بقلم : هژیر داریوش *

مسأله ارزشهای اخلاقی در سینما

یکی از مسائلی که مدتهاست گاه وبیگاه در زمینه‌های هنری بنحوی محصول وتصنعی مطرح میشود ، مربوط است به ارزیابی آثار هنر ازیك نقطه نظر اخلاقی وبسیارند کسانی که تصور میکنند این «ارزش اخلاقی» چیزی جزهمان «ارزش تربیتی» یا «ارزش معنوی» هنر نیست . درزمینهٔ سینما ، لابد به‌این خاطر که مشتریان بیشتری داردوتأثیر اجتماعی آشکارش قوی‌تر است ، این مسئله طبیعتاً باشدت وحدت بیشتری مطرح میشود .

در دوسه سال اخیر ، این بنده برای تعریف این اصطلاحات وتعیین تفاوتهایشان کوشش داشته‌ام ، ودرتلویزیون ومطبوعات دراین باره گفته ونوشته‌ام چرا که تصور میکنم درجهت ایجاد یك فرهنگ وسیع سینمائی وبالمال یك مکتب اصیل انتقاد فیلم و یك سیاست سالم وصحیح نظارت برسینما ، و بالاخص استفاده از این هنر بعنوان وسیله‌ای جهت تربیت ورشد معنوی افراد ، ازاین رهگذر میتوان به نتایج مثبتی رسید. ازاین فرصت که، به‌بنده داده شده تانظرات وملاحظاتم را در این زمینه شاید کاملتر وجامعتر ازگذشته ، دراینجا بیان کنم ، مفتخروممنونم .

احتمالا همه ابهام‌ها وشبهه‌هائیکه در زمینهٔ مورد بحث وجود دارد ، در وهله اول ناشی ازیك « غلط مشهور» است که تاوقتی منتقدین ومفسرین پرفرهنگ‌وواقف به غوامض هنروخاصه‌های آن نداشته باشیم همچنان باقی خواهد بود . این غلط مشهور اینست که در بررسی یك کارهنری ، تأکید را برمحتوای ظاهری و آشکاراثر بگذاریم ـ بدون آنکه به‌سبك آن توجه کنیم ، وحال آنکه غالباً این سبك زبان‌هنری

---

* منقد وکارگردان سینما .

است که مفهوم و معنی اثر را مشخص میکند .

بعنوان مثال ، همه میدانیم که هیجان و فریفتگی انقلابی نقاشی یا مجسمه‌سازی یا سینمای رئالیست سوسیالیست ، غالباً درمیان جماعت آگاه و روشن بین نتایجی متضاد با هدف اذعان شده بدست میدهند . چرا که شکل محزون یا آشفته ، و ابعاد عظیم نصنعی شان برعدم صمیمیت سازندگانشان فتوی میدهند . کافی است که امروز فیلمهائی از قبیل « محافظ جوان » یا «سقوط برلین» را دوباره مشاهده کنیم تا مطمئن شویم که حالات مطلقاً برونی نمیتوانند برای همیشه فریب بدهند . وتهی بودن یا آشفته بودن آنها سرانجام از زیر فخر ظاهریشان آشکار میشود .

مصلحین اجتماعی غالباً فراموش میکنند که چگونگی تأثیرپذیری انسان بتوسط آنچه می‌بیند ، ومخصوصاً انواع نمایشها ، خیلی عامضتر از آنست که در وهله اول بنظر میآید . افکاری که بنحو ارادی و آگاه توسط هنرمند در آثارش گنجانده میشود . (مثلاً استانلی کرامر و فیلمهای دارای تزش) معرف و مبین کامل احساسات این هنرمند نیست و بهمین ترتیب ، تماشاگر فقط تحت تأثیر این افکار آشکار قرار نمیگیرد .

