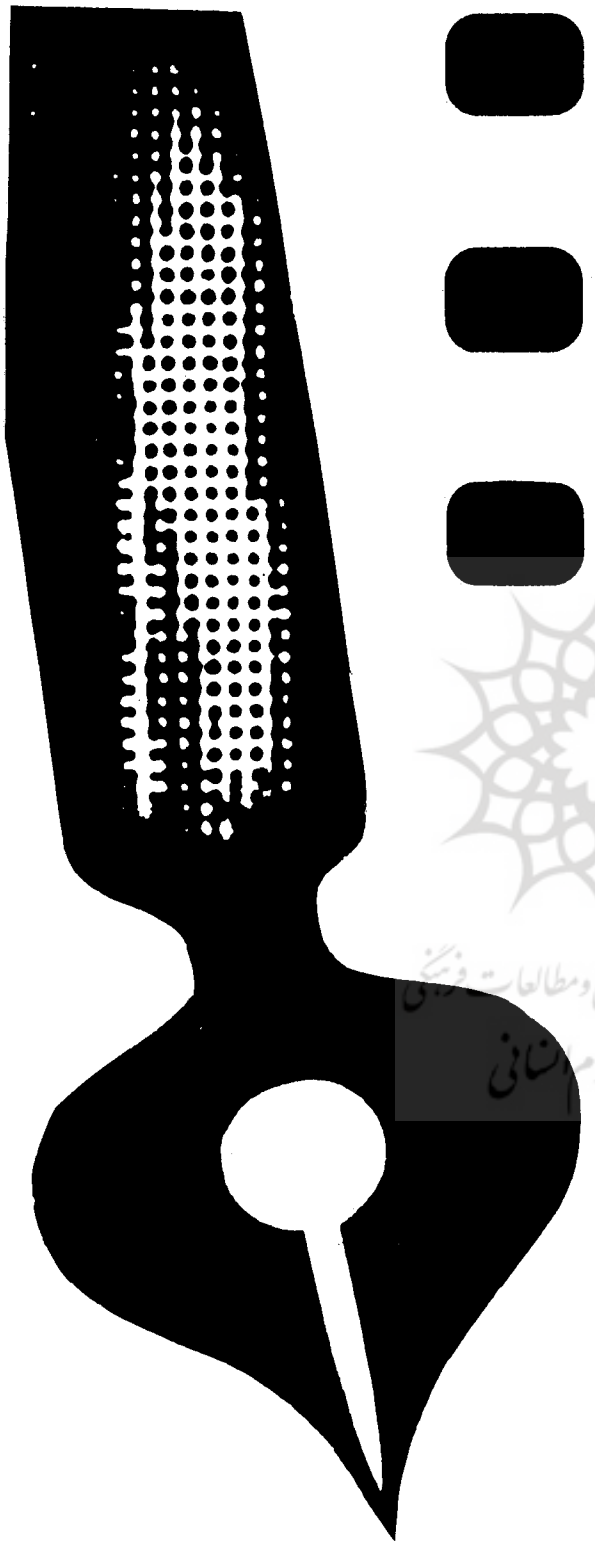
آسیب‌شناسی نقد فیلم در ایران

مهناز سبزه‌ای



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد، سازندگی، ابداع و بازآفرینی است نه تخریب و فروپاشی و اغراض و اعراض. خرافه است اگر ناقدان بر این باور باشند که از دیدگاه خلاق‌تری نسبت به هنرمند برخوردارند. و فاجعه زمانی است که منقد خود را نه در کنار و همیار هنر و هنرمند بلکه در مقام معارضه با او و اثر هنری‌اش ببیند. در هرحال باب نقد و نقادی همواره مفتوح بوده و مقاله‌ای هم که پیش‌روی دارید نگرشی است تعمیق‌یافته و از ژرفا به این مقوله.

در سینمای پس از انقلاب یکی از بحث‌انگیزترین مقولات چگونگی و کارکرد «نقد و نقادی» در جامعهٔ سینمایی بوده است و این‌که رشد نقد و «تحلیل فیلم» تا چه حد زمینه را برای «شناسایی» ماهیت سینمای نوین ایران آماده کرده است. در نگاهی به تاریخچهٔ نقد گذشته متوجه می‌شویم که ما هرگز با موضوع سینمای ایران به‌عنوان مبحث نقد روبرو نبوده‌ایم. زیرا اساساً فیلم‌های تولیدشده در آن زمان فاقد کیفیات زیبایی‌شناسانه و فرهنگی برای جذب «دیدگاه نقادانه عمومی» بودند از این‌رو اصطلاحاً به موج فیلم فارسی و آثار تولیدشده در این طیف مبتذل، صفت «نقدناشدنی» اطلاق می‌شود. حقیقت آن است که همیشه پدیدهٔ «نقد هنری» تابعی از وجود خود «هنر» بوده است یعنی ابتدا «هنری» با ارزش‌های زیبایی‌شناختی و درونی وجود داشته و سپس نقد و تحلیل آن هنر نزد کارشناسان ذیصلاح رشد پیدا کرده است. با این وصف طبیعی بود که با جدی‌انگاشتن سینما به‌عنوان مقوله‌ای فرهنگی در جامعهٔ پس از انقلاب شکوهمند اسلامی ناقدان هنری نیز می‌بایست با آن‌چونان پدیده‌ای قابل نقد و ارزیابی مجدد برخورد می‌کردند. اما چگونه است که این توقع از نقد سینمایی در ایران ممکن نشد و بسیاری از آثار قابل اعتنای این سینما نه به‌وسیلهٔ نقادان داخلی که از سوی ناقدین کشورهای دیگر خارجی کشف، و مورد تحسین واقع شد. برای ریشه‌یابی این موضوع باید توجه کنیم که نقادی فیلم در ایران معمولاً با این ویژگی‌های درونی توأم بوده است که ذکر آن دور از واقع به‌نظر نمی‌رسد: ۱ــ میل به تحقیر سینماگر ایرانی در برابر همتاهای خارجی اش از سوی نقادان وطنی ۲ــ توهّم این نکته که دانش بالاتر نزد نقاد است و سینماگر می‌بایست فیلمش را با ذوق و سلیقهٔ نقاد همسو کند ۳ــ معارضه با فیلم‌ساز به هر نحوی که ممکن است تنها به این خیال که لزوماً نقاد و سینماگر در مقابل یکدیگر قرار دارند ۴ــ پوشانیدن جهل فرهنگی و بینش اجتماعی در پشت اظهار نظرهای «اطلاعاتی» و فاقد تحلیل‌های عمیق و مُستدل (در این شکل نقاد تنها اطلاعات جسته وگریخته خود را به رُخ سینماگر می‌کشد و از رهنمودهای اساسی به او عاجز است) ۵ــ عدم توانایی در ردیابی و کشف نشانه‌های سبکی، زیبایی‌شناختی و فرهنگی در آثار یک فیلم‌ساز ایرانی (کاری که شاید نقادان اندیشمند خارجی تاکنون انجام داده باشند). این موارد دلیل بر انکار زحمات معدود ناقدان دلسوز و چندین نقد استثنایی در عرصهٔ سینمای ایران نیست اما واقعیت این است که تأثیر مُخرّب یک نقد بی‌پایه و سراسر مخدوش بر پیکر سینما گاه از ستایش ده‌ها نقد موافق می‌تواند بیش‌تر باشد **اما چرا «موافق» یا «مخالف» مگر نقد راستین در جست‌وجوی حقیقت نیست؟** پس چرا نقاد از پیش باید به قصد معارضه با فیلم یا فیلم‌سازی شمشیر بکشد؟ مگر او چراغ راهنمای جامعهٔ سینمایی نیست؟ پس چرا باید به‌نفع «سلیقهٔ شخصی» خود جهت واقعی را به اشتباه نشان دهد؟ ابزار نقد راستین، **استدلال** است پس من از فلان فیلم «خوشم نمی‌آید» یا آن یکی به «مذاق من نمی‌سازد» که نقادی نمی‌شود. منتقد در قبال قضاوتش تعهد می‌دهد و جوابگوست زیرا **استدلال می‌کند و محک می‌زند** مگر آن‌که در مقام بینندهٔ عامی باشد و نظرش نه **حکم** بَل «سلیقهٔ» شخصی‌اش محسوب شود. نویسندهٔ پُرکار سینمایی دربارهٔ فیلم نار و نی می‌نویسد:

«نار و نی» نشانگر نوع سینمای مورد علاقهٔ ابراهیمی‌فر است. ما که «نار و نی» را دوست نداریم. او را ملامت نمی‌کنیم که چرا این نوع سینما را دوست دارد، لطفاً کسی هم ما را ملامت نکند که چرا این سینما را دوست نداریم.[۱]

گلمکانی سردبیر مجلهٔ فیلم است و از حرفه‌ای‌نویس‌های سینما در این ده‌سال. وقتی او می‌گوید من این فیلم را «دوست ندارم» و آن یکی را «دوست دارم» در واقع یک نظر سلیقه‌ای و

غیرکارشناسی ارایه می‌دهد. زیرا همهٔ تماشاگران عادی نیز همین را می‌گویند. پس وظیفهٔ «نقاد» چیست؟ آیا او فقط امکان این را یافته است که نظر سلیقه‌ای خود را در جایی بنویسد و کاری هم به کسی نداشته باشد؟ اگر این‌طور باشد که هر روز یک‌نفر ادعای نقادی خواهد داشت و به هیچ‌کدام نیز نمی‌توان خرده‌ای گرفت با نوشتن این سطور نمی‌خواهم زحمات گلمکانی و امثال او را در گسترش جوّ عمومی «سینمانگاری» و «سینماخوانی» نزد مردم نادیده بگیرم وجود همین مجلهٔ فیلم که ده‌سالِ خستگی‌ناپذیر در خدمت سینما بود با همهٔ نقاط ضعف و قوّتش ستودنی است. بسیاری از جوانان سینمادوست کشور با این مجله و مطالب آن بزرگ شدند و سلیقهٔ هنری پیدا کردند. ما به همهٔ دست‌اندرکارانش به‌خاطر این زحمات یک «خسته نباشید» صادقانه و از صمیم قلب بدهکاریم.

