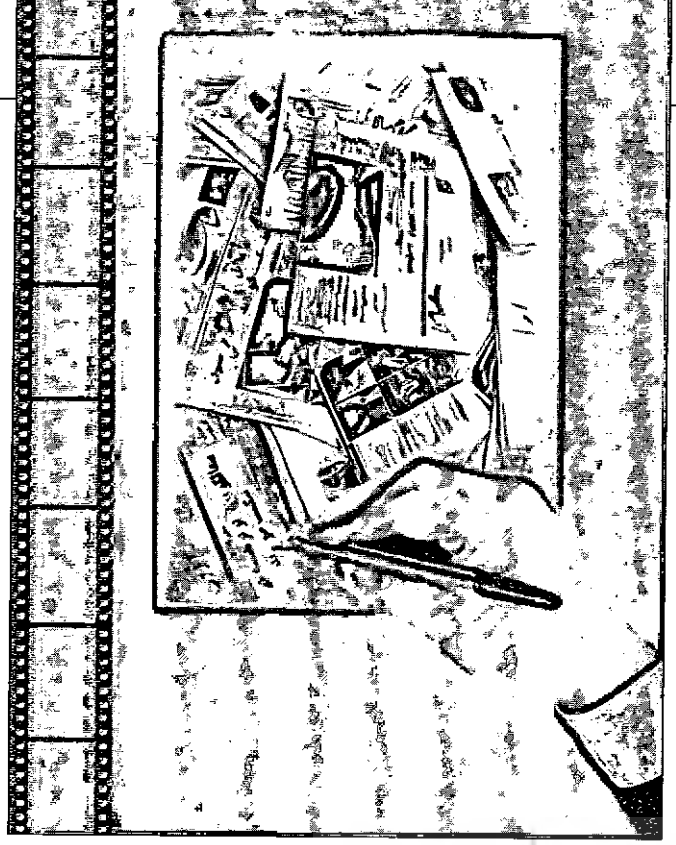

مقوله‌ی نقد در ادبیات و سینمای ایران

بیتا خداداد

استاد «عبدالحسین زرین‌کوب» محقق و نویسنده‌ی بزرگ ادب پارسی، واژه‌ی نقد را چنین تعریف می‌کند: «کلمه‌ی نقد در لغت به معنی بهین چیزی برگزیدن و نظر کردن است در دراهم تا در آن به قول اهل لغت، سره را از ناسره بازشناسند معنی عیب‌جویی که از لوازم به‌گزینی است، ظاهراً از قدیم در اصل کلمه بوده است و به هر حال از دیرباز این کلمه در فارسی و تازی بر وجه مجاز در مورد شناخت محاسن و معایب کلام به کار رفته است؛ چنان که آن لفظی هم که امروز در ادب اروپایی جهت همین معنی به کار می‌رود، در اصل به معنی رأی زدن و داوری کردن است و شک نیست که رأی زدن و داوری کردن درباره‌ی امور و شناخت نیک و بد و سره و ناسره‌ی آن‌ها مستلزم معرفت درست و دقیق آن امور است. از این‌جاست که برای نقد ادبی مفهومی وسیع‌تر و تعریفی جامع‌تر قایل شده‌اند و آن را شناخت آثار ادبی از روی خبرت و بصیرت گفته‌اند».

هم‌چنین زرین‌کوب این‌گونه «به‌گزینی» و نیز «رأی زدن» و «داوری کردن» را در مورد هنرهایی همچون نقاشی و موسیقی مجاز می‌داند. پس می‌توان بر اساس تعریف ارایه‌شده از جانب او، برای سینما و نقد آن نیز به رأی زدن و داوری کردن نشست.

