نسبت آفرینش و آزادی در سینمای بعد از دوم خرداد

میراحمد میراحسان

نسبت آفرینش و آزادی، پرسشی کلی است که می‌تواند هر بار از نو بازخوانی شود. این نوشته مایل است از منظری فلسفی ـ زیبایی‌شناختی، پرسشی کهن را در متن تفسیر و تکاپوی دوره‌ی دوم خرداد تاکنون پیشنهاد کند تا آزادی‌گرایی مشخص دوران اخیر در جامعه ایرانی و نسبت آن با هنر و آفرینش خاص، یعنی هنر سینما، و معناهای آن را بکاود.

پرسش رابطه‌ی آفرینش و آزادی در سینمای بعد از دوم خرداد، می‌تواند پاسخ‌های گوناگونی را بـه‌بار آورد و همان‌گونه که گفته شد نیت متن حاضر کاوشی است با دوسویه‌ی فلسفی و زیبایی‌شناسانه. در وجه فلسفی معناهای این آزادی‌گرایی در سینما مورد اشاره قرار می‌گیرد و در وجه زیـبایی‌شناسانه از منظر ایدئولوژی فرم به آن نگریسته خواهد شد.

پیشاپیش به عنوان پیش درآمد، اشاره‌ای به پیشینه‌ی مقوله‌ی ایدئولوژی فرم می‌کنم زیرا از این دریچه، موضوع نسبت آزادی و آفرینش را در آثار سینمایی مابعد دوم خرداد شیرازه‌بندی خواهم کرد.

پیش از این نویسندگانی چون برگستروم، کاپلان، کوهن و روزن در آثار فمینیستی‌شان درباره‌ی ایدئولوژی فرم صحبت کرده‌اند و کتاب مشهور بردول و تامسن *Film Art, An Introduction* در پیوست سوم از آن نام برده است.

درک ایدئولوژی فرم، حاصل تجربه‌ی معنوی ـ زیبایی‌شناسانه‌ی بسیار اصیل‌تری از رویکرد مضامین علناً سیاسی و آزادی‌گرایی شعاری در اثر هنری است

در متون زیبایی‌شناسی هنر، متون ادبی، و به‌ویژه متون مربوط به پسامدرنیسم اشاره‌هایی به مقوله‌ی معناداری شکل یافت می‌شود و نطفه‌ی این بحث در آثار دوگروه از نظریه‌پردازان هنر وجود داشته است.

دسته‌ای همان مدافعان هنر متعهد اجتماعی و هنر ایدئولوژیک و طرفداران تقدم محتوا برشکل و تبعیت اثر هنری از واقعیت‌های زندگی و وجه آینگی اثر هنری هستند. شاید از مشهورترین اینان، پلخانف، از مدرن‌ترینشان ارنست فیشر و از متفکرترینشان فیلسوف فراموشی‌ناپذیر اگزیستانسیالیست ژان پل سارتر را بتوان نام برد. امروز این نام‌ها کهنه به نظر می‌رسند اما قوت فکری این اندیشه‌ورزان هنر اجتماعی چه درست و نادرست، گاه از یادنرفتنی است. در رأس اینان مارکس، و مدرن‌ترینشان که با تجدیدنظرهایی دربرداشت مارکسی از هنر به اندیشه کارکرد اجتماعی هنر و رابطه‌اش با دوران‌ها طراوت داده‌اند پیروان مکتب فرانکفورت به‌ویژه بنیامین و هورکهایمر و آدورنو هستند. در واقع استحاله‌ی این جریان در اوج نوگرایی‌اش که به گرایشی تابع اندیشه‌ی اهمیت فرم بدل شد از بنیامین و آدورنو شروع می‌شود و تا هرش در میان تأویل‌گران ادامه می‌یابد. ضمناً توان استنباط معنا از فرم، باوجود وجه مخالفت‌آمیزی که با اندیشه‌ی استقلال فرم دارد، در پاره‌ای از آثار لوکاچ مثال‌زدنی است.

دسته دیگر پیروان فرمالیست‌های روسی، ادامه‌دهندگان ساختگرایی در هنر، نظریه‌پردازان مابعد ساختگرایی و پست‌مدرنیست‌های نام‌دار هستند که به معناداری فرم معتقدند. کسانی چون بارت و لیوتار و ..

منظرگاه دوم از ایدئولوژی فرم، مطمح‌نظر این نوشته است. به چشم نگارنده، درک ایدئولوژی فرم، حاصل تجربه‌ی معنوی ـ زیبایی‌شناسانه‌ی بسیار اصیل‌تری از رویکرد مضامین علناً سیاسی و آزادی‌گرایی شعاری در اثر هنری است. و از طریق آن می‌توان بهتر به اصالت آزادی‌گرا و «باز» یک فیلم یا ماهیت «بسته» و تک‌آوایی آن پی برد. بدین طریق این نقد حاوی ادراک یک آزادی‌گرایی پایدار و ماهوی در اثر سینمایی، نسبت به هر ابلاغ ایدئولوژیک رونما با نشانه‌های مضمونی یا محتویات تماتیک است که در هر اثر فاقد ارزش هنری هم می‌تواند به‌سادگی وجود داشته باشد و مدعی دفاع از آزادی باشد. در واقع نسبت درونی ارزش‌های آفرینشگرانه‌ی یک فیلم با آزادی، معیار اصیل‌تری برای درک نسبت آزادی و آفرینش و تأثیرات یک دوران بر اثر هنری و یا نقش هژمونیک اثر هنری در بسط آزادی‌های یک دوران پرتکاپوست. خواهیم دید در سینمای بعد از انقلاب هم آزادی گوهرین در یک سبک و ابداع زیبایی‌شناسانه و فرم باز ظهورکرده، هم از دعوی آزادی‌خواهی به شکل شعارهای تماتیک و هم از مضامینی که در آن‌ها از قالب‌های فرتوت، بسته، فاقد موزونی و سیستم حاوی روایت دست و پاشکسته و کلیشه داستان‌های سیاسی‌وار وجود دارد، انتقاد شده است. اساساً کل تاریخ صدساله‌ی سینمای ایران از اولین فیلمی که عکاسباشی از مظفرالدین‌شاه در ۱۲۷۹ حین سیاحت اروپا در شهر «اوستاند» بلژیک در جشن روز عید گل گرفت تا آخرین آثاری که دیده‌ام یعنی ***باد ما را خواهد برد، تخته‌سیاه، قصه‌های کیش، اعتراض، بلوغ، متولد ماه مهر*** و ... از نظر ایدئولوژی فرم قابل بررسی‌اند و شناخت نسبت آزادی و آفرینش در ویژگی متمایز سبک‌های گوناگون سینمای ایران از آثار اوگانیانس و سپنتا، تا امروز قابل پی‌گیری است از فیلمفارسی تا سینمای روشنفکرانه غفاری، گلستان، رهنما، فروغ فرخزاد از سینمای موج سوم تحت تأثیر وسترن‌های امریکایی و آثار فیلم نوآر و قهرمان یا ضدقهرمان تنها تا سینمای تحت تأثیر

نئورئالیسم مابعد *گاو* از سینمای رئالیستی کانون پرورش فکری تا سینمای سیال ذهن که با سرمایه‌گذاری وزارت فرهنگ و هنر و رادیو و تلویزیون آفریده می‌شد و سرانجام در نطفه‌های سبک رویکردگرایی که در آثار کیارستمی و شهید ثالث و سپس نادری پاگرفت و بالاخره در آثار سینمای متفکرانه رویکردگرای بعد از انقلاب (کیارستمی و دنباله‌روان او در این سبک که در حال بده بستان زیبایی‌شناسانه با واقعیت‌اند نظیر مخملباف‌ها، جلیلی، پناهی، شهبازی، مهرانفر و ...) در همه‌ی این تحولات، آثار گوناگون از منظر ایدئولوژی فرم قابل بررسی است و ما فقط به آثار دوره‌ی اخیر توجه داریم. یعنی موضوع این مقاله محدود به همان عنوان آن است: نسبت آزادی و ابداع زیبایی در آثار سینمایی مابعد دوم خرداد. البته پیش از این با انگیزه بسط همین بحث و فقدان اثر پژوهشگرانه خصوصاً در زمینه‌ی رابطه‌ی فرم آثار سینمایی در ایران با نشانه‌شناسی دلالتگرانه و جهان‌بینی‌ها بود که سلسله مقالات هستی‌شناسی سینمای نوین ایران را نگاشتم. سلسله مقالاتی که هدف آن توصیف سبک رویکردگرایی به‌مثابه یک کنش جهان‌نگرانه بود که به هیئت یک گرایش سبکی و یک فرایند فرمال رخ می‌داد. در آن مقاله‌ها این باور به اثبات می‌رسید که در ژرفنای سبک کیارستمی یک نگرش مابعد مدرن با ریشه‌ها و پرسش‌های نیچه‌ای از نظر فلسفی و امتیازهای هرمنوتیکی و تمایزات شالوده‌شکنانه وجود دارد. هدف اصلی از اختصاص مقاله‌هایی در این قلمرو نه تنها صرفاً تأویل آثار نوی سینمای ایران و یا هم‌چنین ساختارزدایی از روایت، هم‌چون تکنیکی مدرن در نقدنویسی بود بلکه اثبات ماهیت جهان‌نگرانه و مشخصات ایدئولوژی فرم در آثار جدیدی را مدنظر داشتم که به نام

سینمای نوین ایران در جهان، نقشی آوانگارد در رها کردن کلاف‌های پیچیده‌ی اضطراب‌های فرمالیستی بغرنج هنرمندان، ایفا می‌کند و با رویکرد به زندگی و گوهر ساده آفرینش، در همان حال به شریک کردن هوش مخاطب در یک آزمون چند آواگری پست‌مدرنیستی، ایجاد جهان اندیشگون، و یک پرسشگری قطعیت‌ستیز و تردیدگرا، و یک آزادی‌گرایی زیبایی‌شناسانه می‌پردازد.

بدین‌طریق در واقع و طبیعتاً بخشی از برهان‌های نظری و شواهد تفکری که در این نوشته بررسی می‌شود مربوط به آثار قبل از انقلاب است که فرصت طرح در این‌جا را نخواهد یافت. اما آن بررسی قبلاً صورت پذیرفته و پاسخ خود را یافته است. جست‌وجویی که نشان می‌دهد ایدئولوژی فرم، به ما امکان می‌دهد تا دریابیم چگونه «به دنبال انواع مختلف معنا در فرایندهای فرمال بگردیم.» این پرسش در «هنر سینما» دنباله‌ای دارد که وقوف به آن به درک کامل‌تر نیات این نوشته یاری می‌رساند.