آری حقایق تاریخی غیرقابل انکارند اما اگر قرار است تصویری صادقانه از عملکرد جریانی به‌نام «نقد و نقادی» در سینمای ایران بدهیم چه بهتر که واقع‌بینانه بد چشم‌انداز این ده‌سال بنگریم و دستاوردهای نیک و بدش را جدا سازیم. اولین حرکت جدی در زمینهٔ «نقد سینما» در سال ۶۲ و با انتشار ماهنامهٔ سینمایی فیلم روی می‌دهد. پیش از آن همین نشریه به‌نام «سینما در ویدیو» به شکلی دیگر به صورت «گاهنامه‌ای» منتشر می‌شد که به معرفی فیلم‌های ویدیوکلوپ‌ها می‌پرداخت. قبل از آن نیز تک‌شماره‌هایی در سال ۵۸ به‌نام «سیما و تئاتر» و «هفت» ادامهٔ شماره‌های «سینما» (نشریه جشنواره جهانی تهران)، «تصویر ۵۸» و بعدها تا سال ۶۱ «دفترهای سینما»، «سینمای نوین» و «پیام سینما» نیز انتشار می‌یابند اما حضور ماهنامه سینمایی فیلم تا امروز نیز ادامه داشته است. از سال ۶۳ به‌بعد نشریه‌های دیگری چون «اطلاعات هفتگی»، «زن روز»، «جوانان» و «سروش» نیز در زمینهٔ نقد سینمایی فعال‌تر می‌شوند، در عین‌حال که روزنامه‌های «کیهان» و «اطلاعات» نیز صفحات محدودی به نقد و گزارش فیلم اختصاص می‌دهند. از همان آغاز می‌توان سه گونه «نقد سینمایی» را در تألیفات نویسندگان تشخیص داد: ۱ـ نقد ژورنالیستی و توصیفی ۲ـ نقد ذوقی و هنرمندانه ۳ـ نقد آکادمیک و علمی. نوع اول قریب به هفتاد درصد نوشته‌های سینمایی را دربر می‌گیرد. گرایش غالب در این نگارش توصیف وقایع فیلم و رمزگشایی آن با آموخته‌های تکنیکی، فرهنگی و زیباشناختی است. با این‌که ویژگی نقد ژورنالیستی حجم محدود و فشردگی آن است اما نویسندهٔ مزبور بخش اعظمی از مقالهٔ خود را به «توصیف» آنچه در فیلم دیده است اختصاص می‌دهد. طبیعی است که این «توصیف» بسته به دانش فرهنگی، اجتماعی و هنری نقاد شکلی «تحلیلی» پیدا می‌کند و قضاوت نهایی او را نسبت به فیلم آشکار می‌سازد. در نقد جهانبخش نورایی بر فیلم آب، باد، خاک می‌خوانیم:

آدم‌های دور و بر پسرک، در پشت پرده‌ای از غبار خاک، در دوردست، چون اشباحی بی‌هویت می‌لولند و می‌دوند، و این نوع فیلم‌برداری و نمابندی، نه‌تنها هم‌آهنگ با قصد عمومیت‌دادن به اندیشهٔ فیلم است بلکه در عین‌حال، چیرگی محیط مهاجم را در درون قاب تصویر مؤکد و برجسته می‌کند به‌خوبی می‌توان حس کرد که باد و خاک با حضوری زنده و فعال انسان و حیوان بی‌پناه را با بی‌رحمی در چنگ خود می‌فشرد و می‌خشکاند. از همین‌روست که درافتادن شخصیت اصلی فیلم با این نیروهای خشن و هولناک، این‌همه ارزش و عظمت پیدا می‌کند[۲].

«نقد توصیفی» می‌تواند «نیروبخش»، «انرژی‌زا»، «کارساز» باشد چنانچه نقد نورایی چنین است و می‌تواند مخرّب و ویرانگر شود. مثلاً این سطور:

(این فیلم‌ها) قادر نیستند که یک‌ساعت و نیم تماشاگر را روی صندلی بچسبانند و ـ به‌جای این

وظیفهٔ اولیه و اساسی، از «پیام»، از «عرفان»، از «فلسفه»، و «عشق» می‌گویند... (فیلم) **نقش عشق**، دست‌دوم نارونی است، ریاکارتر و ابتدایی‌تر، و ناتوان‌تر، سینمای ۸ میلی‌متری است بر پردهٔ ۳۵... منقل. اگر دوربین، کمی از تار و تنبک شبه‌درویش حافظ‌خوان، آن‌طرف‌تر برود، منقل نمایان می‌شود.

در کوچه‌های عشق هم از همان عشق‌های پرت و بی‌ربط است. به در و دیوار و کوچه و نوستالژی بازی برای سینه‌چاکان نوستالژی...[۳]

این مطالب در بارهٔ فیلمی نوشته شده است که به‌زعم اکثریت مطلق نقادان منصف و مردم عادی اثری لطیف و سرشار از لحظات شاعرانه بوده است. در نقد هوشنگ آزادی‌ور بر این فیلم می‌خوانیم:

آنچه ما همیشه در سینمای خود، قصه‌ها، نقاشی‌ها، و اساساً هنر خودکم داریم نگاه‌کردن درست است. زیباکردن چیزها یک فن است. شگرد است. قاعده و قانون و ممارست و مهارت می‌خواهد. همین که این چیزهای آموختنی را آموختیم قادریم چیزها را زیبا بنماییم. اما دیدن زیبایی در چیزهای روزمره و غیرشاخص علاوه بر فن چیز دیگری می‌طلبد. چیزی از جنس معرفت، حضوری متمرکز و حساس و نامکدر می‌باید تا افتادن برگی را، جریان جویباری را، اندوه پنهانی را، اشتیاق کودکی در دوستی را، معنی دوستی را، چنان ببینیم که هم واقعی باشد، هم پیام‌آور وهم، باری، زیبا. و این کار هرکس نیست... کیارستمی با تمرکزی منحصر به خود در کمین آن لحظه‌ها می‌نشیند و نمی‌گذارد سایه‌ای، جای پایی و حضور نامحرمی حقیقت نهفته در پس زندگی فیلمش را مکدر کند.[۴]

مرز بین «نقد توصیفی» و «نقد ذوقی» در نزد نقادان نازک‌خیال با ذهنی شاعرانه و هنرمندانه بسیار باریک است، کسانی که به این شیوه می‌نگارند می‌بایست شیفتهٔ گونه‌ای از فیلم با خصیصه‌های شاخصی باشند تا دست به قلم ببرند و احساس متعالی خود را بازگویند. بابک احمدی نخستین کسی است که این شیوه را در نوشتار سینمایی به اوج رسانیده است مقالات او اگرچه چندان به آثار ایرانی نپرداخته‌اند اما بر جریان نقدنویسی معاصر بی‌تأثیر نبوده‌اند و به «شطحیات» و «غزل‌نگاری» یک نویسنده در عرصهٔ سینما می‌مانند. او در چند خط کوتاه لحظه‌ای به‌یادماندنی از «باشو» را توصیف کرده است که به‌زعم او در یادها خواهد ماند:

فصل روایت باشو از کشته‌شدن عزیزانش در فیلم، باشو می‌کوشد تا برای نایی فاجعه‌ای را شرح دهد که ما همه ــ آسان‌تر از او ــ از سر گذرانده‌ایم، و راست بگویم هنوز از سر نگذرانده‌ایم، نمی‌تواند بیانش کند، چون ما همه نمی‌توانستیم به زبانش آوریم... با رقصی آیینی می‌گوید، غمگین‌ترین و زیباترین لحظه‌های سینمای ایران...[۵]

خدمت بابک احمدی به نقد سینمایی تنها به شیوهٔ «نگارش ذوقی» او محدود نمی‌شود بلکه برای بسیاری از نقادان «توصیف‌گرا» نیز مایهٔ عبرتی تاریخی است که ذهن خود را عاشقانه به خدمت ترویج «هنر متعالی» گیرند و به‌قولی به «فراسوی» نقد (به‌مفهوم شناخت صرفاً عقلانی) گام گذارند. «نقد ذوقی» اگر در خدمت اندیشه‌ای فرهیخته و والا قرار گیرد بسیار تأثیرگذار و عمیق خواهد شد و به «شعری» خواهد مانست که در وصف روح یک فیلم سروده شده است. سعید حنایی کاشانی دربارهٔ پایان هامون نوشته است:

این‌بار «مرگ در آب» نشانی است از یافتن ملکوت و پاسخ به این پرسش شاعر:

آیا در این دیار کسی هست که هنوز
از آشناشدن
با چهرهٔ فناشدهٔ خویش
وحشت نداشته باشد؟
آیا زمان آن نرسیده است
که این دریچه باز شود باز باز باز

بنیاد دایرة المعارف اسلامی

که آسمان ببارد
و مرد، بر جنازهٔ مُرده خویش
زاری‌کنان نماز گذارد؟[۶]

اما نقاد ذوق‌پرور و شاعرمسلک گاه به‌جای «شعر» از «طنز» و «رندی» و «مطایبه» در نگارش نقد سود می‌جوید. آن‌گاه گویی ما از اصل جدیت نقد هنری به‌دور افتاده‌ایم و به طنازی نگارنده آفرین می‌گوییم. کیومرث پوراحمد «هامون» را چنین دیده است:

تو را می‌شناسیم، تو را می‌فهمیم حمید هامون! سوزش زخم تو، ما را هم می‌سوزاند، ما را درگیر خودت کردی، مشکل تو مشکل خیلی‌هاست. همراه تو کودکانه لبخند زدیم، پابه‌پای خُل‌بازی‌هایت کیف کردیم و با بغض‌ها و گریه‌هایت گریه کردیم. گریه‌ها کردیم در خلوت خود... تو را می‌فهمیم و تا این‌جا باورت داریم. اما از این‌جا به‌بعد... آن‌جا که رفتی سراغ علی عابدینی و ماهیتابهٔ محقرانه‌اش را دیدی، و آن‌جا که توی زنجیر دخیل ظاهراً حیران ماندی و آن‌جا که خاطرات بچگی‌ات را با همین علی، به همین سن و سال مرور کردی... آن‌جا که چنگ در روپوش پسرخاله‌ات انداختی و گریه کردی باورت کردیم، اما این‌جا... وقتی «چرا»های روزمره‌ات را گم کرده‌ای چطور به آن «چون» می‌توانی برسی؟[۷]

«نقد ذوقی» با چاشنی طنز از سال‌ها پیش در سینمای ایران ریشه داشت. مطایبات دکتر کاووسی بر فیلم فارسی و هزل و هجو و لطایفی که برای آن می‌ساخت در نشریات آن روزگار موجود است اما گاه این سلاح یعنی طنز نه برای تهاجم که به جهت دفاع و ستایش از هنر و هنرمندان به‌کار رفته است به نوشتار خسرو دهقان بر مادیان توجه کنیم:

هنرمندی که نقش رضوانه را بازی می‌کند خانم تسلیمی است. او نقش خود را به بهترین نحو اجرا می‌کند. خانم تسلیمی هنرپیشه بسیار خوبی است که من آرزو می‌کردم ای‌کاش نبود، چون با واقعیت‌ها میانه خوبی ندارم. شاید باور نکنید اما دلم می‌خواست ایشان قانقاریا بگیرد و یا از بلندی بیافتد و قوزک پایش عیب کند و یا حُنّاق بگیرد. فکر می‌کنم حتی بد نبود اگر ایشان به‌طور خیلی اتفاقی در جنوب بود و سیل می‌بردش تا ما از شرش خلاص می‌شدیم، از آن‌جا که دعای من اجابت نمی‌شود مثل این است که باید واقعیت خانم تسلیمی را بپذیریم. ایشان زنده و سالم‌اند و با شوهر و بچه‌شان در تهران زندگی می‌کنند و تا روز اعلام سانحه‌ای بهترین بازیگر زن این دیارند. ما برای ایشان احترام زیادی قایلیم.[۸]

پس می‌بینیم که در «نقد ذوقی» قاعدهٔ به‌خصوصی وجود ندارد و امتیاز آن نیز به همین «بی‌قاعدگی» و شوریدگی‌اش است. نقادان این شیوه چه در عرصهٔ نقد شاعرانه و متکی بر تخیل‌پردازی و چه در حیطهٔ نقد مطایبه‌ای قایل به اسلوب‌شکنی و عدول از آداب متعارف نقدنویسی منطقی هستند. در نقادی علمی ما همواره با دیدگاهی تحلیلی (Analytic) و ساختاری (Structural) روبه‌رو می‌شویم این مورد به‌ویژه در نقادی دانشگاهی با عنوان سنت نقد ارسطویی که اساس را بر «قیاس» و «تجزیه» اثر هنری می‌گذارد شناخته می‌شود. لحن نقادی آکادمیک اغلب سرد و آماری است اگرچه بسیار عالمانه و موشکافانه نیز هست اما روح اثر هنری را نابود می‌سازد. ناقد آکادمیسین برای رهایی از چنین وضعی می‌بایست گاه و بیگاه لحن زنده‌تری برای بیان استدلالات خود بیابد که در شیوهٔ «نقد ذوقی» و «توصیفی» نهفته است در ایران ما نقاد آکادمیسین به مفهوم مطلق آن نداریم. دکتر کاووسی با گرایش به «نقد جامعه‌شناسانه» در آثارش عملاً پای به حیطهٔ «نقد توصیفی» می‌گذارد زیرا اساساً علوم انسانی نظیر جامعه‌شناسی، رفتارشناسی، روان‌شناختی و علوم معرفتی چون هنر و ادبیات و فرهنگ خواه‌ناخواه با

