آسیب شناسی نظریه پردازی در هنر

■ محمدحسین معززی نیا

در اواخر سال گذشته مقاله ای تحت عنوان *آسیب شناسی نقد فیلم در ایران* با امضای «م. حقگو» در یکی از نشریات سینمایی کشور به چاپ رسید. چندی بعد، همین نوشته با تغییراتی اندک ـ امّا اساسی که در ادامه بدان خواهیم پرداخت ـ در یک فصلنامهٔ هنری به زیور طبع آراسته شد. این بار نام نویسنده «مهناز سبزه ای» ذکر شده بود!

نویسندهٔ این مقاله، تا به امروز در کنار دیگر فعالیتهایش نوشته هایی در باب سینمای روشنفکرانه منتشر کرده و صاحب کتابی است به نام *تصویر ذهنی و جهان سینماتوگراف* که با تاثیر از نظریه پردازیهای افرادی همچون بابک احمدی نگاشته شده است. امّا از آن رو مقالهٔ یاد شده را بهانهٔ نگارش نوشتهٔ حاضر قرار داده ایم که با رجوع به سرفصلها و اشارات طرح شده در آن، می توان ابتلائات و عوارض آنچه با نام نظریه پردازی سینمایی در تاریخ نقد هنری کشور ما پدید آمده را برشمرد. در ابتدا چند بحث عمدهٔ مقالهٔ مذکور را مرور می کنیم.

[1]

نویسنده در ابتدای مقاله، مدعی می شود که بررسی تاریخچه نقد فیلم در دورهٔ پیش از انقلاب کاری عبث به نظر می رسد، چرا که «اساساً فیلمهای تولیدشده در آن زمان فاقد کیفیات زیبایی شناسانه و فرهنگی برای جذب دیدگاه نقادانه عمومی بودند» و در ادامه نتیجه می گیرد «با جدی انگاشتن سینما به عنوان مقوله ای فرهنگی در جامعهٔ پس از انقلاب ناقدان هنری نیز می بایست با آن چونان پدیده ای قابل نقد و ارزیابی مجدد برخورد می کردند».

نحوهٔ تحلیل نویسنده در همین چند سطر آغازین از پایه نادرست است. بررسی سیر نقدنویسی سینمایی را نمی توان در نسبت مستقیم با کیفیت زیبایی شناسانهٔ فیلمهای تولید شده در دورهٔ گذشته یا دورهٔ حاضر تفسیر کرد. حتی اگر با معیارهای غربیها به قضاوت بنشینیم، منتقد فیلم در وهله اول وظیفهٔ دفاع از ماهیت سینما را برعهده دارد و در گزینش معیارهای زیبایی شناسانهٔ هنری هم نمی تواند به دستهٔ خاصی از فیلمهای تولیدشده در کشور خودش رجوع کند. یک منتقد سینما با درنظر گرفتن ملاکهای معیّن هنری، مسلماً مصداقهایی در تاریخ سینما را نیز منطبق بر آن ملاکها درنظر دارد. اما بدیهی است که وضعیت کیفی تولید فیلم در وطنش دلیلی برای از بین رفتن تصورات او از یک سینمای ایده ال محسوب نمی شود.

در سالهای پیش از انقلاب جریان نقدنویسی سینمایی همچون دیگر فعالیتهای فرهنگی هنری، با رجوع به نوشته های منتقدان غربی (خصوصاً منتقدان فرانسوی) در بستر خود حرکتی منطقی داشت. منتقدانی از قبیل پرویز دوایی، کیومرث وجدانی و شمیم بهار به واسطهٔ درآمیختن شیوهٔ تحلیل غربیها با ذوق و نگاه ویژهٔ خود به موفقیتهایی قابل توجه در نقد سینمای روز جهان دست یافته بودند. همین گروه از منتقدین ـ خصوصاً پرویز دوایی ـ بارها در نقدهایی آتشین و جنجال برانگیز به سینمای ایران نیز می پرداختند و نقدهایی خواندنی له یا علیه فیلمهای آن دوران نگاشته اند که از آن سو نویسندگانی همچون دکتر کاووسی نیز در جدال با اینان سینمای وطنی را تحقیر می کردند و آن را سینمایی «غیرقابل نقد» می دانستند.

توضیح مفصل دسته بندیها و فراز و نشیبهای نقادی سینمایی در آن سالها خارج از حوصلهٔ این مقاله است و بحث چندان ناگفته ای هم باقی نمانده و در چند سال اخیر، بسیاری از مطبوعات به آن پرداخته اند. مقصود ما اشاره به این نکته بود که اگر در مقام تحلیل وضعیت نقادی سالیان دور برآییم، اتفاقاً شاهد وضعیتی به مراتب منطقی تر از شرایط فعلی خواهیم بود. هر چند که ما در توضیح نسبت امروزمان با پدیدهٔ سینما و شیوهٔ رجوع خویش به مظاهر امروز عالم غرب در مقطع تاریخی حاضر ـ پس از وقوع انقلاب اسلامی ـ نمی توانیم وضعیت نقادی آن دوره را مطلوب خویش قرار دهیم.

اما نویسندهٔ مقالهٔ *آسیب شناسی...* وضعیت را به گونه ای ترسیم کرده که گویی هنر سینما پس از انقلاب متولد شده و بارزترین تجلیاتش نیز در سینمای اصطلاحاً «نوین» همین سالها نمود داشته است و از این رو ناقدان هنری وظیفه دارند که از صبح تا شام به کشف (!) و تحسین این سینما مشغول شوند.

گرچه ممکن است در میان های و هوی طرفداران «سینمای نوین» و تصورات افرادی از قبیل نویسندهٔ این مقاله، سخن ما بسیار نامتعارف به نظر آید، اما باید بار دیگر تاکید کنیم که کیفیت سینمای پس از انقلاب به هیچ عنوان مقوله ای قابل دفاع نیست و هرگز نمی توان مدعی شد سینمای امروز ایران، سینمایی منطبق بر آرمانهای انقلاب اسلامی است.

این واقعیتی غیرقابل انکار است که وجه غالب تولیدات

سینمای قبل از انقلاب را فیلمهایی سخیف و شرم‌آور تشکیل می دادند که نه تنها «غیرقابل نقد» به نظر می رسیدند، اصلا پدیده هایی ضدهنری محسوب می شدند. آن دسته ٔ دیگری هم که در اقلیت بود از فیلمهای روشنفکرانه و غربزده ای تشکیل می شد که منقطع از مردم به حیات خود ادامه می دادند. امّا افرادی از قبیل نویسنده ٔ مذکور که طرفداران سرسخت سینمای روشنفکری این سالها و ستایشگر فیلمهایی از قبیل *نارونی*، نقش عشق و *آب*، *باد*، *خاک* بوده اند، ظاهراً به خاطر ندارند که همان دسته فیلمهای در اقلیت و معدود فیلمهای «متفاوت» آن سالها نسبتی اصیل تر با سازندگانشان، و ارتباطی حقیقی تر با مفاهیم روشنفکرانه ٔ مدنظر آنها برقرار کرده بودند تا ساخته های ریاکارانه ٔ امروز همان سینماگران.