«آیا آن فرمی که فیلم به کار می‌گیرد، آکنده از دلالت‌های ایدئولوژیک نیست؟ آیا الگوبندی روایی، خود، معنای ایدئولوژیک ندارد؟ آیا مفهوم هالیوودی علیت، خود دربردارنده‌ی اندیشه‌ی عمل فردی به عنوان تنها نوع کارآمد عمل نیست؟ چنین پرسش‌هایی در سال‌های اخیر نخستین جایگاه را در مطالعه‌ی فیلم به خود اختصاص داده‌اند. محققان زیادی شروع به بررسی کرده‌اند که چگونه شیوه‌های ساختار دادن به روایت‌ها در یک جامعه را می‌توان به‌مثابه‌ی حاملان معانی ایدئولوژیک به حساب آورد.»

حال آشکار است که مثلاً جست‌وجوی روندهای شکلی در آثار عامه‌پسند امروز، ریشه در ژانرهای مختلف فیلمفارسی- ملودرام‌های خانوادگی، ژانر سینمای روستایی، کلاه مخملی، و ... - و فرم ولنگارانه سینمای بزن‌بکوب کاباره‌ای می‌تواند داشته باشد که بنا به مقتضیات روز تغییراتی به سینمای خود داده است و کشف معناداری این زیبایی‌شناسی معکوس و این روش خامدستانه سرهم‌بندی اثر با کاستی‌های فراوان در ساختار دراماتیک، می‌تواند به شکلی ریشه‌ای پی‌گیری و آسیب‌شناسی شود. همین‌طور فهم فرم آثار واقعگرای سینمای ایران، در حوزه‌ای که مستندگرایی، امکان و آزادی ظهور یافت - کانون پرورش فکری - و ارتباط آن تجربه‌ها با سبک و الگوهای سینمای ناداستان‌پرداز باید تدقیق شود. و یا نمادگرایی امروزی که مبناهایش را در نمادگرایی پیش از انقلاب و رابطه زبان سمبولیک فیلم‌ها با فضای بسته‌ی جامعه‌ی تک‌صدایی می‌تواند داشته باشد که البته سپس به یک عادت زبان شناسانه و نشانه‌شناسانه و یا حتی یک امکان زیبایی‌شناسانه تحول پذیرفت. سوبژکتیویسم و سیال ذهن نیز که حامل معناهای ایدئولوژیک در هیئت تجربه فرمی‌اند در سینمای ما از این قاعده مستثنا نیستند. و آشکار است بررسی پیدایش معنا‌پردازی مختلف که از فرم آثار متفاوتی چون ***خشت و آیینه*** با ***سیاوش*** در ***تخت جمشید***، ***شب قوزی*** با ***چشمه***، ***گاو*** با ***قیصر***، ***مغول‌ها*** با ***گزارش***، ***یک اتفاق ساده*** با ***حسن کچل*** و ***غریبه و مه*** با ***گوزن‌ها*** و ... برمی‌خیزد، در فهم روندهای امروزین معناداری فرم، اثر می‌گذارد. روندهای نویی که باوجود پختگی و کمال و یا پیدایش سبک‌های نو، ریشه‌های مشترکی با فرایندهای فرمال دیروز دارند و در ژانر سینمای نو پدید جنگی، دینی، عرفانی و ... به‌ویژه سینمای رویکردگرایی که ارزش سبکی جهانی پیدا کرده، گذشته‌ی سپری شده حضور دارد. چه کسی در ***سلطان***، ***رضا موتوری***، ***طعم گیلاس***، ***زنگ تفریح***، ***ناصرالدین‌شاه آکتور سینما***، ***مغول‌ها***، ***سلام سینما***، ***کلوزآپ***، در ***رقص خاک***، ***آب***، ***باد***، ***خاک***، ***مسافر جنوب***، ***مسافر***، در ***بادکنک سفید***، ***خانه دوست کجاست؟*** و ... را می‌تواند ندیده گیرد؟ البته سبک رویکردگرایی، از نظر فرایندهای شکلی و رویکرد به عناصر ساختارزدایانه مباحث نویی را همراه دارد. و در آن کمالی است که در آثار مستند نما، سیال ذهن، و سینمای ضدقصه قبل از انقلاب نبود. اما آیا خامدستی فرم‌های تقلیدی از نوع فیلم‌سازی دست پنجم سینمای جنگی هالیوود و یا شبکه محلی ضعیف و غیرمنطقی و سرسری مناسبات ساختاری در سینمای به‌اصطلاح دینی، افشاگر ماهیت و روح جهان‌نگری کاذب و نهان‌روشانه‌ای نیست که با روح دفاع مقدس مردم و طریق و ادراک عارفانه امام خمینی (ره) در عرفان اجتماعی

و جهاد الهی بیگانه بود و از نگرش دیگری سرچشمه می‌گرفت که افقی کوتاه و مبتذل داشت و می‌توانست بسیجی ساده و واقعی را با فرایندهای سطحی به فرم درآوردن از روی نسخه‌های هالیوودی به رمبو تبدیل کند؟ نحوه‌ی روایت بسیاری از این نوع آثار حاوی یک افشای فرمی است. فرم، بیانگر فاصله‌ی فیلم‌ساز از واقعیت جنگ، توقف در نشانه‌های سطحی، درک سوداگرانه از آن و عدم لمس راستگویانه‌ی آن است.

نسبت آزادی و ابداع زیبایی در دوره‌ی بعد از دوم خرداد می‌تواند تحت تأثیر دو سنجه زیبایی‌شناسانه و اندیشه‌ی اجتماعی، پاسخ‌های متفاوتی بیابد. مثلاً تفسیر آزادی در دوران اخیر، می‌تواند با سیماهای متنوع حاضر شود: آزادی دوم خردادی، آزادی خطرناک علیه تفسیر امام و نشان نفوذ بیش از پیش غربگرایان با جامعه‌ی روشنفکر دینی در ساختارهای اصیل حکومت اسلامی است. آزادی دوم خردادی در ادامه رکن رکین جمهوری اسلامی، پیمان و روح نهضت امام خمینی (ره) که در ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ اعلام شد و به‌ویژه شعار تردیدناپذیر استقلال، آزادی، جمهوری اسلامی، طی انقلاب ۲۲ بهمن و از پایه‌های اصیل و متعهد قانون اساسی ماست. این آزادی‌گرایی، پس از پاسخ دادن به مبرم‌ترین چالش‌ها حول استقلال، مجال بسط یافت و ادامه‌ی راه امام (ره) است. آزادی دوم خردادی، یک پاسخ ناگزیر به بحران درونی برای رهایی مقطعی و پلی برای پایان دادن تدریجی به حاکمیت دینی و گره‌خوردگی سیاست و دین است. آزادی دوم خردادی نشان امکان خود تصحیح‌کنندگی نظام پویای جمهوری اسلامی، نشان برانگیختن خودانتقادی در درک کاستی و اصلاح نظام و پاسخ به مقتضیات زمان با اتکا به عقل و گسترش دستاوردهای اجتماعی دوران امام خمینی (ره) است. آزادی دوم خردادی یک جنبش فریب‌آمیز برای عدم پاسخ به مشارکت واقعی همگانی و تفویض قدرت به صاحبان آن یعنی همه ایرانیان است. آزادی دوم خردادی نشان مکالمه‌ی زنده اسلام با دستامدهای نوبشری و نشان قوه‌های حیاتی و تحول‌طلبی بنیادین و امکان زندگی آن در جهان مدرن است.

با حفظ پایه‌های الهی و آزادی دوم خردادی، پاسخ ناگزیر باسیماچه دینی به ملزومات زندگی مدرن، مدرنیته و عقلانیت مدرن داده می‌شود. آزادی دوم خردادی پاسخی به پیش‌بینی نیچه‌ای برای بسط یک هیچ‌انگاری اومانیستی از دل یک انقلاب دینی است. آزادی دوم خردادی به معنی تولد فرزندان تسلیم شده به لیبرالیسم غربی از دل و بطن انقلاب اسلامی است، روشنفکر دینی امروزی که بیگانه با معرفت اجتهادی و سنت‌های حوزوی است و تا بخواهی انباشته از اندیشه‌ها و راه‌حل‌های مدرن و خاضع بدان است، در حال انجام نقش تاریخی خویش، یعنی فروافکندن دینداری از بنیاد و بر صدرنشاندن عقل‌افزاری است.

نسبت آزادی و ابداع زیبایی در دوره‌ی بعد از دوم خرداد می‌تواند تحت تأثیر دو سنجه زیبایی‌شناسانه و اندیشه‌ی اجتماعی، پاسخ‌های متفاوتی بیابد

آزادی دوم خردادی، پاسخ به نیازهای فطری آزادی انسان بر اساس درکی باز و اصیل از اسلام و مقابله با تجرد و استبداد است... هر یک از تفسیرهای فوق‌الذکر، می‌تواند بستر یک تأویل متفاوت از آثار دوم خردادی باشد. برای رهایی از این اغتشاش مضمونی است که تمسک به ایدئولوژی فرم راهی زیبایی‌شناسانه و اصیل و مطمئن به نظر می‌رسد.

***

یک کارگردان دوم خردادی، و در واقع یک نمونه رهبری‌کننده‌ی نامور که اتفاقاً هم در ساختن فیلم گفت‌وگوی مشهور انتخاباتی و تبلیغ آقای خاتمی نقش اساسی داشت و وکیل مجلس شد، طی گفت‌وگویی سخنی می‌گوید که گوهر و درونه‌ی معنوی آثار دوم خردادی از چشم سازندگان آن است. گوهری که از پوسته و حجاب بیرون آمده و دیگران هم چه بدانند یا نه، چه بخواهند یا نه، بازیگران همین نقش در سینمای دوم خردادی‌اند. این نوشته نمی‌خواهد از چشم فیلم‌سازان دوم خردادی به آثارشان بنگرد، بلکه می‌خواهد پرسشگرانه درباره‌ی حقیقت فرمی و معنای

زیبایی‌شناسانه‌ی آن، تفسیرش را با مخاطبان در میان بگذارد. او می‌گوید: «... هستی آدم در دوران نیست‌انگاری یک هستی چندپاره و پریشان است. و آدمی که اسیر نیست‌انگاری است وقتی مجبور شود نقاب مذهب و ایمان به صورت بزند چند پاره‌تر و پریشان‌تر می‌شود. این وضعیت را نباید به سیاست تقلیل داد.»