حیطهٔ «نقد توصیفی» سروکار دارند. هر جامعه‌شناس، روانکاو یا استاد تاریخ هنری برای بازگویی و تشریح رشتهٔ خود محتاج به توصیف کلامی و ذهنی اندیشه‌هایش در گستره‌های نامحدودی است که به آسانی تثبیت‌پذیر نیست اما در مورد «علوم پایه» (ریاضیات، هندسه و فیزیک و شیمی) چنین دایرهٔ وسیعی برای مانور وجود ندارد. «نقد علمی» مایل است چونان دیدگاه علوم پایه نسبت به جهان، رمزهای اثر هنری را به «کُدهای اطلاعاتی» ثابت و فیکس تجزیه کند و آن را رمزگشایی نماید. «علوم پایه» جهان را به شکل مجموعه‌ای از اعداد، خطوط، احجام، اتم‌ها، الکترون‌ها و میدان مغناطیسی می‌بیند قانونی که در علوم پایه ثابت گردد قانونی عمومی و جهانی است و برای هر نقادِ علوم پایه حکمِ امری مقدس را دارد. جداول ضرب و تقسیم، قواعد هندسهٔ فضایی، جدول عناصر اولیه و... همهٔ این‌ها در تمام نقاط جهان کارکردی یکسان دارند. اما در علوم انسانی چنین حکمی یکسره خطاست. در علوم پایه این «قوانین عمومی» هستند که بر نقاد و کارشناس علمی حکم می‌رانند و او موظف به پیروی از آن‌هاست اما در علوم انسانی چیزی به‌نام قوانین عمومی و خارج از وجود خود انسان وجود ندارد. نقدی که در حیطهٔ علوم انسانی صورت می‌گیرد همواره «نسبی» است و وابسته به شرایط انسانیِ موضوع نقد و شخص ناقد. در علوم انسانی و علوم معرفتی (چون هنر و فرهنگ و اندیشه‌ورزی) همواره شخص نقاد «دیدگاه خود» را به «دیدگاه جهان» می‌افزاید، در واقع تفسیر خویش را به قوانین دنیا ابلاغ می‌کند اما در نقد علومِ پایه «تفسیر شخصی» فاقد معناست، کسی نمی‌تواند ادعا کند از نظر من قواعد ضرب و تقسیم درست نیست و در نقد من دو ضربدر دو، «چهار» نمی‌شود و یک با یک «برابر» نیست و الی آخر... پس با این‌وصف «نقد علمی» به‌عنوان پیش‌فرض‌هایی ابتدایی یکسری قوانین لایتغیر را محترم می‌شمارد و عدول از آن‌ها را غیرممکن می‌داند اما در «نقد هنری» به‌عنوان یکی از تبعات «علوم انسانی» این قوانین می‌توانند از سوی خود نقاد پیشنهاد و «وضع» شوند، این موضوع با مسئلهٔ **دوست‌داشتن و دوست‌نداشتن** تفاوت دارد، زیرا در این‌جا تنها ذائقهٔ مجرد به‌کار گرفته می‌شود اما نقاد باید مسلح به سلاح دیگری باشد یعنی توانایی ایجاد «سیستم فکری» برای تقویت و استحکام نظرات پیشنهادی‌اش. از همین‌روست که نقادان هنری بزرگ هر یک با نظام زیبایی‌شناسانه و فکریِ شخصی که عرضه داشته‌اند شناخته می‌شوند. هوگو مانستربرگ (در عرصهٔ روان‌شناسی تصویر سینمایی)، سرگئی ایزنشتاین (تبیین اصول دیالکتیکی در سینما)، آندره بازن (نقد توصیفی متکی بر نظریات علوم انسانی، تاریخ، هنر، فرهنگ و جامعه‌شناسی)، اندرو ساریس (طرح نظریه مؤلف)، کریستین متز (دیدگاه ساختاری در سینما)، اُمبرتواکو (نظریهٔ نشانه‌ای)، پاولین کیل (ضد نگرهٔ مؤلف) و...

پس می‌بینیم که عرصهٔ نقد هنری در واقع میدان تجلی و ابراز نظریات، تفاسیر و سیستم‌های «فکری، زیباشناختی» نقادان است و هر گروه از جبهه‌های موافق و مخالفِ این نظریات، برای تثبیت دیدگاه خود یکسری دلایل فکری اقامه می‌کنند. در ایران اما نقاد بزرگ بدین‌معنا وجود ندارد یعنی کسی که مُبدع یک نظام فکری و استتیک در زمینهٔ نقد هنری باشد در سینما می‌توان کوشش‌های مرحوم فریدون رهنما (در کتاب واقع‌گرایی فیلم) را گونه‌ای تلاش جدی برای وصول به یک نظام زیبایی‌شناسانه متکی بر نظریات فلسفی و تاریخ هنر دانست. دکتر هوشنگ کاووسی در مقالات و نقدهای جدی خود که جسته و گریخته به مناسبت‌های گوناگون در این ده‌ساله نوشته است به تأثیر تاریخ و **تحولات اجتماعی** در شکل‌گیری آثار هنری توجه زیادی داشته است و مبنای قضاوت نقادانه خویش را بر کشف پیشینه و سنوات گذشتهٔ «موضوع نقد» استوار نموده

است. این گرایش حتی در پژوهش‌های زبان‌شناسانهٔ او برای یافتن ریشهٔ واژه‌ها (ethymology)، اصطلاحات و عناوین هنری نیز تأثیر به‌سزایی گذاشته است. او دربارهٔ سبک کمدی در فیلم «ناصرالدین‌شاه آکتور سینما» چنین می‌نویسد:

... از دوران باستان یونان و سپس دوران‌های بعدی تا فیلسوفان گذشته آلمان و سپس برگسون و شارل لالو و دیگران، این‌گونه خنده مورد بحث و تفسیر فراوان بوده است... بحث ما دربارهٔ مصالحی است که کمیک ویژهٔ سینما را می‌سازد و امکان ساختن آن فقط برای سینما میسر است. ناهم‌زمانی، و انواع تروکاژها و ریتم‌های حرکتی و پوچی (ابتدا با معناباختگی تئاتر مدرن در معنا یکسان نیست) و نیز تعقیب کمیک که در نخستین فیلم‌های کلاسیک به‌کار گرفته می‌شده است، از فیلم پرسونال (۱۹۰۴) که در شعبهٔ مؤسسه گومون در انگلستان ساخته شد، تا مسیو اولوازژاک‌تاتی با گذر از بسیاری از چاپلین‌ها و هارول‌لویدها و باسترکیتون‌ها و برادران مارکس و لورل و هاردی و تاتی،... که در شمار کمیک‌های سینمایی باارزش خواهند ماند.[۹]

بدیهی است که این‌گونه نگاه به آثار هنری می‌تواند بسیار آموزنده و راهگشا باشد زیرا در ابتدا تعریفی تاریخی از مقولهٔ اجتماعی، هنری و فکری مطرح‌شده در اثر هنری را ارایه می‌کند و سپس روابط آن پیشینه با این نمونه را برملا می‌سازد. اما آیا این شیوه همیشه راهگشا خواهد بود؟ برای طرفداران نظریهٔ «اصالت تاریخ» هر شخصیت یا کاراکتر نمایشی واجد یک **گذشته** یا **تعریف** تاریخی است و اگر آدم‌هایی در یک فیلم با پژوهش تاریخی رمزگشایی نشوند و در واقع مسبوق به سابقهٔ تاریخی نباشند فاقد ارزش و پوشالی توصیف می‌شوند. برای مثال به نقد دکتر کاووسی بر باشو غریبهٔ کوچک توجه می‌کنیم:

به‌راستی که پس از تماشای این فیلم نتوانستم نتیجه‌گیری کنم که سازندهٔ آن چه می‌خواهد بگوید: زیان‌های جنگ در صحنه‌های آغازی؟ که چیزی از آن دستگیر نمی‌شود. تطبیق‌پذیری سخت یک موجود انسانی در یک فضای عادی و غیرمعمول برایش؟ که چنین تفسیری در باشو بسیار ساده‌نمایانه و ناشیانه است. نشان‌دادن کلبه‌های روستایی گیلان و طرح ادعای مردم‌شناسی و قوم‌شناسی و شناخت روش زندگی یک گروه. که چیزی در این مقوله را نمی‌بینیم. اما در آخر نتیجه می‌گیریم که فیلمی است دربارهٔ تظاهرات هستیریک یک زن: نایی... در نهایت، برداشتی که از باشو می‌کنیم، زیان‌های جنگ نیست، تطبیق‌پذیری مشکل یک موجود با یک جامعه و عادت‌ها و سنت‌های غیر مرتبط با او نیست، بلکه نمایش‌های نایی خانم است و بس.[۱۰]

در این‌جا معمولاً نقاد «تاریخ‌نگار» عاجز از استدراک معانی «فراتاریخی»، «تمثیلی» و «استعاره‌ای» در یک اثر هنری است، او نمی‌تواند بپذیرد که یک «زن» می‌تواند نشان «زندگی» و «مام وطن» باشد زیرا این فرضی «اسطوره‌ای» و «ذهنی» است که در حیطهٔ عمل «تاریخ‌نگار» نیست. پس تنها به نشانه‌های صوری و ظاهری آدم‌ها و وقایع بسنده می‌کند. چنین موردی را در یادداشت دکتر کاووسی بر «هامون» نیز تشخیص می‌دهیم.

لازم به توضیح نیست که «گذشته‌یابی» این فیلم نیز در بستری تاریخی و صوری شکل گرفته است و تنها به کشف فللینی و کابوس‌هایش در فیلم منجر شده است و باز هم هیچ‌گونه تلاشی برای ظهور معانی عمیق‌تر مثلاً در عرصهٔ فلسفه کشف و نشانِ اسطوره‌ای فیلم (علی عابدینی) صورت نگرفته است. اسماعیل بنی‌اردلان با دیدگاهی فلسفی و عرفانی هامون را چنین دیده است:

...کی‌یر کگارد می‌گوید، بشر احوالی دارد، اوقاتی دارد که در این اوقات از خودی خود بیرون می‌شود،

و اتصال با مبدأ پیدا می‌کند. و این آغاز فلسفهٔ اگزیستانس است.