منتقد کیست؟ آیا هر کسی می‌تواند با توسل به انواع هتاکی و فلسفه‌بافی اثر هنری یا ادبی را نقد کند؟

زرین‌کوب می‌گوید: «باری، نقاد آثار ادبی کارش عبارت از این است که بین نویسنده‌ی اثر ادبی با خواننده‌ی عادی واسطه شود و لطایف و دقایقی را که در این آثار هست و عامه‌ی مردم را اگر کسی توجه ندهد بسا که از آن غافل و بی‌نصیب بمانند، معلوم کند و بدان لطایف و بدایع متوجه کند و اگر هم معایب و نقایصی در آن آثار هست که عامه ملتفت آن‌ها نیستند و به همین جهت راجع به آن آثار بیهوده در خوش‌بینی مبالغه می‌کنند، آن معایب و نقایص را نیز آشکار کرده تا قیمت حقیقی هر یک از آثار ادبی معلوم شود؛ اما البته توقع چنین کاری را از نقد ادبی داشتن لازمه‌اش این است که نقاد، مقامی نظیر مقام مربی و مرشد کامل داشته باشد و این مقام را اکثر منتقدان، خود ادعا ندارند و ارباب هنر نیز آن‌ها را غالباً درخور چنین مزیتی نمی‌شمارند».

«نصرالله قادری» منتقد تئاتر – که البته تئاتر زیرمجموعه‌یی از هنر هفتم یعنی سینماست – در باب مقوله‌ی نقد و منتقد چنین می‌گوید: «منتقد در معنای عام خود باید دارای دانش و بینش ویژه‌یی باشد، زیرا کار منتقد کم‌تر از خالق اثر نیست. منتقد باید از علوم مختلفی چون فلسفه، جامعه‌شناسی، روانشناسی، ادبیات، تاریخ، تاریخ هنر و ... مطلع باشد. این آگاهی به محدوده‌ی سطح ختم نمی‌شود اما قطعاً منتقد، فیلسوف یا جامعه‌شناس نیست – گاه نیز مشاهده می‌شود که چنین است اما باز فقط در یک رشته به مرز استادی می‌رسد – ولی حیطه‌ی کار منتقد به گونه‌یی است که اطلاع و آگاهی از این زمینه‌ها لازمه‌ی تفکیک‌ناپذیر کار اوست. علاوه بر این‌ها، او باید به الگوی زبانی که به آن می‌نویسد، کاملاً آشنا و مسلط باشد».

قادری معتقد است به دلیل وسعت دامنه‌ی علم و هنر انسانی، منتقد می‌تواند در شاخه‌های خاص از هنر به مرز نظر و تبحر برسد. از طرفی نقد مطبوعاتی و حرفه‌یی نیز از این معنا دور نیست، هرچند که به زعم وی سهل‌پسندی و ساده‌اندیشی را به ژورنالیسم و نقد مطبوعاتی منتسب می‌کنند.

در بررسی این آشفته‌بازار – یعنی مقوله‌ی نقد در ایران – جنبه‌ی تاریخی آن نیز قابل ملاحظه است. «غلام حیدری» مورخ و منتقد سینمایی، در کتاب خود با نام «بررسی تاریخ نقدنویسی در ایران» دوره‌های خاصی را برمی‌شمارد: «در بین سال‌های ۱۳۱۶ – ۱۳۰۹ یعنی دوره‌ی اول، منتقدان صاحب عقیده‌ی استوار و روشنی در نقدنویسی نبودند و با تکرار شعارهای رایج ترقیات و تحولات کشور به شرح و توصیف داستان فیلم و گاه ضعف‌ها و نقص‌های صناعتی

منتقد رسالتی دو سویه دارد، یعنی هم باید به بهبود روند فیلمسازی کمک کند و هم به پرورش درک مخاطب از مقوله‌ی هنر، ادبیات و سینما بپردازد

– مثل نور، تصویر و صدا – و کیفیت نقش‌آفرینی بازیگرها می‌پرداختند. غالب آن‌ها برای طرح نظرهایشان گوش به دهان شخصیت‌های نامدار و صاحب‌منصبان داشتند تا پس از اطلاع از اظهار آن‌ها در جلسه‌ی نمایش خصوصی به تکرار آن بپردازند ...».

حیدری در ادامه‌ی همین بحث، از سال‌های ۱۳۲۶ – ۱۳۱۷ با عنوان دوره‌ی «فترت» نام می‌برد، چرا که در این سال‌ها کمبود بودجه و صرف اعظم آن برای مخارج تسلیحاتی و هم‌چنین بحران اقتصادی سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۰ که ایران را نیز دامنگیر خود می‌کند، باعث می‌شود که در صنعت فیلمسازی و در نقدنویسی فترتی ایجاد گردد.