او سپس درباره‌ی این‌که آثارش خبر از تحول بنیادین جامعه‌ی ایران نه در سطح حوادث بلکه در لحن ارواح انسانی می‌دهد، می‌گوید:

«تغییر در لحن ارواح انسانی، تعبیر زیبایی است. امیدوارم چنین تعبیری واقعاً به فیلم *شوکران* بیاید.» آیا تحول بنیادین جامعه‌ی ایران که در پرسش به آن اشاره شد، و تغییر در لحن ارواح انسانی که پرسشگر پس از دیدن آثار سینمایی دوم خردادی بدان اشاره دارد، همان معنای «نیست‌انگاری» منفی در پاسخ کارگردان مشهور دوم خردادی را دارد؟

آیا اساساً اثر او، و آثار دیگر، حاوی همین درک منفی از نیست‌انگاری است؟ یا به طور پنهان و شاید ناخودآگاه مبلّغ نیست‌انگاری نیچه‌ای و پیامدهای آن است که در آن اشاره به تحول بنیادین مد نظر می‌توانست باشد؟

منظورم از نیست‌انگاری مثبت نیچه‌ای اشاره‌ی مستقیم به همان خبری است که پیام‌آور نیچه در جهان قرن نوزدهم طنین افکند و قرار بود آوای آن و نور آن ستاره تابناک تفکر فرامدرن پس از سال‌ها و بلکه قرن‌ها به گوش و چشم همه مردمان برسد. آیا آن داستان را به یاد می‌آورید؟ داستانی که باید پرسید آیا از منظر یک تأویل نیچه‌ای ما طنینش را امروز در آثار سینمایی‌مان می‌شنویم؟ طنین مرد دیوانه پیام‌آور که با فانوسی در دست به نیمروز میان همگان فرود آمد و فریاد برآورد ما قاتلان خداییم؟

آن‌چه درباره‌ی شالوده‌ی فلسفی سینمایی که موسوم به دوم خردادی است می‌خواهم بگویم بر پایه‌ی بند ۱۲۵ دانش طربناک یا حکمت شادان نیچه قرار دارد. آیا این سینما آن نور ستاره‌ی دور نیچه‌ای است که این زمان به ما رسیده و رهبری رویداد عظیم حذف الوهیت، از زندگی و سیاست، پایان دادن به اخلاق دینی، نقد آن و دعوت به اراده‌ی قدرت انسانی را به عهده دارد. یعنی پیشاهنگ گامی دیگر در تحول بنیادین جامعه‌ی سنتی به جامعه‌ی مدرن از نوع جهان غربی یعنی با سیطره مدرنیته است؟ حتی اگر با نقد نیچه‌ای عقلانیت مدرن و لیبرالیسم و دمکراسی آمیخته باشد، باز در مسیری رادیکال‌تر حاوی گسست از تبار اخلاق سنتی است؟ و البته بیش از هر چیز در آن تقاضاهای دمکراتیک علیه قیود سنتی برجستگی دارد تا نقد اخلاقیات لیبرالی و دمکراسی!

بدیهی است اگر فرایندهای فرمال این آثار، فاقد اصالت دانسته شود و فرم آن دلالتگر یک جهان‌نگری بسته باشد در آن صورت در بهترین حالت سینمای دوم خردادی دنباله‌روی عامه‌پسند یک سینمای نوین اصیل و اندیشگونی است که هستی‌اش در قلمروی دیگر پرورده شده است. سینمایی که ریشه‌های آن در رئالیسم پیش از انقلاب سینمای متفکرانه کانون و ... و باروری‌اش در سینما- اندیشه و جریان رویکردگرایی بعد از انقلاب اسلامی (و نه بعد از دوم خرداد) رخ داده و صورت گرفته است. و در واقع فضای تحولات اجتماعی پس از انقلاب و فروریختن دیکتاتوری مدرن نما و به میدان آمدن اراده‌ی معطوف به قدرت مردم، زمینه آفرینش و حیات آن را که مفسر باطنی آزادی و تجسم آن تا سرحد عالی یک زیبایی‌شناسی و فرم رویکردگراست فراهم آورده است. مطایبه تاریخ در این تأویل آن خواهد بود که برخلاف تصور ایدئولوژیک چپ و حتی نیچه‌ای، دین نه مانع این رویش نو شد که خودبستر این تولد شده است. تولدی که رهبری سینمای ما با سرشت تحقق چندآواگری و آزادی‌گرایی اصیل آن قرار گرفته است. این است عصاره پرسش حول ماهیت فلسفی اتفاقی که در سینمای امروز می‌تواند پرسش تحول بنیادین دیدگاهی و «تغییر در لحن ارواح انسانی را معنی کند» و با دو زاویه مختلف، منتقد ـ سینماگر دوم خردادی آن را در همان نقل قول فوق‌الذکر تأکید کرده‌اند.

درباره دوره‌بندی تحولات سینمای ایران از منظر مدیریت و سیاست عمومی حاکم بر فیلم و فیلم‌سازی و نظارت دولتی و چالش‌های ناگزیر در متن یک رویداد عظیم به‌نام انقلاب اسلامی و بحران‌های سیاسی اقتصادی و فرهنگی بعد از آن، هم نگارنده هم دیگران بسیار سخن گفته‌اند. کلام آخر آن‌که در دوره مدیریت آقای میرسلیم و ضرغامی، نشانه‌های متعدد یک دخالت پیشرونده دولتی بر کار سینمای ایران رشد یافت. البته چنین واقعیتی به معنی عدم تولید آثار برجسته در آن دوران نبود. این تفسیر خالی از حقیقت است و بخشی از آثار مهم و بزرگ سینمای متفکر ایران در همان دوران متولد شد. اما واقعیت آن است که در دوران پیش از دوم خرداد بدنه و پیکره‌ی عمومی سینمای ایران، عمدتاً در خدمت یک سینمای دولتی و هدایت شده با افق کوتاهی بود که آثار خشونت‌گرا و از نظر ساختاری عمدتاً بی‌ارزشی را به نام سینمای جنگ و سینمای دینی بر پرده برد و با هزینه کلان بیت‌المال مردم، آثار بی‌رونق و کسالت‌آور و تابع افق‌های مبتذل آثار دست چندم هالیوودی و با ساختار الکن و شیوه توهین‌آمیز به شعور تماشاگر و ترویج یک زیبایی‌شناسی معکوس رواج یافت. این آثار با عدم اقبال روبه‌رو شد و فیلم‌سازان گلخانه‌ای یارانه‌ای توفیقی نیافتند و سینمای ایران در آستانه‌ی ورشکستگی اقتصادی قرار گرفت. رویداد اصلاحگرانه دوم خرداد، تکلیف یک رویکرد مردمی در پاسخ به تقاضای مردم را به عهده گرفت، در سینما، سیاست رونق اقتصادی با فرمول سفارش گرفتن از مردم به‌جای دولت، و آفرینش آثار جذاب در دستور قرار گرفت. فضای نسبتاً آزادتر فیلم‌سازی به‌درستی در خدمت عالی کردن این شعار درآمد و در نتیجه سینمای موسوم به بدنه سینمای سالم ایران با رونق بسیار پدیدار شد که دو رکن نو پدید آن توجه به رابطه ممنوع زن و مرد و توجه به سیاست و گفتمان آزادی به صورت علنی و شعاری است. آیا «سینمای بدنه»، رهبری ضمنی زمانه را برای دست شستن از

ارزش‌های سنتی انقلاب به عهده گرفته است؟ آیا سینمای بدنه، برعکس نقش پیشرو در اصلاح دینی و فایق آمدن بر تحجر عمومی و فکری، و نیز تحجر در سینما را بر دوش می‌کشد؟ آیا سخن راندن از آزادی بیشتر در رابطه مرد و زن لحن نیچه‌ای دارد؟ و یا فاقد تفکر و تابع درک لیبرالی از سطح زندگی غربی است؟ و یا برعکس پایان دادن به محدودیت سرخودی است که بیهوده مُهر شریعت را بر چهره زده و سبب بدنامی دین و تحمیل حرام‌های خودرای بر روابط انسانی و تنگ کردن فضای جامعه است و غلبه بر آن به سود دین است و هیچ ربطی به تلقی اومانیستی از لائیسیته و مدرنیته ندارد؟

سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی، شاهد ظهور یک سینمای متفکر با فرمی بدیع بود که تبدیل شد به دریچه مکالمه ما با جهان