در نظر این متفکر دانمارکی بشر سه نحوه ظهور دارد: انسان استحسانی، انسان اخلاقی و انسان در مرتبهٔ ایمان... هامون هر سه مرحله را تجربه کرده است. اما مرحلهٔ سوم، مرحله‌ای است که خلاف امر عادت است. در این مرتبه است که برای حصول قرب حق باید ابراهیم‌وار اسماعیل را قربانی کرد و چنان که کی‌یرکگارد می‌خواهد ژرنیا، نامزد خویش را در اوج دوست‌داشتن فدا کند و هامون، همسر خویش را. انسان تنها به این طریق است که به مرحله ایمان خواهد رسید. پس هامون وقتی که عنوان تز خویش را کی‌یرکگارد قرار داده، اشاره کامل به احوالات او دارد و هم‌چون او به‌دنبال مسیح زمان خویش است، تا شاید به‌دور از مفاهیم و سیستم‌های فلسفی و به‌دور از روند تاریخ یا روان مطلق در محضر او حاضر گردد.[۱۱]

* * *

می‌توان تأکید کرد نقد مطلوب و کارساز هنری تنها به دانشمندی تکنیکی و تاریخیِ نقاد محدود نمی‌شود و دیدگاه‌های متعالی فکری او را نیز دربر می‌گیرد و چه‌بسا همین دیدگاه‌ها هستند که هویت اصلی «نقد» را می‌سازند. آگاهی تاریخی بدون پشتوانه **فرهنگی** و **جهان‌بینی متعالی** تنها به ارایهٔ «اطلاعات تاریخی» می‌انجامد. توفیق بابک احمدی در دو کتاب مهمّش «باد هرجا بخواهد می‌وزد» و «تارکوفسکی»، از این‌روست که ما با اندیشه‌ای مسلّح به یک جهان‌بینی عمیق (خداشناسانه یا تئولوژیک) روبه‌رو می‌شویم که اکنون سعی در توصیف زمینه‌های فلسفی و زیبایی‌شناسی فیلم‌های برسون و تارکوفسکی را دارد. در واقع آنچه انسجام درونی نقد این آثار را قوام می‌بخشد عشق و ایمان روحی نقاد به مبانی **جهان‌بینی الهی** است که حکم راهبر فکری ـ معنوی خوانندهٔ نقد به‌حساب می‌آید، گویی نقاد چراغی روشن فراروی جستار و سیر و سلوک معنوی خویش و نگاه مشتاقانهٔ مخاطب برافروخته است. و از این‌رو **نقد** به **سرانجام** می‌رسد. در پایان کتاب‌ها گویی سبک شده‌ایم زیرا پابه‌پای مکاشفات روحی نقاد که دستمان را در وادی‌های ناشناختهٔ حقیقت گرفته است به‌سوی **آگاهی** و **کشف‌المحجوب** عزم راه کرده‌ایم و چه سفر پرمخاطره و دلپذیری است. این حرکت به‌سوی **نور**، زمانی که نقاد کورسوی آن را از دوردست‌ها نوید می‌دهد. نقد راستین محتاج هُدهدی است که سیمرغ را به **آینهٔ وجود و مظهر احدیت** رهنمون باشد. کلام احمدی را در کتاب تارکوفسکی می‌خوانیم:

> آشکارا، تمامی آثار او را می‌توان در عنوانی کلی گرد آورد: جست‌وجوی ایمان، اشتیاق دستیابی به مطلق.
>
> ایمان برای تارکوفسکی در حکم شناخت مطلق است و از این‌رو باور به خداوند را از باور به زیبایی ناب جدا نمی‌داند.[۱۲]

گیرم که توفیق احمدی در گروی تحقیقات زیبایی‌شناسانه و فلسفی او در زمینهٔ سینماست و این درخت با ریشه‌های تحقیق در علوم انسانی از همهٔ جوانب به‌بار آمده است. اما بسیار بوده‌اند کسانی که دانستن انبوه اطلاعات زیبایی‌شناسیک و تاریخی نیز نقادشان نساخته، و مغزشان نه جایگاه **معرفت** که کوره‌راه «حمل و نقل اندیشه» بوده است. حتی یک نقاد آکادمیسین نیز می‌تواند چنین باشد یعنی آموخته‌های درسی‌اش را بی‌کم و کاست تحویل شما دهد و مثلاً بگوید شیوهٔ بازی در اپیزود دوم دستفروش اکسپرسیونیستی است و در اپیزود اول یک خطای مونتاژی وجود دارد یا چرا موی سر پسرک در «دونده» کوتاه و بلند می‌شود و خط فرضی در فلان فیلم شکسته شده است و... اما با لفاظی و سرویس اطلاعاتی ارایه‌دادن هیچ گره‌ای از کلاف سردرگم نقد باز نمی‌شود، کار اصلی نقاد کشف ارزش‌های درونی یک اثر هنری

است. اما این مهم چگونه میسر خواهد شد؟

در سینمای ایران برخورد نقادانه به‌مفهوم کشف ارزش‌های هنری فیلم‌ها و بیرون‌کشیدن کیفیات زیبایی‌شناسانه چندان جدی گرفته نشد. اگر به عملکرد نقد در سینمای دنیا نگاه کنیم هماره کشف سبک‌ها و ارزش‌های نانمودهٔ فیلم‌ها و هنرمندان سینماگر از سوی نقادان صورت گرفته است و مخاطبین عمومی در این‌میان نقشی مؤثر به‌عهده نداشته‌اند. ارزش‌های سینمای انسانی و شاعرانهٔ ژان رنوار به‌وسیلهٔ نقادی چون آندره بازن شناسانده می‌شود تا حدی که می‌توان گفت بدون وجود «بازن» شاید هرگز «رنوار» کشف نمی‌شد. با توجه به این‌که رنوار فرانسوی بود و آندره بازن نقادی که از جریان سینمایی جهان اطلاع داشت هیچ‌گونه تدافعی نسبت به ارزش‌های راستین فیلم‌های رنوار در او وجود نداشت و دیدگاه «مرغ همسایه غاز است» را نمی‌پذیرفت. برعکسِ نقادان ژاپنی که هرگز سینماگری چون کوروساوا را قابل مقایسه با همتایان خارجی‌اش نمی‌دانستند و کشف ارزش‌های آثارش را نیز به همان نقادان خارجی واگذار کردند. در هیچ‌کجای دنیا یک سینماگر خودبه‌خود شکوفا نشده است، کم‌تر فیلم‌سازی چون ایزنشتاین توانسته است «نظریهٔ سینمایی» ارایه دهد و خود از هر نقادی، در رشته‌اش پژوهشگرتر باشد. دیگران همیشه به‌وسیله یک یا چند نقاد روش‌بین به عموم معرفی شده‌اند، برخلاف ادعای نقادی که ادعا می‌کرد سینماگر ایرانی اگر می‌خواهد «فیلم عرفانی» بسازد اول باید خودش عارف باشد و اگر «فیلم فلسفی» می‌سازد باید اول خودش فیلسوف باشد. واقعیت چیز دیگری می‌گوید. نه یک فیلسوف و نه یک عارف هیچ‌کدام قادر به فیلم‌سازی نیستند بلکه فیلم‌ها توسط سینماگران خلاق ساخته می‌شود، سینماگرانی که نشانه‌های عرفان و فلسفه را می‌شود در آثارشان یافت و این کار نقادان است. مهرجویی فیلسوف نیست اما ردپایی از «فلسفه» را می‌توان در «هامون» یافت. نقاد نشانه‌هایی از فلسفه را در اثر مهرجویی کشف می‌کند و آن را برملا می‌کند. نه روبر برسون و نه آندری تارکوفسکی هیچ‌یک فیلسوف نبوده‌اند و هیچ نظریهٔ فلسفی یا آموزه‌ای اندیشمندانه را تألیف و ترویج نکرده‌اند. اما در کتاب‌های بابک احمدی دربارهٔ ایشان، فلسفی‌بودن فیلم‌هایشان برملا می‌شود. نقادی که سینماگر ایران را به فیلسوف‌نبودن متهم می‌کند نمی‌داند که توقع بیجایی از هنرمند دارد و وظیفه‌ای را که به‌عهدهٔ خودِ اوست از هنرمند طلب می‌کند. همیشه این نقادان بوده‌اند که به سینماگران و فیلم‌ها «منش فلسفی»، «فرهنگی» و «زیباشناختی» اعطا کرده‌اند، آنان آثاری برجسته را رمزگشایی نموده و کُنش‌های «ناخودآگاه» سینماگر را به «خودآگاه» او آورده‌اند، گویی خوابی را که او برای ما تعریف کرده است **تعبیری** تازه کرده‌اند. پس اگر فلسفه یا عرفانی در فیلم برسون یا تارکوفسکی مکنون مانده و از نظرها پوشیده است با رمزگشایی بابک احمدی بر ما آشکار می‌گردد و اگر اندیشه و تفکر والایی در روایات بیضایی، مهرجویی، مخملباف، عیاری، حاتمی‌کیا و... پنهان است چه کسی جز نقاد دلسوز و متفکر ما قادر است آن را برملا کند؟ آن نویسنده‌ای که در مقالهٔ معترضانه‌اش مدعی است تمام کوشش‌های سینماگران ایرانی هیچ و پوچ بوده است و در این ده سال فقط یک فیلم یعنی «مهاجر» وجود داشته است فی‌الواقع به همان فیلم مهاجر نیز بی‌مهری کرده است زیرا به غلط حضور این فیلم را از جریان فیلم‌سازی عمومی منفک نموده و منکر ارتباط هنرمندان آن با جامعهٔ سینمایی کشور شده است. ما توقع زیاده از حدی از نقاد ایرانی نداریم که تک‌تک آثار فیلم‌سازان را حلاجی کنند و احاطهٔ کامل بر جریانات سینمایی کشور داشته باشند اما در همان حیطهٔ عملکرد خود نسبت به همان فیلمی که تحسینش می‌کنند آیا جدی بوده‌اند. نویسنده‌ای که «مهاجر» را شاخص سینمای ایران می‌داند آیا این فیلم را چونان موضوعی پژوهشی از لحاظ

فرهنگی و زیبایی‌شناختی مورد بررسی قرار داده است؟ آیا برای ادعای خود دلایل مستدل اقامه کرده است؟ آیا نظام تئوریک محکمی بنا کرده است؟ یا آن دیگری که فیلم «سُرب» را دوست دارد و با آن همدلی می‌کند آیا توانسته است قدرتمندانه از فیلم مزبور و مواضع ارزشی آن دفاع کند؟ نقطهٔ ضعف اساسی نقد سینمایی در ایران، علی‌السویه‌بودن معیارهای نقادی بوده است. من از «مسافران» خوشم می‌آید، او از «دیده‌بان» لذت می‌برد و دیگری از هر دوی ما و سلیقه‌هایمان بیزار است اما هیچ‌یک قادر به توصیف، تشریح و تثبیت علایق خود در «نظامی اندیشگون» نیستیم. وقتی آندره بازن از فیلم «شکار فُک» اثر رابرت فلاهرتی دفاع می‌کند دلایلی برای قضاوت خود برمی‌شمرد که مجاب‌کننده است، او می‌گوید در عرصهٔ مستندسازی شیوهٔ کار فلاهرتی، استفاده از «نمای بلند» و پیوسته ضروری است و ارزش واقع‌گرایانهٔ حوادث مستند را دو صد چندان می‌کند اما یک نقاد ایرانی در برخورد با فیلم «کلوزآپ» یا «مشق شب» اثر کیارستمی وجود «نمای بلند» را ناشی از ضعف تکنیکی سینماگر می‌داند و می‌گوید فیلم‌ساز دوربینش را در یکجا کاشته و از موضوع، فیلم گرفته است. دلیل آندره بازن پشتوانه‌ای اندیشگون دارد اما بهانهٔ نقاد وطنی ناشی از سردرگمی معیارها و جهلِ سینمایی اوست. همین قضیه در دفاع از فیلم‌ها نیز تکرار می‌شود. فلان نقاد از موضع دفاع از فیلم «کشتی آنجلیکا» می‌گوید: «فیلم بسیار عظیمی است که صحنه‌پردازی‌های حرفه‌ای و حوادث جالب و فیلم‌برداری کارت‌پستالی دارد.» اولین سؤال این است که صفات مزبور دلیل بر سوءتعبیر از معیارهای ارزشی یک فیلم قابل اعتناست. امروزه هر نوآموز هنر سینما می‌داند که این «ظواهر» اعم از دکور عظیم و لباس فاخر و طراحی صحنه بی‌تکلّف دلیل بر خوب یا بدبودن فیلمی نیست و چه‌بسا اغلب برای چشم‌نوازی و ذهن‌فریبی تماشاگر به‌کار گرفته می‌شود چنانچه در سینمای امروز هالیوود شاهدش هستیم. پس چرا از این عوامل ظاهری برای وجههٔ هنری‌دادن به یک فیلم نام می‌بریم و قضاوت نقادانه خود را از پایه بر خاک سُست بنا می‌کنیم. و جالب این‌جاست که همین فیلم (کشتی آنجلیکا) از سوی منتقدان به‌عنوان بهترین فیلم جشنوارهٔ فجر انتخاب می‌شود (مشترکاً با باشو غریبه کوچک). می‌توان سؤال کرد چه دلایلی موجب برگزیدن اثری تجاری در آرای نقادان سینمای ایران شده است، آیا صرفاً به‌خاطر این‌که مسئولان جشنواره از کنار این فیلم بدون توجه گذشته بودند و مثلاً فیلمی دیگر چون «در مسیر تندباد» را الگوی انتخاب خود قرار دادند. و آیا اصولاً باید آرای نقادان ارزش هنری خود را فدای لجبازی با انتخاب آرای داوران جشنواره کند؟ همین فیلم که بهترین فیلم منتقدان شناخته شد بعداً از سوی دکتر کاووسی چنین توصیف شد:

مشکل سینمای ما و یا کمبود آن یک «لنج» در خلیج فارس نیست که به‌دنبال گنج غرق‌شده بگردد. این یک سینمای از مُد افتاده است که نظایر بهتر آن را هزاربار دیده‌ایم. فیلم‌سازان، نباید دور و بر جاه‌طلبی‌های بی‌حاصل بگردند تا بخواهند «دانش سینما» یا این‌که «ما هم از این کارها بلدیم» را به رُخ بکشند. فیلم کشتی آنجلیکا در یک محیط فیلم‌شناسی مورد توجه نیست، با همهٔ زحماتی که برایش کشیده شده و با تمام هزینهٔ گزافی که برای ساختنش به‌کار رفته... به تقلید از یک سینمای بد آن‌سوی دریاها، ساختن چنین قهرمانانی که در این فیلم می‌بینیم از «قراردادهایی» بیهوده پیروی می‌کنند، مردی نقشه‌ای را از جایی به‌دست آورده و به‌دنبال یک کمک مالی است تا از روی نقشه محل دفن گنجی دریایی را بیابد و آن را به‌دست آورد. گفتیم چنین موضوعی ولو در حد کمال هم باشد، دیگر از مُد افتاده است اگرچه بخواهیم آن را به صحنه‌هایی از عروسی سنتی بیاراییم و چند فحش

هم نثار استعمارگران کنیم. این فیلم کاملاً می‌نمایاند که این دو جنبه‌اش بهانه است و جز یک چاشنی برای یک غذای بدطعم چیزی نیست.[۱۳]

در پاسخ این مقاله، دست‌اندرکاران فیلم نامه‌ای نوشتند که از ارزش‌های مورد نظرشان دفاع می‌کرد، با هم می‌خوانیم:

«آنجلیکا» آن نوع بلندپروازی و جاه‌طلبی را ترغیب می‌کند که غالب وسترن‌ها به وجدان امریکایی عرضه داشتند. مگر نوع وسترن در کنار انواع دیگر، روح سرکش انسانی، درافتادن با طبیعت و مشکلات، جست‌وجوی طلا و بلندپروازی در رساندن راه‌آهن به نقاط دوردست، تزریق تمدن و صنعت و طبیعتی دست‌نخورده را ترویج نمی‌کند؟... «آنجلیکا» با هدف به‌کارگرفتن درست و آگاهانه این قراردادها نوشته و تولید شد و فکر می‌کنم هم‌چون من به تمام دوست‌داران سینمای بلندپرواز گنج‌های سی‌یرا مادره، جان هیوستن، «آنجلیکا» هیوستنی و... لذت خواهد بخشید.[۱۴]

همان‌طور که قبلاً گفتیم معیارهای «دفاع از یک فیلم» است که حرکت «نقد و نقادی» را اعتلا می‌بخشد و اگر این معیارها بر اساسی متزلزل باشند طبیعی است که فیلم مزبور را تشخّصی نخواهند بخشید.

نقادان معترض به سینمای ایران اغلب از همان جایی به پیکر سینما ضربه می‌زنند که خود دچار «ضعفِ بینشی» نسبت به آن هستند. آن‌ها در واقع نه به سینما که به «آگاهی» خود نسبت به سینما ضربه می‌زنند، مثلاً چون تصوری از «سینمای شاعرانه» در ذهن ندارند، به هر فیلمی که با مایه‌ای شاعرانه ساخته شده باشد برچسب پوشالی و فاقد ارزش می‌زنند. این نویسندگان ناراضی فرقشان با نقادان بزرگ در این است که قادر به ارایه سیستم و نظامی زیباشناختی در سینما نیستند، نمی‌توانند رهنمودهایی کارساز برای فیلم‌ساز ارایه دهند، سبک‌های سینمایی را نمی‌شناسند و قواعد بیانی هنر هفتم را جزو مکروهات می‌دانند، نداشتن ایده‌ای که قابل تعمیم به اصول بیانی سینما باشد، آنها را در حدّ مخالف خوان‌های بیگانه با این هنر مبدل می‌کند. تصور کنید فردی را که هیچ‌گونه اطلاع تخصصی از تاریخ هنر ندارد و مبانی فرهنگی و زیبایی‌شناسی آن را نمی‌شناسد و اکنون شروع به انتقاد از شیوهٔ نقاشی مصری‌ها می‌کند که چرا جهت سرهایشان در تابلو به «طرفین» است و اندامشان رو به ما است و این ویژگی را ناشی از دون‌اندیشی این هنر بداند یا مثلاً بگوید چون شیوهٔ نگارش خط کوفی پیچیده و مشکل است پس ارزش مردمی ندارد و هنرمند خطاط آن زمان، ضد مردم بوده است، یا چرا در موسیقی کلیسایی از گروه همسرایان استفاده می‌شود زیرا ممکن است شأن مکان مقدس پایین بیاید و از این‌قبیل استدلال‌هایی که در واقع فاقد زمینهٔ دانشی و تخصصی هستند. مدّعی معترض به صرف اعتراضش به یک نوع از هنر یا یک شیوه از بیان هنری که صاحب‌نظر محسوب نمی‌شود کار او تازه شروع شده است اول باید ادلّهٔ محکم اقامه کند که چرا فلان فیلم ایرانی اساساً با نگرش غربی ساخته شده است. بعد باید تعریفی تخصصی و مستدل از دیدگاه غربی مورد نظرش ارایه دهد که شامل چگونه فیلم‌هایی می‌شود؟ آیا آثار فرهنگی، فلسفی و هنری غرب نیز در حیطهٔ اعراض او قرار گرفته‌اند، فی‌الواقع آیا غرب مورد نظر او «غرب جغرافیایی» است یا آن غربی که به‌قول سهروردی در «غربت غربیه» در بطن وجود انسان‌های خواب‌زده و جاهل وجود دارد؟ آیا شرقی که او از آن دفاع می‌کند محدود به شرق خالی و کشورهای آسیایی است یا آن شرقی است که جایگاه جغرافیایی ندارد بلکه در قلب آدمیان، مظهر «طلوع نور احدیت» است. پس با این اوصاف دعوا بر سر «غرب و شرقِ» متعارف نباید باشد بلکه موضوع بحث، مفهومی «وجودی» و جهانشمولی را دربر می‌گیرد که در آن فللینی و مهرجویی و اُزو و تارکوفسکی همه از یک

جنس‌اند و همه انسان‌هایی که می‌توانند در خدمت «غربت غربیه» یا «نورالانوار شرقیهٔ» وجود قرار گیرند. این‌جا بحث بر سرِ «انسان» است و نه قومیت و ملیت و زبانش. بحث بر سرِ «وجود» است و تجلی هنر در ذاتِ قدسی روح. کسی که می‌خواهد «هنر» را در معنای **هستی‌شناسانه‌اش** تعریف کند نخست باید مصالح کار خود را بازشناسد، او باید مسلح به دیدگاه فلسفی و زیبایی‌شناسیک باشد. برای یک سینماگر شاید موضوع فیلم‌دیدن و آشنایی با سبک‌های عمومی و نظریات تئوریک در باب سینما واجب نباشد چنانچه بسیاری از هنرمندان، خود را تنها غرقِ آفرینش خلاق هنری می‌کنند و به پژوهش و تفحص نقادانه رغبتی نشان نمی‌دهند. کیارستمی و بیضایی و حاتمی‌کیا و میکلوس یانچو و فللینی و فرانچسکو رُزی و دیگران همین که به کار فیلم‌سازی مشغول‌اند و جامعهٔ خود را در اثر هنری منعکس می‌کنند خود کاری کارستان کرده‌اند اما نقاد راستین موظف است که «بیاموزد» و «فیلم ببیند» و «تفسیر به عین» کند. **او باید** سبک‌های سینمایی را بشناسد چنانچه نهضت‌های فلسفی را و باورهای فرهنگی را نیز، باید زیر و رو کند. برای یک نقاد «ناآگاهی» از نظریات زیبایی‌شناسانه و تئوری‌های سیمایی یعنی سردرگمی و سرگیجگی در ارایه نظریات شخصی‌اش، مثل این‌که جراحی نام ابزار اتاق عمل را نشناسد و به کار جراحی مشغول شود و یا ریاضی‌دانی که ضرب و تقسیم نداند و نظریهٔ ریاضی ارایه دهد، این فرض‌ها از اساس دارای تناقض است و برای چنین شخصی اصولاً برگزیدن نام **نقاد** یکسره خطاست. مگر می‌شود کارشناسی تخصصی از موضوع تخصص خود بی‌اطلاع باشد و ادعای نظریه‌پردازی هم بکند؟ متأسفانه بسیاری از معارضان با سینمای نوین ایران حتی الفبای دانش سینمایی را نیز نمی‌شناسند و به همین دلیل هجوم آن‌ها به سینما، مضحک و بی‌معنی جلوه می‌کند.

این‌ها ضعف دانشی و بینشی خود را به مقولهٔ سینما در پشت الفاظ و مفاهیمی پنهان می‌کنند که گویی خود نیز تعبیر درستی از آن در ذهن ندارند مثلاً سینمای ایران را به «عرفانی‌بودن» متهم می‌کنند در حالی که نمی‌دانند «عرفان» که ارزشی والاست اگر مضمون و دستمایهٔ فیلمی قرار گیرد نه‌تنها دلیل بر ضعف آن فیلم نیست که مایهٔ افتخار و سربلندی سینمای ما است. این‌ها هر تلاشی را برای ساختن فیلم‌هایی با درونمایه عرفانی، به سُخره می‌گیرند و آدابازی می‌دانند، معلوم نیست معیارشان کدام است. وقتی می‌گویند فیلم فلانی «عرفان‌زده» است بعید هم نیست که چندی بعد فیلمی را به دلیل خداپرست‌بودنش، «خدازده» بنامند. واژهٔ «روشنفکری» هم برایشان بازیچه شده است. این اصطلاح را در معنای مذموم غربی‌اش به هر فیلم اندیشمند ایرانی می‌چسبانند، به زعم اینان هر فیلمی که با اندیشه و اندیشمندی سروکار دارد پس فیلمی روشنفکرانه به مفهوم غربی‌اش است. آن‌ها حتی واژهٔ « Intellect» را به‌معنای اصلی‌اش یعنی «آگاهی» ترجمه نمی‌کنند زیرا به نفعشان جواب نمی‌دهد. معلوم نیست در کجای دین ما و شریعت ما آمده است که اندیشه‌ورزی جرم محسوب می‌شود.

هیچ مسلمانی حق معارضه با علم و دانش و آگاهی را ندارد و هرکه در ترویج و تبلیغ جهل و نادانی و ضلالت بکوشد رسالت مکتب خود را نیاموخته است. روشنفکری به مفهوم غربی‌اش ممکن است با دیدگاه‌های دینی تعارضی داشته باشد. اما این مفهوم در دین ما به‌معنای ضد ارزش به‌کار گرفته نشده است اندیشمندانی نظیر علامه طباطبایی، شهید مرحوم مطهری، آل‌احمد، شریعتی، استاد محمدتقی جعفری و امثالهم با مقولهٔ اندیشه و اندیشه‌ورزی سروکار داشته‌اند، اینان تفکر را در خدمت آرمان‌های دین به‌کار گرفته‌اند. پس چرا باید عده‌ای **تفکر و آگاهی** را در مقابل **تدیّن** و **الهیات** قرار دهند و از مفهوم روشنفکری و اندیشه‌ورزی معنای بازگونی به خود و دیگران دهند. بار

دیگر از قرآن کریم می‌شنویم که:

قَدْ اَفْلَحَ مَنْ زَکّیها

آن‌که خویشتن را به تحقیق آراست

رستگار می‌شود.