حتی اگر با معیارهای جناب نویسنده بسنجیم، *قیصر*، *داش‌آکل* و *گوزنها* فیلمهایی اصیل تر و جدی تر محسوب می شوند یا *گروهبان*، تجارت و تیغ و ابریشم؟ *تنگنا*، تنکسیر و *سازدهنی* یا *دوندە* و *آب*، *باد*، *خاک*؟ *رگبار* یا *مسافران*؟ *آرامش در حضور دیگران* یا *ای ایران*؟ *کاو* یا *پری*؟ پ مثل *پلیکان* فیلم اصیل تری است یا نقش عشق، در کوچه *های عشق* و *خانه دوست کجاست*؟ *یک اتفاق ساده* باهویت تر است یا *نارونی*، *آن سوی مه* و *آن سوی آتش*؟

واقعه ٔ عظیم عصر حاضر یعنی وقوع انقلاب اسلامی در سرزمین ایران حقیقتی است کلی تر و پیچیده تر از آنکه عده ای بخواهند سلیقه ٔ خود مبنی بر دوست داشتن فیلمهایی از قبیل *آب*، *باد*، *خاک* را مرتبط با حضور تجلیات این حقیقت معنوی در سینما بدانند.

متاسفانه علی رغم اینکه انقلاب اسلامی ماهیتی فرهنگی داشته و دارد، به دلیل تصورات مغشوش عده ای که با نام سیاستگذار فرهنگی، در سالیان اخیر رهبریِ سینمای نوپای پس از انقلاب را به عهده گرفتند، سینمای امروز ما نتوانسته غایات معنوی انقلاب را متحقق کند و جریان کلّی سینمای امروز که با هدایت و حمایت جمعی قانونگذار ناآشنا با چگونگی پیدایی یک اثر هنری، به حیات ناقص خویش ادامه می دهد نه تنها نسبتی مستقیم با حقیقت انقلاب اسلامی ندارد، بلکه در اغلب موارد حتی اعتنایی به سنّتها و هویت اصیل مردم این سرزمین نیز نشان نمی دهد. نویسنده ٔ مذکور در جایی اشاره کرده: «آن نویسنده ای که در مقاله ٔ معترضانه اش مدّعی است تمام کوششهای سینماگران ایرانی هیچ و پوچ بوده است و در این ده سال فقط یک فیلم یعنی *مهاجر* وجود داشته است فی الواقع به همان فیلم *مهاجر* نیز بی مهری کرده است زیرا به غلط حضور این فیلم را از جریان فیلمسازی عمومی منفک نموده و منکر ارتباط هنرمندان آن با جامعه ٔ سینمایی کشور شده است».

اتفاقاً نکته ٔ اصلی همین است. در این چند سال معدود فیلمهایی از قبیل *مهاجر* توانستند خارج از جریانات حاکم، بارقه هایی از سینمای موعود را به نمایش بگذارند و نشانه هایی محسوب شوند برای دستیابی به سینمای مطلوبی که منطبق بر آرمانهای ولایی انقلاب اسلامی شکل خواهد گرفت. این چند فیلم به یقین و بی شک ارتباطی با جریان کلّی حاکم بر سینمای پس از انقلاب ندارند.

جالب است جناب نویسنده که دیگران را متهم به «بی منطقی» می کند و نظریاتشان را دور از «استدلال» و «تحلیل» می داند، مدعی می شود جریان سینمایی این سالها صاحب آن اندازه وحدت عمل و نظر بوده که هم در تولید فیلمهایی همچون *مهاجر*، *دیدە بان*، *نیاز* و *قصه های مجید* تاثیر جدی داشته و هم آثاری از قبیل *نارونی*، *نقش عشق*، *هامون*، در کوچه *های عشق* و *دونده* را به وجود آورده است! واقعاً متصور است یک سیاست واحد بتواند دو فیلم کاملاً متناقض از هر حیث به وجود آورد؟ تصور سازنده ٔ *مهاجر* از هستی و نحوه ٔ حضور انسان در عالم وجود چه نسبتی با توهمات سازنده ٔ *نارونی* دارد؟ تلقّی سازندگان *قصه های مجید* و *نقش عشق* از سنّت و هویت ایرانی همسان است؟!

دو جریان متفاوت سینمای پیش از انقلاب به همان وضوح در سینمای امروز حضور دارند. سینمای فیلمفارسی با حذف مؤلفه های ظاهری، شکل آبرومندی یافته و به حیات خود ادامه داده است. تفکر مستتر در سینمای روشنفکرانه و غربزده ٔ آن دوران هم با رنگ و لعاب جدید و ظاهری منطبق بر قوانین امروزی انقلاب، در جشنواره های دست چندم اروپایی جایزه درو کرده و در زیر چتر حمایت و هدایت سیاستگذاران پر و بال گرفته است. این سینمای منحط با رویکرد ناقص به سنّت و هویت کهن ایرانی، ظاهری آبرومندانه یافت و سیاستگذاران ما حتی به یاد نیاوردند که مبلّغ و حامی اصلی این شکل از «سنّت ایرانی» فرح پهلوی بود.

وضعیت نقادی سینمایی این سالها هم حکمی سوای رویکرد سینماگران و سیاستگذاران ندارد. منتقدان ما تا مدتها نوشته هایی نوستالژیک در ستایش سینمای کلاسیک و آن دسته فیلمهای هالیوودی منتشر می کردند که در ایام پیش از انقلاب روی پرده ٔ سینماهای تهران بودند. بتدریج کار از ستایش فیلمها به توصیف خصوصیات ظاهری سالنهای نمایش دهنده ٔ این فیلمها کشیده شد و توضیح احوالات عابران خیابان لاله زار و خصوصیات دستفروشانی که در هنگام ورود به سینما تخمه ٔ آفتابگردان می فروختند و اوصاف سرطاس آپاراتچی سینما البرز و اخلاق پسندیده ٔ نظافتچی سینما کاپری. این نوستالژی نویسی های مبتذل چنان تاثیر مخربی بر نسل جوان سینما دوست باقی گذاشته که این روزها نوجوانان هفده ساله هم نوستالژی نویس شده اند!

چندی بعد، منتقدان گرامی تبدیل به عاشقان سر از پا نشناخته فیلمهای روشنفکرانهٔ اروپایی شدند و هنگامی که از خلسهٔ خاطرات آنچنانی رها می شدند، در ستایش تارکوفسکی و پاراجانف و یانچو و آنجلوپولوس قلم می زدند! و در ادامه هم به تمجید اسلاف وطنی شان از قبیل سعید ابراهیمی فر، امیرنادری و شهریار پارسی پور پرداختند. اهمیتی هم برایشان نداشت اگر جناب پارسی پورپس از فیلم فاضل مآبانه ای همچون نقش عشق، فیلمفارسی مبتذلی چون *شانس زندگی* بسازد. این جماعت متعصب، در هر حال مخالفان انگشت شمار آثاری از نوع *نارونی* و *هامون* را به دیکتاتوری و فاشیست مآبی متهم می کردند.