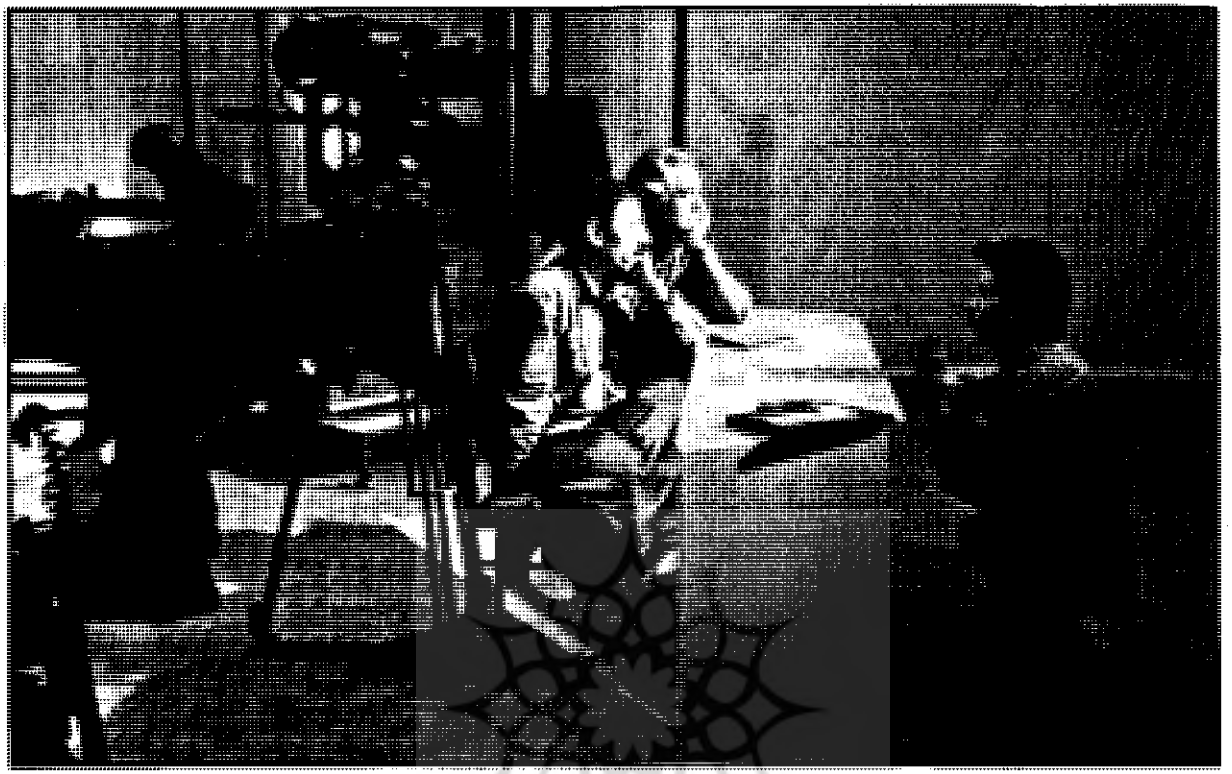
سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی، شاهد ظهور یک سینمای متفکر با فرمی بدیع بود که تبدیل شد به دریچه مکالمه ما با جهان. در فضایی که عمیقاً ایران منزوی بود، این سینما نقش سفیر و آوای خلاقانه مردمی را ایفا کرد که از مجلس سیاست فرا می‌پرید و با جذابیت آفرینشگرانه زیبایی‌شناسانه، با جهان وارد گفت‌وگویی پیشرو می‌شد. این سینما به‌زودی حتی در جهان، به جریانی پیشتاز تبدیل شد. بدون تردید آغازگر این سینمای آزادی‌گرا کیارستمی و سبک اوست. من این سبک را رویکردگرایی نام داده‌ام. به‌خاطر تأکید بر تمایز و تفاوت و جدایی‌اش با نئورئالیسم کوشیده‌ام اثبات کنم این سینما دارای ویژگی‌های سبکی یکّه‌ای در جهان است. حال بنگریم فرم این سینمای دلالتگر به چه معناهایی است. سینمایی که امروز مشهورترین جریان سینمایی در جشنواره‌هاست و جز کیارستمی، پیروانی دارد که البته به نظر نگارنده در بسیاری مواقع از درک ژرف معنای فرمی ظریف و پشتوانه فکری عمیق آن عاجز بوده‌اند. به‌هر حال امروز سینمای رویکردگرای با آثار مخملباف، پناهی، جلیلی، قبادی، یکتانژاد، سمیرا مخملباف، مهرانفر، شهبازی و با تمایزاتی با سبک مستقل مجیدی، در جهان موفقیت وسیع و قابل اعتنایی یافته است. عناصر معنادار سبکی این سینما تا جایی که به بحث آزادی و آفرینش بستگی دارد، چنین می‌توانند دسته‌بندی شود:

۱. رویکرد به زندگی به مثابه یک متن زیبایی‌شناسانه.
تماس با واقعیت در نظام گذشته که نظامی بسته و واقع‌گریز بود با مشکلات متعددی روبه‌رو بود. آزادی لمس زندگی به انحای گوناگون در معرض تفسیری سیاسی و ارجاعی واقع می‌شد و مشمول سانسور می‌گشت. البته اصلاحات از بالا که با ورود فرح به دربار در عرصه هنر رخ داد، به ایجاد نهادهای رسمی و تحت کنترل برای اهداف نمایشی با هدایت او ختم شد. اما در برخی از این نهادهای رسمی، بر کار هنرمندان نظارت کمتری صورت گرفت و به سبب عدم نفوذ عمومی و کارکرد محدود هنر این دسته، چنین پنداری شکل گرفت که آزادی عمل آنان، زیانی به پیکره فرهنگ رسمی نخواهد رساند و مایه رشد سلیقه و شعور عمومی نخواهد شد. کانون پرورش فکری از یک سو و فعالیت جنبی تلویزیون قطبی و ... از این محافل شمرده می‌شود. در حاشیه سینمای مبتذل تولیدکننده فیلمفارسی و ممیزی شدید رسمی در سینمای حرفه‌ای، هنرمندان کانون و ... فرصت آن را یافتند که سینمایی سرزنده، واقعگرا و متفکر را آزادانه رشد دهند. سینمایی که در راس آن با تجربه‌های کیارستمی، شهید ثالث و شیردل، طیاب، و ... حاوی ارزش‌های زیبایی‌شناسانه‌اند. ساختار حاکم سینمای حرفه‌ای ایران با انقلاب اسلامی فرو ریخت و پس از فراز و نشیب‌های فراوان آن جریان حاشیه‌ای هر چند باربرداری و تلاش فراوان، توانست در قالب یک سینمای حرفه‌ای قد علم کند و مشخصه‌های سبکی تجربه شده خود را در متن یک سینمای حرفه‌ای به کار گیرد. *خانه دوست کجاست؟* با موفقیت جهانی خود، راه سبکی را در سینمای ایران باز گشود که سراپا متمایز با تجربه قبلی سینمای حرفه‌ای، حتی سینمای موج سوم بود. ویژگی این سبک با پذیرش نظام

عمومی سینمای حرفه‌ای پس از انقلاب روبه‌رو شد. دیگر به صرف نشان دادن متن مستندنما و سینمای زنده زندگی، اثری محکوم نبود که در حاشیه سینمای حرفه‌ای قرار گیرد و از پخش عمومی در سینماهای کشور محروم بماند.
مشخصه‌های این سبک که سپس در دیگر آثار کیارستمی تکرار شد و بالاخره سبک سینمای مخملباف را تغییر داد و یک دوره به‌وسیله کیومرث پوراحمد، فروزش، پرتوی، دنبال گشت و بعد از آن در سینمای جلیلی و سمیرا مخملباف و قبادی، مهرانفر و شهبازی و به‌ویژه پناهی شکفت. این نوع سینما حاوی یک درک باز و سیستم آزاد در فیلم‌سازی است. این عطش آزادی با فرمی که ما را در متن مستند قرار می‌دهد و ما را به دیدار فضاهای زنده و بکر و همواره دور از دسترس مانده‌ی زندگی‌مان می‌برد، بدویت و سادگی کودکی و فضاهای طبیعی پیرامون ندیده گرفته شده‌مان را به ما نشان می‌دهد. دیداری واقعی که گام اولیه تماس ما با چهره عریان زندگی ماست. در این‌جا متنی دکوپاژ شده و فیلم‌نامه‌ای که دقیقاً نگاشته شده باشد وجود ندارد، زیرا فیلم در بخش بزرگی از هستی خود، متکی به رویدادهایی است که حین ساختن رخ خواهد داد. این خود نفوذ یک آزادی‌گرایی را در سبک مذکور معرفی می‌کند که ماهوی است. منظور تنها بداهه‌پردازی نیست که خود شکلی از آزادکردن فیلم از محبس تخیل و ذهنیت و گشودن دست و بال فیلم‌ساز برای حرکت آزادانه است و آزادی را گرایش ذاتی و ساختاری فیلم می‌کند، بلکه هم‌چنین منظور همه‌ی عناصر فیلم‌سازی است که با ریشه مستندسازی قرین است. اما تفاوت اصلی آن است که در این‌جا این عناصر هم‌چون عناصر زیبایی‌شناسانه جهانی اندیشگون برگزیده، پرداخته و آفریده می‌شود و مورد قرائت نو قرار می‌گیرد. یک لوکیشن واقعی، یک نابازیگر که با حضور خود به اثر گشودگی کنش‌ها و واکنش‌های بی‌سابقه، طبیعی و بکر می‌بخشد، و پرسش‌هایی که مستقیماً از عمیق‌ترین واقعیت زندگی برخاسته و از منظری نو، به ارزیابی مجدد باورها، روش‌ها و موقعیت‌های سنتی می‌پردازد. احضار کودکی در واقع امکان روبه‌رو کردن ما با واقعیت بکرتری از وجود ماست که تماشای آزادانه او، می‌تواند خطاهای نگرش‌مان را به ما نشان دهد. ارزش‌های طبیعی وجود انسانی ما را گوشزد کند و از تمایل بکر به رهایی، خرد نو و طبیعت آلوده نشده به خرافه پرده بردارد. این سنديت واقعیت تبدیل شده به بستری آفرینشگرانه در *مشق شب*، با یک جوهره انتقاد نظام آموزشی که گویی کلیت آموزه‌های مستبدانه کهنه را به چالش می‌طلبد همراه است. در *کلوزآپ* باز با یک تماس سه‌لایه‌ای با واقعیت موجود که مشمول پرسشی درباره ایفای نقشی غیرواقعی می‌شود و در *زندگی و دیگر هیچ*، با بهره از همه‌ی جسم جسیم رویداد فاجعه‌آمیز واقعی برای ارایه نگاهی تماشاگرانه که در متن مرگ، نشانه‌های زندگی را گرامی می‌دارد و ... همین نگرش است که بر سلام *سینمای* مخملباف اثر می‌نهد، و رویدادی واقعی را مایه‌ی پرسش‌هایی در رابطه با زندگی ما می‌گردد. فضای واقعی *گال* را به ساختاری برای نگاه دوربین به زندگی در یک مرکز بازآموزی تبدیل می‌کند و...

۲. رویکرد به زیبایی‌شناسی نو هم‌چون متنی منبعث از زندگی

وجه آزادی‌گرایی فرمی سینمای رویکردگرا هم‌چنین در نگره زیبایی‌شناسانه نوینی نهفته است که در تجربه پست‌مدرنیستی نشو و نما یافت. اتفاقاً این عناصر سبکی هم با تجربه نیچه‌ای از زبان، حقیقت، و معنا ربط دارد. غیبت و دور از دسترس بودن حقیقت و یا حتی در یک هیچ‌انگاری پی‌گیر عدم وجود حقیقت، بر ساختارهای غیاب، حذف، حوزه‌های تهی در ساختمان و معماری اثر و سازمان دادن نگفتن، تأکید می‌شود. بدین‌سان اثر رویکردگرا، باوجود مستندنمایی، به‌شدت تأویل‌گراست. و حتی با فاصله‌گذاری نه تنها سعی می‌کند به عقلانیت بیننده متکی بماند بلکه خود به شالوده‌شکنی خویش دست می‌زند، و مخاطب را به ساختارزدایی فیلم تشویق می‌کند. نه فقط با شگرد فیلم در فیلم بلکه با یک سیستم تمام و کمال نشانه‌شناسی به این کار دست می‌زند. فیلم *زیر درختان زیتون*، یا یک *داستان واقعی* یا *سلام سینما* تنها نمونه‌های منحصر به فرد شرکت دادن مخاطب در معماری اثر نیست.



مخاطب‌گرایی سرشت سینمای رویکردگرای نوین ماست. اثر با کلیت ساختمان خود مدام صفحات سفیدی را پیش روی تماشاگر می‌گشاید و او را تحریک می‌کند از یک نظام تک‌معنایی بپرهیزد، بنگرد که حدس‌هایش ممکن است فرو ریزد و سیستم معنوی نویی در فیلم بروید. ما در *طعم گیلاس* مدام با این دوایر تأویلی که ناتمام فرو می‌شکنند و ما را به تأویل نو فرا می‌خوانند روبه‌رو می‌شویم. آیا ماجرای کیوسک تلفن و کار سنگتراش وتوهم او به یادتان می‌آید. گویی کل اثر می‌خواهد ما را با آموزه تفکری نو روبه‌رو گرداند. از این‌جا سرشت قطعیت ستیز این آثار در فرم رخ می‌نماید. شکل فیلم متکی بر ناتمامیت، گریز از تک‌آوایی‌گری فراهم آوردن امکان تأویل گوناگون و حتی روبه‌رو کردن ما با بیان‌ناپذیری چیزی است که در وهله اول ممکن است بسیار واضح و قطعی معنی شود. عنصر غیاب که به نحو رادیکال در *باد ما را خواهد برد* سراپای فیلم را دربرگرفته (از پیرزن محتضر تا مرد ته چاه در گورستان، تا دختر شیردوش فرو رفته در تاریکی، تا ساختمان خود اثر) در خدمت همین تأمین حداکثر آزادی مخاطب در معماری فضای انتزاعی روبه‌روست که ما آن را به‌دلخواه پر می‌کنیم. این عناصر عالی زیبایی‌شناسانه به‌خوبی نشان از بالیدن و شکوفایی‌اش در دو دهه اخیر و در پی انقلاب اسلامی است.

***

به چشم من سینمای موسوم به سینمای دوم خرداد، نه سینمایی رهبری‌کننده بلکه سینمایی مصرف‌کننده‌ی کنش اجتماعی و سیاسی و زیبایی‌شناسانه است. و هر چند عامه‌پسند و در مکالمه با واقعیت‌های روزمره زندگی است، ولی خلاف توجه عمومی، هرگز حاوی آفرینشی ناب، و پیشرو نیست و از خرده‌ریز سفره‌ی سینمای خلاق

رویکردگرا سود می‌جوید. البته پختگی تکنیکی در این سینما، فیلم‌برداری، بازیگری، صحنه‌پردازی، نورپردازی بهتری را نسبت به سینمای تبلیغی و خامدست دوره‌های پیشین به منصه ظهور رسانده است.

آیا این سینما یکپارچه است؟

به نظرم نه، در سینمای دوم خردادی چند گروه قابل تماشاست:

۱. سینمای سوءاستفاده‌گر از زندگی و آزادی. این گروه آثار دوم خردادی، آثاری سوداگر، فیلمفارسی‌های جدید و با همان سرشت‌اند. یعنی با سوء استفاده از تقاضاهای مردم و واقعیت روزمره به رنگ تمناهای مردم درآمدن سود سرشاری به جیب می‌زنند در واقع سینمای رویکردگرا بسی پیش از سیاست، رهبری آزادی‌گرایی اصیل، متفکرانه و زیباشناختی را به دوش گرفت. پرسشگری این سینما و چالش آن با جهان کهنه و تفسیر شکاکانه‌اش از سنت‌ها و یا لااقل فرهنگ خرافی پیرمردان مستبد درباره آموزش کودکان که از *خانه دوست کجاست؟* آغاز گشت بویی از یک هیچ‌انگاری مثبت نیچه‌ای همراه خود دارد. این سینما حاصل عصاره حرکت روشنفکرانه و هنری طی چند دهه از حیات سینمای متفکرانه در ایران است.

ساختمان مبتذل، محتوای پیش‌پاافتاده و سطحی بودن سطحی‌ترین ادراکات معمولی پیرامون پرسش‌های زندگی از جمله مشخصه‌های سینمای سوءاستفاده‌گر است.

سیاوش اثر مقدم و *کمکم کن* اثر ملاقلی‌پور از این جمله‌اند. ظاهراً *سیاوش* پر از نشانه‌های جوان‌پسندانه است. موسیقی و ساز و آواز غربی، جانشین موسیقی سنتی فیلمفارسی شده، ارتباط پسر و دختری که مردی دیگر مزاحم اوست از همان قاعده پیروی می‌کند و سینمایی که مدت‌ها محروم از نشان دادن ابزار موسیقی و رابطه مرد و زن بوده، با *سیاوش* امکان نمایش آن را به دست می‌آورد. اما مشکل بزرگ فیلم تباه کردن یک مضمون عالی است که می‌توانست بیانگر چالش‌های زندگی ایرانی ما باشد و هم‌چنین نقص بزرگ در روایت، و پرداخت آدم‌ها و رویدادها. پسر یک شهید که ناگهان از جبهه برمی‌گردد و با همسر ازدواج کرده و پسری صدوهشتاد درجه متضاد با آرمان‌های خود روبه‌رو می‌شود، و تراژدی ارتباط پدر و پسر و بالاخره ایثار پدر و سپردن فرمان و چرخ آینده به‌پسر، پیامی البته دوم خردادی و آزادی‌گرا بود اما ذره‌ای هویت هنری ندارد و حتی در حد شعار در فیلم بیانگر نیست و کاملاً از دست رفته است.

البته استفاده‌ی تجاری از رابطه پسر و دختر پیش از این در *غریبانه* امینی منتقد فیلم، به نمایش گذاشته شده بود. اما در آن‌جا اگرچه اثر از پرورش یک درام جذاب باز می‌ماند، لیکن مبتذل نبود. باید گفت *غریبانه* طلیعه‌ی آزادی در سینمای دوم خردادی آتی بود و خود پیش از دوم خرداد به صحنه آمده بود. مشکل این دسته از آثار آن است که درکشان از آزادی محدود است. با اولین نسیم سینمای ما غرق شد در آثاری که افق و حد درک‌شان از کاربرد آزادی، پرداختن به مسایل رابطه یک مرد و یک زن بود. *عشق کافی نیست* و به‌ویژه *عشق +۲* نشان آشکارتر ابتذال و سرهم‌بندی مضمونی است که همه اهمیتش صرفاً در طرح مسأله مثلث عشقی است. در این‌جا هیچ جنبه‌ای از سینمای داستانگو به‌درستی پرداخت نشده است. نه شخصیت زنی ثروتمند که وارد زندگی زناشویی زن و شوهری جوان می‌شود و وسوسه‌ای خفته را بیدار می‌کند و نه شخصیت مردی که درگیر مسأله‌های مالی، می‌رود تا به عشقی دیگر، تا حدی سودایی در غلتد و نه بحران حاصل در زندگی خانوادگی هر دو زن هیچ‌یک به‌درستی پرداخت نشده است. فرم این آثار، ادامه فیلمفارسی با همه آن خامی‌ها و دوری از زندگی است. بازشد طبقه متوسط مدرن ایران، مسایل، فرهنگ، فرم زندگی، زبان و روحیه آنان و درخواست‌هاشان و روابط آنان، گرایش‌های اخلاقی و فساد و صلاح‌شان دستاویز آثار سینمایی این دوره شده، اما فرم و ساختمان و زبان این آثار، در مسیر تنزل معناهای نهفته در این زندگی است. و بدتر از همه آن‌که، تصویر سطحی، خیالی و بی‌پایه از جزییات آن زندگی به‌دست می‌دهد. این آثار نه تنها کمکی به تعمیق درک از زندگی و درک از آزادی نمی‌کند بلکه زیان‌آور است. ساختمان آن‌ها، حتی در تبیین یک شبکه محلی منطقی در روایت عاجز است، و نه تنها ساختاری

بسته و جزم دارد که می‌کوشد به‌وسیله تلقین یکسویه تماشاگر را در اختیار گیرد و عواطفش را برانگیزد بلکه به سبب ضعف بیانی در برانگیختگی حسی تماشاگر که هدف و مقصودش است نیز عاجز است.

سینمای رویکردگرای کیارستمی، وقتی با زندگی تماس می‌گیرد، برای شنودن آواهای مخفی متعدد آن است، نه تحمیل صدای خود به فضای مستندنما

دسته دیگر آثار دوم خردادی، آثاری ظاهراً متفکرانه، خواهان تحول و اصلاح زندگی زنان و منتقد خرابه‌ها و سنت‌های غلط است. *نامزدی*، و مهم‌ترین این آثار، *دو زن* از این جمله‌اند. حقوق زنان در جامعه‌ی مردسالار زیر پا نهاده می‌شود، و این دسته آثار می‌کوشد از منظر مدرنیته با این ستم بستیزد و آن را فاش کند و یا با خرافه‌های مردسالار که مانع خوشبختی زن است مقابله نماید، شاید کم‌نقص‌ترین این آثار، *بانوی اردیبهشت* باشد اما چه *دو زن* چه *بانوی اردیبهشت* حاوی کاستی‌هایی هستند. مشکل *بانوی اردیبهشت* بهره‌گیری از مستندنمایی و شگردهای سینمای رویکردگراست در حالی‌که جوهر آن را رها می‌کند. سینمای رویکردگرای کیارستمی، وقتی با زندگی تماس می‌گیرد، برای شنودن آواهای مخفی متعدد آن است، نه تحمیل صدای خود به فضای مستندنما اما در *بانوی اردیبهشت*، واقعیت بنا به دلخواه فیلم‌ساز به صدا درمی‌آید و نقش یک بخش تبلیغی جهانی از پیش اندیشیده شده را ایفا می‌کند. تازه معلوم نیست خانم فائزه هاشمی و شهلا لاهیجی و مهرانگیز کار با حضور واقعی‌شان چه حرف مهمی در فیلم زده‌اند. تقلید *بانوی اردیبهشت* از عناصر سینمای رویکردگرا، بعدها مشخصه‌ی بسیاری از آثار دوم خردادی شد. آنان از تکنیک‌های سینمای مستندنما سود جستند اما هرگز به ظرایف درونی این ساختارها و پیچیدگی نهانش پی نبردند و به نحو تزیینی از آن استفاده کردند تا واقعی به نظر رسند، در حالی‌که همان تحجر انتقال یک صدای آثار ملودراماتیک در پشت آن وجود داشت و بسیار دور از جهان پلورالیستی و ساختارهای چند آواگری سینمای پیشروی ما بود. نمونه مشهور این آثار که بسیار هم موفق بود، اثر خانم میلانی *دوزن* است که به‌وسیله‌ی مطبوعات دوم خردادی هم با استقبال شایان توجه روبه‌رو شد. اما حقیقت آن است که در اعماق خود *دوزن* هیچ بویی از آزادگی، منظر پرسشگرانه پسامدرنیستی و چندآواگری و مخاطب‌گرایی نبرده بود و عمیقاً تک‌آوایی و توأم با پیشداوری بود. باوجود بازی درخشان خانم کریمی فیلم هیچ‌گاه صمیمانه از حقوق زنان دفاع نمی‌کرد. منظور آن نیست که جهان مرد سالار به ساحت زنان ایران تعدی نکرده و حقوق‌شان زیر پا نهاده نشده است. مقصودم آن است که فیلم احترامی به زندگی و سیماهای گوناگونش نمی‌نهد. آزادی تفسیر چندسویه مخاطب را گرامی نمی‌دارد و ابر و باد و مه و خورشید و فلک را گرد می‌آورد تا به شیوه‌ی هالیوودی عواطف بیننده را در اختیار گیرد و او را مورد تلقین معنایی توأم با یکسونگری قرار دهد. در این فیلم به نحو سطحی زندگی به سیاه و سفید، زنان سفید و مردان سیاه تقسیم شده. خوشبختی در این فیلم چنین تفسیر می‌شود که زن پیرمرد یعنی آقای موشکی حاکم است که بیشتر موشی کوچک در دست همسرش و بازیچه‌ای بی‌توقع است. اصرار کارگردان بر پرداخت فضایی یکسویه چنان است که متوجه تناقضات خود نیست چگونه پدری که با آن‌همه ایثار و تسامح فرزندش را به شهر دیگری فرستاده، اتومبیلش را در اختیار او قرار می‌دهد که در شهر رانندگی کند، چنین بی‌منطق او را به‌گناه مقابله با یک‌لات چنان مورد شتم قرار می‌دهد، پاسخ روشن است برای آنکه سه رأس مثلث مردانه باید در تباه کردن فرشته هم‌دستی غیرمنطقی نشان دهند. ما در هیچ جای فیلم به جنبه‌های دیگری از زندگی شوهر، عاشق و پدر که حاوی رنگ سیاه دلخواه فیلم‌ساز نباشد روبه‌رو نمی‌شویم، این یک پرداخت مستبدانه و ماهواً بسته از زندگی است در حالی‌که سراسر فیلم انباشته از تلاش برای آن است که مدافع آزادی و حقوق زن قلمداد شود. چگونه یک

اثر آزادیخواهانه جدی تا این حد در فرم و بیان متحجر، بسته و یکسویه می‌تواند باشد و تا این حد غرض‌آلود می‌تواند محتوایش را سامان دهد؟

دسته سوم، آثار سیاسی است که البته هم‌چنان با چاشنی رابطه مرد و زن (به‌ویژه از فرمول دختر ثروتمند پسر فقیر) سود می‌جوید و به واقعیت روزمره و به بحران‌های دانشجویی می‌پردازد، مشهورترین این آثار *متولد ماه مهر*، *اعتراض* و *بلوغ* است. متأسفانه در این‌جا هم با درجات گوناگون همان کاستی روایتی سطحی از آزادی خود را باز می‌نماید. در *اعتراض* کیمیایی، ظاهراً *قیصر*، خشونت و درک مردسالارانه و سنتی از زندگی، ناموس، تعصب و ... مورد نقد قرار می‌گیرد اما اثر آن‌چنان در بازتاب زندگی روزمره و ... سطحی و شتابزده و پر از کاستی است که مصرف‌کننده عجول رویدادهای حاضر باقی می‌ماند. بی‌حوصلگی و کاهلی فیلم‌سازی یک‌سو همان‌قدر تحمل‌ناپذیر است که بی‌ارتباطی آن دانشجویان بزک کرده و سانتی‌مانتال با جهان دانشجویی. آنان صرفاً عروسک‌هایی جهت بازگویی مشتی سخن ژورنالیستی‌اند و نه بیشتر. و جالب آن است که عملاً هم‌چنان امیرخان، همان قیصر فرتوت، جذاب‌ترین شخصیت باقی می‌ماند.

متولد ماه مهر اگرچه نشانه‌های متعددی در شناخت بیشتر از زندگی نسل جوان دارد، با این‌همه اثری شعاری و متوقف در سطح و معلول‌هاست. مستندگرایی بخش نخست که می‌کوشد پوسته‌ی آثار مستندنما را به فرم خود تبدیل کند با تخیل ضعیف، درک کوتاه مناسبات انسانی درون دانشگاه و روحیه دانشجویان و رفتار و عمل و روابطشان ضربه خورده و دور از جهان آنان باقی‌مانده است و پاره دوم فیلم که می‌خواهد با جدا کردن دو انسان که دوست داشتن را می‌دانند و قربانی قیم مابی از یکسو و افراطی‌گری از سوی دیگر هستند آنان را در تجربه دیگر شریک کند، دختر را به درک جبهه نایل آورد و پسر را به ارزش عشق دختر. اما این پاره چنان گرفتار حادثه‌پردازی آثار هالیوودی می‌شود که هم بیگانه با ساختار بخش نخست و هم باورناپذیر در خود و فی‌نفسه باقی می‌ماند.

سیاست‌زدگی آفت این آثار است. درک این آثار از مکالمه با زمان و دوران، درکی عقب‌مانده است. این آثار ظاهراً آثار سالم‌تری از بدنه پیشین‌اند که بدنه‌ای عموماً ویران، خشونت‌گرا، جعل‌کننده و ناتوان و پرغلط و پیرو دست پنجم آثار جنگی و رمبویی و ... بود. اگرچه مدافع فضای باز و ناقد بقایای ادراک مستبدانه هستند که از گذشته‌های دور تا پیش از انقلاب مناسبات بدون نقد در جامعه پیرامونی ما بود، اما در سرشت خود باوجود این آزادی‌گرایی که در سطح و به‌طور شعاری باقی می‌ماند، از ماهیتی ایدئولوژیک، سیاست‌زده و سطحی برخوردارند. اگر سینمای ژدانفی به سفارش حزب، به تبلیغ نوعی سیاست رسمی می‌پرداخت، امروز این سینما به نحو پنهان و ناخودآگاه تحت تأثیر یک «سفارش» است که ظاهراً دمکراتیک و مردمی است. به‌وسیله مطبوعات دوم خردادی پشتیبانی می‌شود و با اقبال عمومی روبه‌رو می‌گردد اما از منظر زیبایی‌شناسی سینما همان‌قدر علیه آفرینشگری اصیل و آزادی اصیل است که هنر پیشین بود. زیرا در آن خلاقیت به فراموشی سپرده می‌شود و آزادی در حد یک شعار مضمونی و نه حتی یک روایت دراماتیک متوقف می‌شود.

آیا سینمای عمومی که خوب می‌فروشد نمی‌تواند سینمای سالمی از نظر روایت و ساختمان بصری باشد؟ هم آثاری چون *اجاره‌نشین‌ها*، *دندان مار*، *هامون*، *سارا*، *پری*، *لیلا*، حتی آثاری چون *کیمیا*، *روسری آبی*، *از کرخه تا راین*، *آژانس شیشه‌ای*، *نرگس*، *عروسی خوبان* پیش از دوم خرداد و هم اثری چون *شوکران* پس از دوم خرداد، حاوی یک نقد و روایت و ساختار محکم و جلوه‌های گوناگون آزادی بوده‌اند. آزادی صرفاً در رابطه جنسی مرد و زن یا محدودیت روابط بین دختر و پسر، معنی ندارد که با هر لکنت، تحمیل غیرمنطقی روایت و ساختاری معیوب، با شعار بتوان مدعی دفاع از آن بود. آثاری چون *عاشقانه*، *آدم‌برفی*، *مصائب شیرین* و ... نیز حاوی مناظری است که در لایه‌های زیرینش، طلب آزادی در مضمون آن‌ها پی‌ریزی شده است، اما در عین حال فاقد یک ساختمان پر از کاستی و بی‌ارزش است. اثری که در تار و پود روابط روایی و بصری‌اش، پیشداوری، عدم دقت به

مناسبات علّی، و واقعیت منطقی روابط وجود دارد و با یک صدای از پیش تعیین شده و بدون تلاش برای شنودن آواهای متعدد انسان‌ها و رویدادها، تماشاگر را به پذیرش و تسلیم عاطفی می‌کشاند، جز عامیانه بودن نشان عدم احترام به ذهن مخاطب و عدم احترام واقعی به آزادی اندیشمندانه را نهفته دارد. چنین اثری ابتدا باید در صدد رفع کاستی‌ها، سطحی‌گری‌ها و درک ذهنی و توأم با معلولیت ساختاری و فکری‌اش برآید. و لااقل در روایت به زندگی اهمیت بیشتری بدهد. چرا در یک رئالیسم جادویی نظیر آثار مارکز، با چنین نگاهی باورپذیر با اثر هم‌دلی نشان می‌دهیم، امادر اثری چون ***دختری با کفش‌های کتانی*** باوجود این‌همه ویژگی روزمرگی و جذابیت رفع حصر در بخش‌های فراوانی خاموش باقی می‌مانیم؟ زیرا به اندازه‌ی کافی منطق روایت فیلم و تصویر آن ما را اقناع نمی‌کند..آن صحنه پارک در شب یکسره هندی‌وار و باورنکردنی است. و ارتباط دختر و پسر، با نگاهی معلول‌گرا و مسطح معرفی می‌شود. و اصلاً ما نمی‌دانیم دختری با موقعیت ***دختری با کفش‌های کتانی*** چرا از خانه می‌گریزد و آن‌همه سادگی او که شبیه دختران چشم و گوش بسته روستاهاست ـ حتی آن دختران هم امروز چنین ساده‌لوح نیستند ـ از کجا می‌آید؟

گذشته از این آثاری چون ***بچه‌های آسمان***، ***رنگ خدا***، ***تولد یک پروانه***، و ... در کنار سینمای رویکردگرای ایران، نشان حضور یک سینمای دینی متفکر در همین دوران وسوسه‌های دوم خردادی‌اند که باوجود بی‌ارتباطی با مضمون‌های سیاسی و شعاری، نشانگر زندگی و یک سینمای سالم با جهان اندیشگون‌اند که تماشاگر را با سلیقه‌ی زیبایی‌شناسی ارزشمندی می‌پرورند.

بدین‌سان باید گفت دسته‌ی سومی از سینمای بدنه و مورد

توجه عموم وجود دارد که رهبری آن در دست آثاری مثل *شوکران* است. این اثر دوم خردادی ویژگی‌اش به ساختار ماهرانه، اندیشه قابل اعتنا در بافت فیلم و یک زبان بصری سالم است. محافظه‌کاری این آثار نه تنها زیانی به ساختمان فیلم نمی‌زند بلکه بدان جذابیت می‌بخشد. اثری چون *جهان پهلوان تختی* یا *لیلی با من است* که با نگاهی بازتر به واقعیات جامعه می‌نگرند و ما را با صداهای متعددی در زندگی روبه‌رو می‌گردانند اگر بالاخره به اثری چون *شوکران* ختم شوند که هم در ساختار و هم در محتوا متفکرانه‌ترند، نشان تحولی در سینمای ما خواهند بود اما اگر به *شیدا* فرو غلتند که یک آغاز ساده به یک فیلمفارسی با رنگ و لعاب عشق پسر ثروتمند و دختر فقیر و ازدواج ناموفق پسر جبهه رفته با دختر ثروتمند و وسوسه مهاجرت او بدل می‌شود یکسره از فرایند بهبود جدا شده و دوباره به‌سر منزل نخست روایت فیلمفارسی بازمی‌گردند.

حال می‌توانیم بپرسیم آثار دوم خردادی با چندسویه بودن موجودیت‌شان در پی چه چیزی‌اند؟ مجموعه آثاری که از آزادی، به‌دست آوردن یک فضا برای سوءاستفاده از محرومیت‌های جنسی جامعه را مدنظر دارند که فروش‌شان را تضمین می‌کند، خواه‌ناخواه تأثیری متفکرانه از خود بر جای نخواهند نهاد. آثاری‌اند که تجارتی می‌کنند و سودی می‌برند، اما حاصل این داد و ستد خسران فرهنگ به طور کلی، زیان به سلیقه زیبایی‌شناسی مردم و زیان به پیکره سینماست. نگرش صرفاً اقتصادی در این‌جا اسف‌بار است. جذابیت آثار بی‌منطقی چون *قرمز* که در آن یک خشونت تحمل‌ناپذیر به نام دفاع از زن ترویج می‌گردد، همه دستاوردهای سینمای متفکر، زیبا و انسان‌گرای نخبه را بر باد می‌دهد. استفاده از تعلیق‌های سینمای هالیوود و با یک لعاب «نقد اجتماعی» مشکل ابتذال در این آثار را حل نمی‌کند. فیلم با زدن نقاب اثری زن‌ورانه و مخالف فرهنگ در مردسالاری و یا با ایجاد تقارنی درونی میان جهان فیلم و یک فرهنگ مستبدانه بازاری که حضور مستقل زن را تحمل نمی‌کند و عشقی بیمارگونه به معشوق دارد، قادر نیست به ما بگوید، اگر مرد فیلم یک «بیمار روانی» است چرا بدان عمومیت می‌دهد، چرا زن که به خاطر پول با او ازدواج کرده تبرئه می‌شود؟ چرا هم‌چون موردی از آسیب‌شناسی جنون با آن برخورد نمی‌شود. آن شکنجه‌گری زن به‌وسیله خواهر مرد دیگر چه معنی دارد؟ آن زن دیگر چرا دچار بیرحمی افراد روانی است؟ راه حل کشتن مرد، چه راه‌حل آزادیخواهانه‌ای است که ترویج می‌شود؟!!

ظاهراً این آثار از منظر مدرنیته به حقوق زن و آزادی‌ها می‌نگرند، به نقد خلأهای حقوقی، سیستم قضایی و اجتماعی می‌پردازند و بدین‌سان در سیر حرکت اصلاحگرانه، و حتی نقد محدودیت‌های حاصل از تفسیر بسته‌ی دینی گرایش دارند، ظاهراً آثاری مدافع دمکراسی‌اند، با طنین دعوت به عقلانیت مدرن، اما همان‌طور که دیدیم، بیش از هر چیز خود این آثار از نقص مشحون و از فقدان عقلانیت در درون خود رنج می‌برند و حتی به‌دلیل سطحی‌گری قادر نیستند یک سیستم علّی قانع‌کننده را در روایت خود تعبیه نمایند.

البته آثار سالمی که حاوی یک نقد اجتماعی بوده و پس از دوم خرداد پرسش‌های جدی‌شان را درباره حقوق زن، فرایندهای تاریک قدرت سلطه‌گرا و ضددمکراتیک و نتایج رشد یک قشر ممتاز از مدیران تصویر که نه دین‌شان دین و نه مدیریت‌شان در مقیاس ملی قابل اعتماد است و از حکومت دینی سوءاستفاده می‌کنند، آثاری قابل اعتنایند. آیا می‌توان گفت این آثار تأییدکننده‌ی، سکولاریزاسیون، نافی نظم سیاسی دینی، خواهان جدایی دین از سیاست، خواهان آزادی‌هایی از جنس مدرن که نافی اخلاق دینی و سنتی است، و ... هستند؟

آیا می‌توان گفت این آثار در لایه درونی‌شان از یک باور هیچ‌انگارانه غربی مشحون‌اند، باورشان را به کارکرد تربیت‌کننده و رستگاری بخش دین از دست داده‌اند، و در واقع طنین نیچه‌ای دارند؟

اگر پرسشگری جدی در سینمای رویکردگرا، با تردید و شک‌آوری و عدم قطعیت و بیان‌ناپذیری‌اش در این فضای فکری ـ زیبایی‌شناسانه سیر کند، هرگز نمی‌توان آثار دوم خردادی چون *شوکران* و *دوزن* را آشکارا حاوی این تمایل

دانست. هرچند در فیلم آوایی رنگ پریده و محافظه‌کار از ترسیم شخصیت‌هایی در فضایی پریشان از بی‌باوری وجود دارد. اما در این‌جا هم هیچ چیز حاوی یک باور نیچه‌ای نیست. حتی اگر *دوزن* با ابهام دلیلی برای ردّ این تأثیر دنباله‌روانه از یک نظام فلسفی ـ زیبایی‌شناسانه به‌دست نمی‌دهد، *شوکران* لااقل در یکی از آواهایش، آشکارا دوبرابر این اراده‌ی معطوف به قدرت موضع می‌گیرد و آن را بی‌ارزش جلوه می‌دهد. به‌ستایش مهندس بصیرت نمی‌پردازد، بلکه او را شخصیتی نشان می‌دهد که با بی‌باوری درونی خود به ارزش‌های اخلاقی فاجعه می‌آفریند. پس فضای باز این گونه آثار دوم خردادی بیش از آن‌که درصدد ترویج نادینداری باشد، خواهان توسعه دمکراتیک از یک سو و کنار زدن نقاب ریاکاری قدرت‌گرایی از دین از سوی دیگر است. این آثار هرچند محافظه‌کارانه، معلول‌گرا و اصلاح‌طلب‌اند اگرچه تخطی‌شان از خطوط قرمز دین ما را به شک وا می‌دارد که نکند کارگردان این آثار هم نهانی، دارای نقدی ناگفته از دین است. اکنون دارم به همان گفت‌وگوی افخمی و تحول بنیادین و تغییر لحن ارواح انسانی اشاره می‌کنم! شاید روح سینمای بدنه سالم در مصاحبه دیگری از کارگردان دیگری که با عبور از سد ممنوعیت‌های ماقبل دوم خردادی فیلم پرفروش *غریبانه* را ساخت نهفته است. او که اتفاقاً منتقد سینمای مشهوری است، با سینمای رویکردگرا که به‌ویژه در آن‌سوی مرزها مورد اقبال قرار می‌گیرد مخالف است. چالش این دیدگاه با آثار نخبه‌گرا از چند سو معنادار است. امینی سازنده *غریبانه* که اتفاقاً هم اثری تجاری و هم اثری فراموش شدنی بدون هیچ درخشش روایی و یا بصری ویژه و دارای مشکل شخصیت‌پردازی و داستانگویی است، معتقد است: «سینما تعریف مشخصی دارد. به نظر من فیلمی که تدوینش اشکال دارد. بازی خوبی در آن دیده نمی‌شود. میزانسن‌هایش ناشیانه است و در یک کلام سازنده‌اش فیلم‌سازی بلد نیست، نه تنها نوجویانه نیست، بلکه اصلاً سینما نیست. مگر این‌که نابلدی را به نوجویی تعبیر کنیم. در مورد آن فیلم بخصوص هم اگر یادت باشد گفتم که درست است که مورد توجه جشنواره‌های خارجی قرار گرفته، ولی از لحاظ سینمایی غلط است و کلیت آن آماتوری است و مشکلات زیربنایی در نگاه به سینما و ساخت دارد. دوست مشترک‌مان حمیدرضا صدر که به تازگی از سفری بازگشته در شرح ملاقاتش با جفری نوول اسمیت که محقق و منتقد سینمایی معتبری است تعریف می‌کرد که گفت‌وگویشان رفت به طرف سیب که نوول اسمیت آن را پسندیده بود و استدلالش هم این بود که این فیلم نشان می‌دهد سازنده‌اش هیچ چیز از سینما و فیلم‌سازی نمی‌داند و همین به فیلم جذابیت بخشیده است. البته جذابیتی که مقطعی و بی‌دوام است. واقعاً نمی‌دانم چرا در این روزگار فرنگی‌ها این‌قدر نابلدی‌ها را در فیلم‌های ما می‌پسندند و ما را به ساختن فیلم‌های آماتوری سوق می‌دهند، غربی‌ها همیشه در تمام زمینه‌ها نسبت به ما نگاه پدر سالارانه و قیم مابانه دارند، به ما به صورت طفل‌های نازنازی نگاه می‌کنند که دارد تاتی تاتی می‌کند بنابراین باید دست ما را بگیرند و پا به پا ببرند. برای همین همیشه از ما کار دستی می‌خواهند نه کار حرفه‌ای. غلط‌های ما و آماتوری کارکردن ما برایشان شیرین و بامزه است. وقتی هم به ایران می‌آیند، از ایران کامپیوتر و تلویزیون مونتاژی سوغات نمی‌برند بلکه صنایع دستی می‌برند، قلمدان و قالیچه. بنابراین در زمینه سینما هم از ما *تایتانیک* نمی‌خواهند ما باید برایشان فیلم آماتوری، یعنی صنایع دستی بدوی و ابتدایی درست کنیم. یعنی سینمای حرفه‌ای مال آن‌هاست. سینمای بدوی بامزه که می‌شود از غلط‌هایش لذت برد. همین اواخر فیلم *روبان قرمز*را داریم که در نهایت خوش ساختی است از همه نظر، اما آن‌ها نمی‌پسندند. و در مقابل از یک فیلم ابتدایی و خام تحسین می‌کنند..» از آن‌جا که فیلم‌ساز در پس این حرف‌ها در واقع از فیلم خود، *غریبانه* دفاع می‌کند، اجازه دهیم در حلقه آثار تولید شده پس از دوم خرداد، جایگاه *غریبانه* و *روبان قرمز* را جست‌وجو کنیم و ببینیم آیا تمام آن‌چه که امینی درباره علت موفقیت جشنواره‌ای آثار «سینما ـ اندیشه» گفته درست است؟

البته پس از دوم خرداد، همه آثار، دوم خردادی نبوده‌اند،

چه‌بسا این آثار هم‌چنان فاقد مشخصه زمانی به‌راه خود رفتند، در این رده هم آثار متفکرانه و خوب و خوش‌ساخت نظیر *رنگ خدا*، *تولد یک پروانه* و *روبان قرمز* وجود دارد و هم آثار مبتذل و بی‌ارزش.