(سورهٔ الشّمس واللیل، آیهٔ هشتم)

بسیار جای تأسف است که عده‌ای قلم‌زن مطبوعاتی نفس «اندیشیدن در سینما» را بی‌ارزش تلقی کنند و فیلم‌های خوب ایرانی راکه سعی در طرح مفاهیم عمیق و معنوی را دارند به «عرفان‌زدگی» و «روشنفکری» متهم نمایند بی‌آن‌که خود معنای راستین این واژه‌ها را دریابند. در مصاحبهٔ یکی از نویسندگان سینمایی خواندم که چون سینمای ایران تاب و تحمل چنین مفاهیمی را ندارد پس بهتر است به همان فیلم‌سازی تجاری و بی‌سروته ادامه دهیم و به دنبال سینمای متفکر و فرهنگی نرویم. آیا ایشان و امثال ایشان می‌دانند که سینمای ایران در این ده سال تمام سعی خود را معطوف چه اهدافی ساخته بود؟ اگر قرار بود سینمای ما همان راهِ پیش از انقلاب را برود و صرفاً به سرگرم‌ساختن مخاطبش بدون هیچ انگیزهٔ فرهنگی و آموزشی و هنری ادامه دهد که لزومی به جایگزین‌ساختن ارزش‌های جدید در نظام سینمایی نبود این‌دست از مدعیان «سینمای سرگرمی‌ساز» باید هم این‌گونه حرکات فرهنگی را به‌نام «عرفان‌زدگی» معرفی کنند زیرا از پایه به «هنر متفکر» بی‌اعتقادند. برای اینان سینما عین «شعبده‌بازی» است کافی است فیلمی آن‌ها را در نهایت استادی بفریبد و از اندیشیدن اضافی معاف کند. دیگر چه باک! رسالت سینما انجام شده است. استدلال مدعیان مزبور گاه بر این منوال است که «سینما دستگاهی رسانه‌ای است» اما هیچ‌یک نمی‌توانند اثبات کنند چرا یک دستگاه رسانه‌ای لزوماً باید «مبتذل» هم باشد. در «رسانه‌بودن» سینما شکی نیست زیرا هر مدیوم عمومی که احتیاج به مخاطب داشته باشد وجهی رسانه‌ای دارد. سینما نیز رسانه است چونان رادیو، تلویزیون و مطبوعات که با مردم و گروه‌های گستردهٔ مخاطبین سروکار دارند. اما این خصیصه دلیل بر گرایشات ابتذالی آن نمی‌شود. در رسانه‌ها نیز بخش اعظمی از اطلاعات صادرشده به‌سوی مخاطب «بُعدی آموزشی» دارد. در رادیو، تلویزیون و نشریه‌ها بسیاری از آموزش‌های عمومی درباب هنر و فلسفه و علم و تاریخ و تمدن به مردم یاد داده می‌شود، به‌وسیله همان‌ها نیز می‌توان خزعبلات و یاوه‌های ضداخلاقی را به مردم عرضه داشت چنانچه در بسیاری از رسانه‌های غربی بدآموزی اخلاقی غوغا می‌کند و تأثیرش بر جامعهٔ غرب و موج پانک‌ها و جوانان آشوب‌زدهٔ آن‌ها قابل رؤیت است. پس نَفْسِ رسانه‌ای‌بودن یک پدیده دلیل بر گرایشات عوامانه و سطحی در آن نباید باشد، وظیفهٔ اصلی رسانه‌ها ارتقای ذوق عمومی است و در کشورهایی که مسایل فرهنگی از اهمیت کافی برخوردارند آموزش رسانه‌ای سویه‌ای اندیشگون و حساب‌شده دارد و حتی‌المقدور سعی می‌شود بر میزان «آگاهی عمومی» بیفزاید.

طرفداران نظریهٔ رسانه‌ای در سینما به این نکات توجهی ندارند و صرفاً از عامل «سرگرمی» در رسانه‌ها نام می‌برند غافل از این‌که حتی «سرگرمی رسانه‌ای» نیز سمت و سویی «آموزشی» دارد، برای مثال انواع و اقسام مسابقه‌های اطلاعات عمومی که در بخش سرگرمی‌های رسانه‌ها گنجانده شده است اساساً هدفی آموزشی دارند و مخاطب عمومی، میزان دانش خود از جهان پیرامونش را به‌وسیلهٔ این برنامه‌های به‌ظاهر سرگرم‌کننده می‌آزماید. مدعیان «نظریه رسانه‌ای» از عاملی به‌نام «مخاطب عام» در رسانه‌ها یاد می‌کنند و این‌که برنامه‌ها برای مخاطب عام تهیه می‌شود حال آن‌که چنین تصوری نیز اساساً نادرست و توهمی است. مخاطبان رسانه‌ها بسته به میزان **اطلاعات شخصی، شغل، علایق روانی و سن خود** برنامه‌های رسانه‌ها را «انتخاب» می‌کنند، هیچ برنامه‌ای قادر به ارضای تمام مخاطبان رسانه‌ای نیست

اگرچه می‌تواند درصد بیش‌تری از آن‌ها را جذب کند اما اساساً هر برنامه «مخاطب خاص» خود را دارد، مثلاً کودکان هرگز به شنیدن اخبار در رسانه‌ها توجهی نمی‌کنند یا استادان دانشگاه و دانشجویان پای برنامهٔ آموزش بافتنی و خیاطی نمی‌نشینند، به همین‌صورت مخاطبان فیلم‌های تلویزیونی نیز بسته به نوع فیلم و مضمون آن تفاوت می‌کنند. خانواده‌ها و به‌خصوص زنان خانه‌دار از سریال‌های عاطفی استقبال می‌کنند، جوانان و پسرانِ در سن بلوغ از فیلم‌های پرتحرک و شلوغ لذت می‌برند. بسیاری از مردان پخته و باسواد ترجیح می‌دهند به‌جای دیدن سریال خانوادگی مطالعهٔ اخبار روزنامه‌ها را پی‌گیری کنند و هم‌چنین از دیدن فیلم‌های علمی و اطلاعاتی استفاده کنند و... این تفاوت‌ها و تمایزها در ذوق و سلیقهٔ مخاطبان عمومی موجب می‌شود که حتی رسانه‌ها نیز برنامه‌های خود را برای طیف «مخاطبان خاص» که هرکدام در درجه‌ای از علایق و ذوق عمومی قرار دارند بسازند.

پس در رسانه‌ها نیز وجهه «فرهنگی، آموزشی و هنری» وجود دارد و ترویج می‌شود. سینمای پس از انقلاب ایران سعی داشته است این جنبه از وجهه رسانه‌ای خود را تقویت کند یعنی مخاطبان خاص خود را به لحاظ حجم و گسترهٔ کمی و کیفی افزایش دهد. اگرچه در عرصهٔ سینمای کودک هنوز بسیاری از سلایق در سطح مانده است و مخاطب کودک به گونه‌ای دیگر از آموزش فرهنگی نیاز دارد اما در عرصهٔ سینمای جدی بزرگسالان طرح مضامین فرهنگی در فیلم‌ها موجب استقبال طیف فرهنگ‌دوست و اندیشمند از این سینما شده است که خود مایهٔ پشتوانهٔ فکری آن است.

اما این‌که مدعیان سینمای رسانه‌ای می‌گویند «سینما تنها رسانه است و بس» باز هم نادیده‌انگاشتن بخش دیگری از ماهیت سینماست. یعنی وجهه هنری و بیانی آن. سینما در درجهٔ اول چونان هر هنر دیگری ماهیتی «بیانی» و حدیث نفس‌گونه دارد. در دیگر هنرها نیز نقاش یا شاعر یا پیکرتراش آنچه را که در درونش می‌گذرد **بیان می‌کند** یعنی هنر او بازتاب دنیایی است که در درونش جاری است و اینک «متجلی» شده است. درست است که این هنرها هر یک دارای «مخاطب» هستند اما بنا بر ذائقهٔ مخاطب آفریده نشده‌اند. فی‌الواقع مخاطب به هنرمند سفارش نداده است که بنا بر آنچه من دوست دارم فلان رنگ را در نقاشی‌ات به‌کار ببر یا آن چهره را بهتر است این‌طور نقش بزنی و آن دیگری را طور دیگر و الی آخر برعکس همیشه این هنرمند بوده است که مخاطب را «حیرت‌زده» و مسحور ساخته است. گویی هر بار نقشی به پرده کشیده که بدیع و خارق عادت بوده است. کسانی که سینما را تنها «رسانه» می‌دانند و مسئول برآورده‌ساختن ذوق مخاطب گویی فراموش کرده‌اند که در درجهٔ اول با یک «هنر» روبه‌رو هستند و «هنر» بازتاب حالات روحی «هنرمند» است نه مخاطب، اگرچه بیننده در مرحلهٔ **دیدار و معارفه** با اثر هنری ممکن است از رویارویی با جهان پیشنهادی هنرمند خشنود گردد و آن را موافق با ذوق روحی خود بیابد. در آن هنگام اثر هنری، مخاطب خویش را یافته، و دایره کامل شده است. سینمای فرهنگی و اندیشمند در سراسر دنیا همیشه از انگیزه‌ای درونی و بیانی که در بطن هنرمند سینماگر وجود داشته، سرچشمه گرفته است و سپس مخاطب خود را پیدا کرده است. اگر «سینمای رسانه‌ای» از پیش خود خود را با قواعد پسندِ روز هم‌آهنگ می‌کند «سینمای هنری» قواعد بازار را درهم می‌شکند، از همین‌روست که طرفداران سینمای رسانه‌ای برای نام‌بردن از آثار مورد علاقهٔ خود تنها به فیلم‌های تجاری و بازاری متوسل می‌شوند زیرا آن‌ها حتی از «رسانه» نیز توقعی درخور شأن و منزلتش ندارند. پس مجبورند صرفاً «فیلم پرفروش» را بدون هیچ زمینهٔ ارزشی دیگر ملاک انتخاب خود قرار دهند. «فیلم پرفروش» به‌زعم آن‌ها یک «فیلم رسانه‌ای» است حال چه فرهنگی باشد چه ضد فرهنگی، **در حالی که**

«رسانه» اساساً باید حامل فرهنگ باشد به‌ویژه زمانی که به گوهر هنر آراسته شده است. برای رسانه‌های دیگر که جنبهٔ هنری کم‌تری دارند تنها انتقال اطلاعات و گزارشات خبری مد نظر است اما برای «رسانهٔ هنری»، **فرهنگ** است که موضوع انتقال قرار می‌گیرد. در غیر این‌صورت کارکردی متناسب با ماهیت **خویش** نداشته است. «فیلم پرفروش» در سینما لزوماً «فیلمی رسانه‌ای» نیست، اول باید عناصر و عوامل درونی‌اش را بشناسیم تا بدانیم حامل فرهنگ و زیبایی‌شناسی درخور هنر سینما بوده است یا خیر. اگر آموزهٔ این فیلم واجد ارزش بود می‌توان گفت فیلم یا «هنری رسانه‌ای» است که در رسالتش موفق بوده است و اگر حامل ارزش‌های درونی نبود صرفاً به فریب عوام اقدام ورزیده است و از توان رسانه‌ای خود برای مقاصد تجارتی سوءاستفاده کرده است.