حیدری دوره‌ی دوم را شامل سال‌های ۱۳۳۵ – ۱۳۲۷ می‌داند. در سال ۱۳۲۷ – پس از سال‌ها فترت در نقدنویسی – نقد احیا می‌شود. درگیری منتقدان با کارگردانان در نوشته‌هایشان از همین دوره آغاز شده و کم‌کم به جنگی تمام‌عیار سرشار از هتاکی و بی‌حرمتی و خودنمایی تبدیل می‌شود: «ظرف سه – چهار سال هنوز شماره‌ی فیلم‌های آغازین دوره‌ی جدید از ده نگذشته که سپاهی آراسته و آماده از منتقدان خودنمایی می‌کند ... صفحه‌های انتقاد فیلم تقریباً در هر نشریه‌یی جای بزرگی برای خود باز می‌کنند و هر علاقه‌مند از راه رسیده و جویای نام بر سر آن است که فیلم‌ها را بازشناسی و عیارسنجی کند. در اکثر نقدها جنبه‌ی تبلیغی و تشویق‌آمیز به سرعت رنگ می‌بازد ...».

هم‌چنین حیدری بیان می‌کند که: «در این دوره منتقدان بدون توجه به تبلیغات استودیوهای فیلمسازی با فیلم فارسی‌ساز به مخالفت برخاستند، اما این به معنی نفی فیلمفارسی نبوده است. در این نقدها تلاش عمومی منتقد، نشان دادن کیفیت بازسازی واقعیت بود تا از طریق آن دعوی فیلمساز از حقیقت سنجیده شود. این که آیا شخصیت‌ها به درستی ترسیم شده‌اند و اعمالی که از سرشت آن‌ها برمی‌خیزد با واقعیت زندگی عمومی تا چه میزان مطابق است، ذهن منتقد را به خود مشغول می‌داشت».

اما در سال‌های پس از کودتا عده‌یی از نقدنویسان به مبارزه علیه سینمای مبتذل و پوچ فیلمفارسی پرداختند. در رأس آنان می‌توان به «هژیر داریوش» فیلمساز و منتقد اشاره کرد که در مجله‌ی «امید ایران» نقدهایی آتشین می‌نوشت. در این میان گروهی منتقد سرسپرده به فیلمفارسی‌ها نیز نقدهای خود را می‌نگاشتند و سرآغاز درگیری منتقدان و مجلات از همین دوره بوده است. در ادامه‌ی این روند، منتقدان کم‌کم با سه پرسش بدیهی به محک زدن فیلم‌هامی‌پرداختند:

۱– فیلم می‌خواهد چه چیزی را بگوید؟

۲– آیا این منظور کاملاً بیان شده است؟

۳– چه انتقاداتی به آن چه که [فیلم] می‌خواهد بگوید وارد است؟

با تأسیس انجمن نویسندگان سینما و تئاتر در ایران (انجمن انتقاد فیلم) در سال ۱۳۳۵ گروهی از منتقدان با ارایه‌ی نظرات خود در زمینه‌ی نقد به نوعی نقد سینمایی را حمایت و هدایت کرده و نیز هم‌چنان با فیلمفارسی‌ها مبارزه می‌کردند و رهنمود ارایه می‌دادند؛ البته این رهنمودها به دلیل مقایسه با فیلم‌های هالیوودی، اغلب رنگی از آن نوع فیلمسازی به خود گرفته بود.

آتش درگیری‌های میان منتقدان و کارگردانان از زمانی شعله‌ور شد که دو تن از منتقدان و فیلمسازان به نام‌های «هوشنگ کاووسی» و «فرخ غفاری» با فیلم‌های «۱۷ روز به اعدام» (۱۳۳۵) و «جنوب شهر» (۱۳۳۷) وارد گود شدند و آن چه خود در نقدهایشان بر آن می‌تاختند در عرصه‌ی سینمای فارسی مرتکب شدند. این شیوه‌ی درگیری در نقدها موجب شد که منتقدان مجدداً از دیدگاه دیگری به نکوهش فنی فیلم‌ها بپردازند: «در این نقدها که عموماً لحنی خطابی داشتند منتقدان ... با تأکید بر مسلمات قطعی با این نیت می‌نوشتند تا پته‌ی حریف را بر آب بریزند و او را مستأصل کنند. از همین لحاظ راهنمایی و ارشاد آن‌ها کم‌تر به کار کارگردان می‌آمد».