البته نکتهٔ اصلی در آنجاست که این سینمای بی هویت و ناقص الخلقهٔ نوین، تنها به مذاق کاشفان فرنگی خوش می آید و بی جهت نیست که به محض ستایش این جماعت از فیلم دونده در سالهای ۶۴ ـ ۶۵، قلم به دستان داخلی شروع به تجلیل از این نوع سینما کردند و به ساخته شدن چنین آثاری دامن زدند.

نویسندهٔ مقالهٔ *آسیب شناسی...* نیز معتقد است «بسیاری از آثار قابل اعتنای این سینما نه به وسیلهٔ نقادان داخلی که از سوی ناقدین کشورهای دیگر خارجی کشف شد و مورد تحسین واقع شد». بحث در باب اینکه مطرح شدن فیلمهای دورهٔ اخیر در جشنواره های خارجی تا چه حد اتفاق مهمی محسوب می شود، اینکه نقدهای ستایش آمیز فرنگیها تا چه حد معیاری برای سنجشهای ما به شمار می آیند و نظریات آنها تا چه اندازه بر مبانی هنری استوار است، بحثی جامع و اساسی است که باید موضوع مقالهٔ مستقل و مفصلی قرار گیرد.

اما این اشاره لازم به نظر می رسد که خودباختگی منتقدانی از قبیل نویسندهٔ مقالهٔ یاد شده در برابر اظهارنظرهای خارجی، پایهٔ بسیاری از پریشان گویی های آنان در کشف ارزشهای زیبایی شناختی فیلمهای امروز سینمای ایران قرار گرفته است. این خودباختگی تا آنجا گسترش یافته که نویسندهٔ مقالهٔ یاد شده به خود اجازه می دهد چنین بنویسد: «دلیل آنده بازن پشتوانه ای اندیشگون دارد امّا بهانه نقاد وطنی ناشی از سردرگمی معیارها و جهل سینمایی اوست»!

□

نویسنده در ادامه اشاره می کند «... چرا موافق یا مخالف؟ مگر نقد راستین در جستجوی حقیقت نیست؟» و بعد توضیح می دهد که نقاد باید بدون موضع قبلی و با ابزار استدلال به قضاوت بنشیند. این سخنان شاید در نگاه اول و با این بیان، منطقی و مبرهن جلوه کنند. اما مقصود نویسنده از طرح این بحث، در چند سطر بعد معیّن می شود.

او با تقسیم بندی نقد به سه نوع «ژورنالیستی و توصیفی»، «ذوقی و هنرمندانه» و «آکادمیک و علمی» شروع به دسته بندی نقدهای چاپ شده در این سالها می کند. ایشان بدون هیچ توضیح و تحلیل منطقی، هر نقدی را که دوست می دارد (اعم از اینکه نویسندهٔ نقد را دوست بدارد یا فیلم تحلیل شده توسط آن نویسنده را) از انواع برجستهٔ یکی از سه نوع نقد برمی شمرد و نوشتهٔ نقّادانی را که دوست نمی دارد، از انوع «مخرّب» و «ویرانگر» نوع مورد نظر! نویسندهٔ محترم همه را به نوعی تبرئه می کند و فی المثل توضیح می دهد که گر چه دکتر کاووسی در نوشته هایش «عاجز از استدراک معانی فرا تاریخی، تمثیلی و استعاره ای» است اما گاهی هم «این گونه نگاه به آثار هنری می تواند بسیار آموزنده و راهگشا باشد»!

جالب این است که در پایان مقاله درمی یابیم نوشته های همهٔ منتقدان مورد اشاره، به هر حال در دسته بندی مشخص خود می توانند «نیروبخش» و «کارساز» محسوب شوند و تنها نویسنده ای که در این سالها به تخطئه مذبوحانهٔ فیلمها پرداخته سیدمرتضی آوینی است و گاهی هم مسعود فراستی! و البته بهتر بود اگر هوشنگ گلمکانی هم در یک مورد (فیلم *نارونی*) اظهارنظر سلیقه ای نمی کرد!

و به این ترتیب مشخص نمی شود که حملهٔ نویسنده تا به حال متوجه چه کسانی بوده و این «آسیب شناسی» در آثار کدام منتقدان ردیابی می شده است! سیدمرتضی آوینی که در اقلیت بود و دامنهٔ نوشته هایش به یک مجلهٔ ماهانه محدود می شد. گیریم که نقد او به زعم این نویسنده، «تخریبی» و عاری از «منطق» و «تحلیل» بوده و از پایه به «هنر متفکر» بی اعتقاد بوده و سینما برایش عین «شعبده بازی» به نظر می رسیده و دچار ضعف بینشی نسبت به سینمای ایران بوده است. او که یک نفر بیشتر نبود و یک بار هم که در آن سمینار کذایی، مجالی برای تبیین و توضیح حضوری نظریاتش به دست آورد، جمع چند صدنفری حاضر در جلسه علیه او شوریدند و کار به فحاشی و جنجال و اعمال ضدپرستیژ روشنفکرانه (!) انجامید. پس وضعیت بقیه چگونه است؟ دیگر نقّادان سینمای ایران همگی از فضلا و فرهیختگان عالم نقد هنر محسوب می شوند؟!

ناچاریم برای مشخص تر شدن بحث، ادعاهای نویسنده در این مورد را یک به یک بررسی کنیم. تقسیم بندی نقد به این سه گونه کاملاً سؤال برانگیز و مجهول است و خود او نیز تا انتها موفق نمی شود تعریف درستی از تقسیم بندی نوینش ارائه دهد. تنها در تعریف نقادی علمی (گونهٔ سوم) است که توضیح وی قدری روشن تر است. او می گوید: «در ایران ما نقّاد آکادمیسین به مفهوم مطلق آن نداریم. دکتر کاووسی با گرایش به نقد جامعه شناسانه در آثارش عملاً پای به حیطهٔ نقد توصیفی می گذارد. زیرا اساساً علوم انسانی نظیر جامعه شناسی، رفتارشناسی، روانشناختی و علوم معرفتی

چون هنر و ادبیات و فرهنگ، خواه ناخواه با حیطهٔ نقد توصیفی سر و کار دارند» و بعد توضیح می دهد که این وضعیت در «علوم پایه» وجود ندارد و علوم پایه «جهان را به شکل مجموعه ای از اعداد، خطوط، احجام، اتمها، الکترونها و میدان مغناطیسی می بینند. قانونی که در علوم پایه ثابت گردد قانونی عمومی و جهانی است و برای هر نقّاد علوم پایه حکم امری مقدّس را دارد» و نتیجه می گیرد «امّا در علوم انسانی چیزی به نام قوانین عمومی و خارج از وجود خود انسان وجود ندارد. نقدی که در حیطهٔ علوم انسانی صورت می گیرد همواره نسبی است و وابسته به شرایط انسانی موضوع نقد و شخص نقاد. در علوم انسانی و علوم معرفتی (چون هنر و فرهنگ و اندیشه ورزی) که حتی فلسفه و عرفان را نیز شامل می شود همواره شخص نقّاد دیدگاه خود را به دیدگاه جهان می افزاید. در واقع تفسیر خویش را به قوانین دنیا ابلاغ می کند. اما در نقد علوم پایه تفسیر شخصی فاقد معناست. کسی نمی تواند ادعا کند از نظر من قواعد ضرب و تقسیم درست نیست و در نقد من دو ضربدر دو، چهار نمی شود و یک با یک برابر نیست...»