* * *

اگر این کوشش که معارضان با سینمای فرهنگی در جهت ابقاء تصور «سینمای مبتذل رسانه‌ای» به‌جای سینمای اندیشمند به‌خرج دادند مصروف جنبه‌های مثبت و کارساز نقادی در عرصهٔ سینما می‌شد بی‌شک اکنون ما در زمینهٔ «نقد سینمایی» نیز چونان خودِ سینما شاهد ظهور دیدگاه‌ها، نظریات و رهنمودهای اساسی بودیم. اگرچه در این ده سال بوده‌اند افرادی که همّ و غم خود را بر افزایش دانش تکنیکی و بینش زیبایی‌شناسانه در امر سینما معطوف ساختند و حتی‌المقدور سعی داشتند تا با مقولهٔ «اثر سینمایی» چونان امری جدی و مورد پژوهش برخورد کنند، در این ده سال چند کتاب دربارهٔ سینماگران ایرانی به‌چاپ رسید که چند تای آن‌ها به‌صورت مجموعه مقاله و فاقد ارزیابی منسجم از یک دیدگاه شاخص نقادانه بود. اما در این میان کتاب «عباس کیارستمی، فیلم‌ساز رئالیست» نوشتهٔ ایرج کریمی از معدود آثاری بود که محققانه و با سلاح تئوریک و زیباشناختی یک ویژگی مهم در آثار سینماگری ایرانی را مورد ارزیابی قرار داد. امثال چنین آثاری متأسفانه در عرصهٔ نقد سینمای ایران تکرار نشد زیرا نقادان مضامین شاخصی را برای پژوهش و جستار نظری مد نظر نداشتند در حالی که همین ویژگی‌های سبکی در آثار کارگردان‌های سینمای ایرانی موضوعی است که بسیار جای تحقیق دارد و می‌توان بر پایهٔ آن پژوهش‌های جدیدی را آغاز کرد. عدم تمایل نهادهای دانشگاهی برای بررسی ویژگی‌های سینمای ایران نیز در این ده سال لطمه‌ای به تحقیقات اساسی در زمینهٔ نقد دانشگاهی این سینما زده است زیرا دانشجویان می‌بایست با یک دعوت و استقبال عمومی از سوی مسئولان این دانشکده‌ها اهتمام خود را صرف کشف و ردیابی خصیصه‌های هنری و زیباشناسانه سینمای ایران می‌کردند تا با چاپ پایان‌نامه‌های مطلوب عملاً پشتوانهٔ لازم جهت پژوهش‌های جدی‌تر در این رشته فراهم می‌آمد. کتاب‌های تاریخ سینمایی نیز از قبیل آثار مسعود مهرابی «تاریخ سینمای ایران» و... تنها در حیطهٔ پژوهش تاریخی و آماری قابل استفاده می‌باشند و نیاز به طرح مباحث نقادانه و تحلیلی در سینمای ایران را مرتفع ننموده‌اند. کم‌تر نقادی بوده است که به موضوعاتی زیبایی‌شناسانه در سینمای ایران بپردازد در حالی که تعداد کتاب‌های چاپ‌شده از سوی مترجمان در این زمینه (زیبایی‌شناسی) رو به فزونی نهاده است. ترجمه‌های متنوع این آثار بسیار قابل تقدیرند زیرا فضای پژوهش و مطالعهٔ نظری را در جامعهٔ سینمایی مهیّا می‌کنند اما مرحلهٔ حیاتی‌تر، ورود به عرصهٔ تألیف و تصنیف از سوی پژوهشگران ایرانی است زیرا تا زمانی که چنین حرکتی صورت نگرفته است انتظار رشد و تکاملی نیز در زمینهٔ نقد سینمایی نمی‌رود. مشکل «بی‌دانشی» و عدم توجه به کسب معارف علوم انسانی به لحاظ کلی و عدم آگاهی از نظریات عمومی نقد در دنیا که شکلی علمی دارند گریبان نقاد ایرانی را گرفته است. کم‌تر نویسنده‌ای است که مثلاً آموزه‌های

پدیدارشناسان و نشانه‌شناسان و تعارضات آن‌ها با یکدیگر در نقد سینمایی جهان را بشناسد، موضوع و مفهوم مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در هنر سینما هنوز برای نقاد ایرانی ناشناخته است، سنت نقد ارسطویی و تأثیر آن بر ایجاد سبک‌های کلاسیک در هنر کماکان برای ما مهجور مانده است و هم‌چنین انواع گوناگون نقد نظیر نقد توصیفی، نقد ذوقی و نقد علمی که در ابتدای این بخش به آن‌ها اشاره کردیم و اقسام دیگری که پژوهش جدیدی را طلب می‌کند وظیفهٔ نقادان سینمایی محسوب می‌شود. موضوع دیگر تحقیر فیلم ایرانی از سوی برخی از نویسندگان سینمایی است که دلیلی جز «واقع‌گریزی» آن‌ها از حقایق بدیهی پیرامونشان ندارد. دوره‌ای که فیلم فارسی بهانه‌ای برای هجو سینمای ایران مهیا کرده بود به‌سر آمده است، سینمای امروز با سینمای پیشین تفاوتی ماهوی دارد. این تمایز را نقاد ایرانی باید زودتر و حساس‌تر از همه درک کند. برخی از نویسندگان سینمایی وقتی صحبت از «واقع‌گرایی» در نئورالیسم می‌کنند گویی دربارهٔ مفهومی سخن می‌رانند که اساساً در سینمای ایران امکان‌پذیر نیست به همین دلیل «واقع‌گرایی» کیارستمی در نظرشان فاقد ارزش است یا وقتی موضوع «بیان سینمایی» مطرح می‌شود روبر برسون را به عرش می‌برند چون از سینمای «تئاترزده» گریزان است اما اگر نمونهٔ مشابهی در سینمای ایران ببینند می‌گویند «**فاقد عنصر درام‌پردازانه است**»...! اگر تارکوفسکی فیلم فلسفی بسازد مجاز است و محترم ولی اگر بیضایی چنین اثری تهیه کند دچار آداهای فلسفی شده است...! اگر آندره وایدا جامعه‌اش را و بحران‌های حیاتی اجتماعی را به تصویر بکشد قابل ستایش است اما اگر مخملباف این کار را بکند فیلمش تاریخ مصرف دارد و ماندنی نیست...! اگر پاراجانف فیلم شاعرانه و عرفانی می‌سازد یک هنرمند استثنایی است اما وای به‌حال سعید ابراهیمی‌فر و امثال او که فیلم‌هایشان «عرفان‌زده» و «رنگ اناری» شده‌اند. اگر فللینی‌ست که حق دارد از کابوس در فیلمش استفاده کند ولی کار مهرجویی در «هامون» چه تقلید پیش‌پاافتاده‌ای از فللینی است...! گویی فللینی حق انحصاری کابوس در فیلم‌هایش را به کسی جز خودش نمی‌فروشد. اگر بونوئل است که می‌داند چگونه با یکسری نوجوانِ دارالتأدیبی شاهکاری به‌نام «فراموش‌شدگان» بسازد اما این ابوالفضل جلیلی چه فیلم خشن و بدآموزی به‌نام «گال» ساخته است...! اگر گئورگی شنگلیاست که می‌داند چگونه نقاشی و سینما را در فیلم «پیروسمانی» به یکدیگر نزدیک کند اما در «نقش عشق» این «تابلوها» چه ملال‌آور و خسته‌کننده هستند...! اگر فیلم اپیزودی است «رؤیاها» اثر کوروساواست اما آقای مخملباف در «دستفروش» خط داستانی را مُثله کرده است...! اگر قرار است ساختمانی، سقفی در فیلم خراب شود نگاه کنید به فیلم «یوزپلنگ» اثر ویسکونتی که چگونه اضمحلال یک جامعه در این خرابی‌ها را نشان می‌دهد، اجاره‌نشین‌های آقای مهرجویی از فرط سلامت زیاد دچار خرابی سقف آپارتمان شده است...! اگر ژان رنوار فیلمی شاعرانه می‌سازد از نوع «سینمای سفید» است اما شعر جاری در خانهٔ دوست کجاست از نوع «سینمای سیاه» است...! اگر فیلم بدون کلام می‌خواهید «زندگی بدون توازنِ» آقای گادفری رجیو را ببینید زبان «دونده» که یاجوج و ماجوج است...! اگر فیلم‌های بزرگ در «ستایش طبیعت» می‌خواهید ببینید حتماً آثار رابرت فلاهرتی را بجویید، «آب، باد، خاک» که همه‌اش آب... و باد... و خاک... است و «طبیعت» ندارد...! سینمای هیچکاک کمال «فن‌آرایی» است اما شاید وقتی دیگر دچار تکنیک‌زدگی شده است...! موسیقی اشتراوس (دانوب آبی) را در فیلم «اُدیسه فضایی کوبریک» گوش دهید چه بدعتی در هم‌آهنگی بین موسیقی و تصویر... گویی سفینه‌های فضایی در حال بالهٔ معلّقی هستند، اما در آن‌سوی آتشِ عیاری موسیقی اشتراوس دچار اداهای سینمایی شده است...! فیلم کمدی یعنی آثار چاپلین،

ژاک تاتی ورنه کلر چون در درجهٔ اول «مردمی» هستند اما این اجاره‌نشین‌ها و ناصرالدین‌شاه آکتور سینما به‌جای «مردم» خواست «عوام» را ارضا می‌کنند...!

* * *

حقیقت این است که مطایبات بالا دربارهٔ نحوهٔ قایسه فیلم ایرانی با همتای خارجی‌اش اغلب به شکلی جدی از سوی نقادان وطنی استدلال شده است. گویی سرنوشتی محتوم، فیلم ایرانی را در نظر این‌گونه نویسندگان خوار و خفیف نموده و سینماگر خودی ذاتاً استعداد طرح مفاهیم فرهنگی، هنری را در فیلمش ندارد. و اگر هم جایی در دنیا مورد تحسین واقع شده عیب از هیئت ژوری آن‌ها بوده است که بلد نبوده‌اند درست قضاوت کنند...! به‌راستی این‌همه «حودفریبی» برای چیست؟ آیا می‌توان چشم بر ارزش‌های درونی یک فیلم بست و به‌راحتی گفت «تکرار فیلم فارسی است». خرافه این است که گمان کنیم ما به‌عنوان نقاد از دیدگاه خلاق‌تری نسبت به سینماگر برخوردار هستیم. فاجعه زمانی است که خود را نه در کنار و همیار هنر و هنرمند بلکه در مقام معارضه با او و اثر هنری‌اش ببینیم. آنگاه همهٔ توان‌مان صرف «تخریب» هرآنچه او «ساخته است» می‌شود. به‌یاد آوریم کلام ژان رنوار را در مزار مرگ زودرس آندره بازن آن هنگام که صادقانه اعتراف می‌کرد: **اگر کسانی چون او نمی‌بودند سینماگرانی نظیر ما هرگز شناخته نمی‌شدند...** به‌راستی که نقاد راستین تمام عمر می‌کوشد تا «حقیقت» و «زیبایی» را در اثری ناشناخته کشف کند و به همگان **بنمایاند**. اکنون که می‌خواهیم به پایان کلام نزدیک شویم بد نیست راز و نیازهای برخی ناقدان با آثار محبوبشان را نیز مروری کنیم:

۱ ـ علی و مادر رو در روی هم نشسته‌اند. لامپایی در میان آن‌ها می‌سوزد. در پرتو آن به هم بُراق شده‌اند و رگبار گفت‌وگو رد و بدل می‌شود. می‌شد این نمای طولانی را به ده‌ها نمای کوتاه تبدیل کرد و صرباهنگ صحنه را به چندین برابر رساند. اما دوربین ثابت و ساکن ناظر این مجادله است. هر دو در آنچه می‌گویند حق دارند، چراغی که در میانشان می‌سوزد، درون دردمند آن‌هاست. هر دو محصول بی‌سر و سامانی و آوارگی‌اند. هر دو با همه و با شرایط در ستیزند. و «ستیز» درونمایهٔ اصلی **نیاز** است. ستیز انسان با انسان که به‌مرور گسترش می‌یابد و به ستیز انسان با زندگی تبدیل می‌شود. نوعی جهاد که ریشه در فرهنگ ملی / مذهبی ما دارد. تصویری روشن و ساده از درونمایهٔ واقعهٔ کربلا. **نیاز** یک فیلم مذهبی است که می‌کوشد تا پیام نهضت کربلا را به وجهی امروزی ارایه کند.

(احمد طالبی‌نژاد دربارهٔ **نیاز**)[۱۵]

۲ ـ خانواده‌ای سرخوش، بار سفر می‌بندد. شوخی زن و شوهر، سرزندگی بچه‌ها، و راننده. پیش از راه‌افتادن «مهتاب» رو به ما می‌کند و می‌گوید که به مراسم عروسی می‌روند. و می‌گوید نخواهند رسید: «ما همه می‌میریم».

و از این لحظه «واقعیت» رها می‌شود. آری، کار هنرمند بازسازی آنچه هر روز می‌بینیم نیست. حالا، شخصیتی از فیلم، به صراحت، به ما می‌گوید در فیلمی که خواهیم دید به دنبال آنچه برای‌مان آشناست نباشیم. ما را با توهم واقع‌نمایی فریب نمی‌دهد، به جادهٔ فرعی خاک‌آلود نمی‌کشاند، و در تپه‌های «هیچ» رهای‌مان نمی‌کند. به ما می‌گوید که آنچه خواهیم دید واقعی نیست. و از همین‌روست که هنگام تماشای فیلم، معیارهای نازل در شناسایی واقعیت را (بحث کسالت‌باری که سال‌هاست در جهان هنر جایی ندارد) کنار می‌نهیم. و از همین‌رو احساس می‌کنیم که با این‌همه، چقدر این فیلم «راست می‌گوید». دربارهٔ همه چیز.

(صفی یزدانیان دربارهٔ **مسافران**)[۱۶]

۳ ـ بسیاری از عُرفا پس از تجربهٔ عشقی که به‌عنوان

عشق زمینی یا عشق مجازی شناخته شده است، به عشق آسمانی نایل شده‌اند. آنان پس از کشمکش درونی و دست و پنجه‌نرم‌کردن با عشق زمینی یکباره به خود آمده‌اند و پی برده‌اند که آنچه به‌واقع به‌دنبال آن هستند، این نیست. معشوق زمینی آنان جلوه‌ای است، از معشوق حقیقی یا به تعبیر دیگر «صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی». این‌جاست که خورشید خانم با توجه به صورت پنهان مجاورش (در کنار شکل فیزیکی و مادری‌اش) می‌تواند معشوقی باشد که صورتی است از معشوق حقیقی جهان.

(علی قبادی در بارهٔ نقش عشق)[۱۷]

۴ - هرگاه که زمین برای زمینیان تنگ می‌شود، رویکرد به آسمان و بازگشت به گذشته می‌آغازد. سر برمی‌داریم از امروز تنگ و عبوس و دل می‌سپاریم به آسمانی بلند و یا دل می‌بندیم به شادمانی‌های نهفته در خاطرات مه‌گرفته قدیم. «غم غربت» گذشته را خوردن و دل به آسمان سپردن، لاجرم تنها گریز راهی است که از روزگار تنگ بر چشم می‌آید... بدین‌ترتیب در گذر انسان از نوعی دریافت معمول از جنس دانش نظری به‌نوعی ایمان، «هامون» دست در کار خطرناکی می‌شود که در نمای بیرون چهره سرگشتگی را دارد. ایمان در این‌جا از جنس عشق است، جهش است، ماجراست، خطرکردن است و سرسپردن به یک بی‌تعیینی عینی.

(ا. نبوی در بارهٔ **هامون**)[۱۸]

۵ - حالا می‌توان به حضور اشکال هندسی در فیلم اشاره کرد که چه در سطح نمادین درونی و چه در فُرم ظاهری عملکرد بسیار قابل‌توجهی در **بای‌سیکل‌ران** یافته‌اند. در تمام طول فیلم به نقاط، خطوط و دوایری می‌رسیم که سکون و حرکت را رقم زده و در مقابله هم جلوهٔ یکدیگر را نیز بیش‌تر کرده‌اند. در حالی که زن بر تخت بیمارستان ثابت بوده و به‌مانند نقطه‌ای می‌ماند، مرد را همیشه در حرکت بر محیط دایره‌ای می‌بینیم و پسر به‌عنوان رابط آن‌ها خط مستقیم را تشکیل داده است. فیلم سرشار از حضور دایره‌های فراوان است، مواردی که ما را بازمی‌گرداند به همان دایره ـ مرکز اصلی، نگاه کنیم به چرخ‌های دوچرخه که همه چیز از حرکت آن‌ها برمی‌خیزد، یا چرخ‌های موتور که سرانجام ناقوس مرگ را بر فراز موتورسوارانی به صدا درمی‌آورد و اصلاً استوانه‌ای که موتورسوار در آن می‌چرخد و در همین صحنه دایره بزرگ‌تری را بر فراز مرد سقوط‌کرده گسترده است. همین‌طور است چرخ‌های اتوبوس‌هایی که حرکت‌شان بهانه‌ای برای خودکشی می‌شود و یا دهانه دایره‌ای‌شکل چاهی که مرد را به اعماق تاریکی برده و پسر را به داخل خود می‌خواند... دایره و خط جایی معنا پیدا می‌کند که مرد هر بار در برخورد با نور خود را در حرکت از مسیر مستقیم دالان‌مانندی می‌بیند. جایی که فضای باز و حرکت دایره‌ای‌شکل بدن به فضای بسته و حرکت مستقیم تبدیل می‌گردد و او تمنای درونی خویش را در خروج از دایره تکرار و مرکزیتی که برشمردیم با خود نجوا می‌کند... در پایان، دوچرخه و مرد تفکیک‌ناپذیر شده‌اند و هیچ چیز نمی‌تواند آن‌ها را از یکدیگر جدا کند... در حقیقت توقف پایان همه چیز است.

(حمیدرضا صدر در بارهٔ **بای‌سیکل‌ران**)[۱۹]

۶ - زبان فیلم زبانی سینمایی است. فیلم بسیار کم‌گفت‌وگوست و عموم حرف‌ها با تصویر زده می‌شود. مرگ با ریختن ورق‌های دفتر عمر بر زمین، عروسی با تصویر لامپ‌های چراغانی در آب جمع‌شده بر زمین، گذر زمان و فصل‌ها با حرکت درشکه بر روی برگ‌های قهوه‌ای چنار یا برف، نداری و فقر با پابرهنگی کودک، تولد و مرگ با

تلفن‌های دوگانه و همزمان در بیمارستان که نوعی دیالکتیک مرگ و زندگی را نیز نشان می‌دهد... در این نمادهای تصویری علی‌رغم تقلید از دیگران بارقه‌ای از فهم سینمایی در ابراهیمی‌فر نمودار شده است.

(مجید مددی دربارهٔ **نار و نی**)[۲۰]

۷ ـ دستفروش هم از آغاز با آن «جنین به‌دار آویخته در شیشه» به طرح فلسفی و نیز اجتماعی زاویه نگاه سازنده‌اش می‌پردازد. چرخه مدام این «جنین» که پیش از به‌دنیاآوردنش سرنوشتی محتوم را انتظار می‌برد به خراب‌آبادی که «هستی» باشد، قطع می‌شود... قصهٔ تولد پیرزن اما، مقوله دیگری است. جان کلام است یک غزل ناب سینمایی است. تولد یک پیرزن مرحلهٔ گذار از تولد تا مرگ، احتضار و انتظار در توهمی است که هم از آغاز چیزی نبوده است در غیبت دانایی! وقتی که «بر سنگ گور خود به دنیا می‌آیی» این فاصله را جز آن‌که در حال احتضار و انتظار بگذرانی چه چاره‌ای خواهی کرد؟

بگذریم... می‌گویید نگاه فیلم‌ساز بدبینانه است پوچی‌گراست و نیستی‌گرا؟ نه این اصلاً نیهیلیسم نیست، تقدیرگرایی نیست، قبول جبر نیست بلکه اعتراض است. اعتراض به همان فلج ذهنی که راه را بر اختیار بسته است. اعتراض به آشفتگی عظیم و سرسام‌آوری است که بر جهان و انسان امروز سایه انداخته است. اعتراض به نبود سیر و سفری در درون است. اعتراض به سکون و ایستایی است. اعتراض به برزخ بی‌عدالتی است. اعتراض به نبود جوهر جهاد در انسان معاصر است. اعتراض به عدم شناخت توانایی‌های انسانی است... اگر انسان معاصر بتواند بر این فلج ذهنی فایق آید «انتظار» بدل به حرکت، رهایی و آزادی می‌شود. انسان در شکل فردی‌اش بر گور خود به‌دنیا می‌آید اما در شکل جمعی‌اش ماندنی است. جاویدان است و هم از این‌روست که ما «خلیفه خدا بر زمین» تلقی‌اش می‌کنیم... در دستفروش فیلم‌ساز به این یقین رسیده که در عصر بی‌عدالتی‌ها باید فریاد برآورد که: چیزی ندانستن، هیچ است؛ نخواستن دانستن، پوچی و بیهودگی برزخ است. انسان معاصر باید از حصار تنگ جهل بگریزد. هر روز نو شود، چون بودن در دانستن، در ورای دانستن هستی است که روح جویندهٔ آدمی را به آرامشی درخور و شایسته می‌رساند.

(هوشنگ حسامی دربارهٔ **دستفروش**)[۲۱]

پی‌نوشت‌ها:

۱. ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۹۷، ص ۵۵، آبان ۶۹.
۲. ماهنامهٔ فیلم.
۳. سوره، بهار ۱۳۷۰ ـ نگاهی به جشنوارهٔ تُه ـ مسعود فراستی، ص ۳۲ و ۳۳
۴. ماهنامهٔ آدینه ـ شمارهٔ ... در بارهٔ خانهٔ دوست کجاست؟
۵. ماهنامهٔ فیلم ـ شماره ۱۱۹، ص ۱۴.
۶. فصلنامه سینمایی فارابی ـ دوره دوم، بهار و تابستان ۱۳۶۹، ص ۱۳۷.
۷. ماهنامه فیلم ـ شمارهٔ ۹۴، ص ۵۳ ـ حیف از آن زخم‌ها.
۸. ماهنامهٔ فیلم.
۹. ماهنامهٔ فیلم.
۱۰. ماهنامهٔ فیلم.
۱۱. فصلنامهٔ سینمایی فارابی ـ دورهٔ دوم، بهار و تابستان ۱۳۶۹، ص ۱۲۵ و ۱۲۶.
۱۲. کتاب تارکوفسکی ـ انتشارات فیلم، چاپ دوم، ص ۸۵.
۱۳. ماهنامهٔ فیلم ـ شماره ۸۰، ص ۶۸ و ۶۹.
۱۴. ماهنامهٔ فیلم ـ شماره ۸۲، ص ۳۷.
۱۵. ماهنامهٔ فیلم.
۱۶. ماهنامهٔ فیلم.
۱۷. فرهنگ و سینما ـ شماره ۱۳، ص ۴۸.
۱۸. گزارش فیلم ـ سال دوم، شماره سوم، ص ۲۹ و ۳۰.
۱۹. سروش ـ سال یازدهم، شمارهٔ ۴۸۵، ۱۸ شهریور ۱۳۶۸، ص ۳۲.
۲۰. سروش ـ سال دهم، شماره ۴۶۶ ۲۹ بهمن ۱۳۶۷، ص ۴۵
۲۱. از کتاب دستفروش ـ نشر نی ص ۱۲۷، ۱۲۹ و ۱۳۰.