اما دوره‌ی سوم که سال‌های ۱۳۵۷ – ۱۳۳۶ را در بر می‌گیرد بنا به گفته‌ی حیدری، دوره‌ی «تجدد» نقدنویسی است. این دوره با نویسندگان دوره‌ی قبل که با تمسخر و توهین و تسویه‌حساب شخصی، هدایتگر نویسندگان دیگر بودند، شروع می‌شود اما در میان آنان کم و بیش منتقدان اندیشمند بی‌غرضی نیز پیدا شدند، لذا حیدری این دوره را پرهیاهوترین و بحرانی‌ترین دوره‌ی نقدنویسی در سینمای ایران می‌داند. در این میانه گروهی به دفاع از سینمای ملی و بومی پرداختند، گروهی از فیلمفارسی دفاع کردند، گروهی علت عدم ارتقای سطح کیفی و کمّی سینمای ایران را معلول سانسور ارگان‌های ممیزی دانستند و گروهی در عین نشان دادن صفا و سادگی

همچون فیلم «گاو» (۱۳۴۶) سعی در کشف معنای وظیفه‌ی خود داشتند و همین امر توافقی بین منتقدان ایجاد کرد.

منتقدانی که نمی‌توانستند رفتار آدم‌ها و نتیجه‌ی نهایی فیلم را از موضعی زیبایی‌شناختی به نقد بکشند، برشمردن نقص‌های فنی و ردیف کردن پاره‌یی اصطلاح‌های صناعتی و تصویری را به جای نقد فیلم ارایه می‌دادند، یعنی بیش از هر چیز به الزامات صورت اعتقاد داشتند. حیدری این مقوله را «تقلای پنهان داشتن بی‌هنری» نام نهاده است. در ادامه، او بیان می‌کند که الهام گرفتن از نقدهای سینمایی دیگران به‌ویژه از منابع غربی، نوعی دیگر از پنهان داشتن بی‌هنری منتقدان بود به طوری که این روند به باز کردن مشت دیگری و افشای منابع یک منتقد توسط منتقد دیگر و رو کردن دست حریف منجر شد.

شاید ذکر مثال‌هایی خالی از لطف نباشد. «مسعود مهرابی» مورخ و منتقد سینمایی معاصر، در کتاب خود «تاریخ سینمای ایران» به نقل از مجلات مختلف درباره‌ی این گونه منتقدان چنین می‌گوید: «هوشنگ حسامی در شماره‌ی ۸۴۳۴ روزنامه‌ی کیهان، نقدی بر فیلم کابوی نیمه‌شب (۱۹۶۹) می‌نویسد. این نقد برداشتی است از نقد همین فیلم نوشته‌ی جان داوسون که در شماره‌ی پاییز سال ۱۹۶۹ در فصلنامه‌ی سینمایی سایت اند ساند درج شده بود. ناصر نوید (نوید) منتقد مجله‌ی ماهانه‌ی ستاره‌ی سینما، در شماره‌ی ششم فروردین سال ۱۳۴۶ مطلبی راجع به فیلم عروسک می‌نویسد. دو سال بعد جمال امید در مجله‌ی فردوسی شماره‌ی ۹۲۴ مورخ ۲۷ مرداد ۱۳۴۸ در مقدمه‌یی بر نقد فیلم ارث خونین عین همان جملات را به کار می‌برد».

«فریدون معزی‌مقدم» در تاریخ ۱۳ آبان‌ماه ۱۳۴۷ درباره‌ی فیلم «آن صدای جادویی» مطلبی می‌نویسد. نقد او برداشت تمام و کمالی است از بررسی همین فیلم در مجله‌ی «فیلمز اند فیلمینگ» نوشته‌ی معاون سردبیر آن «رابین بین» که پانزده ماه قبل از مقاله‌ی معزی‌مقدم چاپ شده بود.