مثلاً «نرم» بازی‌های «رومانتیك» مقالات وداستانهای عشقی مجلات مورد توجه دختران مدارس که در آنها بوضوح همه جوانب «اخلاقی» بشدت مراعات میشود ، از این دختران فقط یك « سانتی مانتالیزم» ناسالم و خطرناك بوجود میآورد و نه میل به‌عشق واقعی ـ برعکس ، فلان فیلم از اینگمار برگمان یا پیرپائولو پازولینی که مطلقاً اخلاق را نادیده میگیرد ، از زندگی طبیعی چهره‌ئی می‌نمایاند که نیرو وسلامتش ، سبك و تاروپود اثر را نورانی میکند ـ کارگردانی مثل لوئی بونوئل، که درفیلمهایشان معمولا به این نتیجه میرسند که دنیای امروز مادچار فقدان نظم وامید است ، از طریق زیباشناسی قوی ودرخشانشان بابلاغت نشان میدهند که خود بشخصه مفهوم نظم احترام به ارزشهای انسانی را ، گواینکه با خشمی کوبنده به‌غیبتشان در محیط دوروبر خود شهادت میدهند ، کاملا حفظ کرده‌اند .

باز باید بطور کلی تأثیری را که یك سبك معین هنری در ایجاد واشباع یك محیط عظیم روانشناسی دارد مورد توجه قرارداد . تأثیر نامرئی آن باعث ایجاد

تغییرات و دگرگونیها ، نه فقط در ذهنیات بلکه در چهار چوب زندگی مادی ما لباسهایمان ، اطاق‌هایمان ، واشیائی که روزمره باآنها سروکار داریم میشود . به‌این ترتیب متوجه میشویم که ، مثلا ، خشونت زیباشناسی معاصر در معماری ، موسیقی رقص ، سینماوغیره ، نه فقط ترجمان خشونت میشود دراجتماع‌امروزی است، بلکه آنرا تشدیدهم میکند . امادرعین حال ، آیا میتوان‌گفت که این خشونت عمیق ، که رفاه زندگی نوتاحدی درپرده پوشانده برای اکثریت افراد جماعت پدیده‌ای آشکار باشد ؟ نه به این خشونت تن میدهند و آنرا می‌پذیرند ، بی‌آنکه متوجهش باشند . موجود زنده اقیانوسی است که فقط برونی‌ترین سطحش برای مامحسوس‌وملموس است اما آنکه میخواهد این موجود را بفهمد ودرشکل پذیرش تأثیربگذارد ، نباید فقط به تماشای موجهای متغیروایجاد بادهائی که این‌جهتهای ظاهری را تغییرمیدهند اکتفاءکند ـ بین هنرمند و جماعت ، خیلی بیشتر از ارتباطات و تبادلات آگاه ارتباط ناآگاه وجود دارد ـ اینکه اثبات یاواضح‌کردن این حقیقت‌کار مشکلی‌است دلیل افکار اهمیتش نمیشود .

برای محدودکردن خودمان به معیارهای اخلاقی ، که تااین حد این روزهابه آنها رجوع میشود والبته فقط به تبادلات آگاه توجه‌دارد ، مثلا فیلمهای شهوانی را مد نظرقراردهیم . بنظر میآید که این فیلمها لااقل درمورد تازه بالغان ، بی‌ضرر نباشد زیرا درآنها به تمنیاتی دامن زده میشودکه شایدبتوان نابهنگام خواند . اماازطرف دیگر فراموش نکنیم که درمردم ، خدا را شکر ، یك سلامت طبیعی وجود دارد که باعث‌میشود بتوانند بین‌تفریح وجدی ، بین‌عشق وادای‌عشق ، فرق بگذارند . بعلاوه بنظر نمیرسد که مشاهده زیبائهای بدن یك زن برای مرد سی یا چهل ساله بالفرض مضر باشد وبه « زندگی معنوی » اولطمه بزند ! درعین حال ، میتوانیم از خودمان بپرسیم که آیا مطبوعات دختر پسندانه با تصاویری تا اینحد مجعول که ارائه میدهند (مثلا زندگی‌تجمعی‌بدون اشکال ، یاعشق‌های‌تجمعی) درحقیقت‌برای روحیات ورشد معنوی همان تازه بالغانی که ذکرشان رفت ، خطرناکتر از یك استریپ تیز شهوانی نیستند ؟

* * *

بدنبال این گفته‌ها ، هنگام آنست که بین زمینه معنوی ، و زمینه اخلاقی ، تمیزی اساسی داده شود . معنویات از بطن تفکروزیست درونی زائیده میشود . اخلاقیات درعوض ، سازنده قوانینی است که هدفشان حفظ نظم لازم برای زندگی اجتماعی است .

منظور از معنویات اینست که هرفرد یك جامعه معمولی بتواند بیك شکفتگی درونی برسد . درحالیکه معنویات درسطح هدف قرار دارد ، اخلاق درسطح وسیله مثلا نظم اجتماعی ، قرار میگیرد . اخلاق باید نه بصورت مطلق و مستبد ، بلکه بصورت مجموعهٔ نیروهای متشکله سالم و انعطاف پذیری راه را برای رشد معنوی فرد بازکند هنرمند بالفطره یك متفکر است . نه یك متفکر درون‌گرامثل کشیشی که بسوی خدای درونیش سوق داده شده و از دنیابری است . بلکه باروحیه‌ئی برون گرا که کنجاو نمایش طبیعت و آدمهاست . ازطریق آفریده‌هایش هنرمند براه‌معنوی خودش نائل میشود . درهراثر هنری ، فیلم ، رومان ، نقاشی وموسیقی ، همچنانکه درهر عمل‌انسانی دیگر ، ماشاهد عکس‌العمل یك طبع معین هستیم دربرابرزندگی که به او عرضه میشود باتوجه به شرایط جغرافیائی وتاریخی که درآن قرار دارد . یك تابلو . یك کتاب ، یك فیلم باما از چگونگی ارتباط بین هنرمند و آنچه او را احاطه میکنند سخن میگویند ، هنرمند، شایدبی آنکه خودش بداند، فقط منظره‌ای‌را که از دنیای خودش می‌بیند به نحو تمثیلی ترجمه میکند . مامیتوانیم بی‌تأمل ، از طریق‌تعبیراین ترجمه‌های‌تمثیلی در مورد روانشناسی هنرمنددرمورد زندگی‌درونیش وباز در مورد اجتماعی که او عنصر آنست ودر مورد زندگی بطورکلی یا « زندگی کلی » به‌نتایجی برسیم .

همانطورکه ساختمان دنیایکی‌است،هنرکه‌درآئینه‌خودش‌این‌وحدت‌رامنعکس میکند باهمه زمینه‌ها سروکار دارد . و وقتیکه یك جنبه معین ومحدود از این دنیارا می‌نمایاند درحقیقت مجموع آنرا ترسیم میکند . بطوریکه تماشاگرمطلقاً محق‌است که از «مقاصد» اثر فراتربرود ، ومثلا درمورد فیلمی مثل « زندگی شیرین» درورای

گزارش آشکار افتضاحات اشرافی یك محیط معین‌نوعی پیامبری دربارهٔ آینده کشف کند ، حتی اگرچه هنرمند خودش منکر چنین بینشی شود .

اگر مثلاقانون تحول‌دنیاچیزی شبیه به تحول‌یك موجود زنده باشدکه‌بزرگ میشود ، می‌شکفد ، حاصل میدهد و میمیرد هنرمند وقتی‌که اثری مثلا در بـاره یك درخت یایك آدم میسازد با این کار چیزهای مهمی درباره دنیابیان میکند . اگر بمـا تابستان را نشان میدهد ، بالاجبار پائیز را هم پیش بینی‌کرده است شکفتن نیروهـا دریك جامعه درعین حال معنی پیری وضعف آتی آنها را دربردارد . اما مرگ هم مترادف باظهور شباب درنسلی جدید است .

طبیعتاً تغییر وتبدیل‌های بی‌پایانی از یك مردم به مردم دیگر از یك دوران‌به دوران دیگر ، ازیك هنرمند به‌هنرمند دیگر ــ و همچنین در آثار یك هنرمند از یك اثربه‌اثردیگرمشاهده میشود .

میتوان‌گفت‌که این تغییرات ، نماهای مختلف یك چشم‌انداز معین ، جنبه‌های مکمل حقایق معینی هستند چرا که آدمها کـه همه براساس یك تیپ جنسی و نوعی واحد ساخته شده‌اند ، باید همگی پاسخگوی مسائل مشترکی باشند . مفهوم وجود میان‌جسم‌وجان ، زمین‌وآسمان ، زندگی‌ومرگ ، احتیاجات‌فردی وتوقعات اجتماعی چیست ؟ ودر تطبیق باهرنوع پاسخی که به‌این پرسش میتوان داد ، چه نحوهٔ عملی باید برگزیده شود ؟ بعبارت دیگر : مسائل شناخت معنوی ، و اخلاقی ــ یا تفکر و عمل ـ هیچ انسانی‌را خواه مذهبی باشد یامادی یافقط بدبین وبی‌هیچ اعتقاد ، ازاین پرس وجوها گریزی نیست وحتی اجتناب ازطرح این مسائل‌که شیوه مدافعان‌فرض «هنربرای هنر» است خودش نوعی حل ضمنی آنهاست .

***

باتوجه به‌آنچه‌گفته‌شد ، میتوانیم برتمیز آسانی‌که برخی از مفسرین هنربین محتوی و شکل قائل میشوند خط بطلان بکشیم . چرا بـاید بهرقیمت شده محتوای فکری یك اثر را بطور مجزا مورد ارزیابی قرار داد ، و فقط بعداً به شکل آن توجه کرد ؟ این شکل جزئی از پیام کلی ، چهره این پیام ،گوشت وپوست و رگ

آنست فقط باید راه شناختنش را دانست . یك فیلم تئودر درایر ، یا ایزنشیتن ، یا آنتونیونی ، بمیل یا برغم خودشان مهم نیست ، بیشتر از آنکه از طریق داستان یا گفتگوها چیزی بیان کنند ، بکمك ساختمان درامی ، زیبا شناسی تصویر ، شیوه تدوین وخلاصه ریتمشان باما سخن میگویند .

در حقیقت بیهوده است که بین مقاصد آگاه ، و عناصری که منوط به‌فطرت یا مکاشفه غیر عقلانی هنرمند هستند ، در جستجوی یك خط مرکزی مشخص باشیم . بعنوان یك مثال ساده : آیاروبنس یادلاکر وامیدانستند که تابلوهای مذهبیشان بیشتر از آنکه مبین تفکرات مسیحی باشد با خطوط مورب وچرخانشان ، بارنگهای سیاه و خاکستری و قهوه‌ئیشان ، تیرگی روحی و خلاء عمیق درونی اجتماع آنها را میرسانند ؟

مثالهائی غامضتر از این یکی بسیار میتوان ارائه داد . گاهی اتفاق میافتد که سبك شکلی مفهوم کلی یك اثر راکاملاً دربسیاری ازفیلمهای هیچکاك ، پایان‌خوش‌اثر ، بتوسط عناصری که ازمسیرداستانگوئی مشخص فیلم‌فراتر میروند ، رنگی‌تیره وشوم بخود میگیرد . درپایان «شمال ازشمالغربی» زن ومرداول فیلم بعد ازپیروزی بر دشمنان بیکدیگر میرسند . اما آخرین صحنه فیلم نشان میدهد که قطاری که آنان را بماه عسل می‌برد وارد تونلی تنگ وتیره میشود .

مطالعه یك‌اثرهنری ، ازطریق‌تجزیه‌وتحلیل مضمون وساختمانش ، به‌شناخت هنرمندمنجرمیشود . در باره زندگی ، یعنی‌درباره زمین که‌درآن‌ریشه‌دارد ، وآسمان که بسویش چشم دوخته ، چه‌میگوید ؟ وچطورمیگوید ؟ دوپرسش‌ازهم جدانیستند، ویك پاسخ هردورا دربرمیگیرد . وظیفه ماست که درباره اثرتفکر کنیم : مقاصدقلبی وکار مغزی‌را یکی‌سازیم ودراین تفکر بدرون اثربرویم وطریق باطنی‌ای را که‌به‌این اثر به‌این شهادت ، منجرشده ، بازطی کنیم .

این تفکر صمیمی وکامل ، زیبائی یازشتی ، عظمت یا محدودیت‌ها ، خلوص عمیق یا شائبه پلید ، لبخند خدایا تمسخر شیطان‌را که در یك اثر بشری وجود دارد برما آشکار میکند این تفکر مارا به‌کشف افقها و چهره‌های جدیدی از زندگی

رهنمون میشود .

بامقایسه آثار مختلف یك سینماگر ـ یك نقاش ماتحول هنرمندرا درطرز تلقی اش از زندگی آشکار میکنیم وبااین کار خودمان در راه پیشرفت اوگام برمیداریم . مگر آنکه ، بـا مشاهده بن بستی که هنرمند دچارش شده ، بـاز باستعانت این مطالعه در احوالش ، راهی را که باید رفت بیابیم . یك ملت ، یك دوران بـا مطالعه ایکه در محصولات ادبـی و هنریش بعمل میآید ، طرز تفکر و احساسش را از دنیا بـرملا میکند .

نباید تصورشود که آنچه گفته شد فقط دربارهٔ آثار طراز اول هنرصدق دارد . دراینمورد میتوان حتی ازفلان فیلم توخالی وبیمقدار فارسی مثال آورد که باآهنگ بسیارکند پیشرفت درونیش ، باتضادهای شدیدی که بین حالات ، احساسات وحتی عناصر سبکی نشان میدهد ، بروشنی مبین طبیعتی ساده وبچگانه است که در آن همه دلواپسیهای روانی واجتماعی ، میان دوعالم حیوانیت وروحانیت سرگردانند .

توالی صحنه‌هـای تیره شب ، مضامین تنهائی ، نفس تنگی‌هـای جسمانی و اخلاقی حرکات نرم دوربین که وسوسه‌انگیز بدورصورتها میچرخد ، تصاویردارای نورپردازی‌های نرم ابریشمی که باخشونت ظاهری درام تجانسی ندارند، گفتگوهای آهسته وهراس‌زده ، وبسیاری عناصردیگر مشهود درفیلمهای روبربرسون فرانسوی، یاکارل‌تئودردرایردانمارکی، یالوکینوویسکونتی‌ایتالیائی‌مبین‌تجسسات شدیددرونی، تجلیلات خشم‌آلود روحی ، بیرحمی‌هـای وارده ، و وسوسه غرور اشرافـی این سینماگران بزرگ هستند .

ازمجموعهٔ سینماهای ملی ایتالیائی یاروسی یافرانسوی یاآمریکائی یاژاپنی ، میتوان به‌شناخت روانشناسی‌های ملی نائل‌شد . بازفراتر ازاین مشخصه دسته‌جمعی، مثلا در مجموع سینما و هنرغربی مضامین شاعرانه و شیوه‌های پرداختی میبابیم که منعکس‌کننده بحران عمیقی هستند که در آن تمدنی فرسوده میمیرد ، تااز بطن هرج ومرج وتشویش تمدن جدیدی بنانهاده شود .

شیوه تحلیل براساس تفکر ،که شایدبی شباهت به‌روانکاوی نباشد ، بامتزاج

وترکیب تجارب شخصی‌ما ، حتی ذات معنوی ما ، باتجارب دیگران منتج میشود.

***

بنابر آنچه گفته شد ، که از ذات هنرسرچشمه میگیرد ، هیچ شهادت هنری ، حتی اگر بظاهر یکپارچه سیاه وغیر اخلاقی باشد ، طردکردنی نیست .

خدارا بدون شناختن دوزخ نمیتوان شناخت . آنکه هرگز بر تاریکی چشم نمی‌افکندهرگز ارزش نور رادرك نخواهدکرد.انکاروجود پرتگاه انکارکوه‌سربفلك کشیده است ، واین همان چیزی است که دانته شاعردر «کمدی‌الهی» خودمیگوید : راهنمای روحانیش اورا در دوائر دوزخی تاقعر مقرلوسیفر نزول میدهد تاوقتی به این قطب سرما و شب رسید ، سراز کوهی درآورد که برقله‌آن روشنائی خورشید آسمانی میدرخشد .

درفیلمی مثل (بازیهای تابستانی) سینما گرسوئدی اینگمار برگمان ماجرای آدمهائی را بیان میکندکه در بند شهوت‌گرفتارند ، واین شهوت آنانرا به‌قعر دوزخ نومیدی میکشاندتا ازآنجا بسوی یك سعادت جدید ، کم التهاب ترامامستحکمتر ، رهنمون شوند .

ازدوره رنسانس به‌بعد ، وبطور اخص طی این قرن، بدبینی‌سرتاسرهنرغربی را فراگرفته هنرهائی که کمتر دچاریك «وظیفه» دقیق هستند ، مثل‌نقاشی ، ازمضامین تجسمی وحتی‌گاهی‌ازخود عناصرسبکی دورشده‌اند ، وشبیه این تمایلات‌درموسیقی جدید وبرخی ازتأترهای پیشگام هم دیده میشود . آنجا که هنر (داستان نویسی ـ تابلو ـ نمایشنامه ـ فیلم) هنوز تجسمی است ، مضامین شب (فیلمهای هیچکاك و فلینی ـ داستانهای جنائی یا وحشت‌زا) مرگ (ادبیات جیمزباند ـ فیلمهای جنگی) ، نومیدی(فیلمهای آنتونیونی) ، طغیان(تمام‌سینمای تازه‌نفس اروپا وآمریکای‌جنوبی) غالباً پیچیده در زیباشناسی که منظم و پیوسته مانده است عرضه میشوند . این زیبا شناسی که با تصویر تیره و دردناك دنیای منحرفی که این هنرمندان ترسیم میکنند مغایرت دارد ، در وجود خود این هنرمندان ، معرف احتیاج درونی آنها به‌نظم و حفظ ارزشهاست . تابلوهاوطرح‌های‌بیشماری‌ازپیکاسو ، تآتربکت ، وگفتیم‌فیلمهای

آنتونیونی وخیلی‌های دیگر ازاین‌نوع هستند .

