرده است»، ***دنیای تصویر***، ش ۹۳، تیر ۱۳۸۰.

ـ وولن، پیتر. ***نشانه‌ها و معنا در سینما***، ترجمه ناصر زراعتی، تیراژه، تهران، ۱۳۶۳.

ـ هانس لووه، فریدریش. «بنای سینما و فیلم سینما»، ترجمه خسرو سینایی، ***درباره سینما و تئاتر***، دی ۱۳۵۲.

- Sorlin, Pierre, Sociologia del cinema. Italia. Garzanti, 1969.

- Moravia, Alberto. Al cinema. Milano: Bompiani, 1975.