ادامه‌ی این سیر نزولی بنا به گفته‌ی حیدری به منقبت «دوست» و تقبیح «دشمن» منتهی شد: «... اگر قرار بود فیلم یا کارگردانی به عرش اعلا برسد یا برعکس به زمین گرم کوبیده شود، این منتقدان با بهره‌گیری از دانش خود زمین و آسمان را به هم می‌دوختند و اسباب کار را چنان فراهم می‌آوردند که در بسیاری موارد، امر بر خود سازندگان فیلم نیز مشتبه می‌شد»!

در اواخر دهه‌ی ۴۰ رفته‌رفته نقد فیلم و روابط شخصیت‌ها به تحلیل‌های اجتماعی و یافتن مصادیق آن‌ها در جامعه بدل گشت. در واقع انتقاد فیلم به «نقد اجتماعی» تبدیل شد.

حیدری در ادامه‌ی این سیر تاریخی، نقد دوره‌ی چهارم (۱۳۶۷ - ۱۳۵۸) را تا قبل از انقلاب همان نقد اجتماعی می‌داند اما پخته‌تر و جسورانه‌تر، چرا که حرکت تاریخی انقلاب تأثیر خود را در جریان تولد خویش بر منتقدان نیز گذارده است. بعد از انقلاب نقدها به نوعی نقد صناعتی و فنی نزدیک می‌شود، از طرفی های و هوی منتقد و فیلمساز مجدداً بالا می‌گیرد و از طرف دیگر نقدهای استعاره‌یی - یعنی توجیهات طرز فکر منتقد و حاکم کردن آن بر منطق یک فیلم هرچند که بر آن منطبق نباشد - باب می‌شود. در این میانه نقدهایی جسته و گریخته به اصل و اساس فیلم‌ها می‌پردازند که متأسفانه تعدادشان انگشت‌شمار است.

اما وضعیت نقدنویسی در ایران هنوز آشفته می‌نماید، زیرا عده‌ی جوانان تازه‌نفسی که با تحصیلات دانشگاهی و آگاهی از اصول نقدنویسی و رویکردهای تحلیل فیلم رایج در نشریات معتبر بین‌المللی سینمایی وارد این عرصه شده‌اند زیاد نیست و منتقدان صاحب‌نام ما، همان منتقدان دیروزی هستند و روابط آنان با قشر فیلمسازمان به دلیل چالش‌های گذشته است و هر دو جناح را از این مسئله غافل کرده که درست است

که منتقد باید بر آن چه عیب و زشتی در یک اثر هست انگشت نهد و نیک و بد را از یکدیگر بازشناسد لیکن منتقد راستین آن نیست که در نظر اول زشتی‌ها و ناراستی‌ها را به رخ بکشد، بلکه آن است که نیکی‌ها را نیز کشف کرده و زیبایی‌ها را به درستی ادراک کند و این کار البته ذوق و همت می‌خواهد. از سوی دیگر منتقد رسالتی دو سویه دارد، یعنی هم باید به بهبود روند فیلمسازی کمک کند و هم به پرورش درک مخاطب از مقوله‌ی هنر، ادبیات و سینما بپردازد. این منتقد است که می‌تواند یک فیلم فلسفی یا هنری را برای مخاطب عام قابل فهم سازد و سلیقه‌ی او را ارتقا دهد، اما متأسفانه خودمحور شدن برخی منتقدان و مؤلف شدن برخی فیلمسازان دیگر باعث شده تعادل یک اندیشه به تضاد منجر شود و مخاطب نیز در این میانه، سرگردان باقی بماند. این منتقدان آرمانگرا بدون توجه به شرایط سخت فیلمسازی و کمبودهای موجود در سینمای ایران، فیلم‌ها را به باد انتقاد می‌گیرند و از سوی دیگر برخی فیلمسازان صاحب‌نام نیز بی‌توجه به تحلیل‌های منتقدان در رابطه با بهبود کارشان، به همان عقاید و شیوه‌های خاص خود عمل می‌کنند. شاید تنها راه خاتمه یافتن کشمکش‌ها، در فهم این سخن نصرالله قادری باشد که می‌گوید: «منتقد، منتقم نیست. منتقد، رقیب و دشمن نیست. منتقد، دوست و همراه گروه است. او ابزار کار ویژه‌یی دارد و با بهره‌گیری از این ابزار و شناخت و دانش خود، به ایفای نقشی که پذیرفته است می‌پردازد» ■