اتفاقاً یک لایه پنهانی در اثری مثل *روبان قرمز* در حال مکالمه با دوران امروزی است. آن شخصیت وفادار به گذشته، که در برابر شخصیتی فرامرزی و جهانشمول و آینده‌گرا ایستاده و هر دو دل درگرو عشق زنی بسته‌اند، در دلش چالش‌های موجود و تفسیرهای گوناگون یک زمانه نورا نهان کرده است. اما آیا عدم توجه به آثاری چون *روبان قرمز* با همه خوش‌ساختی و یا *غریبانه* که هرگز اثری خوش‌ساخت از همه نظر، نیست، یک توطئه است؟

لااقل درباره آثار «حرفه‌ای» داستانگو باید معترف بود که این سینما فاقد هر جذابیتی است. خوش ساختی *روبان قرمز*، از نظر رنگ و فیلم‌برداری و تدوین، چه چیز بیشتر از آثار معمولی هالیوود دارد؟ و مگر آن‌ها ده‌ها و صدها فیلم «خوش‌ساخت» با این تعبیر در هر سال تولید می‌کنند، تبلیغ ویژه‌ای به‌راه می‌اندازند؟ کدام اثر مشهور در سینمای غرب، بدون عظمت ویژه، توانسته است مشهور و ماندگار شود؟ اما *روبان قرمز* شبیه جمله‌ای است که فعل و فاعلش سرجایش قرار گرفته لیکن فاقد هر درخششی است، و بلکه ترصیع آن نشان نوعی خامی درونی است. *روبان قرمز*، در نیافته است که اساساً دوران یک سینمای نمادگرا که ما نشانی از زندگی لمس‌پذیر در آن نمی‌بینیم، در زمانه اکنونی، سپری شده است. سلیقه زیبایی‌شناسانه سینمای پیشرو، خسته از پیچیدگی‌های مدرنیسم دهه شصت و هفتاد، مایل است به سرچشمه‌های سینما بازگردد. سینمای ایران در این راه پیشقدم بوده و یک زیبایی‌شناسی رویکردگرا به زندگی واقعی یک سلیقه تازه و استتیکی در بازی‌سازی، میزانسن‌پردازی روایت، فیلم‌برداری و صحنه‌پردازی، و نورپردازی را تجربه کرده که از تصنع سینمای استودیویی و شکوه‌مند مبراست. عدم درک این سلیقه زیبایی‌شناسانه پسامدرنیستی است که برای اذهان معتاد به سینمای دهه شصت و تعریف و قواعد کلیشه شده فهم ناپذیرباقی‌مانده است. من نمی‌گویم گزینش‌های غرب در حوزه سینمای رویکردگرای ایران فاقد نیات غیر زیبایی‌شناسانه و سیاسی و یا نگاه از بالاست.

سلیقه زیبایی‌شناسانه سینمای پیشرو، خسته از پیچیدگی‌های مدرنیسم دهه شصت و هفتاد، مایل است به سرچشمه‌های سینما بازگردد

اما آیا تأثیر فرم سینمای رویکردگرای ایران در سینمای دهه نود غرب و فیلمسازان جوانی که از هر تصنع و جلوه‌پردازی روی‌گردانده و یک جریان سینمای مستندنما را پی گرفته‌اند، چگونه تفسیر می‌شود؟ پیداست که وقتی یک گرایش دنباله‌روانه در غرب به یک فرم در می‌گیرد و آن را سینمایی نخبه و روشنفکرانه ارزیابی می‌کند و در برابر سینمای فاقد طراوت و تفکر داستانگو و عامه‌پسندش قرار می‌دهد، دیگر نمی‌توان گفت آن‌ها برای خود حرفه‌ای بودن و برای ما بدوی بودن را می‌خواهند. معلوم می‌شود «این بدویت» در درون خود یک رجعت دلنشین به بداهت و ابتداکردن بیانی و سبکی است. آیا در این سبک چون بازی‌سازی یا قواعد بازی‌سازی حرفه‌ای هالیوود نمی‌خواند به معنی بی‌ارزشی بازی نابازیگران است. و اگر میزانسن و کنترل عوامل درون یک صحنه با شیوه توضیح و چیدگی کهنه شده سینمای حرفه‌ای جور درنمی‌آید، به معنای آن است که این میزانسن فاقد هر بداعتی در خود است؟ راه‌های تازه، و حتی خام‌گونه که بر روح کسل‌شده‌ی سینما فایق می‌آید می‌توانند خود سبب فرا روییدن سبک تازه‌ای شود که در آن‌جا هم می‌توان فاصله نبوغ و بی‌استعدادی را تشخیص داد. در آن‌جا هم می‌توان دریافت کجا فرم بدوی‌گونه و مستندنما حاوی توان یک فیلم‌ساز است و کجا فیلم‌ساز، خالقی متوسط القامه باقی‌مانده است. مشکل آن است که آثاری چون *غریبانه* و *روبان قرمز*، هر یک به نحوی سینمایی بی‌خبر از روح دوران و سلیقه زیبایی‌شناسانه، آوانگارد، پیشرو و ابداع‌گر و سینمایی مکررند. به اضافه آن‌که *غریبانه* حتی به عنوان اثری

داستانگو می‌تواند سطحی، خنثی و بی‌جذابیت باشد که با بازیگرانی که بازی و چهره شناخته شده‌ی آنان ارتباط به کارگردان ندارد و رفع ممنوعیتی که رابطه‌ای را برای مردمی محروم به نمایش می‌نهد که خودبه‌خود مورد اقبال قرار می‌گیرد، به‌فروش دست می‌یابد و البته چون این رابطه در *روبان قرمز* دیگر تازگی ندارد، عامه را جذب نمی‌کند و صورت سمبلیک و خسته‌کننده فیلم هم حاوی چیز تازه‌ای نیست. *غریبانه* جز آن داستان زن مرفه و پسر فقیر، که از سینمای گذشته و پیش از انقلاب آمده، چه برجستگی بیانی و روایی و بصری مهمی دارد؟ این داستان‌پردازی هم آن‌قدر باور نکردنی و به‌دور از زندگی است که از هر اندیشه‌ی امروزی، فقط نشان امکان نمایش رابطه مرد و زن و رفع ممنوعیت را از فضای مابعد دوم خردادی با خود دارد بدون هیچ تفکر جدی.

اما سینمای رویکردگرایی که مورد تعرض فیلم‌ساز به عنوان سینمایی خامدست است، در لایه درونی‌اش نه تنها جذبه و بدایع یک زیبایی‌شناسی نو و نحوه‌ای از فیلم‌سازی با دستور زبان تازه را تثبیت کرده بلکه همواره حاوی وجه اندیشگون، تأویلی و تفکر عمیقی است که جهان را با جلوه تازه‌ای از مواد قابل اندیشیدن روبه‌رو می‌سازد. البته آثار آماتوری این سینما، هم‌چنان آماتوری باقی خواهند ماند. ولی نبوغ و خلاقیت در آثاری نظیر *طعم گیلاس*، *باد ما را خواهد برد*، *زیر درختان زیتون* و *بادکنک سفید*، *سلام سینما*، *بچه‌های آسمان*، *رقص خاک و آب*، *باد*، *خاک و دونده* و ... خاطره‌ای نازدودنی را ثبت می‌نماید، حتی اثری چون *تخته سیاه* با همه حرف‌هایی که درباره تقلید آن می‌توان گفت فراموش نشدنی باقی خواهد ماند. مگر *طبیعت بیجان* و *یک اتفاق ساده* فراموش شده است؟ مگر *سازدهنی* از یاد رفته است. ریشه‌های سینمای رویکردگرا زنده و شاخ و برگ امروزی آن نیز باوجود روحیه شعارگونه سینمای دوم خردادی و سیاست‌زدگی به‌مثابه آزادی‌گراترین سینمای ایران باقی می‌ماند.

سینمای رویکردگرا در وجه فلسفی با قطعیت‌ستیزی، پلورالیسم، نسبیت‌گرایی، شک‌آوری، پرسشگری نو در قرائت گذشته پرسش از موقعیت آگاهی انسان و تأویل‌پذیری و پرسش حقیقت و ... یک گرایش فکری پسامدرنیستی و رهبری‌کننده را نمایندگی می‌کند که شالوده فرم رویکردگرای آن است که با مستندگرایی از یکسو و ساختارزدایی و هرمنوتیک مدرن پیشاپیش جریان نوی سینمایی ایران و بلکه در پاره‌ای مراتب در پیشاپیش سینمای آوانگارد جهان قرار گرفته است. این یک آزادی‌گرایی اصیل طی فرایند خلاق فرمال است که با شالوده‌های دیدگاهی نو، اثر را مدل‌پردازی تازه‌ای می‌نماید و با شعارگرایی مضمونی آزادی که سرشار از یک برخورد فرصت‌طلبانه در تابعیت از دوران ویژه و آفرینش آثار سفارشی ـ هرچند نه به سفارش مستقیم دولت بلکه به سفارش جو و برآمد واقعیت روزمره مردم ـ است که اتفاقاً در فرم کهنه و بسته و جزم و پرکاستی‌اند بسی متفاوت و متمایز باقی خواهد ماند. پیش‌روی این سینما در تخطی از قواعد کهن فرمی و مضمونی و بنا نهادن زیبایی‌شناسی پیشرو رهبری‌کننده‌ای است که به سینمای ایران اعتبار فراموش‌ناپذیر می‌بخشد. ❑