جناب نویسنده اگر حداقل کتاب *برهان کودل* را تورق کرده بود، می دانست که امروزه دیگر مسلّم شده ریاضیات امری ثابت و یقینی برای دستیابی به حقیقت محسوب نمی شود. نتایج چهار عمل اصلی در محدودهٔ علم ریاضی معنا می شوند و خیلی هم نمی توان مطمئن بود که «دو ضربدر دو می شود چهار» امری متیقّن و غیرقابل انکار است برای وصول به حقیقت. دسته بندیها و تمایلات ایدئولوژیک علم (science)امروز هم مدتهاست طیّ منازعاتی که بر مبنای داروینیسم به راه افتاد و ماجرای بی اعتبار شدن نظریات نیوتن با آزمایشات مایکلسون و مورلی، و نظریه پردازیهای ضد و نقیض پوپر، برملا شده و دیگر نمی توان اتهام نسبی بودن را تنها متوجه علوم انسانی کرد.

توضیح دقیق این نکات مجالی فراتر می طلبد و بحث را به موقعیتی دیگر می کشاند. اما به هر حال چنین تقسیم بندیهای مغشوشی، این اصرار نویسنده را توجیه نمی کنند که سعی دارد به خواننده اش بقبولاند «موضع داشتن» منتقد در هنگام بررسی یک اثر هنری، امری است مغایر با استقلال بینش و استحکام نظری او. هر گونه بررسی و اظهارنظر نقّادانه در مورد هر پدیدهٔ هنری، خالی از موضع گیرهای جانبی نیست و این امر، اصلاً تناقضی با در جست و جوی حقیقت بودن یا نبودن منتقد ندارد. مگر می توان در بررسی یک پدیده بدون موضع باقی ماند؟ اینکه کسی در ارزیابی اش به بازگویی سلیقهٔ شخصی خود اکتفا کند، بحث دیگری است. اما در پس علمی ترین نقدها و مستدلترین ارزیابیها نیز همواره جهان بینی منتقد و تصورات مشخص او از عالم وجود، حضوری تعیین کننده دارد. هیچ نقدی تا به امروز بدون موضع گیری نوشته نشده و ارزیابی هیچ پدیده ای بدون داشتن مواضع مشخص، ممکن نمی شود. و البته این بحث به هیچ عنوان زمینه ای برای اثبات نسبی بودن نقد در حیطهٔ علوم انسانی ـ آنگونه که نویسنده توضیح داده ـ قرار نمی گیرد.

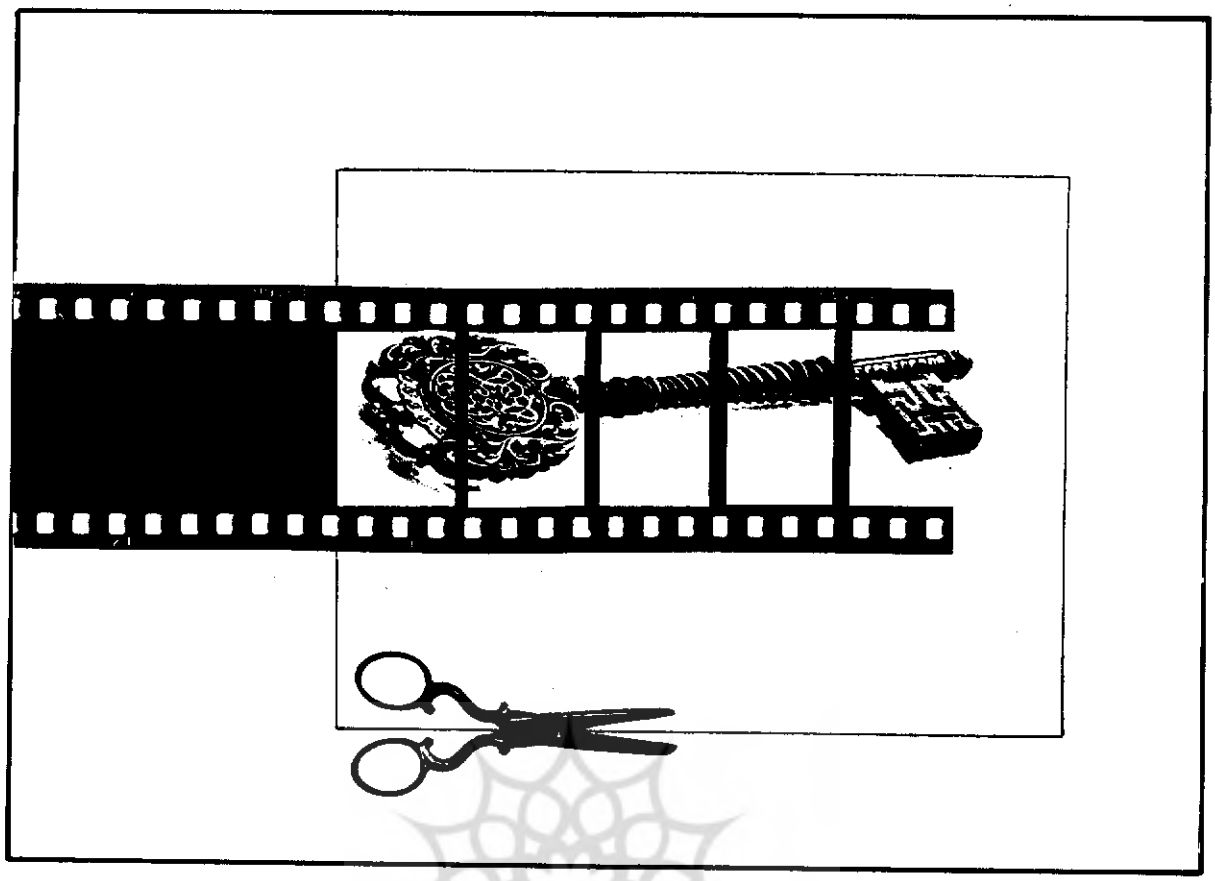
از آنجا که توضیح این بحث مستلزم تشریح بسیاری از مباحث مقدماتی است و کار به تفصیل خواهد انجامید، ما تنها به ذکر این نکته اکتفا می کنیم که نوشتهٔ مذکور، یعنی مقالهٔ *آسیب شناسی...* یکی از بهترین نمونه های اثبات سخن ماست. نویسندهٔ این مقاله، دانسته یا ندانسته هدفی جز حمله به شیوهٔ نقدنویسی یکی و اثبات دیگری نداشته و کلّ نوشته اش در دفاع از فیلمهای روشنفکرانه و منحط چندسالهٔ اخیر و ابراز ارادت خدمت نویسندهٔ محبوبش شکل گرفته است. این اگر «غرض ورزی» و «موضع گیری» نیست، پس چیست؟

ایشان نقد توصیفی را نقدی جدی و راه گشا نمی داند، اما اگر جهانبخش نورایی این گونه بنویسد «طبیعی است که این توصیف بسته به دانش فرهنگی، اجتماعی و هنری نقاد شکلی تحلیلی پیدا می کند» و اگر مسعود فراستی نویسندهٔ این نوع نقد باشد، نوشته اش «مخرّب» و «ویرانگر» است، چرا که فیلمهایی از نوع نقش عشق را دوست نمی دارد! آقای نویسنده حتی از دستکاری نوشته های فراستی و سیدمرتضی آوینی نیز رویگردان نیست و برای اثبات گفته های خود، نوشته های این دو را به دلخواه تغییر می دهد و قطعه هایی را حذف می کند تا نوشته ها را هر چه بیشتر «تخریبی» جلوه دهد. این هم اقدامی غرض ورزانه نیست؟! واقعاً نویسندهٔ محترم بدون موضع گیری به داوری نشسته است؟

ایشان مشتی نوشتهٔ سردرگم را که حتی فاقدنظم نوشتاری اند نقل می کند و نمی تواند توضیح دهد که فی المثل چنین نوشته ای با فیلم *خانهٔ دوست کجاست* چه ارتباطی دارد: «چیزی از جنس معرفت، حضوری متمرکز و حسّاس و نامکرّر می باید 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 پیام آور و هم، باری، زیبا». آیا هر لفّاظی قادر نیست چنین عباراتی سرهم کند و بالای آن بنویسد یادداشتی بر فلان فیلم؟

نویسندهٔ بی غرض، این نوشته های انشاء گونه را در مقابل قسمتهایی کوتاه و مثله شده از گفته های سیدمرتضی آوینی قرار می دهد و نتیجه می گیرد آن گونه نوشتن «نیروبخش» و «انرژی زا» است و این گونه دیدن ناشی از «ضعف بینشی» و جهل نویسنده نسبت به سینمای شاعرانه!

هنگامی هم که نوبت توصیف نویسندهٔ مورد علاقه اش می رسد، عباراتی به کار می برد که بسیار خواندنی است:



«توفیق بابک احمدی در دو کتاب مهمش *باد هر جا بخواهد می‌وزد* و *تارکوفسکی*، از این روست که ما با اندیشه ای مسلّح به یک جهان بینی عمیق (خداشناسانه یا تئولوژیک) روبرو می شویم که اکنون سعی در توصیف زمینه های فلسفی و زیبایی شناسی فیلمهای برسون و تارکوفسکی را دارد. در واقع آنچه انسجام درونی نقد این آثار را قوام می بخشد عشق و ایمان روحی نقّاد به مبانی جهان بینی الهی است که حکم راهبر فکری ـ معنوی خواننده' نقد به حساب می آید. گویی نقّاد چراغی روشن فراروی جستار و سیر و سلوک معنوی خویش و نگاه مشتاقانه' مخاطب برافروخته است. و از این رو نقد به سرانجام می رسد. در پایان کتابها گویی ما رستگار شده ایم زیرا پابه پای مکاشفات روحی نقّاد که دستمان را در وادی های ناشناخته حقیقت گرفته است به سوی آگاهی و کشف المحجوب عزم راه کرده ایم و چه سفر پرمخاطره و دلپذیری است این حرکت به سوی نور، زمانیکه نقّاد کورسوی آن را از دوردستها نوید می دهد. نقد راستین محتاج هدهدی است که سی مرغ را به آینه' وجوه و مظهر احدیت رهنمون باشد...»

از این نوع توصیفات سر از پا نشناخته، چند مورد مفصل دیگر هم در مقاله' مذکور وجود دارد که نویسنده به وسیله' آنها سعی دارد موقعیتی استثنایی برای بابک احمدی دست و پا کند و او را بر قله' نظریه پردازی هنری عالم امروز بنشاند. به یک نقل قول کوتاه از احمدی که لابد از نظر نویسنده، مصداق یک نوشته' درست و متعالی در زمینه' سینماست، توجه کنید:

«آشکارا، تمامی آثار او را می توان در عنوانی کلّی گردآورد: جستجوی ایمان، اشتیاق دستیابی به مطلق. ایمان برای تارکوفسکی در حکم شناخت مطلق است و از این رو باور به خداوند را از باور به زیبایی ناب جدا نمی داند».

«سیر و سلوک معنوی» و «کشف المحجوب» بماند، واقعاً این گونه نوشتن نمونه ای از یک نوشته معقول و منطقی است که بر پایه' استدلالهای هنری و انسجام فکری شکل گرفته است؟ آیا نمی توان به همین شکل مدعی شد که «ایمان» برای هر فیلمساز دیگری نیز «در حکم شناخت مطلق است». جداً این گونه تحلیلهای «هستی شناسیک» و «زیبایی شناسیک» متظاهرانه، نقدسینمایی محسوب می شوند؟

II

قصد داشتیم تقریباً به همه' موضوعات مطرحه در نوشته' مذکور بپردازیم و نکته ای را ناگفته باقی نگذاریم. اما متاسفانه نویسنده' مقاله' کذایی به همه' مباحث فرهنگی ـ هنری این سالها تلنگری زده و ذکری از عمده' موضوعات قابل بحث به میان آورده، بی آنکه همه' آنها را در فرمی واحد شکل دهد و ما اگر بخواهیم به شیوه ای منطقی، هر مبحث را بدرستی شرح و بسط دهیم، حجم این نوشته در حد یک کتاب قطور خواهد شد.

ضمن اینکه پرداختن بیش از حد به اقوال نویسنده، نوعی پاسخگویی به او محسوب می شود. حال آنکه قصد ما توضیح و تبیین نظریه پردازیهای مغشوشی بود که این سالها هواداران فراوانی داشته و نویسنده' مورد نظر ما، سودای جانبداری

سطحی از این مباحث را در سر پرورانده و نه بحث نظری و ماهوی در باب سینما و نقّادی سینمایی را.

لذا توضیح بسیاری از نکات را به فرصتی دیگر موکول می کنیم و بحث را با توضیح مختصر این مبحث اساسی به انجام می رسانیم که موقعیت امروز ما در تحلیل و بررسی هنر سینما، موقعیتی است فراتر و متفاوت تر از همه این گونه اشارات. ما در نسبتی جدید با عالم امروز قرار گرفته ایم و در پی حدوث انقلاب اسلامی، باید که ارتباطی متفاوت با پدیده های عالم غرب برقرار کنیم. طبعاً مواجهه ما با سینما نیز به مثابهٔ جزئی از کل به هم پیوستهٔ فرهنگ و هنر امروز عالم غرب، مواجهه ای متفاوت با دیگر ملل خواهد بود. ما در رویارویی با سینما، تکلیفی جز مسخّر کردن ذات سینما در خدمت اشاعهٔ فرهنگ دینی نداریم و این، اگر چه کاری بس دشوار است، لکن از آن گریزی نیست.

اما در این سیر، تقلید از غربیها روا نیست، چرا که تاریخ ما در امتداد تاریخ غرب نیست. اگر چه سینما یکی از محصولات تمدن غربی است، در نزد ما و در این سیر تاریخی که با انقلاب اسلامی آغاز گشته، «صورت» دیگری متناسب با اعتقادات ما خواهد پذیرفت. رجوع به ماهیت سینما و سعی در مکشوف کردن جوهر این هنر پیچیدهٔ تکنولوژیک، یگانه روش موجود برای دستیابی به سینمایی منطبق بر آرمانهای انقلاب اسلامی است. منتقدین ما تا آن گاه که به شیوهٔ غربیها بر مبنای تاریخ سینما نقّادی کنند و یا سعی در بیرون کشیدن تفاسیر و تعابیر انتزاعی و روشنفکرانهٔ مبتنی بر مضامین فیلمها داشته باشند، به توفیقی دست نخواهند یافت.

آنچه در نقد سینمایی این سالها مرسوم بوده، ارزیابی فیلمها بر اساس مضامین آنهاست و همین شیوه نقّادی منجر به محبوبیت یافتن فیلمهای روشنفکرانه شده است. چرا که این نوع فیلمسازی، مجال بیشتری برای اظهارنظرهای فاضل مآبانهٔ بی ارتباط با ماهیت سینما، در اختیار نظریه پردازانی از سنخ بابک احمدی فراهم آورده است.

در حقیقت آنچه احمدی در همین دو کتاب مورد اشاره ـ *تارکوفسکی* و *باد هرجا بخواهد می وزد* ـ بیان کرده، دریافتهای شخصی و ذهنی او از مضامین فیلمهای این دو فیلمساز است و چنین تحلیلهایی نه تنها در شناخت ماهیت سینما به کار ما نخواهند آمد، اصولاً ارتباطی با سینما به مثابهٔ هنری تکنولوژیک که اساساً با هدف تاثیرگذاری بر عامهٔ مردم تولد یافته، ایجاد نمی کند. شیوع چنین روش تحلیلی منجر به ایجاد یک سینمای خنثی و ابتر از نوع سینمای جشنواره ای چند سالهٔ اخیر می شود.

نقد فیلم در معنای حقیقی جز در نسبت با شرح قابلیتهای تکنیکی یک اثر شکل نمی گیرد و منتقد در وهلهٔ اول و در بررسی یک اثر سینمایی، موظف است به توضیح میزان توفیق فیلمساز در برگرداندن مفاهیم موردنظر خویش به زبان تصویر سینمایی بپردازد. و برای دستیابی به چنین نگرشی، باید ابتدا تعریفی از سینما آن گونه که تا به امروز به حیات خویش ادامه داده و با مردمان مخاطبه داشته در ذهن بپروراند. نه آنکه تصوری انتزاعی از سینمای ایده آلش را در ذهن داشته و بعد همانند نویسندهٔ مقاله مورد بحث، هر که را تعریفی دیگر از سینما بر زبان آورد متهم به «هواداری از فیلمهای پرفروش» و دوست داشتن «سینمای سرگرمی ساز» کند.

فروش یک فیلم بیانگر میزان استقبال مردم از آن فیلم است و رغبت مردم برای تماشای یک فیلم سینمایی، بدون آنکه در بحث ما اصالت یابد عامل بسیار مهمی در سیر صدساله سینما تا به امروز بوده است و بی توجهی به آن، منجر به نظریه پردازیهای خودبنیادانه و متفرعنانه ای خواهد شد از آن دست که اکنون شاهدیم.

□

اما نکتهٔ مهمی که تا اینجا ناگفته ماند، گستاخی نویسندهٔ این مقاله در اهانت به مقام شهید بزرگوار سید مرتضی آوینی است. اشاره به این موضوع را عمداً در انتهای مقاله و خارج از روال تئوریک نوشته قرار دادیم تا این تصور پیش نیاید که بی ادبی و جسارت نویسنده، سبب شده تا ما بحثهای تئوریک مقاله اش را نیز زیر سؤال ببریم. هر چند که مقالهٔ مذکور آنچنان از حیث نظم منطقی نوشتاری و استدلالهای تئوریک سست و بی پایه است که مجالی برای بحثهای اصولی باقی نمی گذارد.

اما این اقدام نویسنده، بیشتر از آن رو ناپسند به شمار می آید که وی بدون توجه به صدها صفحه نوشتهٔ جدی و بنیانی سیدمرتضی آوینی دربارهٔ سینما که برای اولین بار در تاریخ نقد هنری این دیار بابی نو را گشوده اند و سیستم فکری اصیلی را بنیان نهاده اند، با دستکاری نوشته های ایشان و نقل بخشهایی از گفته ها که بر پایهٔ نظریات تشریح شدهٔ قبلی بیان شده، نتیجه می گیرد که این نظریات بنیان محکمی ندارند و گویندهٔ آنها «سبک های سینمایی را نمی شناسد» و «در حد مخالف خوان های بیگانه با این هنر» باقی مانده است! و حتی پا از این فراتر می نهد و ایشان را متهم به «بی اعتقادی به هنر متفکر»، «تخطئه مذبوحانه فیلم و فیلمساز» و ارائه یک «نگاه تخریبی» می کند.

موقعیت شهید آوینی در تاریخ فرهنگ و تفکر این سرزمین یگانه تر از آن است که امثال من با نوشتهٔ خویش، قصد تحکیم اعتبار او را داشته باشیم، یا فی المثل از حیثیت تفکر او در برابر چنین معترضانی دفاع کنیم. هر آن که قصد پژوهش جدی و اصولی در مباحث هنری روزگار امروز را داشته باشد

به آسانی درخواهد یافت که نوشته های سیدمرتضی آوینی تا این لحظه اصیل ترین و جدی ترین نظریات ارائه شده در این عرصه است.

از آن سو قصد نداریم سد راه هر گونه تفسیر و حاشیه نویسی هر چند مخالف بر گفته ها و نوشته های ایشان شویم و هر که را قصد مخالفت با این گفته ها در سر دارد، محکوم و مطرود بدانیم.

اعتراض ما متوجه شیوهٔ رویاروی نویسندهٔ مقالهٔ *آسیب شناسی...* با نوشته های ایشان است. نویسندهٔ مذکور در قسمتی از مقاله اش، بخشی کوتاه از گفت و گوی شهید آوینی با امید روحانی را از متن مصاحبه ای مفصل که با عنوان *سینما، تکنولوژی و ساختار هویتی برای انسان نو* در شمارهٔ ۱۲۳ ماهنامهٔ فیلم چاپ شد، نقل می کند و در ابتدای آن می نویسد «به گفتگوی امید روحانی و سیدمرتضی آوینی دربارهٔ فیلم هامون توجه کنیم»! حال آنکه محور این گفت و گو عمدتاً همان عباراتی است که در تیتر مصاحبه درج شده و بهانهٔ انجام این مصاحبه نیز انتشار کتاب آینه جادو.

با وجود این، نویسنده همهٔ گفت و گو را «بحث دربارهٔ فیلم هامون» قلمداد می کند و بعد در پایان نتیجه می گیرد که شهید آوینی نتوانسته دیدگاههای خود را در مورد فیلم هامون به شکلی مستدل عرضه کند (!) و حتی منظور او از به کار بردن کلمهٔ «غرب» مشخص نیست و معلوم نمی شود او غرب جغرافیایی را در نظر دارد یا غرب فلسفی، یا غربی که منظور نظر سهروردی بوده است!!

در حالی که اگر حتی در همین یک بخش نقل شده، قسمتهایی حذف نمی شد و این نقل قول به شکلی امانتدارانه انجام می گرفت، مقصود شهید آوینی کاملاً مشخص و واضح بود. یا حداقل با رجوع به ابتدا و انتهای آن مصاحبه دیگر ابهامی در مقصود ایشان از به کار بردن کلمهٔ «غرب» باقی نمی ماند.

نویسندهٔ این مقاله نه تنها به خود اجازهٔ چنین تحریفاتی را می دهد، در ادامهٔ مطلب بر مبنای نتیجه گیری کودکانه اش از گفته های آن شهید بزرگوار، علناً به ساحت ایشان توهین می کند. و البته همان طور که در ابتدا ذکر شد، همهٔ این نقل قولها در چاپ دوم این مقاله حذف شده است و جالبترین اتفاقی که در نوبت دوم درج این مقاله روی داده همین است که نویسنده، از ترس اعتراض آنان که به نگهداری حرمت و ادب در مورد بزرگوارانی همچون شهید آوینی معتقدند، همهٔ نقل قولهای ایشان را از نوشته خارج کرده و در عوض یک صفحه به مطلب افزوده که در آن به ناشیانه ترین وجه، نظریات شهید آوینی در باب حضور مخرّب توهمات روشنفکرانه در سینمای ایران را ضد دینی قلمداد کرده و اعتقاد به روشنفکرانه بودن سینمای جشنواره ای ایران را اعتقادی «در ترویج جهل و نادانی و ضلالت» بیان کرده است! بخشهایی از افزوده های چاپ دوم مقاله را بخوانید:

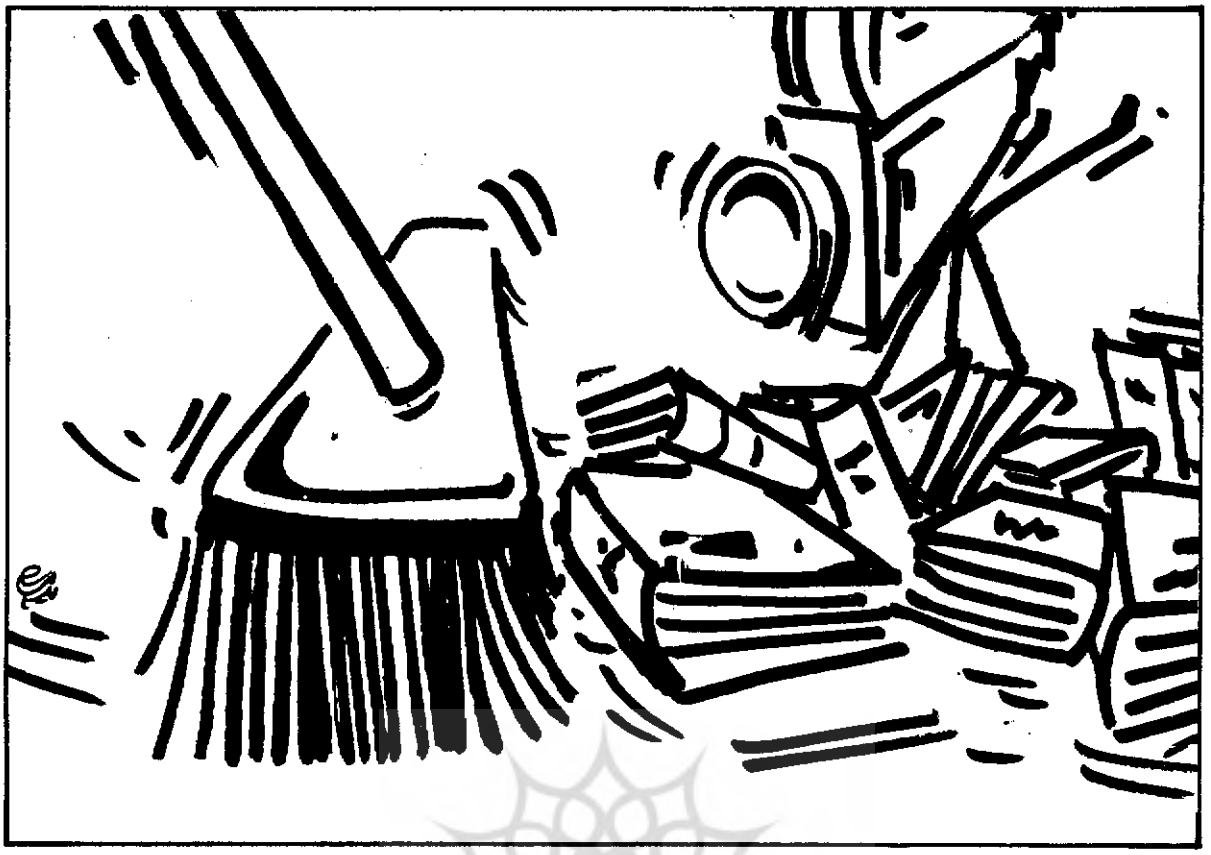
«این ها ضعف دانشی و بینشی خود را به مقولهٔ سینما در پشت الفاظ و مفاهیمی پنهان می کنند که گویی خود نیز تعبیر درستی از آن در ذهن ندارند. مثلاً سینمای ایران را به عرفانی بودن متهم می کنند در حالی که نمی دانند عرفان که ارزشی والاست اگر مضمون و دستمایهٔ فیلمی قرار گیرد نه تنها دلیل بر ضعف آن فیلم نیست که مایهٔ افتخار و سربلندی سینمای ما است... واژهٔ روشنفکری هم برایشان بازیچه شده است. این اصطلاح را در معنای مذموم غربی اش به هر فیلم اندیشمند ایرانی می چسبانند، به زعم اینان هر فیلمی که با اندیشه و اندیشمندی سر و کار دارد پس فیلمی روشنفکرانه به مفهوم غربی اش است. آن ها حتی واژهٔ "Intellect" را به معنای اصلی اش یعنی «آگاهی» ترجمه نمی کنند زیرا به نفعشان جواب نمی دهد. معلوم نیست در کجای دین ما و شریعت ما آمده است که اندیشه ورزی جرم محسوب می شود. هیچ مسلمانی حق معارضه با علم و دانش و آگاهی را ندارد و هر که در ترویج و تبلیغ جهل و نادانی و ضلالت بکوشد رسالت مکتب خود را نیاموخته است. روشنفکری به مفهوم غربی اش ممکن است با دیدگاه های دینی تعارضی داشته باشد. اما این مفهوم در دین ما به معنای ضد ارزش به کار گرفته نشده است. اندیشمندانی نظیر علامه طباطبایی، شهید مرحوم مطهری، آل احمد، شریعتی، استاد محمدتقی جعفری و امثالهم با مقولهٔ اندیشه و اندیشه ورزی سر و کار داشته اند؛ اینان تفکر را در خدمت آرمان های دین به کار گرفته اند. پس چرا باید عده ای تفکر و آگاهی را در مقابل تدیّن و الهیات قرار دهند و از مفهوم روشنفکری و اندیشه ورزی معنای بازگونی به خود و دیگران دهند. بار دیگر از قرآن کریم می شنویم که: قد افلح من زکّیها. آن که خویشتن را به تحقیق آراست رستگار می شود (سورهٔ الشّمس و اللیل، آیهٔ هشتم)».

جناب نویسنده خوب دقت کنید:

نام آن سورهٔ مبارکه «الشمس» است نه «الشمس و اللیل»!

و اما عرفان؛ عرفان یک «ارزش» والا نیست. مقوله ای چون عرفان شریف تر از آن است که یک «ارزش» تلقّی شود. شما که مدعی هستید دیگران کلمات را بدون توجه به معنای حقیقی اش به کار می برند، می دانید معنای واژهٔ ارزش چیست و از چه موقع وارد زبان فارسی شده و امروزه به کدام معنا به کار می رود؟

کسی هم فیلمسازان را به دلیل دستمایه قرار دادن عرفان سرزنش نکرده است. اعتراض، متوجه نامتناسب بودن ظرف و مظروف است. سینما همچون دیگر پدیده های تکنولوژیک، ظرفی نیست که هر مظروفی را بپذیرد. عرفان به همین سادگی



نمی‌تواند مضمون هر فیلم و دستمایهٔ هر فیلمساز تازه کاری واقع شود. هر چند که شما به جای کوشش در فهم این مباحث، دیگران را متهم به دشمنی با عرفان کنید.

اما روشنفکری. از آنجا که در این سالها بسیارند کسانی که تصور می‌کنند کلمه روشنفکری یعنی «فکر روشن» و می‌توان آن را به معنای آگاهی و اندیشمندی نیز مراد کرد، بار دیگر و به شکلی مختصر معنای این کلمه را مرور می‌کنیم:

«سنت روشنفکری ـ و به تعبیر بهتر انتلکتوئلیسم ـ متعلق به غرب است و مبدأ و معادش نیز همان است، از غرب برآمده و به غرب هم رجوع دارد. لفظ انتلکتوئلیته ـ روشنفکری یا منورالفکری ـ در برابر تفکری وضع شده است که متعلق به قرون وسطی است. بعد از رنسانس، متفکران اروپایی یقین آوردند که قرون وسطی، عصر تاریکی و تاریک اندیشی بوده است و لفظ انتلکتوئل ـ روشنفکر ـ برای کسانی وضع شده که در تفکر مخالف معتقدات قرون وسطایی بوده اند. بنابراین روشنفکری ملازم با الحاد، یونان زدگی، علم پرستی و فرعونیتی است که ضرورتاً آنانی را که در سیر تطور تاریخی غرب و پیدایش تکنولوژی شریک نبوده اند و در اندیشه، هنوز رجوع به مبنایی می‌کنند که در خارج از دنیای جدید قرار دارد وحشی و بربر می‌دانند. روشنفکری، ملازم با این یقین است که حیات بشر به سه دوره تقسیم می‌شود: اسطوره، دین و علم و ما اکنون در دوران علم به سر می‌بریم و دین جز خرافه ای بیش نیست. روشنفکری ملازم با اعتقاد به نظریهٔ ترقی است و بر این اساس انسانهای هر دوره از ادوار پیشین مترقی تر هستند و پیشرفت بشر و تکامل فکری او امری است که دارای ضرورت تاریخی است و بنابراین اگر قولی و یا فردی به مرجعی در گذشته رجوع کنند، آنان را باید ارتجاعی و مرتجع خواند. روشنفکری عین اومانیسم است و مفهوم درست اومانیسم جایگزینی بشر بر مسندی است که تا دیروز خدا بر آن تکیه داشته است. اومانیست، بشر را می‌پرستد و این انسان را نیز به گونه ای تعریف می‌کند که علم امروز ایجاب می‌کند. انسانی که مورد پرستش قرار می‌گیرد، خلیفة الله نیست بلکه بشری است که وجودش، استمرار وجود گوریلهایی است که میلیونها سال پیش بر کرهٔ زمین می‌زیسته اند. او فقط نیازهای حیوانی وجود خویش را اصیل می‌انگارد و خود را در رسیدن به مطلوب خویش ـ هر چه باشد ـ آزاد می‌خواهد. او زندگی اجتماعی را نتیجه یک میثاق اجتماعی و یک قرارداد می‌داند و بنابراین اگر به حقوق دیگران تجاوز نمی‌کند، برای احترام به این قرارداد است. اگر نه هر چیزی از نظر او مجاز است. روشنفکری ملازم با «تجدد» نیز هست و این تجدد یا مدرنیسم چنین اقتضا دارد که هر چیز کهنه ای مذموم است. و مگر نه اینکه هر نویی بالاخره کهنه می‌شود؟ و بنابراین تنها انسانی ذاتاً متجدد است که حیات او عین نیهیلیسم باشد و به یک «نفی مطلق» ایمان آورده باشد. روشنفکری ملازم با نفی سنن فلسفی پیشینیان نیز هست پس درنهایت امر، هر روشنفکر چه بخواهد و چه نخواهد سوفسطایی است. او معتقد به نفس الامر و واقعیت ثابت نیست،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی