درآمدی بر دکترین سینمای جمهوری اسلامی ایران

درآمدی بر دکترین سینمای جمهوری اسلامی

سینما در جمهوری اسلامی، پس از سه دهه از وقوع انقلاب اسلامی، هم‌چنان هویت خود را می‌جوید.

نخستین گزارهٔ هویتی که سینمای ایران در ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی یافت، تبیین امام خمینی(ره) از سینما بود که »ما با سینما مخالف نیستیم، با فحشا مخالفیم.« پس سینما با فحشا مترادف نیست و این سینما نیست که اسلام با آن مخالف است، بلکه مخالفت با فحشاست. سینمای منهای فحشا، یک گزارهٔ هویتی بود که آغاز حرکت هنر هفتم، پس از انقلاب محسوب می‌شود. اما سایر انگاره‌های هویتی سینما کدامند؟ سیدمرتضی آوینی برای تبیین این انگاره‌ها، تلاش گسترده‌ای نمود، اما همهٔ آن تلاش‌ها، در واقع دروازهٔ حرکت برآورد می‌شد. اکنون به اعتقاد آگاهان هنری، سینمای ایران وضعیت ویژه‌ای را می‌گذراند؛ وضعیتی که سینمای جمهوری اسلامی باید دورهٔ هویت‌یابی را به ناچار به سرانجام برساند و درد زایمان هویت را تحمل کند.

این هویت‌یابی از حوزهٔ معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی سینما، به عرصهٔ اجرا و مدیریت رسیده است. بررسی انتقال این هویت‌شناسی از فاز فلسفی به فاز مباحث استراتژیک، در گفت‌وگوی ما با حسن عباسی رئیس مرکز بررسی‌های دکترینال صورت گرفت. سینمای ایران محتاج یک طرح استراتژیک است. اما عباسی خاطرنشان می-کند که طرح استراتژیک ابتدا نیازمند داشتن دکترین است. دکترین سینمای جمهوری اسلامی را با ایشان به مصاحبه گذاردیم. البته مبحثی این چنین عمیق و پیچیده، در یک گفت‌وگوی محدود نمی‌گنجد، اما می‌تواند فتح بابی در این حوزه باشد.

****

? با تشکر از فرصتی که در اختیار ما قرار دادید. خیلی ساده و سریع و صریح می‌رویم سراغ مطلب اصلی! استراتژی سینمای ایران چیست؟

بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم.

شما با این پرسش حکم کسی را دارید که دیر آمده است و مایل است زود برود، و به قول عوام، بی‌مایه فطیر است. مشکل سینمای ایران، هم‌چون مشکل هر حوزهٔ دیگری، با استراتژی حل نمی‌شود. استراتژی در یک نظام تصمیم‌سازی، جزیی از یک کل است و اگر آن کل موجود نباشد، قطعاً آن جزء به کار نخواهد آمد.

شاید مد نظر شما طرح استراتژیک سینمای ایران است. طرح استراتژیک با استراتژی یک تمایز اساسی دارد و آن این که طرح استراتژیک، به خودی خود یک کل است که اجزاء گوناگونی دارد.

یک طرح استراتژیک، مانند طرح و نقشه یک مجتمع ساختمانی است. اما یک استراتژی، یک انتخاب است، مانند این‌که سقف ساختمان در حال احداث، مسطح باشد یا شیروانی! پس بین استراتژی سینما، که یک انتخاب در سینماست، با طرح استراتژیک سینما، که طرح بنای سینماست، باید تمییز قایل شد و تکلیف خود را روشن کرد که کدام مد نظر است.

? به نظر شما اکنون سینمای ایران استراتژی نیاز دارد یا طرح استراتژیک؟

اگر سینمای ایران بنا و ساختمان خود را دارد، و آن بنا کامل و جامع است، پس نیازمند مجموعه‌ای از عناصر تصمیم و چاره، هم‌چون خط‌مشی، استراتژی، تاکتیک، تکنیک و ... است. اما اگر سینمای ایران فاقد بنای کاملی است یا بنای آن فرسوده و به تعبیر معماران، یک بنای کلنگی است، در آن صورت نیازمند طرح استراتژیک است.

? از میان وضع بد و بدتر، ما فرض را بر وضعیت بدتر بگذاریم. یعنی این‌که بنای سینمای ایران فرسوده و ناکارآمد است، و زیرساخت‌های آن ناقص و از برآوردن نیازهای کنونی جامعه ناتوان است. در این صورت نیازمند طرح استراتژیک سینمای کشور هستیم. پرسش این است: طرح استراتژیک سینمای ایران چیست؟

خب! در این حالت تکلیف روشن است. اما طرح‌ریزی استراتژیک سینما یک پیش‌نیاز ضروری دارد. پیش‌نیاز آن، تبیین دکترین سینما است. در واقع طرح‌ریزی استراتژیک یا طرح‌ریزی تاکتیکی اقدام دشواری نیست، و تنها یک روش است و تربیت کادر سینمایی آگاه و آشنا به این روش، کار ساده و سهل‌الوصولی است. آن‌چه محل مناقشه است، دکترین سینماست.

? این‌که دکترین سینما محل مناقشه است، مناقشه بین چی یا با کی؟

آن‌جایی که سینمای جمهوری اسلامی از مثلاً سینمای هالیوود یا بالیوود تفکیک می‌شود، در دکترین آن است. مانند دعوایی که اکنون در محافل علمی، بر سر اقتصاد لیبرالی با بیع قرآنی وجود دارد. یا نزاعی که میان اندیشمندان در نسبت‌شناسی دانش و فرهنگ و سیاست مدرن، با علم و ادب دینی در جریان است. این مناقشه‌ها و منازعه‌ها در یک نقطهٔ کانونی به هم می‌رسند و آن، دکترین هر یک از این حوزه‌هاست.

مسألهٔ سینمای ایران نه در بخش خصوصی یا بخش مدیریتی دولتی آن است، و نه در فرم و محتوی. بلکه مادام که این سینما، خود را با استانداردها و هنجارهای کن، ونیز، اسکار و ... می‌سنجد، چون نگرش اصحاب آن سینما به هستی، عالم و انسان، مبتنی بر نگره‌هایی است که در بسیاری از موارد در تقابل با انگاره‌های قرآنی قرار دارد، به طور طبیعی حساسیت‌برانگیز شده و درنتیجه اصطکاک و تقابل را پدید آورده و لاجرم گروهی را به انصراف، دسته‌ای را به محافظه‌کاری، و اندکی را نیز به رویارویی

می‌کشاند. این وضعیت موجب ناکارآمدی و به تعبیر قرآنی مسأله، زمینهٔ »فشل« شدن سینما در اثر این بروز بلاتکلیفی مبنایی و چند دسته‌گی می‌شود.

البته این وضعیت مختص سینما نیست و اکنون هویت‌یابی در تعلیم و تربیت، علم، بهداشت و درمان، اقتصاد، سیاست، دیپلماسی، قضاء، امنیت، فرهنگ، و ... نیز معرکهٔ انگاره‌ها و نگره‌هاست. به هر روی دههٔ چهارم جمهوری اسلامی سه فرجام محتمل را در پیش رو دارد: یافتن انگارهٔ بومی (ملی- دینی) در ادارهٔ جامعه، انصراف از بومی‌گرایی و در نتیجه ذوب در رویه‌های متداول جوامع امروز، و یا این که ماندن در بلاتکلیفی و حیرت انتخاب میان راه کار نخست و دوم.

? پس مشخص شد که هویت‌یابی سینما چه مبتنی بر بومی‌گرایی باشد و چه بر اساس انگاره‌های رایج در جوامع غیر ایرانی، ناگزیر از یک روی‌کرد است و آن روی‌کرد دکترینال است نه استراتژیک. در واقع دکترین سینمای ایران تبیین و شفاف نشده است و تا این مهم مشخص نشود، استراتژی سینمای جمهوری اسلامی قابل اعتنا نخواهد بود. با این وصف، دکترین سینمای ایران چیست و تبیین آن‌چه اجزاء و عناصری دارد؟

دکترین، قواعد بنیادی حاکم بر رفتار، البته بدون قدرت قانونی است. آن‌چه بر رفتار شما حاکم است و شما محکوم به تبعیت از آن هستید، اما هیچ الزام قانونی ندارد و اساساً نیاز به الزام قانونی ندارد، دکترین است. اگر شما بر شاخهٔ درختی نشستید و با اره آن شاخه را از بیخ بریدید، قاعدهٔ حاکم بر رفتار مبتنی بر مناسبات طبیعی این است که حتماً شما به همراه شاخهٔ در حال سقوط، به زمین فرو می‌افتید. در این گزاره، هیچ الزام قانونی بشری و اجتماعی وجود ندارد.

این قواعد بنیادین حاکم بر رفتار، سه پرسش را پوشش می‌دهند: چیستی، چرایی و چگونگی موضوع مورد بررسی.

دکترین سینما، قواعد بنیادین حاکم بر هنر هفتم، بدون قدرت قانونی است که در بردارندهٔ چیستی، چرایی و چگونگی سینما است. پرسش‌هایی چون، سینما چیست؟ سینما چرا هست و چرا باید باشد؟ سینما چگونه است و چگونه می‌توان سینما داشت؟

در بخش سوم یا پرسش از چگونگی سینما، سه پرسشِ جزء پدیدار می‌شود: تکنیک سینما، تاکتیک سینما و استراتژی سینما.

در واقع آن‌جا که شما پرسش از استراتژی سینما داشتید، در این‌جا مشاهده می‌کنید که استراتژی سینما یک جزء از اجزاء سه‌گانهٔ حوزهٔ »چگونگی« سینما در دکترین آن است.

? برای تبیین دکترین سینما چه عناصری باید مورد بررسی قرار گیرند؟

ابتدا تبیین سیستم سینما صورت می‌گیرد. سیستم مفهومی است که در عربی به آن نظام گفته می‌شود و در فارسی معادل سامانه است. تعریف سیستم این است: ایجاد ارتباط معنادار میان اجزا در یک کل، که در نسبت با محیط، خدمات ارائه نماید. سینما یک کل است که باید اجزاء آن مشخص شود و به وجود آید. سپس میان آن اجزاء، ارتباط معنادار پدید آید. در نهایت چنانچه در نسبت با محیط فرهنگی، خدمات هنری خود را بروز داد، هویت سیستمی آن بروز پیدا کرده است.

یک مثال ساده: اتومبیل یک سیستم است. اتومبیل به عنوان یک کل، دارای اجزایی است. آن اجزاء تبیین و سپس میان آن‌ها ارتباط معنادار پدید می‌آید. مثلاً میان موتور و جعبه دنده و دیفرانسیل و چرخ‌ها یک ارتباط منطقی و معنادار به وجود می‌آید. حال

اگر این اتومبیل در نسبت با محیط خدمات ارائه داد، یعنی در جاده حرکت کرد، این سیستم کامل است، در غیر این‌صورت فاقد هویت سیستمی است. اگر یک جزء آن مثلاً باطری آن خراب باشد اتومبیل حرکت نخواهد کرد و در واقع ضعف یک جزء سیستمی، کل سیستم را مختل می‌کند.

در مورد سینما نیز همین‌گونه است. اگر یک جز سیستمی سینما دچار اختلال باشد، همهٔ سیستم را فلج می‌کند.

? اجزاء سیستم سینما کدام‌اند؟

در سوپرسیستم سینما، سه ماکروسیستم با هویت مستقل وجود دارد: ماکروسیستم هنر، که در آن، سینما به مثابه یک هنر است. دوم ماکروسیستم صنعت سینما، که در آن، سینما به مثابه یک صنعت است. و سوم، ماکروسیستم رسانه، که در آن سینما به مثابه یک رسانه عمل می‌کند. هرچند سینما منهای هر یک از این سه سیستم بی‌معناست، اما آن‌یکی که از سایر سیستم‌های سینما بنیادی‌تر است، ماکروسیستم هنر است.

? نسبت این سه ماکروسیستم در سیستم کلی سینما با یکدیگر چیست؟

در ابرسیستم سینما، سه دامنهٔ سیستمی وجود دارد: دامنهٔ سادهٔ سیستم، دامنه مشترک سیستم و دامنهٔ مرکب سیستم، که مجموعاً هفت حوزه را در بر می‌گیرند.

الف- دامنهٔ سادهٔ سیستم سینما:

-1 حوزهٔ سیستم هنری سینما.

این حوزه شامل هنرمندان سینما، دانش و هنر سینما، و دانشکده‌های سینمایی می‌شود.

-2 حوزهٔ سیستم صنعت سینما.

این حوزه، تهیه‌کنندگی سینما را در بر می‌گیرد و مشتمل بر اقتصاد سینما، بیزنس و تجارت سینما، و صنعت و تکنولوژی سینما می‌شود.

-3 حوزهٔ سیستم رسانهٔ سینما.

این حوزه نیز، پیام مستتر در اثر سینمایی را از چهار روش نمایش پرده‌ای، نمایش تلویزیونی، نمایش در فضای سایبر، و نمایش خانگی از طریق DVDها، به مخاطب می‌رساند. مضاف بر این‌که اساساً خود سینما یک گونه رسانه در میان انواع رسانه- هاست، که می‌توان ادعا کرد که پس از مدل مواجهه و محاجهٔ رودررو با مخاطب، رسانهٔ سینما موثرترین رسانه محسوب می‌شود. البته اخیراً از این حیث رقابت سختی با بازی‌های کامپیوتری دارد.

ب- دامنهٔ مشترک سیستم سینما:

-4 حوزهٔ مشترک سیستم هنر- صنعت سینما.

در این حوزه، ابعاد هنری سینما، جهت‌گیری‌های صنعتی و تکنولوژیک سینما را شکل داده و موجب شکوفایی تکنولوژی سینما

شده، و متقابلاً بعد صنعتی و اقتصادی سینما، موجب ارتقاء ابعاد هنری آن می‌گردد.

-5 حوزهٔ مشترک سیستم صنعت- رسانهٔ سینما.

در این حوزه، توانمندی‌های صنعتی، تکنولوژیک و اقتصادی سینما، مقوم ابعاد رسانه‌ای سینماست، و متقابلاً بعد رسانه‌ای سینما، موجب شکوفایی اقتصادی آن است.

-6 حوزهٔ مشترک سیستم رسانه- هنر سینما.

در این حوزه، ابعاد رسانه‌ای سینما، مقوم ابعاد هنری آن گردیده و متقابلاً، ابعاد هنری سینما، موجب شکوفایی بُعد رسانه‌ای آن می‌شود.

ج- دامنهٔ مرکب سیستم سینما:

-7 حوزهٔ مرکب سیستم هنری- صنعتی- و رسانه‌ای سیستم.

در این حوزه، ابعاد هنری، صنعتی- اقتصادی، و رسانه‌ای در هم تنیده شده، به گونه‌ای که از هم قابل تفکیک نباشند. حوزهٔ مرکب سیستم سینما، بخش جوهری و ذاتی آن را نشان می‌دهد.

؟ متولی این سه دامنهٔ سیستمی سینما کیست؟ آیا می‌توان متولی هر حوزه را مشخص کرد؟

تقریباً! فرضاً دامنهٔ سادهٔ سیستم سینما به عهدهٔ بخش خصوصی و خانهٔ سینماست. دامنهٔ مشترک سیستم سینما به عهدهٔ بخش دولتی یعنی معاونت سینمایی، و دامنهٔ مرکب سیستم سینما به عهدهٔ بخش ملّی، مانند شورای عالی سینما.

؟ در طرح‌ریزی استراتژیک سینما، آیا این دامنه‌های سیستمی طرح‌ریزی می‌شوند؟

نه! در طرح‌ریزی، هفت حوزه‌ی مزبور، به همان ترتیب شماره‌ها، هر یک در سه گام طراحی می‌شوند: تبیین وضع موجود هر حوزه، تبیین وضع مطلوب هر حوزه، و برنامه‌ریزی روند حرکت از وضع موجود آن حوزه، به وضع مطلوب آن.

در واقع طرح جامع Master Planسینمایی، دارای هفت نقشه‌ی راه Road Map در قالب هفت پروژه‌ی مجزاست، که نهاد دولتی یعنی معاونت سینمایی باید این هفت پروژه را طرح‌ریزی و بر اجرای یکپارچه‌ی آن‌ها نظارت کند.

؟ پس از تبیین سیستم سینما، نوبت به چه می‌رسد؟

در این مرحله، امکان تبیین دکترین سینما، فراهم می‌شود. سینما هنر است، لذا در این بخش، جوهر دکترین سینما، همان دکترین هنر است، که باید تدقیق و تبیین شود.

-1 در دکترین هنر، روند از تبیین انگاره و گزاره‌ی وحیانی آغاز می‌شود. وحی که الهام شده است، یا شیطانی است یا الهی.

-2 وحی شیطانی ، متوجه‌ی غریزه‌ی بشر است و در حوزه‌ی غریزه، به ویژه به زبان غضب و شهوت، ادا می‌شود. اما وحی الهی، متوجه فطرت انسان است و با زبانی فطری بیان می‌شود.

در مورد وحی الهی در اسلام، این نکته‌ی حکماست که قرآن فطرت بیرون، و فطرت انسان قرآن درون است. در این تلقی، مسلمان کسی است که تسلیم فطرت خود می‌شود و کافر کسی است که فطرت را می‌پوشاند و منطبق بر آن عمل نمی‌کند. فطرت بشر، نهاد اساسی اوست که منطبق بر معیارها و موازین الهی است، و کتمان آن، کتمان معیارهای عبودیت در نسبت با ربوبیت است.

-3 پس از تبیین غریزی »وحی«، مرحله‌ی تبیین »ذهنی« آن فرا می‌رسد. تفکر در این مرحله، انگاره‌ی وحیانی غریزی شده را به ذهنیت تبدیل می‌کند. اما پس از تبیین فطری وحی، مرحله‌ی تبیین عقلانی آن فرا می‌رسد. قرآنِ درون انسان، فطرت است. حجت و رسول درون انسان نیز عقل است. در این‌جا ذهنیت محمل نیست. چه این‌که اساساً در قرآن چیزی به نام ذهن وجود ندارد. »قلب« انسان، محمل و محل »الهام« و حضور »عقل« است. تاکید قرآن بر تعقل با قلب (نه با ذهن یا آن‌چه در بُعد مادی مغز نامیده می‌شود،) ممیز ذهنیت از قلبیت و عقلانیت است. در این مرحله، وحی جنبه و شأنی عقلانی می‌یابد.

-4 در این مرحله، »ذهنیت« پدید آمده تبدیل به »حس« می‌شود؛ احساس غریزی متاثر از ذهنیت. در روان‌شناسی بیش از یک‌صد سال است که مجادله‌ای بر سر تقدم ذهن یا هورمون در جریان است. آیا نیاز هورمونی و طبیعی در انسان به واکنش می-انجامد یا ذهنیت؟! فرضاً در یک عمل جنسی، آیا هورمون‌های جنسی، انسان را به حرکت وا می‌دارند یا ابتدا ذهنیت جنسی مطرح است و سپس به تبع آن هورمون‌های جنسی و ظرفیت جسمی و طبیعی او؟!

در سوی دیگر روند متفاوت است و در آن، تبدیل عقلانیت و مکنونات قلبی به حس مطرح است. چون خیزش، غریزی نیست و ماهیتی فطری دارد، به برانگیختن احساس غریزی نمی‌انجامد، بلکه منتج به برانگیختن احساس فطری می‌شود. و چون این برانگیختن احساس، ذهنیت‌پایه نیست و مبنای آن عقلانیت است، لذا منتج به هیجان نمی‌شود. احساس غریزی که ذهنیت-پایه باشد، »هیجان‌زا« است، اما احساس فطری که با عقلانیت برانگیخته شود، »هیجان‌زدا«ست. این فرآیند تبدیل عقل و مکنونات قلبی به حس، همان هنر و پوئسیس یا خلاقیت هنری است.

-5 در مرحله‌ی پنجم، پس از تبیین وحی، و تبدیل آن به عقل و تبدیل عقل به حس، مرحله‌ی انتقال »احساس تولید شده به غیر« مطرح می‌شود. احساس پدید آمده، چه ریشه در گزاره‌های غریزی و ذهنی داشته باشد، و چه متاثر از انگاره‌های فطری و عقلانی باشد، برای انتقال به غیر، نیازمند سازوکار ویژه‌ای است. این سازوکار را »رسانه« می‌نامند.

? ما دو بخش از دکترین سینما را بررسی کردیم، یکی بخش سیستم سینما، و دیگری بخش جوهری سینما، یعنی فلسفه و حکمت هنر. حوزه‌ی سوم چیست؟

موضوع بعدی مسأله‌ی قدرت است. تبیین جایگاه سینما در قدرت ملّی، و نقشی که سینما در قدرت ملّی یک کشور چه سلبی و چه ایجابی ایفا می‌کند.

? عناصر قدرت ملی به بخش‌هایی چون فرهنگی، سیاسی، نظامی و اقتصادی تفکیک می‌شوند و طبیعتاً چون سینما نهادی فرهنگی است، لذا تابعی از قدرت فرهنگی است. جایگاه سینما در قدرت ملی چیزی غیر از این است؟

تقسیم‌بندی شما مربوط به قدرت ارگانیکی است. عصر قدرت ارگانیکی که با نظام پنج‌وجهی سیاست، فرهنگ، اقتصاد، نظامی، و اجتماعی شناخته می‌شد گذشته است. ما در عصر دیگری زندگی می‌کنیم. عجز و لابه‌ی اصحاب اقتصاد در حل مشکلات اقتصادی جهان امروز، یا یأس و حیرت و استیصال اصحاب سیاست و فرهنگ در حل معضلات سیاسی یا فرهنگی جهان کنونی، حکایت از این می‌کند که نظام پنج‌وجهی ارگانیکی، کارآمدی خود را کاملاً از دست داده است.

طیف‌شناسی نوین قدرت از حیث »صلابت« آن صورت می‌گیرد. صلابت قدرت، متغیر نوین تفکیک حوزه‌های گوناگون آن در عصر کنونی است. در بیش از ده سال اخیر، دانش قدرت در علوم استراتژیک یک پارادایم‌شیفت اساسی داشته است.
تلقی کنونی از قدرت چیست؟ قدرت توان تحمیل اراده بر دیگری است. قبلاً این توان تحمیل اراده بر دیگری به حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، نظامی و اقتصادی تقسیم می‌شد. اما اکنون صلابت توان تحمیل اراده بر دیگری مطرح است. یعنی اگر توان تحمیل اراده به دیگری با صلابت‌های گوناگون را داشتید، شما قدرتمند هستید. صلابت قدرت به سه بخش تفکیک می‌شود:
توان تحمیل اراده به دیگری با صلابت سخت، توان تحمیل اراده‌ی به دیگری با صلابت نیمه‌سخت، و توان تحمیل اراده به دیگری با صلابت نرم. در واقع تقسیم‌بندی قدرت از حیث صلابت به نرم، نیمه‌سخت و سخت.

؟ سینما در قدرت ملی از حیث صلابت در کدام طیف است؟ قطعاً در حوزه‌ی قدرت سخت نیست.
بله. سینما از حیث صلابت قدرت، در دسته‌ی قدرت سخت و متصلب تفکیک نمی‌شود. سینما جزء مهم و اساسی قدرت نرم است، که صلابت آن بسیار رقیق و لطیف است زیرا با باورها و حب و بغض‌ها سروکار دارد.

؟ دکترین سینمای ایران چه جایگاهی در قدرت ملی جمهوری اسلامی دارد که مبحثی متفاوت از قدرت نرم باشد؟
در صورت کلی، هیچ مبحث متفاوتی ندارد. دکترین سینمای ایران نیز هم‌چون دکترین هالیوود در حوزه‌ی قدرت نرم دسته-بندی می‌شود. اما ممیزه‌ی دکترین سینمای جمهوری اسلامی با موارد مشابه خود در جهان، در گونه‌شناسی همین قدرت نرم است. این ممیزه به مفهوم »ارشاد« برمی‌گردد، مفهومی که در عنوان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز آمده است و معتقدم مفهومی است مظلوم که هیچ‌گاه جدی گرفته نشده است.
قدرت در تلقی توان تحمیل اراده بر دیگری (که در شکل نرم، نیمه‌سخت و سخت بروز می‌یابد) در این معنا از سوی اعمال‌کننده‌ی قدرت یعنی فرد قادر و قدرتمند تعریف شده است. اکنون باید نقطه‌ی مقابل، یعنی کسی که قدرت بر او اعمال می‌شود را نیز دریافت. کسی که قدرت بر او اعمال می‌شود یا در واقع مقهور می‌گردد، تحمیل اراده‌ی دیگری بر خود را در سه شکل می‌پذیرد. در شکل اِعمال قدرت سخت، او به »اجبار« تحمیل اراده‌ی دیگران را بر خود می‌پذیرد. در شکل اِعمال قدرت نیمه‌سخت، او به »اکراه« تحمیل اراده‌ی دیگران را بر خود می‌پذیرد. اما در شکل اِعمال قدرت نرم، فرد مقهور، به »اختیار« تحمیل اراده‌ی دیگران را بر خود می‌پذیرد. تا این‌جا هیچ تمایزی میان دکترین قدرت نرم در جمهوری اسلامی با قدرت نرم در سایر جوامع نیست. در قدرت نرم، فرد مقهور نه به اجبار، و نه به اکراه، که به اختیار پذیرای تحمیل اراده‌ی دیگران بر خود می-شود. دکترین سینما نیز مؤید همین نکته است، یعنی سینما از مهم‌ترین ابزارهای قدرت ملی هر کشور در تحمیل اراده‌ی ملی بر

دیگران با صلابت نرم است به گونه‌ای که فرد مقهور به اختیار پذیرای آن باشد، همان‌گونه که هالیوود، اراده‌ی ملی ایالات متحده، در تحمیل ارزش‌های آمریکایی (مانند لیبرالیسم و اندیویدوآلیسم و (... به دیگران را با صلابت نرم صورت می‌دهد و دیگران به اختیار آن را می‌پذیرند.

? پس تمایز میان پذیرش اختیاری تحمیل اراده‌ی دیگری بر خود در نظرگاه‌های گوناگون قدرت نرم در چیست؟

پاسخ شما در آیه‌الکرسی در سوره‌ی بقره در قرآن مجید آمده است. در آیه‌الکرسی، پس از نفی اکراه، به طور مشخص بر »اختیار« صحه گذارده شده، اما خود حوزه‌ی اختیار در انسان به دو بخش تفکیک می‌شود: »رشد« و »غی«، ارشاد و اغوا.

»اغوا« این است که اراده‌ی کسی بر دیگری به گونه‌ای تحمیل شود که او به اختیار کاری را انجام دهد که فرد تحمیل‌کننده مد نظر داشته است. فرد قدرتمند در اینجا »اغواگر«است، یعنی فرد مقهور را اغوا نموده به گونه‌ای که به اختیار آن‌چه را انجام می‌دهد که فرد اغواگر می‌خواهد. در واقع فرد اغواگر برای منافع خود دیگری را اغوا می‌کند.

اما در مفهوم قرآنی »رشد« و ارشاد، فرد قدرتمند »ارشادگر«است نه اغواگر. او فرد مقهور خود را »ارشاد« می‌کند، به گونه‌ای که او به اختیار، آن کاری را انجام دهد که خدا می‌خواهد، و خیر و صلاح خود را در آن می‌بیند. فرد قدرتمند ارشادگر در این‌جا »مُرشد« نامیده می‌شود که فرد مقهور خود را ارشاد می‌کند و وقتی فرد مقهور »رشید« شد وظیفه‌ی ارشادگر به پایان رسیده است. انسان »رشید« که »رشد« یافته است و ارشاد شده است، به اختیار خود آن کاری را انجام می‌دهد که خدا می‌خواهد و خیر و صلاح خود را در خواسته‌ی خدا می‌بیند.

فرد قدرتمند اغواگر، »مُغوی« نامیده می‌شود که فرد مقهورِ خود را اغوا می‌کند و وقتی او اغوا شد، کار اغواگر تمام نمی-شود بلکه تازه ابتدای راه سلطه‌ی اغواگر بر فرد اغوا شده است.

در دکترین سینمای جهان، اکنون مسأله‌ی اساسی، اِعمال قدرت نرم، یعنی تحمیل اراده بر دیگری با صلابت نرم است به گونه‌ای که مخاطب ببیند و بشنود، و اراده‌ی دیگری را بر خود بپذیرد.

اما مرز میان »اغوا« و »ارشاد« در دکترین سینمای جهان مشخص نیست. این نکته شفاف نشده است که کدام آثار، ماهیتی اغواگر و کدام یک ماهیتی ارشادگر دارند. تشخیص این نکته و تمییز آن به خود مخاطب سپرده شده است. اما فرضاً خانواده‌ها مطمئن نیستند که کدام آثار فرهنگی- هنری موجب رشد فرزند آن‌ها می‌شود و کدام یک موجب غی و اغوای او.

? از این حیث جایگاه سینما مبتنی بر دکترین سینمای ایران در قدرت ملی جمهوری اسلامی چیست؟

جمهوری اسلامی، حکومتی دین‌مدار و مدعی برتافتن قرآن است. زیست و حیات قرآنی در نفی »غی« و برتافتن »رشد« است. در واقع همان‌گونه که مثلاً معیار سلامت در وزارت بهداشت مشخص است یا معیار تربیت در وزارت آموزش و پرورش، معیار فرهنگی در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، »رشد«یافتگی شهروندان و »رشید«شدن آنان است. کلمه رشد که امروز در مباحث توسعه کنار واژه‌ی توسعه می‌آید ظلم به این مفهوم است. رشد و رشادت، حق مردم است. مردم امروز به حق خود در سلامت و تربیت و ... واقف هستند. حق حیات، حق سلامت، حق عدالت، حق سعادت، حق کرامت و ... از جمله حقوقی است که به

صورت فطری هر کس به آن واقف است. اما حقی که اگر محقق شد سایر موارد بر شمرده شده نیز در پی آن می‌آید، حق »رشادت« است. متاسفانه مردم به حق »رشادت« خود واقف نیستند.

اگر قرار باشد برای حکومت یک مسئولیت کلان برشمرده شود، آن وظیفه چیزی نیست جز »رشد« مردم و رشیدسازی جامعه و رشادت شهروندان. غایت کار و فعالیت فرهنگی و هنری، یا »اغوا« است و یا »ارشاد.« معیار و محک عملکرد وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در تبیین متغیر اغوا و ارشاد است. دکترین این وزارت‌خانه، دکترین »ارشاد« است در برابر دکترین »اغوا.« به تبع، دکترین سینمای جمهوری اسلامی نیز دکترین ارشادپایه است نه دکترینی اغواپایه. آن‌جا که گفته شد دکترین تبیین چیستی، چرایی و چگونگی یک پدیده است، اکنون روشن شد که دکترین سینمای ایران چیست؟ سینمای ایران یکی از عوامل و عناصر اصلی »رشید«سازی مردم و »رشد« جامعه و »رشادت« ملّی است. اما این همه نیست، بلکه در برابر اغوای مردم و غی جامعه و غوایت ملّی نیز بایستی بایستد. چنانچه سینمای ایران و سایر حوزه‌های فرهنگ و هنر، جهت‌گیری دکترینال خود، در تبیین حرکت به سوی »رشد« و دوری از »غی« را نشناسند و متاثر از روند فرهنگ لیبرالیستی و پاگانیستی جاری جهان امروز عمل کنند، غی و اغوا را برای جامعه‌ی خود رقم می‌زنند. کافی است نگاهی اجمالی به عاقبت اهل غوایت، یعنی کسانی که فکر و باور مردم را فاسد می‌کنند، در آیات قرآن و روایات معصومین(ع) بیندازید تا متوجه دشواری راه و سختی مسئولیت اهل فرهنگ و اصحاب هنر شوید. البته جامعه‌ی هنری ایران امروز، جامعه‌ی نجیبی است و بسیاری از کاستی‌ها مربوط به ندانسته‌هاست نه نخواستن‌ها یا عناد با حق و حقیقت. اما به هر جهت، دکترین سینمای جمهوری اسلامی، در اصرار بر ارشاد و رشد جامعه و رشید شدن مردم و ممانعت از اغوای آنان است که نقش کلیدی را در قدرت ملی کشور و قدرت جهانی می‌تواند ایفا کند. در واقع قدرت ملی جمهوری اسلامی در بازدارندگی خود بر ممانعت از اغوای بشریت، و در حوزه‌ی ایجابی در وادارندگی، بر ارشاد و رشادت بشریت متمرکز است، و این مهم به طور گسترده بر دوش اصحاب فرهنگ و هنر، به ویژه جامعه‌ی سینمای ملی است.

? تمییز بین اغوا و ارشاد در آثار سینمایی دشوار است. این جهت‌گیری فرضاً در دکترین سینمای هالیوود یا در دکترین سینمای جمهوری اسلامی چگونه سنجش می‌شود؟

دکترین اغواگری در دوره‌ی کنونی، در آثار فرهنگی خود را پشت مفهوم Entertainment پنهان کرده است، مفهومی که به غلط »سرگرمی« ترجمه می‌شود. حتی در صورت صحت این ترجمه نیز، چنین صفتی برای محصولات فرهنگی از انیمیشن‌ها تا اسباب‌بازی‌ها، از بازی‌های کامپیوتری تا سریال‌ها و فیلم‌های سینمایی، یک عنوان توهین‌آمیز است. سرگرمی مترادف غفلت است، مانند کودکی که چند ساعت با شیوه‌های گوناگون سرگرم می‌شود تا از سر مادرش واشده و او بتواند به کارهای خانه برسد.

? آیا همه‌ی طول و عرض فرهنگ و هنر در محصولات آن سرگرمی و غفلت‌زایی است یا غفلت‌زدایی؟!

آن دسته محصولات فرهنگی و به ویژه آثار نمایشی سینمایی و سریالی که کارکرد آنها Entertainmentاست، در حوزه‌ی اغواگری عمل می‌کنند. البته به هیچ‌وجه ماهیتی صرفاً سرگرم‌کننده ندارند، بلکه عمیقاً به باورهای مخاطب جهت می‌دهند و از همه مهم‌تر این که سبک زندگی مخاطب را شکل می‌دهند. در دوره‌ی کنونی، سبک زندگی Lifestyle برای غرب حکم و کارکرد دین را دارد.

اما در دکترین سینمای جمهوری اسلامی، مساله‌ی اغواگری نکوهیده و منفی است، و لذا در آن Entertainment جایی ندارد. این بدان معنی نیست که فرهنگ و هنر در ایران باید به مقوله‌ی تفریح و نشاط و شادی، بی‌اعتنا باشد. بلکه تمییز قایل شدن میان تفریح و بهجت غفلت‌زدایی انسان رشید، شادی و سرگرمی غفلت‌زای انسان اغوا شده است. پرداختن به ابعاد بهجت و جوانب آن به عنوان حوزه‌ی نشاط فردی و اجتماعی فرصت دیگری می‌طلبد، اما باید این تفکیک و تمییز میان تفریح غفلت‌زا با تفریح غفلت‌زدا را جدی گرفت. نقطه‌ی مقابل تفریح و فرح، حزن و اندوه است. تفریح غفلت‌زا یا Entertainment عموماً در ادامه‌ی خود در زندگی فرد، به حزن و اندوه می‌انجامد. اما تفریح غفلت‌زدا، در ادامه‌ی خود به حزن منتج نمی‌شود، بلکه بهجت را در پی دارد. پس تفکیک میان اغوا و ارشاد در دکترین سینما، تمییز میان Entertainment و اعتلاست. آنچه سرگرمی و Entertainment نامیده شده، گزاره‌ای غفلت‌زا است که روبروی اعتلاست.

در قدرت ملی هر کشوری، دکترین سینما از حیث اغواگری و سرگرمی می‌تواند به انحطاط جامعه اهتمام ورزد، کما این‌که بنا به گزارش شبکه‌ی خبری »راشاتودی« بیش از 25 میلیون وب سایت پورن در فضای سایبر موجود است و تولید آثار سینمایی پورنوگرافی در آمریکا سالانه به طور متوسط 22 برابر آثار سینمایی تولید شده در سینمای متعارف هالیوود است. همه‌ی این محصولات البته تحت عنوان Entertainment شناخته و معرفی می‌شوند.

اما در قدرت ملی جمهوری اسلامی، سینمای نجیب ایرانی، از حیث ارشادگری و رشیدسازی مردم، می‌تواند به اعتلا و رشد جامعه بپردازد. از این حیث دکترین سینمای انقلاب اسلامی، دکترین ممتاز و متمایز در سطح جهان خواهد بود. قدرت سینما در اغوا و ارشاد است، مهم این است که این چاقوی دودم در کف کیست؟ حکیم وارسته، یا زنگی مست؟

? در تبیین مفهوم دکترین، گفتید که دکترین تبیین چیستی، چرایی و چگونگی یک پدیده است، که در بخش»چگونگی«، به تبیین سه حوزه‌ی استراتژی، تاکتیک و تکنیک می‌پردازد. بخش تکنیک دکترین سینمای ایران را چگونه تبیین می‌کنید؟

دکترین فنی یا بخش فنی دکترین سینما، تبیین عیار و آلیاژ فنی سینماست. بُعد تکینکال یا فنی سینما از دو حوزه‌ی اصلی، یعنی نور و صدا تشکیل شده است. آلیاژ فنی سینما متشکل از این دو حوزه است. نور در بخش بصری و صدا در بخش سمعی است. بخش فنی دکترین سینما مبین سه نکته است: ابتدا این که یک اثر سینمایی، همه‌ی حرف‌ها و پیام خود را به صورت سمعی از طریق صدا منتقل کند، یعنی اگر یک نابینا در معرض پخش یک فیلم سینمایی بود، تنها از طریق صدا و به صورت سمعی همه‌ی پیام‌های آن فیلم سینمایی را دریابد. دیگر این‌که یک اثر سینمایی، همه‌ی حرف‌ها و پیام‌های خود را به صورت بصری از طریق نور منتقل نماید، یعنی اگر یک ناشنوا در معرض پخش یک فیلم سینمایی بود، تنها از طریق نور به صورت بصری، همه‌ی پیام‌های آن فیلم سینمایی را دریابد و چون صدای آن را نمی‌شنود چیزی از پیام‌های فیلم را از دست ندهد. در حالت سوم، یک اثر سینمایی، همزمان واجد ظرفیت هر دو حالت قبلی، یعنی تلفیق بخش صددرصدی نور، با بخش صددرصدی صدا، در انتقال کامل پیام باشد.

این حالت سوم، غلظت و آلیاژ فنی دکترین سینما را شکل می‌دهد.

؟ سینمای کنونی، از حیث آلیاژ فنی چقدر با سطح مطلوب فاصله دارد؟

در شرایط کنونی، عموماً این گونه است که آثار سینمایی ایرانی بسیار پُر دیالوگ و پُر موسیقی هستند و بسیاری از حرف-های خود را که به‌دلیل عدم توانایی هنری قادر به بیان آن‌ها از طریق تصویر نیستند، در قالب صدا به مخاطب منتقل می‌کنند. چند روز قبل یک فیلم سینمایی ایرانی که سازنده‌ی آن بیش از ربع قرن در سینمای ایران فعالیت می‌کند را به اتفاق چند کارشناس فرهیخته‌ی فرهنگی می‌دیدم. از 100 دقیقه‌ی مدت این فیلم، حدود 93 دقیقه‌ی آن را دیالوگ‌های شخصیت‌های فیلم در برگرفته بود، یعنی اگر آن را از رادیو می‌شنیدید، چیزی را از دست نمی‌دادید. عیار و آلیاژ چنین فیلمی پایین است. این مشکل در سینمای ایران بسیار حاد و متاسفانه مغفول مانده است.

؟ مقوله‌ی آینده‌شناسی در حوزه‌ی مباحث استراتژیک، جایگاهی اساسی دارد. آینده‌نگاری سینمای ایران در دکترین سینمای جمهوری اسلامی چگونه رقم می‌خورد؟

آینده‌نگری و آینده‌شناسی، متاثر از گذشته و حال است. سینمای جمهوری اسلامی در دهه‌ی 1360 کارگردان‌محور بود. این سینما، در دهه‌ی 1370، تهیه‌کننده‌محور شد. بنا به دلایل گوناگون که حکایت از ضعف ماهوی سینما دارد، دهه‌ی 1380، دهه‌ی سینمای هنرپیشه‌محور است، دهه‌ای که در سال‌های پایانی آن دو بازی‌گر غیر حرفه‌ای یعنی یک پیرمرد و یک پیرزن، پای ثابت بیش از نیمی از تولیدات سینمایی و بخش قابل توجهی از سریال‌های تلویزیونی در ایران هستند. این نکته حکایت از انحطاط و روند قهقرایی روی‌کرد هنرپیشه‌محور در سینما و تلویزیون ایران دارد.

دهه‌ی 1390 باید دهه‌ی سناریست‌محور سینمای ایران باشد، دهه‌ای که نقش بازی‌گر، کارگردان و تهیه‌کننده‌ی یک اثر سینمایی در نسبت با فیلم‌نامه تعریف شود. باید توانایی یک بازی‌گر خوب، یا یک کارگردان متبحر، یا یک تهیه‌کننده‌ی لایق، هزینه‌ی یک فیلم‌نامه‌ی قوی و پرمایه شود نه بالعکس. فقدان توانمندی سناریومحوری است که منجر به شکل‌گیری و غلظت-یابی اقدامات نظارتی در حوزه‌هایی چون پروانه‌ی ساخت و پروانه‌ی نمایش در سینما می‌شود. سینمای کارگردان‌محور، تهیه-کننده‌محور یا هنرپیشه‌محور، سینمای بی‌ریشه‌ای است که لاجرم ابزارهای نظارتی را برجسته و حجیم می‌سازد.

بررسی ده‌ها سریال مطرح تلویزیونی آمریکا و دیگر کشورها نشان می‌دهد که در روی‌کرد سناریست‌محور، پس از نگارش سناریوی پرمایه و غنی، تنوع کارگردانان و تهیه‌کنندگان در ساخت فیلم و سریال مبتنی بر آن سناریو، مشکل خاصی برای آن اثر هنری پدید نمی‌آورد. لذا دهه‌ی آینده‌ی سینمای جمهوری اسلامی، دهه‌ی سناریومحوری و دهه‌ی سناریست‌هایست. در غیر این صورت، سینمای بازی‌گرمحوری که سوپراستارهای آن را یک پیرزن و یک پیرمرد تازه از راه رسیده‌ی ناآشنا با هنر تشکیل دهند، هیچ آینده‌ی مطلوبی را نمی‌تواند برای خود متصور باشد.

؟ تفکر استراتژیک چگونه در سینمای ایران می‌تواند نهادینه شود؟

تفکر استراتژیک در نسل جدید و جوان سینماگر ایرانی نهادینه است، زیرا کسی که تفکر استراتژیک نداشته باشد نمی‌تواند در میدان سینمای آینده دوام و بقاء یابد. جهانی شدن سینما و سینمای جهانی‌شده، یکی از خط‌مشی‌های اساسی برای دکترین سینمای

ایران است. سینمای جهانی که فراتر از سینمای ملی است، محتاج سینماگر جهانی است. یکی از ملزومات اساسی سینماگر طراز جهانی، مساله‌ی داشتن بینش استراتژیک است و این انگاره در نسل جوان ایرانی در حوزه‌های گوناگون از جمله در سینما، در حال ظهور و بروز است و از این رو من به آینده، به ویژه به آینده‌ی سینمای جمهوری اسلامی امیدوارم.

محسن دریا لعل

مجله سینما رسانه – شماره 428 مهرماه 1389

درآمدی بر دکترین سینمای جمهوری اسلامی

سینما در جمهوری اسلامی، پس از سه دهه از وقوع انقلاب اسلامی، هم‌چنان هویت خود را می‌جوید.
نخستین گزارهٔ هویتی که سینمای ایران در ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی یافت، تبیین امام خمینی(ره) از سینما بود که »ما با سینما مخالف نیستیم، با فحشا مخالفیم.« پس سینما با فحشا مترادف نیست و این سینما نیست که اسلام با آن مخالف است، بلکه مخالفت با فحشاست. سینمای منهای فحشا، یک گزارهٔ هویتی بود که آغاز حرکت هنر هفتم، پس از انقلاب محسوب می‌شود. اما سایر انگاره‌های هویتی سینما کدامند؟ سیدمرتضی آوینی برای تبیین این انگاره‌ها، تلاش گسترده‌ای نمود، اما همهٔ آن تلاش‌ها، در واقع دروازهٔ حرکت برآورد می‌شد. اکنون به اعتقاد آگاهان هنری، سینمای ایران وضعیت ویژه‌ای را می‌گذراند؛ وضعیتی که سینمای جمهوری اسلامی باید دورهٔ هویت‌یابی را به ناچار به سرانجام برساند و درد زایمان هویت را تحمل کند.
این هویت‌یابی از حوزهٔ معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی سینما، به عرصهٔ اجرا و مدیریت رسیده است. بررسی انتقال این هویت‌شناسی از فاز فلسفی به فاز مباحث استراتژیک، در گفت‌وگوی ما با حسن عباسی رئیس مرکز بررسی‌های دکترینال صورت گرفت. سینمای ایران محتاج یک طرح استراتژیک است. اما عباسی خاطرنشان می-کند که طرح استراتژیک ابتدا نیازمند داشتن دکترین است. دکترین سینمای جمهوری اسلامی را با ایشان به مصاحبه گذاردیم. البته مبحثی این چنین عمیق و پیچیده، در یک گفت‌وگوی محدود نمی‌گنجد، اما می‌تواند فتح بابی در این حوزه باشد.

***

? با تشکر از فرصتی که در اختیار ما قرار دادید. خیلی ساده و سریع و صریح می‌رویم سراغ مطلب اصلی! استراتژی سینمای ایران چیست؟

بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم. شما با این پرسش حکم کسی را دارید که دیر آمده است و مایل است زود برود، و به قول عوام، بی‌مایه فطیر است. مشکل سینمای ایران، هم‌چون مشکل هر حوزهٔ دیگری، با استراتژی حل نمی‌شود. استراتژی در یک نظام تصمیم‌سازی، جزیی از یک کل است و اگر آن کل موجود نباشد، قطعاً آن جزء به کار نخواهد آمد.
شاید مد نظر شما طرح استراتژیک سینمای ایران است. طرح استراتژیک با استراتژی یک تمایز اساسی دارد و آن این که طرح

استراتژیک، به خودی خود یک کل است که اجزاء گوناگونی دارد.

یک طرح استراتژیک، مانند طرح و نقشه یک مجتمع ساختمانی است. اما یک استراتژی، یک انتخاب است، مانند این‌که سقف ساختمان در حال احداث، مسطح باشد یا شیروانی! پس بین استراتژی سینما، که یک انتخاب در سینماست، با طرح استراتژیک سینما، که طرح بنای سینماست، باید تمییز قایل شد و تکلیف خود را روشن کرد که کدام مد نظر است.

? به نظر شما اکنون سینمای ایران استراتژی نیاز دارد یا طرح استراتژیک؟

اگر سینمای ایران بنا و ساختمان خود را دارد، و آن بنا کامل و جامع است، پس نیازمند مجموعه‌ای از عناصر تصمیم و چاره، هم‌چون خط‌مشی، استراتژی، تاکتیک، تکنیک و ... است. اما اگر سینمای ایران فاقد بنای کاملی است یا بنای آن فرسوده و به تعبیر معماران، یک بنای کلنگی است، در آن صورت نیازمند طرح استراتژیک است.

? از میان وضع بد و بدتر، ما فرض را بر وضعیت بدتر بگذاریم. یعنی این‌که بنای سینمای ایران فرسوده و ناکارآمد است، و زیرساخت‌های آن ناقص و از برآوردن نیازهای کنونی جامعه ناتوان است. در این صورت نیازمند طرح استراتژیک سینمای کشور هستیم. پرسش این است: طرح استراتژیک سینمای ایران چیست؟

خب! در این حالت تکلیف روشن است. اما طرح‌ریزی استراتژیک سینما یک پیش‌نیاز ضروری دارد. پیش‌نیاز آن، تبیین دکترین سینما است. در واقع طرح‌ریزی استراتژیک یا طرح‌ریزی تاکتیکی اقدام دشواری نیست، و تنها یک روش است و تربیت کادر سینمایی آگاه و آشنا به این روش، کار ساده و سهل‌الوصولی است. آن‌چه محل مناقشه است، دکترین سینماست.

? این‌که دکترین سینما محل مناقشه است، مناقشه بین چی یا با کی؟

آن‌جایی که سینمای جمهوری اسلامی از مثلاً سینمای هالیوود یا بالیوود تفکیک می‌شود، در دکترین آن است. مانند دعوایی که اکنون در محافل علمی، بر سر اقتصاد لیبرالی با بیع قرآنی وجود دارد. یا نزاعی که میان اندیشمندان در نسبت‌شناسی دانش و فرهنگ و سیاست مدرن، با علم و ادب دینی در جریان است. این مناقشه‌ها و منازعه‌ها در یک نقطهٔ کانونی به هم می‌رسند و آن، دکترین هر یک از این حوزه‌هاست.

مسألهٔ سینمای ایران نه در بخش خصوصی یا بخش مدیریتی دولتی آن است، و نه در فرم و محتوی. بلکه مادام که این سینما، خود را با استانداردها و هنجارهای کن، ونیز، اسکار و ... می‌سنجد، چون نگرش اصحاب آن سینما به هستی، عالم و انسان، مبتنی بر نگره‌هایی است که در بسیاری از موارد در تقابل با انگاره‌های قرآنی قرار دارد، به طور طبیعی حساسیت‌برانگیز شده و درنتیجه اصطکاک و تقابل را پدید آورده و لاجرم گروهی را به انصراف، دسته‌ای را به محافظه‌کاری، و اندکی را نیز به رویارویی می‌کشاند. این وضعیت موجب ناکارآمدی و به تعبیر قرآنی مسأله، زمینهٔ »فشل« شدن سینما در اثر این بروز بلاتکلیفی مبنایی و چند دسته‌گی می‌شود.

البته این وضعیت مختص سینما نیست و اکنون هویت‌یابی در تعلیم و تربیت، علم، بهداشت و درمان، اقتصاد، سیاست، دیپلماسی، قضاء، امنیت، فرهنگ، و ... نیز معرکهٔ انگاره‌ها و نگره‌هاست. به هر روی دههٔ چهارم جمهوری اسلامی سه فرجام محتمل را در

پیش رو دارد: یافتن انگارهٔ بومی (ملی- دینی) در ادارهٔ جامعه، انصراف از بومی‌گرایی و در نتیجه ذوب در رویه‌های متداول جوامع امروز، و یا این که ماندن در بلاتکلیفی و حیرت انتخاب میان راه کار نخست و دوم.

؟ پس مشخص شد که هویت‌یابی سینما چه مبتنی بر بومی‌گرایی باشد و چه بر اساس انگاره‌های رایج در جوامع غیر ایرانی، ناگزیر از یک روی‌کرد است و آن روی‌کرد دکترینال است نه استراتژیک. در واقع دکترین سینمای ایران تبیین و شفاف نشده است و تا این مهم مشخص نشود، استراتژی سینمای جمهوری اسلامی قابل اعتنا نخواهد بود. با این وصف، دکترین سینمای ایران چیست و تبیین آن‌چه اجزاء و عناصری دارد؟

دکترین، قواعد بنیادی حاکم بر رفتار، البته بدون قدرت قانونی است. آن‌چه بر رفتار شما حاکم است و شما محکوم به تبعیت از آن هستید، اما هیچ الزام قانونی ندارد و اساساً نیاز به الزام قانونی ندارد، دکترین است. اگر شما بر شاخهٔ درختی نشستید و با اره آن شاخه را از بیخ بریدید، قاعدهٔ حاکم بر رفتار مبتنی بر مناسبات طبیعی این است که حتماً شما به همراه شاخهٔ در حال سقوط، به زمین فرو می‌افتید. در این گزاره، هیچ الزام قانونی بشری و اجتماعی وجود ندارد.

این قواعد بنیادین حاکم بر رفتار، سه پرسش را پوشش می‌دهند: چیستی، چرایی و چگونگی موضوع مورد بررسی.

دکترین سینما، قواعد بنیادین حاکم بر هنر هفتم، بدون قدرت قانونی است که در بردارندهٔ چیستی، چرایی و چگونگی سینما است. پرسش‌هایی چون، سینما چیست؟ سینما چرا هست و چرا باید باشد؟ سینما چگونه است و چگونه می‌توان سینما داشت؟

در بخش سوم یا پرسش از چگونگی سینما، سه پرسشِ جزء پدیدار می‌شود: تکنیک سینما، تاکتیک سینما و استراتژی سینما.

در واقع آن‌جا که شما پرسش از استراتژی سینما داشتید، در این‌جا مشاهده می‌کنید که استراتژی سینما یک جزء از اجزاء سه‌گانهٔ حوزهٔ »چگونگی« سینما در دکترین آن است.

؟ برای تبیین دکترین سینما چه عناصری باید مورد بررسی قرار گیرند؟

ابتدا تبیین سیستم سینما صورت می‌گیرد. سیستم مفهومی است که در عربی به آن نظام گفته می‌شود و در فارسی معادل سامانه است. تعریف سیستم این است: ایجاد ارتباط معنادار میان اجزا در یک کل، که در نسبت با محیط، خدمات ارائه نماید. سینما یک کل است که باید اجزاء آن مشخص شود و به وجود آید. سپس میان آن اجزاء، ارتباط معنادار پدید آید. در نهایت چنانچه در نسبت با محیط فرهنگی، خدمات هنری خود را بروز داد، هویت سیستمی آن بروز پیدا کرده است.

یک مثال ساده: اتومبیل یک سیستم است. اتومبیل به عنوان یک کل، دارای اجزایی است. آن اجزاء تبیین و سپس میان آن‌ها ارتباط معنادار پدید می‌آید. مثلاً میان موتور و جعبه دنده و دیفرانسیل و چرخ‌ها یک ارتباط منطقی و معنادار به وجود می‌آید. حال اگر این اتومبیل در نسبت با محیط خدمات ارائه داد، یعنی در جاده حرکت کرد، این سیستم کامل است، در غیر این‌صورت فاقد هویت سیستمی است. اگر یک جزء آن مثلاً باطری آن خراب باشد اتومبیل حرکت نخواهد کرد و در واقع ضعف یک جزء سیستمی، کل سیستم را مختل می‌کند.

در مورد سینما نیز همین‌گونه است. اگر یک جز سیستمی سینما دچار اختلال باشد، همهٔ سیستم را فلج می‌کند.

? اجزاء سیستم سینما کدام‌اند؟

در سوپرسیستم سینما، سه ماکروسیستم با هویت مستقل وجود دارد: ماکروسیستم هنر، که در آن، سینما به مثابه یک هنر است. دوم ماکروسیستم صنعت سینما، که در آن، سینما به مثابه یک صنعت است. و سوم، ماکروسیستم رسانه، که در آن سینما به مثابه یک رسانه عمل می‌کند. هرچند سینما منهای هر یک از این سه سیستم بی‌معناست، اما آن‌یکی که از سایر سیستم‌های سینما بنیادی‌تر است، ماکروسیستم هنر است.

? نسبت این سه ماکروسیستم در سیستم کلی سینما با یکدیگر چیست؟

در ابرسیستم سینما، سه دامنهٔ سیستمی وجود دارد: دامنهٔ سادهٔ سیستم، دامنه مشترک سیستم و دامنهٔ مرکب سیستم، که مجموعاً هفت حوزه را در بر می‌گیرند.

الف- دامنهٔ سادهٔ سیستم سینما:

- 1 حوزهٔ سیستم هنری سینما.

این حوزه شامل هنرمندان سینما، دانش و هنر سینما، و دانشکده‌های سینمایی می‌شود.

- 2 حوزهٔ سیستم صنعت سینما.

این حوزه، تهیه‌کنندگی سینما را در بر می‌گیرد و مشتمل بر اقتصاد سینما، بیزنس و تجارت سینما، و صنعت و تکنولوژی سینما می‌شود.

- 3 حوزهٔ سیستم رسانهٔ سینما.

این حوزه نیز، پیام مستتر در اثر سینمایی را از چهار روش نمایش پرده‌ای، نمایش تلویزیونی، نمایش در فضای سایبر، و نمایش خانگی از طریق DVDها، به مخاطب می‌رساند. مضاف بر این‌که اساساً خود سینما یک گونه رسانه در میان انواع رسانه- هاست، که می‌توان ادعا کرد که پس از مدل مواجهه و محاجهٔ رودررو با مخاطب، رسانهٔ سینما موثرترین رسانه محسوب می‌شود. البته اخیراً از این حیث رقابت سختی با بازی‌های کامپیوتری دارد.

ب- دامنهٔ مشترک سیستم سینما:

- 4 حوزهٔ مشترک سیستم هنر- صنعت سینما.

در این حوزه، ابعاد هنری سینما، جهت‌گیری‌های صنعتی و تکنولوژیک سینما را شکل داده و موجب شکوفایی تکنولوژی سینما شده، و متقابلاً بعد صنعتی و اقتصادی سینما، موجب ارتقاء ابعاد هنری آن می‌گردد.

- 5 حوزهٔ مشترک سیستم صنعت- رسانهٔ سینما.

در این حوزه، توانمندی‌های صنعتی، تکنولوژیک و اقتصادی سینما، مقوم ابعاد رسانه‌ای سینماست، و متقابلاً بعد رسانه‌ای سینما، موجب شکوفایی اقتصادی آن است.

-6 حوزهٔ مشترک سیستم رسانه- هنر سینما.

در این حوزه، ابعاد رسانه‌ای سینما، مقوم ابعاد هنری آن گردیده و متقابلاً، ابعاد هنری سینما، موجب شکوفایی بُعد رسانه‌ای آن می‌شود.

ج- دامنهٔ مرکب سیستم سینما:

-7 حوزهٔ مرکب سیستم هنری- صنعتی- و رسانه‌ای سیستم.

در این حوزه، ابعاد هنری، صنعتی- اقتصادی، و رسانه‌ای در هم تنیده شده، به گونه‌ای که از هم قابل تفکیک نباشند. حوزهٔ مرکب سیستم سینما، بخش جوهری و ذاتی آن را نشان می‌دهد.

؟ متولی این سه دامنهٔ سیستمی سینما کیست؟ آیا می‌توان متولی هر حوزه را مشخص کرد؟

تقریباً! فرضاً دامنهٔ سادهٔ سیستم سینما به عهدهٔ بخش خصوصی و خانهٔ سینماست. دامنهٔ مشترک سیستم سینما به عهدهٔ بخش دولتی یعنی معاونت سینمایی، و دامنهٔ مرکب سیستم سینما به عهدهٔ بخش ملّی، مانند شورای عالی سینما.

؟ در طرح‌ریزی استراتژیک سینما، آیا این دامنه‌های سیستمی طرح‌ریزی می‌شوند؟

نه! در طرح‌ریزی، هفت حوزه‌ی مزبور، به همان ترتیب شماره‌ها، هر یک در سه گام طراحی می‌شوند: تبیین وضع موجود هر حوزه، تبیین وضع مطلوب هر حوزه، و برنامه‌ریزی روند حرکت از وضع موجود آن حوزه، به وضع مطلوب آن.

در واقع طرح جامع Master Planسینمایی، دارای هفت نقشه‌ی راه Road Map در قالب هفت پروژه‌ی مجزاست، که نهاد دولتی یعنی معاونت سینمایی باید این هفت پروژه را طرح‌ریزی و بر اجرای یکپارچه‌ی آن‌ها نظارت کند.

؟ پس از تبیین سیستم سینما، نوبت به چه می‌رسد؟

در این مرحله، امکان تبیین دکترین سینما، فراهم می‌شود. سینما هنر است، لذا در این بخش، جوهر دکترین سینما، همان دکترین هنر است، که باید تدقیق و تبیین شود.

-1 در دکترین هنر، روند از تبیین انگاره و گزاره‌ی وحیانی آغاز می‌شود. وحی که الهام شده است، یا شیطانی است یا الهی.

-2 وحی شیطانی ، متوجه‌ی غریزه‌ی بشر است و در حوزه‌ی غریزه، به ویژه به زبان غضب و شهوت، ادا می‌شود. اما وحی الهی، متوجه فطرت انسان است و با زبانی فطری بیان می‌شود.

در مورد وحی الهی در اسلام، این نکته‌ی حکماست که قرآن فطرت بیرون، و فطرت انسان قرآن درون است. در این تلقی، مسلمان کسی است که تسلیم فطرت خود می‌شود و کافر کسی است که فطرت را می‌پوشاند و منطبق بر آن عمل نمی‌کند. فطرت بشر، نهاد اساسی اوست که منطبق بر معیارها و موازین الهی است، و کتمان آن، کتمان معیارهای عبودیت در نسبت با ربوبیت است.

-3 پس از تبیین غریزی »وحی«، مرحله‌ی تبیین »ذهنی« آن فرا می‌رسد. تفکر در این مرحله، انگاره‌ی وحیانی غریزی شده را به ذهنیت تبدیل می‌کند. اما پس از تبیین فطری وحی، مرحله‌ی تبیین عقلانی آن فرا می‌رسد. قرآنِ درون انسان، فطرت است. حجت

و رسول درون انسان نیز عقل است. در این‌جا ذهنیت محمل نیست. چه این‌که اساساً در قرآن چیزی به نام ذهن وجود ندارد. »قلب« انسان، محمل و محل »الهام« و حضور »عقل« است. تاکید قرآن بر تعقل با قلب (نه با ذهن یا آن‌چه در بُعد مادی مغز نامیده می‌شود،) ممیز ذهنیت از قلبیت و عقلانیت است. در این مرحله، وحی جنبه و شأنی عقلانی می‌یابد.

-4 در این مرحله، »ذهنیت« پدید آمده تبدیل به »حس« می‌شود؛ احساس غریزی متاثر از ذهنیت. در روان‌شناسی بیش از یک‌صد سال است که مجادله‌ای بر سر تقدم ذهن یا هورمون در جریان است. آیا نیاز هورمونی و طبیعی در انسان به واکنش می-انجامد یا ذهنیت؟! فرضاً در یک عمل جنسی، آیا هورمون‌های جنسی، انسان را به حرکت وا می‌دارند یا ابتدا ذهنیت جنسی مطرح است و سپس به تبع آن هورمون‌های جنسی و ظرفیت جسمی و طبیعی او؟!
در سوی دیگر روند متفاوت است و در آن، تبدیل عقلانیت و مکنونات قلبی به حس مطرح است. چون خیزش، غریزی نیست و ماهیتی فطری دارد، به برانگیختن احساس غریزی نمی‌انجامد، بلکه منتج به برانگیختن احساس فطری می‌شود. و چون این برانگیختن احساس، ذهنیت‌پایه نیست و مبنای آن عقلانیت است، لذا منتج به هیجان نمی‌شود. احساس غریزی که ذهنیت-پایه باشد، »هیجان‌زا« است، اما احساس فطری که با عقلانیت برانگیخته شود، »هیجان‌زدا«ست. این فرآیند تبدیل عقل و مکنونات قلبی به حس، همان هنر و پوئسیس یا خلاقیت هنری است.

-5 در مرحله‌ی پنجم، پس از تبیین وحی، و تبدیل آن به عقل و تبدیل عقل به حس، مرحله‌ی انتقال »احساس تولید شده به غیر« مطرح می‌شود. احساس پدید آمده، چه ریشه در گزاره‌های غریزی و ذهنی داشته باشد، و چه متاثر از انگاره‌های فطری و عقلانی باشد، برای انتقال به غیر، نیازمند سازوکار ویژه‌ای است. این سازوکار را »رسانه« می‌نامند.

? ما دو بخش از دکترین سینما را بررسی کردیم، یکی بخش سیستم سینما، و دیگری بخش جوهری سینما، یعنی فلسفه و حکمت هنر. حوزه‌ی سوم چیست؟
موضوع بعدی مسأله‌ی قدرت است. تبیین جایگاه سینما در قدرت ملّی، و نقشی که سینما در قدرت ملّی یک کشور چه سلبی و چه ایجابی ایفا می‌کند.

? عناصر قدرت ملی به بخش‌هایی چون فرهنگی، سیاسی، نظامی و اقتصادی تفکیک می‌شوند و طبیعتاً چون سینما نهادی فرهنگی است، لذا تابعی از قدرت فرهنگی است. جایگاه سینما در قدرت ملی چیزی غیر از این است؟
تقسیم‌بندی شما مربوط به قدرت ارگانیکی است. عصر قدرت ارگانیکی که با نظام پنج‌وجهی سیاست، فرهنگ، اقتصاد، نظامی، و اجتماعی شناخته می‌شد گذشته است. ما در عصر دیگری زندگی می‌کنیم. عجز و لابه‌ی اصحاب اقتصاد در حل مشکلات اقتصادی جهان امروز، یا یأس و حیرت و استیصال اصحاب سیاست و فرهنگ در حل معضلات سیاسی یا فرهنگی جهان کنونی، حکایت از این می‌کند که نظام پنج‌وجهی ارگانیکی، کارآمدی خود را کاملاً از دست داده است.

طیف‌شناسی نوین قدرت از حیث »صلابت« آن صورت می‌گیرد. صلابت قدرت، متغیر نوین تفکیک حوزه‌های گوناگون آن در

عصر کنونی است. در بیش از ده سال اخیر، دانش قدرت در علوم استراتژیک یک پارادایم‌شیفت اساسی داشته است.

تلقی کنونی از قدرت چیست؟ قدرت توان تحمیل اراده بر دیگری است. قبلاً این توان تحمیل اراده بر دیگری به حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، نظامی و اقتصادی تقسیم می‌شد. اما اکنون صلابت توان تحمیل اراده بر دیگری مطرح است. یعنی اگر توان تحمیل اراده به دیگری با صلابت‌های گوناگون را داشتید، شما قدرتمند هستید. صلابت قدرت به سه بخش تفکیک می‌شود:

توان تحمیل اراده به دیگری با صلابت سخت، توان تحمیل اراده‌ی به دیگری با صلابت نیمه‌سخت، و توان تحمیل اراده به دیگری با صلابت نرم. در واقع تقسیم‌بندی قدرت از حیث صلابت به نرم، نیمه‌سخت و سخت.

؟ سینما در قدرت ملی از حیث صلابت در کدام طیف است؟ قطعاً در حوزه‌ی قدرت سخت نیست.

بله. سینما از حیث صلابت قدرت، در دسته‌ی قدرت سخت و متصلب تفکیک نمی‌شود. سینما جزء مهم و اساسی قدرت نرم است، که صلابت آن بسیار رقیق و لطیف است زیرا با باورها و حب و بغض‌ها سروکار دارد.

؟ دکترین سینمای ایران چه جایگاهی در قدرت ملی جمهوری اسلامی دارد که مبحثی متفاوت از قدرت نرم باشد؟

در صورت کلی، هیچ مبحث متفاوتی ندارد. دکترین سینمای ایران نیز هم‌چون دکترین هالیوود در حوزه‌ی قدرت نرم دسته-بندی می‌شود. اما ممیزه‌ی دکترین سینمای جمهوری اسلامی با موارد مشابه خود در جهان، در گونه‌شناسی همین قدرت نرم است. این ممیزه به مفهوم »ارشاد« برمی‌گردد، مفهومی که در عنوان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز آمده است و معتقدم مفهومی است مظلوم که هیچ‌گاه جدی گرفته نشده است.

قدرت در تلقی توان تحمیل اراده بر دیگری (که در شکل نرم، نیمه‌سخت و سخت بروز می‌یابد) در این معنا از سوی اعمال‌کننده‌ی قدرت یعنی فرد قادر و قدرتمند تعریف شده است. اکنون باید نقطه‌ی مقابل، یعنی کسی که قدرت بر او اعمال می‌شود را نیز دریافت. کسی که قدرت بر او اعمال می‌شود یا در واقع مقهور می‌گردد، تحمیل اراده‌ی دیگری بر خود را در سه شکل می‌پذیرد. در شکل اِعمال قدرت سخت، او به »اجبار« تحمیل اراده‌ی دیگران را بر خود می‌پذیرد. در شکل اِعمال قدرت نیمه‌سخت، او به »اکراه« تحمیل اراده‌ی دیگران را بر خود می‌پذیرد. اما در شکل اِعمال قدرت نرم، فرد مقهور، به »اختیار« تحمیل اراده‌ی دیگران را بر خود می‌پذیرد. تا این‌جا هیچ تمایزی میان دکترین قدرت نرم در جمهوری اسلامی با قدرت نرم در سایر جوامع نیست. در قدرت نرم، فرد مقهور نه به اجبار، و نه به اکراه، که به اختیار پذیرای تحمیل اراده‌ی دیگران بر خود می-شود. دکترین سینما نیز مؤید همین نکته است، یعنی سینما از مهم‌ترین ابزارهای قدرت ملی هر کشور در تحمیل اراده‌ی ملی بر دیگران با صلابت نرم است به گونه‌ای که فرد مقهور به اختیار پذیرای آن باشد، همان‌گونه که هالیوود، اراده‌ی ملی ایالات متحده، در تحمیل ارزش‌های آمریکایی (مانند لیبرالیسم و اندیویدوآلیسم و (... به دیگران را با صلابت نرم صورت می‌دهد و دیگران به اختیار آن را می‌پذیرند.

؟ پس تمایز میان پذیرش اختیاری تحمیل اراده‌ی دیگری بر خود در نظرگاه‌های گوناگون قدرت نرم در چیست؟

پاسخ شما در آیه‌الکرسی در سوره‌ی بقره در قرآن مجید آمده است. در آیه‌الکرسی، پس از نفی اکراه، به طور مشخص بر »اختیار«

صحه گذارده شده، اما خود حوزه‌ی اختیار در انسان به دو بخش تفکیک می‌شود: »رشد« و »غی«، ارشاد و اغوا.
»اغوا« این است که اراده‌ی کسی بر دیگری به گونه‌ای تحمیل شود که او به اختیار کاری را انجام دهد که فرد تحمیل‌کننده مد نظر داشته است. فرد قدرتمند در اینجا »اغواگر«است، یعنی فرد مقهور را اغوا نموده به گونه‌ای که به اختیار آن‌چه را انجام می‌دهد که فرد اغواگر می‌خواهد. در واقع فرد اغواگر برای منافع خود دیگری را اغوا می‌کند.

اما در مفهوم قرآنی »رشد« و ارشاد، فرد قدرتمند »ارشادگر«است نه اغواگر. او فرد مقهور خود را »ارشاد« می‌کند، به گونه‌ای که او به اختیار، آن کاری را انجام دهد که خدا می‌خواهد، و خیر و صلاح خود را در آن می‌بیند. فرد قدرتمند ارشادگر در این‌جا »مُرشد« نامیده می‌شود که فرد مقهور خود را ارشاد می‌کند و وقتی فرد مقهور »رشید« شد وظیفه‌ی ارشادگر به پایان رسیده است. انسان »رشید« که »رشد« یافته است و ارشاد شده است، به اختیار خود آن کاری را انجام می‌دهد که خدا می‌خواهد و خیر و صلاح خود را در خواسته‌ی خدا می‌بیند.
فرد قدرتمند اغواگر، »مُغوی« نامیده می‌شود که فرد مقهورِ خود را اغوا می‌کند و وقتی او اغوا شد، کار اغواگر تمام نمی-شود بلکه تازه ابتدای راه سلطه‌ی اغواگر بر فرد اغوا شده است.
در دکترین سینمای جهان، اکنون مسأله‌ی اساسی، اِعمال قدرت نرم، یعنی تحمیل اراده بر دیگری با صلابت نرم است به گونه‌ای که مخاطب ببیند و بشنود، و اراده‌ی دیگری را بر خود بپذیرد.
اما مرز میان »اغوا« و »ارشاد« در دکترین سینمای جهان مشخص نیست. این نکته شفاف نشده است که کدام آثار، ماهیتی اغواگر و کدام یک ماهیتی ارشادگر دارند. تشخیص این نکته و تمییز آن به خود مخاطب سپرده شده است. اما فرضاً خانواده‌ها مطمئن نیستند که کدام آثار فرهنگی- هنری موجب رشد فرزند آن‌ها می‌شود و کدام یک موجب غی و اغوای او.

? از این حیث جایگاه سینما مبتنی بر دکترین سینمای ایران در قدرت ملی جمهوری اسلامی چیست؟
جمهوری اسلامی، حکومتی دین‌مدار و مدعی برتافتن قرآن است. زیست و حیات قرآنی در نفی »غی« و برتافتن »رشد« است. در واقع همان‌گونه که مثلاً معیار سلامت در وزارت بهداشت مشخص است یا معیار تربیت در وزارت آموزش و پرورش، معیار فرهنگی در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، »رشد«یافتگی شهروندان و »رشید«شدن آنان است. کلمه رشد که امروز در مباحث توسعه کنار واژه‌ی توسعه می‌آید ظلم به این مفهوم است. رشد و رشادت، حق مردم است. مردم امروز به حق خود در سلامت و تربیت و ... واقف هستند. حق حیات، حق سلامت، حق عدالت، حق سعادت، حق کرامت و ... از جمله حقوقی است که به صورت فطری هر کس به آن واقف است. اما حقی که اگر محقق شد سایر موارد بر شمرده شده نیز در پی آن می‌آید، حق »رشادت« است. متاسفانه مردم به حق »رشادت« خود واقف نیستند.
اگر قرار باشد برای حکومت یک مسئولیت کلان برشمرده شود، آن وظیفه چیزی نیست جز »رشد« مردم و رشیدسازی جامعه و رشادت شهروندان. غایت کار و فعالیت فرهنگی و هنری، یا »اغوا« است و یا »ارشاد.« معیار و محک عملکرد وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در تبیین متغیر اغوا و ارشاد است. دکترین این وزارت‌خانه، دکترین »ارشاد« است در برابر دکترین »اغوا.« به تبع،

دکترین سینمای جمهوری اسلامی نیز دکترین ارشادپایه است نه دکترینی اغواپایه. آن‌جا که گفته شد دکترین تبیین چیستی، چرایی و چگونگی یک پدیده است، اکنون روشن شد که دکترین سینمای ایران چیست؟ سینمای ایران یکی از عوامل و عناصر اصلی »رشید«سازی مردم و »رشد« جامعه و »رشادت« ملّی است. اما این همه نیست، بلکه در برابر اغوای مردم و غی جامعه و غوایت ملّی نیز بایستی بایستد. چنانچه سینمای ایران و سایر حوزه‌های فرهنگ و هنر، جهت‌گیری دکترینال خود، در تبیین حرکت به سوی »رشد« و دوری از »غی« را نشناسند و متاثر از روند فرهنگ لیبرالیستی و پاگانیستی جاری جهان امروز عمل کنند، غی و اغوا را برای جامعه‌ی خود رقم می‌زنند. کافی است نگاهی اجمالی به عاقبت اهل غوایت، یعنی کسانی که فکر و باور مردم را فاسد می‌کنند، در آیات قرآن و روایات معصومین(ع) بیندازید تا متوجه دشواری راه و سختی مسئولیت اهل فرهنگ و اصحاب هنر شوید. البته جامعه‌ی هنری ایران امروز، جامعه‌ی نجیبی است و بسیاری از کاستی‌ها مربوط به ندانسته‌هاست نه نخواستن‌ها یا عناد با حق و حقیقت. اما به هر جهت، دکترین سینمای جمهوری اسلامی، در اصرار بر ارشاد و رشد جامعه و رشید شدن مردم و ممانعت از اغوای آنان است که نقش کلیدی را در قدرت ملی کشور و قدرت جهانی می‌تواند ایفا کند. در واقع قدرت ملی جمهوری اسلامی در بازدارندگی خود بر ممانعت از اغوای بشریت، و در حوزه‌ی ایجابی در وادارندگی، بر ارشاد و رشادت بشریت متمرکز است، و این مهم به طور گسترده بر دوش اصحاب فرهنگ و هنر، به ویژه جامعه‌ی سینمای ملی است.

? تمییز بین اغوا و ارشاد در آثار سینمایی دشوار است. این جهت‌گیری فرضاً در دکترین سینمای هالیوود یا در دکترین سینمای جمهوری اسلامی چگونه سنجش می‌شود؟

دکترین اغواگری در دوره‌ی کنونی، در آثار فرهنگی خود را پشت مفهوم Entertainment پنهان کرده است، مفهومی که به غلط »سرگرمی« ترجمه می‌شود. حتی در صورت صحت این ترجمه نیز، چنین صفتی برای محصولات فرهنگی از انیمیشن‌ها تا اسباب‌بازی‌ها، از بازی‌های کامپیوتری تا سریال‌ها و فیلم‌های سینمایی، یک عنوان توهین‌آمیز است. سرگرمی مترادف غفلت است، مانند کودکی که چند ساعت با شیوه‌های گوناگون سرگرم می‌شود تا از سر مادرش واشده و او بتواند به کارهای خانه برسد.

? آیا همه‌ی طول و عرض فرهنگ و هنر در محصولات آن سرگرمی و غفلت‌زایی است یا غفلت‌زدایی؟!

آن دسته محصولات فرهنگی و به ویژه آثار نمایشی سینمایی و سریالی که کارکرد آنها Entertainmentاست، در حوزه‌ی اغواگری عمل می‌کنند. البته به هیچ‌وجه ماهیتی صرفاً سرگرم‌کننده ندارند، بلکه عمیقاً به باورهای مخاطب جهت می‌دهند و از همه مهم‌تر این که سبک زندگی مخاطب را شکل می‌دهند. در دوره‌ی کنونی، سبک زندگی Lifestyle برای غرب حکم و کارکرد دین را دارد.

اما در دکترین سینمای جمهوری اسلامی، مساله‌ی اغواگری نکوهیده و منفی است، و لذا در آن Entertainment جایی ندارد. این بدان معنی نیست که فرهنگ و هنر در ایران باید به مقوله‌ی تفریح و نشاط و شادی، بی‌اعتنا باشد. بلکه تمییز قایل شدن میان تفریح و بهجت غفلت‌زدایی انسان رشید، شادی و سرگرمی غفلت‌زای انسان اغوا شده است. پرداختن به ابعاد بهجت و جوانب آن به عنوان حوزه‌ی نشاط فردی و اجتماعی فرصت دیگری می‌طلبد، اما باید این تفکیک و تمییز میان تفریح غفلت‌زا با تفریح غفلت‌زدا را جدی گرفت. نقطه‌ی مقابل تفریح و فرح، حزن و اندوه است. تفریح غفلت‌زا یا Entertainment عموماً در ادامه‌ی

خود در زندگی فرد، به حزن و اندوه می‌انجامد. اما تفریح غفلت‌زدا، در ادامه‌ی خود به حزن منتج نمی‌شود، بلکه بهجت را در پی دارد. پس تفکیک میان اغوا و ارشاد در دکترین سینما، تمییز میان Entertainment و اعتلاست. آنچه سرگرمی و Entertainment نامیده شده، گزاره‌ای غفلت‌زا است که روبروی اعتلاست.

در قدرت ملی هر کشوری، دکترین سینما از حیث اغواگری و سرگرمی می‌تواند به انحطاط جامعه اهتمام ورزد، کما این‌که بنا به گزارش شبکه‌ی خبری »راشاتودی« بیش از 25 میلیون وب سایت پورن در فضای سایبر موجود است و تولید آثار سینمایی پورنوگرافی در آمریکا سالانه به طور متوسط 22 برابر آثار سینمایی تولید شده در سینمای متعارف هالیوود است. همه‌ی این محصولات البته تحت عنوان Entertainment شناخته و معرفی می‌شوند.

اما در قدرت ملی جمهوری اسلامی، سینمای نجیب ایرانی، از حیث ارشادگری و رشیدسازی مردم، می‌تواند به اعتلا و رشد جامعه بپردازد. از این حیث دکترین سینمای انقلاب اسلامی، دکترین ممتاز و متمایز در سطح جهان خواهد بود. قدرت سینما در اغوا و ارشاد است، مهم این است که این چاقوی دودم در کف کیست؟ حکیم وارسته، یا زنگی مست؟

? در تبیین مفهوم دکترین، گفتید که دکترین تبیین چیستی، چرایی و چگونگی یک پدیده است، که در بخش»چگونگی«، به تبیین سه حوزه‌ی استراتژی، تاکتیک و تکنیک می‌پردازد. بخش تکنیک دکترین سینمای ایران را چگونه تبیین می‌کنید؟

دکترین فنی یا بخش فنی دکترین سینما، تبیین عیار و آلیاژ فنی سینماست. بُعد تکینکال یا فنی سینما از دو حوزه‌ی اصلی، یعنی نور و صدا تشکیل شده است. آلیاژ فنی سینما متشکل از این دو حوزه است. نور در بخش بصری و صدا در بخش سمعی است. بخش فنی دکترین سینما مبین سه نکته است: ابتدا این که یک اثر سینمایی، همه‌ی حرف‌ها و پیام خود را به صورت سمعی از طریق صدا منتقل کند، یعنی اگر یک نابینا در معرض پخش یک فیلم سینمایی بود، تنها از طریق صدا و به صورت سمعی همه‌ی پیام‌های آن فیلم سینمایی را دریابد. دیگر این‌که یک اثر سینمایی، همه‌ی حرف‌ها و پیام‌های خود را به صورت بصری از طریق نور منتقل نماید، یعنی اگر یک ناشنوا در معرض پخش یک فیلم سینمایی بود، تنها از طریق نور به صورت بصری، همه‌ی پیام‌های آن فیلم سینمایی را دریابد و چون صدای آن را نمی‌شنود چیزی از پیام‌های فیلم را از دست ندهد. در حالت سوم، یک اثر سینمایی، همزمان واجد ظرفیت هر دو حالت قبلی، یعنی تلفیق بخش صددرصدی نور، با بخش صددرصدی صدا، در انتقال کامل پیام باشد.

این حالت سوم، غلظت و آلیاژ فنی دکترین سینما را شکل می‌دهد.

? سینمای کنونی، از حیث آلیاژ فنی چقدر با سطح مطلوب فاصله دارد؟

در شرایط کنونی، عموماً این گونه است که آثار سینمایی ایرانی بسیار پُر دیالوگ و پُر موسیقی هستند و بسیاری از حرف-های خود را که به‌دلیل عدم توانایی هنری قادر به بیان آن‌ها از طریق تصویر نیستند، در قالب صدا به مخاطب منتقل می‌کنند. چند روز قبل یک فیلم سینمایی ایرانی که سازنده‌ی آن بیش از ربع قرن در سینمای ایران فعالیت می‌کند را به اتفاق چند کارشناس فرهیخته‌ی فرهنگی می‌دیدم. از 100 دقیقه‌ی مدت این فیلم، حدود 93 دقیقه‌ی آن را دیالوگ‌های شخصیت‌های فیلم در برگرفته

بود، یعنی اگر آن را از رادیو می‌شنیدید، چیزی را از دست نمی‌دادید. عیار و آلیاژ چنین فیلمی پایین است. این مشکل در سینمای ایران بسیار حاد و متاسفانه مغفول مانده است.

? مقوله‌ی آینده‌شناسی در حوزه‌ی مباحث استراتژیک، جایگاهی اساسی دارد. آینده‌نگاری سینمای ایران در دکترین سینمای جمهوری اسلامی چگونه رقم می‌خورد؟

آینده‌نگری و آینده‌شناسی، متاثر از گذشته و حال است. سینمای جمهوری اسلامی در دهه‌ی 1360 کارگردان‌محور بود. این سینما، در دهه‌ی 1370، تهیه‌کننده‌محور شد. بنا به دلایل گوناگون که حکایت از ضعف ماهوی سینما دارد، دهه‌ی 1380، دهه‌ی سینمای هنرپیشه‌محور است، دهه‌ای که در سال‌های پایانی آن دو بازی‌گر غیر حرفه‌ای یعنی یک پیرمرد و یک پیرزن، پای ثابت بیش از نیمی از تولیدات سینمایی و بخش قابل توجهی از سریال‌های تلویزیونی در ایران هستند. این نکته حکایت از انحطاط و روند قهقرایی روی‌کرد هنرپیشه‌محور در سینما و تلویزیون ایران دارد.

دهه‌ی 1390 باید دهه‌ی سناریست‌محور سینمای ایران باشد، دهه‌ای که نقش بازی‌گر، کارگردان و تهیه‌کننده‌ی یک اثر سینمایی در نسبت با فیلم‌نامه تعریف شود. باید توانایی یک بازی‌گر خوب، یا یک کارگردان متبحر، یا یک تهیه‌کننده‌ی لایق، هزینه‌ی یک فیلم‌نامه‌ی قوی و پرمایه شود نه بالعکس. فقدان توانمندی سناریومحوری است که منجر به شکل‌گیری و غلظت-یابی اقدامات نظارتی در حوزه‌هایی چون پروانه‌ی ساخت و پروانه‌ی نمایش در سینما می‌شود. سینمای کارگردان‌محور، تهیه-کننده‌محور یا هنرپیشه‌محور، سینمای بی‌ریشه‌ای است که لاجرم ابزارهای نظارتی را برجسته و حجیم می‌سازد.

بررسی ده‌ها سریال مطرح تلویزیونی آمریکا و دیگر کشورها نشان می‌دهد که در روی‌کرد سناریست‌محور، پس از نگارش سناریوی پرمایه و غنی، تنوع کارگردانان و تهیه‌کنندگان در ساخت فیلم و سریال مبتنی بر آن سناریو، مشکل خاصی برای آن اثر هنری پدید نمی‌آورد. لذا دهه‌ی آینده‌ی سینمای جمهوری اسلامی، دهه‌ی سناریومحوری و دهه‌ی سناریست‌هایست. در غیر این صورت، سینمای بازی‌گرمحوری که سوپراستارهای آن را یک پیرزن و یک پیرمرد تازه از راه رسیده‌ی ناآشنا با هنر تشکیل دهند، هیچ آینده‌ی مطلوبی را نمی‌تواند برای خود متصور باشد.

? تفکر استراتژیک چگونه در سینمای ایران می‌تواند نهادینه شود؟

تفکر استراتژیک در نسل جدید و جوان سینماگر ایرانی نهادینه است، زیرا کسی که تفکر استراتژیک نداشته باشد نمی‌تواند در میدان سینمای آینده دوام و بقاء یابد. جهانی شدن سینما و سینمای جهانی‌شده، یکی از خط‌مشی‌های اساسی برای دکترین سینمای ایران است. سینمای جهانی که فراتر از سینمای ملی است، محتاج سینماگر جهانی است. یکی از ملزومات اساسی سینماگر طراز جهانی، مساله‌ی داشتن بینش استراتژیک است و این انگاره در نسل جوان ایرانی در حوزه‌های گوناگون از جمله در سینما، در حال ظهور و بروز است و از این رو من به آینده، به ویژه به آینده‌ی سینمای جمهوری اسلامی امیدوارم.

محسن دریا لعل

مجله سینما رسانه – شماره 428 مهرماه 1389

درآمدی بر دکترین سینمای جمهوری اسلامی ایران