گاهی اتفاق میافتدکه بدبینی نه‌بطور مطلقاً آشکار وبی‌ابهام ، بلکه درسطحی عمیق‌تر بیان‌گردد . درپایان فیلم « پنجره روبه حیاط » اثر هیچکاك ، قاتل دستگیر میشود واین ظاهراً بایدآسایش وجمعیت خاطررا به‌ما بازگرداند .

اما در عوض میبینیم‌که زندگی روزمره آپارتمان‌ها ، همانقدر که درگذشته بود ، ازسرگرفته میشود ، وبراین زندگی نگاه هوشمند وتحقیرآمیز روزنامه‌نگاری ناظراست‌که حرفه‌اش‌را به‌سعادت زناشوئی‌ترجیح‌میدهد . دریکی دیگرازفیلمهایش بنام «دردسرهاری» هیچکاك بابوجود آوردن دو جریان عاشقانه بر سر ماجرای شوم جسدی‌که بارها بخاك سپرده میشود تفریح میکند ، ویکبار دیگر نوع تلقی‌اش را از «عشق» بمامینمایاند .

از بندگسستگی نیروهای شر در هنر معاصر حقیقتی است‌که باید مورد توجه قرار بگیرد . این تصویـر دقیق زمان مـاست . اینکه نگاه حیرت زده یـا حتی تنفر آلودمان‌را از این حقیقت برگردانیم‌هیچ چیزرا ازبین نمیبرد ، هیچ چیز را عوض نمیکند .

«سیاست‌کمك» فقط منجربه‌این میشودکه دنیارا نفهمیم وندانیم‌که چطور به نحوی‌مؤثردست باقدام‌بزنیم . حفظ هوشمندی درهرج ومرج تیره امروزی ، بازیك مضمون جاری دیگر درهنرمعاصر ، برای بشرامروز شرطی اجتناب‌ناپذیر درنیل به رستگاری است .

***

حالاکه هنررا ، در ذاتش ، نتیجه تفکر میدانیم و به‌این عنوان می‌پذیریم ، تاچه‌حد و چطور مجاز بـه‌ارزیابی یك اثـر هنری وقضاوت دربـاره آن هستیم ؟ این مسئله نه‌فقط برای هنرشناس و منتقد ، همچنین برای مسئولین آمـوزش وشایـد همه کسانیکه وظایفی اجتماعی بعهده دارند مطرح است .

شاید تنهامعیار قضاوت‌که‌بتواند مدعی‌قاطعیت باشد ، آنست‌که شدت‌وحدت معنوی یك اثرهنری رامورد سنجش قراردهیم . تاچه‌مرحله ازراه هنرمندباکتشاف

خودش ادامه میدهد ؟ آیا بحقایق اساسی که مایهٔ زندگی متفکرانه هستند نزدیك میشود ، ویا آنکه درمرحله عمل باقی میماند ونمیتواند ازیك واقع‌بینی برونی‌فراتر رود ؟ آیا ازبی‌نظمی تغذیه میکند یاازآن رنج میبرد ؟ آیاشب را بعنوان آغازروز، و مرگ را مترادف با تولدی جدید بما القاء میکند ؟ .... و سئوالات دیگری از این قبیل .

بشرط حفظ امکان انعکاس آزاد بینش های شخصی در اثر هنری ، هنرمند چه نابغه باشد وچه آدمی با قدرت تخیلی متوسط ، وظیفه‌ای اساسی بانجام میرساند ، و آنچه‌میآفریند نمیتواند بخدمت هیچ‌نظم یاهیچ‌ایده‌آلی که مخالف‌یاحتی بسادگی فقط خارج از اعتقادات درونیش باشد درآید . رهین منت اوهستیم ، چرا که آئینه‌ئی بدستمان میدهد تادرآن خود را ارزیابی کنیم ، ضعف‌ها وعیب‌هایمان را بسنجیم ، ویادبگیریم که چطورخودمان را بهتر کنیم ، وزندگی وتشکیلاتمان‌را کمتر ناکامل ازآب درآوریم . یك‌جامعه بدون هنرزودتر پژمرده میشود ، وخیانت یك‌هنر اسیردیریازودآشکار میشود ودرجهت مخالف اثر میگذارد ، و همچنانکه در مورد فیلمهای تبلیغاتی رئالیست سوسیالیست ، گفتیم که چطور تاروپود اثر دروغپردازی آنرا برملا میکند .

درمیان تماشاگران هستند مردمی که هنرباعث پیشرفت معنویشان میشود ، در حالیکه جمعی دیگرازآن بهره‌ئی بی‌بها ومختصر میگیرند ، ویا آنکه درگیر فریب ظواهر ، ازهنرنتیجه‌ای برعکس آنچه برای‌شکفت سالم روحیه لازم است برداشت میکنند : این‌ها مردمی هستندکه چون نمیتوانند از یك نقطه نظر منیع به‌اثر هنری بنگرند ، فقط مشتی ازمفاهیم جزئی و سطحی آنرا درك میکنند ، و همه میدانندکه خرده حقیقت‌ها میتوانند درمجموع اشتباهات عظیمی را نتیجه دهند وایجادبینظمی‌و درهمی کنند .

برای جلوگیری ازبی‌نظمی‌هائیکه‌هنرمیتواندفرصتش‌را فراهم‌آورد ، بینظمی هائیکه به‌سلامت جامعه ، وبالمال به نمودرونی اعضایش لطمه میزند ، سانسور قدم به‌میدان میگذارد .

امروزه سانسور درزمینه‌هائی ازهنر که مشتریان بیشتری دارد ، مثل تآتر وبخصوص سینما ، عمل‌میکند . در زمینه‌هائی که ظاهراً کم تأثیرتر است ، مثل نقاشی وموسیقی ومعماری ، غالباً سانسوری‌درکارنیست . بااینحال ، این‌وسیله‌های بیانی کمترحقیقت گرابه زبان متفاوتی صحبت نمیکنند ، و این امکان هست که فشار وتأثیر نامرئیشان سرانجام شدیرتر وعمیق‌تر باشد .

مسئله ایجاد وحفظ تعادل بین فرد وجامعه فقط شامل مشتی راه حل‌های نسبی است که باید بی وقفه دچار تحول‌های‌لازم شوند . بهمین دلیل ، سیاست سانسورباید همواره انعطاف پذیر باشد . یك سانسور خیلی شدید روحیه را ببهای حفظ یك‌نظم سطحی میکشدومانع پیشرفت طبیعی‌جامعه میگردد. یك سانسور خیلی دست‌ودل‌باز برعکس ، قادربه دفاع ازتشکیلاتی که باید محیطی مساعد شکفت روحیات ایجاد کنند نخواهد بود .

بطور فرضی ، مقررات یك سانسورایده‌آل باید باتوجه به‌طبع ورتبه‌تربیتی وفرهنگی هریك فرد واحد وضع شود . همه میدانندکه یك اثر هنری معین میتواند عکس‌العمل‌های متفاوت وحتی متضادی درافراد مختلف بوجود آورد .

فیلمی مثل «چشمه باکره» اثر برگمان میتواند دریکی باعث یك تکان سالم ورستگاری بخش ، ودردیگری موجد انقلاب وجراحت روحی خطرناکی شود . فیلمی مثل «عشاق» اثرلوئی مال‌بچه کوچك را به خمیازه واخواهد داشت ، در مرد وزن بزرگ بدون تاثیرمضر خواهدگذشت . اما خاطر جوان تازه بالغ را مشوش خواهدکرد .

فیلمی‌مثل «ویریدیانا» اثرلوئی بونوئل دریکی‌فطرت‌های تیره‌را بیدارخواهد کرد . امادر دیگری باعث تفکری عمیق درباره بینوائی ورنج انسان خواهد شد . دربرابرنمایش عشق‌یکی پوزخند خواهد زد ، یکی به‌طبیعت‌جلف وپست‌خودمجال جولان خواهد داد ، و یکی دچار احساسات عمیق وپرخلوص خواهد شد . از یك کشور ، از یك محیط ، از یك دوران ، از یك آدم یااز یك سن به‌کشور یا محیط یادوران یا آدم یاسن دیگر تأثیر کارهنری مطلقاً دگرگون خواهد شد آنچه امروز

دراینجا مفید است ، میتواند فردا یادر هزار فرسنگی اینجا مضر باشد .

واضح است که سانسور هیچ وسیله‌ئی برای دخول دراین جزئیات دراختیار ندارد دریك زمینه کلی کارمیکند ، ومیکوشد که نتیجه‌های کلی ونوعی عناصرمشهوده درآثار هنررا درمجموع یك جمعیت معین پیش‌بینی کند ، واز این راه به یك سلسله طبقه بندی برسد . هرطبقه بندی از این نوع طبیعتاً کلی ونسبی ودلبخواهی خواهد بود ، چراکه‌حقیقت را نمیتوان درقالب‌های معین محدود کرد .

مسئله فقط اینست که برای تقسیمات ، وبرای هرچه وسیله عمل، ونه هدف معنوی است . قائل به‌ارزش مطلق وقطعی نباشیم .

از طرف دیگر ، سانسور محق است ، وباید ، بعنوان یك عامل فرهنگی بعنوان اشاعه دهنده تربیت از طریق هنر ، دست بعمل بزند . در اینصورت چطور میتوان توجیه کرد که مهمل‌ترین وابلهانه‌ترین اثرسینمائی ، بعنوان مثال به این خاطر که لابد « هرچه باشد نمایشی بی‌ضرراست» ، بی‌هیچ مانع ورادع به جماعت عرضه شود ، ودرعوض ، درمقابل آثارکارگردانان هوشمند وبزرگ به این بهانه که‌درآنها مشتی حرکات واعمال غیراخلاقی بچشم‌میخورد ، ایجاد سدگردد ، انگارکه بلاهت و اشاعه بلاهت ، خود بدترین شکل بداخلاقی نیست ! انگارکه هنرآئینه زندگی باتمام روشنائی وتیرگی‌هایش نیست ! انگارکه هنرهای نمایشی ، وبخصوص سینما فقط میتوان مضریابی ضرر باشند ، نماهیچوقت مفید نیستند . واساساً مگرنه اینست که تماشای زیبائی ، تحسین زیبائی وتفکر درباره زیبائی راهی مثبت بسوی فضیلت حتی بسوی الهیات است ، وحال آنکه حماقت وزشتی روح را به‌پست‌ترین مراحل بدی سوق میدهد ؟

به این ترتیب است که سانسور باید دروظیفه خطیر خود از اخلاقیات‌افراطی برکنار باشد ، از معیارهای ساخته وپرداخته اتوماتیك اجتناب کند ، وبداندکه بنابر ماهیتش پاسخگوی مسائلی است که بالاجبار بدوناقص مطرح شده‌اند .

قبل از اتخاذ هرتصمیم ، سانسور بایدعلی الخصوص به ارزش فرهنگی اثر بعنوان‌یك وسیله تربیتی ، بعنوان‌زمینه‌ای برای‌تفکرات بارور ، یعنی باتوجه به‌آنچه

گفته شد ، نه‌فقط به مضمون آشکار بلکه همچنین به‌کیفیت زیباشناسی آن‌توجه‌کند. واین معنی میدهدکه کار خطیر سانسور باید به‌کسانی سپرده شودکه بتوانند نه فقط مضمون آشکاربلکه همچنین کیفیت زیباشناسی آثاری راکه در برابرشان قرارمیگیرد مورد سنجش قرار دهند .

قبل‌ازختم‌کلام ، این توضیح‌لازم است‌که منظورمن‌از زیباشناسی‌یا«استتیك» نه زیبائی شکل ، بلکه آن زیبائی درونی است‌که شکلها ، بیـان وگوشت وپوست ورگ زنده‌اش هستند .

بدون یك فرهنگ عمیق هنری ، بدون آگاهی‌کامل از وظیفه اسـاسی هنرکه انعکاس تمکین طبیعی ارزشهای عملی از ارزشهای متفکرانه است ، و بدون خضوع فراوان در برابر این وظیفه بزرگ ، نه یك سانسور مؤثر ومفید ونه یك انتقاد هنری اصیل وسالم هرگز وجود نخواهد داشت .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی