آسیب‌شناسی نقد فیلم در ایران

م. حقگو

در سینمای پس از انقلاب یکی از بحث انگیزترین مقولات، چگونگی و کارکرد «نقد و نقادی» سینمایی بوده است و اینکه رشد نقد و تحلیل فیلم تا چه حد زمینه را برای شناسایی سینمای نوین آماده کرده است.

در نگاهی به تاریخچهٔ نقد گذشته متوجّه می شویم که ما هرگز با موضوع سینمای ایران به عنوان مبحث نقد روبرو نبوده ایم. زیرا اساساً فیلمهای تولید شده در آن زمان فاقد کیفیّات زیبایی شناسانه و فرهنگی برای جذب «دیدگاه نقّادانه» عمومی بودند از این رو اصطلاحاً به موج «فیلمفارسی» و آثار تولید شده در این طیف مبتذل «نقد ناشدنی» اطلاق می شد. حقیقت آن است که همیشه پدیدهٔ «نقد هنری» تابعی از وجود خود «هنر» بوده است، یعنی ابتدا «هنری» با ارزشهای زیبایی شناختی و درونی وجود داشته و سپس نقد و تحلیل آن هُنر نزد کارشناسان ذیصلاح رُشد پیدا کرده است. با این وصف طبیعی بود که با جدّی 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 مجدّد برخورد می کردند. امّا چگونه است که این توقّع از نقد سینمایی در ایران ممکن نشد و بسیاری از آثار قابل اعتنای این سینما نه بوسیلهٔ نقّادان داخلی که از سوی ناقدین کشورهای دیگر خارجی کشف شد و مورد تحسین واقع شد. برای ریشه یابی این موضوع باید توجّه کنیم که نقّادی فیلم در ایران معمولاً با این ویژگیهای درونی توأم بوده است که ذکر آن دور از واقع بنظر نمی رسد:

۱ـ تحقیر سینماگر ایرانی در برابر همتاهای خارجی اش از سوی نقّادان وطنی.

۲ـ توهّم این نکته که دانش بالاتر نزد نقّاد است و فیلمساز می بایست فیلمش را با ذوق و سلیقهٔ نقّاد همسو کند.

۳ـ معارضه با فیلمساز به هر نحوی که ممکن است تنها به این خیال که لزوماً نقّاد و سینماگر در مقابل یکدیگر قرار دارند.

۴ـ پوشانیدن بی دانشی فرهنگی و بینش اجتماعی در پشت اظهارنظرهای «اطلاعاتی» و فاقد تحلیل های عمیق و مُستدل (دراین شکل نقّاد تنها اطلاعات جسته و گریخته خود را به رُخ سینماگر می کشد و از رهنمودهای اساسی به او عاجز است).

۵ـ عدم توانایی در ردّیابی و کشف نشانه های سبکی، زیبایی شناختی و فرهنگی در آثار یک فیلمساز ایرانی (کاری که شاید نقّادان اندیشمند خارجی تاکنون انجام داده باشند).

این موارد دلیل بر انکار زحمات معدود ناقدین دلسوز و چندین نقد استثنایی در عرصهٔ سینمای ایران نیست امّا واقعیت این است که تأثیر مخرّب یک نقد بی پایه و سراسر مخدوش بر پیکر سینما گاه از ستایش دهها نقد موافق می تواند بیشتر باشد امّا چرا «موافق» یا «مخالف» مگر نقد راستین در جستجوی حقیقت نیست؟ پس چرا نقّاد از پیش باید به قصد معارضه با فیلم یا فیلمسازی شمشیر بکشد؟ مگر او چراغ راهنمای جامعهٔ سینمایی نیست؟ پس چرا باید به نفع «سلیقهٔ شخصی» خود جهت واقعی را به اشتباه نشان دهد؟ ابزار نقد راستین، استدلال است پس من از فلان فیلم «خوشم نمی آید» یا آن یکی به «مذاق من نمی سازد» که نقّادی نمی شود. منتقد در قبال قضاوتش تعهد می دهد و جوابگوست زیرا استدلال می کند و محک می زند مگر آنکه در مقام بینندهٔ عامی باشد و نظرش نه حُکم بَل «سلیقهٔ» شخصی اش محسوب شود. نویسندهٔ پُرکارِ سینمایی دربارهٔ فیلم *نارونی* می نویسد:

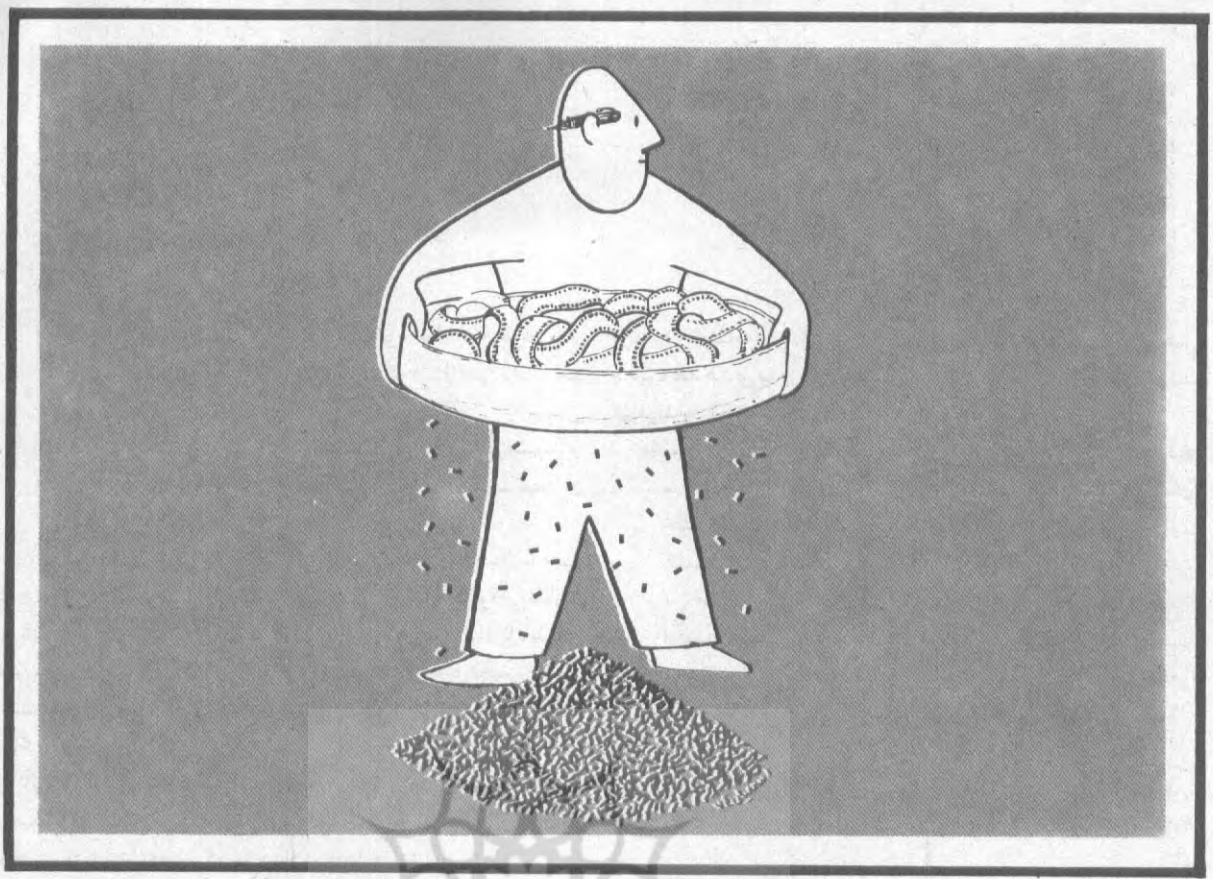
«نارونی» نشانگر نوع سینمای مورد علاقهٔ ابراهیمی فراست. ما که نارونی را دوست نداریم. او را ملامت نمی کنیم که چرا این نوع سینما را دوست دارد، لطفاً کسی هم ما را ملامت نکند که چرا این سینما را دوست نداریم.

گلمکانی سردبیر مجلهٔ فیلم از حرفه ای نویس های سینما در این دهسال، وقتی می گوید من این فیلم را «دوست ندارم» و «آن یکی را دوست دارم» در واقع یک نظر سلیقه ای و غیرکارشناسی ارائه می دهد، زیرا همه تماشاگران عادّی نیز همین را می گویند. پس وظیفهٔ «نقّاد» چیست؟ آیا او فقط امکان این را یافته است که نظر سلیقه ای خود را در جایی بنویسد و کاری هم به کسی نداشته باشد؟ اگر اینطور باشد که هر روز یک نفر ادعای نقّادی خواهد داشت و به هیچکدام نیز نمی توان خُرده ای گرفت. با نوشتن این سطور نمی خواهم زحمات گلمکانی و امثال او را در گسترش جوّ عمومی «سینما نگاری» و «سینما خوانی» نزد مردم نادیده بگیرم. وجود همین مجلّهٔ فیلم که بیش از دهسال خستگی ناپذیر در خدمت سینماست، با همهٔ نقاط ضعف و قوّتش ستودنی است.

آری حقایق تاریخی غیرقابل انکارند امّا اگر قرار است تصویری صادقانه از عملکرد جریانی به نام نقد و نقّادی در سینمای ایران پس از انقلاب بدهیم چه بهتر که واقع بینانه به چشم انداز این دهسال بنگریم و دستاوردهای نیک و بدش را جدا سازیم.

اولین حرکت جدّی در زمینهٔ نقد سینما در سال ۶۲ و با انتشار ماهنامهٔ سینمایی «فیلم» روی می دهد. پیش از آن همین نشریه به نام «سینما در ویدیو» به‌شکلی دیگر و به صورت گاهنامه‌ای منتشر می‌شد که به معرفی فیلم های ویدیو کلوپ ها می پرداخت، قبل از آن نیز تک شماره هایی در سال ۵۸ به نام «سینما و تئاتر» و «هفت» ادامهٔ شماره های «سینما» (نشریه جشنواره جهانی تهران)، «تصویر ۵۸» و بعدها تا سال ۶۱ «دفترهای سینما»، «سینمای نوین» و «پیام سینما» نیز انتشار می یابند امّا حضور ماهنامه سینمایی فیلم تا امروز نیز ادامه داشته است. از سال ۶۳ به بعد نشریه های دیگری چون «اطلاعات هفتگی»، «زن روز»، «جوانان» و «سروش» نیز در زمینهٔ نقد سینمایی فعالتر می شوند در عین حال که روزنامه های «کیهان» و «اطلاعات» نیز صفحات محدودی به نقد و گزارش فیلم اختصاص می دهند.

از همان آغاز می توان 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 اوّل قریب به هفتاد درصد نوشته های سینمایی را دربر می گیرد گرایش غالب در این نگارش توصیف وقایع فیلم



و رمزگشایی آن با آموخته های تکنیکی، فرهنگی و زیباشناختی است، با اینکه ویژگی نقد ژورنالیستی حجم محدود و فشردگی آن است، امّا نویسندهٔ مزبور بخش اعظمی از مقالهٔ خود را به «توصیف» آنچه در فیلم دیده است اختصاص می دهد. طبیعی است که این «توصیف» بسته به دانش فرهنگی، اجتماعی و هنری نقّاد شکلی «تحلیلی» پیدا می کند و قضاوت نهایی او را نسبت به فیلم آشکار می سازد در نقد جهانبخش نورایی بر فیلم آب، باد، خاك می خوانیم:

«آدمهای دور و بر پسرك، در پشت پرده‌ای از غبار خاك، در دوردست، چون اشباحی بی هویت می لولند و می روند، و این نوع فیلمبرداری و نمابندی، نه تنها هماهنگ با قصد عمومیت دادن به اندیشهٔ فیلم است بلکه در عین حال، چیرگی محیط مهاجم را در درون قاب تصویر مؤکد و برجسته می کند بخوبی می توان حس کرد که باد و خاك با حضوری زنده و فعال انسان و حیوان بی پناه را با بیرحمی در چنگ خود می فشرد و می خشکاند. از همین روست که در افتادن شخصیت اصلی فیلم با این نیروهای خشن و هولناك، این همه ارزش و عظمت پیدا می کند.»[2]

«نقد توصیفی» می تواند «نیروبخش»، «انرژی زا» و «کارساز» باشد چنانچه نقد نورایی چنین است و می تواند مخرّب و ویرانگر شود. مثلاً این سطور:

(«این فیلم ها) قادر نیستند که یکساعت ونیم تماشاگر را روی صندلی بچسبانند و- به جای این وظیفهٔ اولیه و اساسی، از «پیام»، از «عرفان»، از «فلسفه»، و «عشق» می گویند...» نقش عشق، دست دوّم نارونی است، ریاکارتر و ابتدایی تر، و ناتوان تر، سینمای ۸ میلی متری است بر پردهٔ ۳۵... اسلامیزه کردن نیهیلیسم غربی است و «عرفان» مَنقَل. اگر دوربین، کمی از تار و تنبک شبه درویش حافظ خوان، آنطرفتر برود، مَنقَل نمایان می شود. در کوچه های عشق هم از همان عشقهای پرت وبی ربط است. به در و دیوار و کوچه و نوستالژی بازی برای سنیه چاکان نوستالژی...[3]

«نقد توصیفی» اگر با دیدگاه تخریبی نوشته شود خواه ناخواه از «منطق» و «استدلال» و «تحلیل» نیز تهی می شود و به تخطئه مذبوحانهٔ فیلم و فیلمساز منجر می گردد.

«خوب حالا با اطمینان می توان گفت که دور مخملباف به پایان رسیده است. دوری که به اعتقاد من هرگز آغاز نشد. فیلم دستفروش نشان می داد که مخملباف اشتباه رفته است اشتباهی بی بازگشت، و دیگر فیلمساز نخواهد شد... از همان اوّل با کمال تأسف معلوم بود که مخملباف از آن تبهای تند است که زود سرد خواهد شد... معلوم شد که این مخملباف نیست که فیلم را می سازد بلکه این فیلم است که مخملباف را می سازد»...![4]

اینگونه نگاه تخریبی را با دیدگاهی سازنده و خلاّق مقایسه کنید. این مطالب دربارهٔ فیلمی نوشته شده است که به زعم اکثریت مُطلق نقّادان مُنصف و مردم عادّی اثری لطیف و سرشار از لحظات شاعرانه بوده است از نقد هوشنگ آزادی ور بر این فیلم می خوانیم:

آنچه ما همیشه در سینمای خود، قصه ها، نقاشیها، و اساساً هُنر خود کم داریم نگاه کردن درست است. زیبا کردن چیزها یک فن است. شگرد است. قاعده و قانون و ممارست و مهارت می خواهد. همین که این چیزهای آموختنی را آموختیم قادریم چیزها را زیبا بنمائیم. امّا دیدن زیبایی در چیزهای روزمره و غیر شاخص علاوه بر فن چیز دیگری می طلبد. 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 پیام‌آور وهم، باری، زیبا. و این کار هرکس نیست... کیارستمی با تمرکزی منحصر به خود در کمین آن لحظه ها می‌نشیند و نمی گذارد سایه یی، جای پایی و حضور نامحرمی حقیقت نهفته در پس زندگی فیلمش را مکدّر کند.[5]

مرز بین «نقد توصیفی» و «نقد ذوقی» در نزد نقّادان نازك خیال با ذهنی شاعرانه و هنرمندانه بسیار باریک است، کسانی که به این شیوه می نگارند می بایست شیفتهٔ گونه ای از فیلم با خصیصه های شاخص باشند تا دست به قلم ببرند و احساس متعالی خود را بازگویند. بابک احمدی نخستین کسی است که این شیوه را در نوستالژی سینمایی به اوج رسانیده است. مقالات او اگر چه چندان به آثار ایرانی نپرداخته اند امّا بر جریان نقدنویسی معاصر بی تأثیر نبوده اند و به «شطحیات» و «غزل نگاری» یک نویسنده در عرصهٔ سینما می مانند او در چند خط کوتاه لحظه ای به یادماندنی از باشو را توصیف کرده است فصلی که به زعم او دریادها خواهد ماند.

«فصل روایت باشو از کشته شدن عزیزانش در فیلم، باشو می کوشد تا برای نایی فاجعه را شرح دهد که ما همه ـ آسانتر از او ـ ازسر گذرانده‌ایم، و راست بگویم هنوز از سر نگذرانده‌ایم، نمی تواند بیانش کند، چون ما همه نمی توانیم به زبانش آریم... با رقصی آئینی می گوید، غمگین‌ترین و زیباترین لحظه های سینمای ایران...[6]

خدمت بابک احمدی به نقدسینمایی تنها به شیوهٔ «نگارش ذوقی» او محدود نمی شود، بَل برای بسیاری از نقّادان «توصیف گرا» نیز مایهٔ عبرتی تاریخی است که ذهن خود را عاشقانه به خدمت ترویج «هنر متعالی» گیرند و بقولی به «فراسوی» نقد (به مفهوم شناخت صرفاً «عقلانی») گام گذارند. «نقد ذوقی» اگر در خدمت اندیشه ای فرهیخته و والا قرار گیرد بسیار تأثیر گذار 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:

«این بار مرگ در آب» نشانی است از یافتن ملکوت و پاسخ به این پُرسش شاعر: آیا در این دیار کسی هست که هنوز
از آشنا شدن
با چهرهٔ فنا شدهٔ خویش
وحشت نداشته باشد؟
آیا زمان آن نرسیده است
که این دریچه باز شود باز باز باز
که آسمان ببارد
و مرد، بر جنازهٔ مردهٔ خویش
زاری کنان نماز گذارد؟[7]

امّا نقّاد ذوق پرور و شاعر مسلک گاه به جای «شعر» از «طنز» و «رندی» و «مطایبه» در نگارش نقد سود می جوید. آنگاه گویی ما از اصل جدیّت نقد هنری بدور افتاده ایم و به طنّازی نگارنده آفرین می گوئیم کپومرث پوراحمد هامون را چنین دیده است:

تو را می شناسیم، تو را می فهمیم حمید هامون! سوزش زخم تو، ما را هم می سوزاند، ما را درگیر خودت کردی، مُشکل تو مُشکل خیلی هاست همراه تو کودکانه لبخند زدیم، پابه پای خُل بازیهایت کیف کردیم و با بغض ها و گریه هایت گریه کردیم. گریه ها کردیم در خلوت خود... تو را می فهمیم و تا اینجا باورت داریم. امّا از اینجا به بعد... آنجا که رفتی سراغ علی عابدینی و ماهیتابهٔ محقرانه اش را اینسرت دیدی، و آنجا که توی زنجیر دخیل ظاهراً حیران ماندی و آنجا که خاطرات بچگی ات را با همین علی، به همین سن و سال مرور کردی... آنجا که چنگ در روپوش پسر خاله ات انداختی و گریه کردی باورت کردیم، اما اینجا... وقتی چراهای روزمره ات را گم کرده‌ای چطور به آن «چون» می توانی برسی؟[8]

«نقد ذوقی» با چاشنی طنز از سالها پیش در سینمای ایران ریشه داشت. مطایبات دکتر کاووسی بر فیلمفارسی و هزل و هجو و لطایفی که برای آن می ساخت در نشریات آن روزگار موجود است امّا گاه این سلاح یعنی طنز نه برای تهاجم که دفاع و ستایش از هُنر و هنرمندان بکار رفته است به نوشتار خسرو دهقان بر مادیان توجّه کنیم:

«هنرمندی که نقش رضوانه را بازی می کند خانم تسلیمی است. او نقش خود را به بهترین نحوه اجرا می کند. خانم تسلیمی هنرپیشه بسیار خوبی است که من آرزو می کردم ایکاش نبود. چون با واقعیت ها میانه خوبی ندارم. شاید باور نکنید امّا دلم می خواست ایشان قانقاریا بگیرد و یا از بلندی بیفتد و قوزك پایش عیب کند و یا حنّاق بگیرد. فکر می کنم حتی بد نبود اگر ایشان به طور اتفاقی در جنوب بود و سیل می بردش تا که ما از شرش خلاص می شدیم، از آن جا که دُعای من اجابت نمی شود مثل این است که باید واقعیت خانم تسلیمی را بپذیریم. ایشان زنده و سالم اند و با شوهر و بچه شان در تهران زندگی می کنند و تا روز اعلام سانحه ای بهترین بازیگر زن این دیارند. ما برای ایشان احترام زیادی قائلیم.[9]

پس می بینیم که در «نقد ذوقی» قاعدهٔ بخصوصی وجود ندارد و امتیاز آن نیز به همین «بی قاعده گی» و شوریدگی اش است نقّادان این شیوه چه در عرصهٔ نقد شاعرانه و متکّی بر تخیّل پردازی و چه در حیطهٔ نقد مطایبه ای قائل به اُسلوب شکنی و عدول از آداب متعارف «نقدنویسی منطقی» هستند. از همین روست که وقتی بابک احمدی در برخی مقالات مؤخرش رویکردی علمی و آکادمیک را برای ابراز مصالح نقّادی اش بکار می گیرد گویی ما با شخص دیگری روبرو شده ایم که خودش نیست زیرا شیوه جدیدش با دیدگاه پیشین تعارضی ماهُوی، ایجاب می کند.

در نقّادی علمی ما همواره با دیدگاهی تحلیلی (آنالیتیک) و ساختاری

روبرو می شویم این مورد بویژه در نقّادی دانشگاهی با عنوان سنّت نقد ارسطویی که اساس را بر «قیاس» و «تجزیه» اثر هُنری می گذارد شناخته می شود لحن نقّادی آکادمیک اغلب سرد و آماری است اگرچه بسیار عالمانه و موشکافانه نیز هست امّا روح اثر هُنری را نابود می سازد. ناقد آکادمیسین برای رهایی از چنین وضعی می بایست گاه و بیگاه لحن زنده تری برای بیان استدلالات خود بیابد که در شیوهٔ «نقد ذوقی» و «توصیفی» نهفته است. 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، روان شناختی و علوم معرفتی چون هنر و ادبیات و فرهنگ، خواه ناخواه با حیطهٔ «نقد توصیفی» سر و کار دارند. هر جامعه شناس، روانکار و یا استاد تاریخ هُنری برای بازگویی و تشریح رشتهٔ خود محتاج به توصیف کلامی و ذهنی اندیشه هایش در گستره های نامحدودی است که به آسانی تثبیت پذیر نیست امّا در مورد «علوم پایه» (ریاضیات، هندسه و جبر، 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 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. جداول ضرب و تقسیم، قواعد هندسهٔ فضایی، جدول عناصر اولیه و ... همهٔ اینها در تمام نقاط جهان کارکردی یکسان دارند. امّا در علوم انسانی چنین حُکمی یکسره خطاست. در علوم پایه این «قوانین عمومی» هستند که بر نقّاد و کارشناس علمی حُکم می رانند و او موظف به پیروی از آنهاست 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 ناقد. در علوم انسانی و علوم معرفتی (چون هُنر 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 امّا در نقد علوم پایه «تفسیر شخصی» فاقد معناست کسی نمی تواند ادّعا 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 و الی آخر ... پس با این وصف «نقد علمی» به عنوان پیش فرضهایی ابتدایی یکسری قوانین لایتغیر را محترم می شمارد و عدول از آنها را غیرممکن می داند امّا در «نقد هنری» به عنوان یکی از تبعات «علوم انسانی» این قوانین می توانند از سوی خود نقّاد، پیشنهاد و «وضع» شوند، این موضوع با مسئلهٔ «دوست داشتن» و «دوست نداشتن» تفاوت دارد زیرا در اینجا تنها ذائقهٔ مجرّد بکار گرفته می شود امّا نقّاد باید مُسلح به سلاح دیگری باشد یعنی توانایی «ایجاد سیستم فکری» برای تقویت و استحکام نظرات پیشنهادی اش. از همین روست که نقّادان هُنری بزرگ هر یک با نظام زیبایی شناسانه و فکری شاخصی که عرضه داشته اند شناخته می شوند: هوگو مانستربرگ (در عرصهٔ روانشناسی تصویر سینمایی)، *سرگئی ایزنشتاین* (تبیین اصول دیالکتیکی در سینما)، *آندره بازن* (نقد توصیفی متکی بر نظریات علوم انسانی ـ تاریخ، هنر، فرهنگ و جامعه شناسی)، *اندرو ساریس* (طرح نظریهٔ مؤلف)، *کریستین متز* (دیدگاه ساختاری در سینما)، *امبرتواکو* (نظریهٔ نشانه ای)، *پاولین کیل* (ضد نگرهٔ مؤلف) و ...

پس می بینیم که عرصهٔ نقد هنری در واقع میدان تجلّی و ابراز نظریات، تفاسیر و سیستم های «فکری، زیباشناختی» نقّادان است و هر گروه از جبهه های موافق و مخالف این نظریات، برای تثبیت دیدگاه خود یکسری دلایل فکری اقامه می کنند در ایران امّا نقّاد بزرگ بدین معنا وجود ندارد یعنی کسی که مُبدع یک نظام فکری و استتیک در زمینهٔ نقد هنری باشد در سینما می توان کوششهای مرحوم فریدون رهنما (در کتاب *واقع گرایی فیلم*) را گونه ای تلاش جدّی برای وصول به یک نظام زیبایی شناسانه متکی بر نظریات فلسفی و تاریخ هنر دانست دکتر هوشنگ کاووسی در مقالات و نقدهای جدّی خود که جسته و گریخته به مناسبت های گوناگون در این دهساله نوشته است به تأثیر تاریخ و تحولات اجتماعی در شکل گیری آثار هنری توجّه زیادی داشته است و مبنای قضاوت نقّادانهٔ خویش را بر کشف پیشینه و سنوات گذشته «موضوع نقد» استوار نموده است. این گرایش حتّی در پژوهش های زبان شناسانهٔ او برای یافتن ریشهٔ واژه ها (ethymology) اصطلاحات و عناوین هنری نیز تأثیر بسزایی گذاشته است او دربارهٔ سبک کمدی در فیلم *ناصرالدین شاه آکتور سینما* چنین می نویسد:

... از دوران باستان یونان و سپس دورانهای بعدی تا فیلسوفان گذشتهٔ آلمان سپس برگسون و شارل لالو و دیگران، این گونه خنده موردبحث و تفسیر فراوان بوده است ... بحث ما دربارهٔ مصالحی است که کمیک ویژهٔ سینما را می سازد و امکان ساختن آن فقط برای سینما میسّر است. ناهمزمانی، و انواع تروکاژها و ریتمهای حرکتی و پوچی (البته با پوچی تئاتر مُدرن در معنا یکسان نیست) و نیز تعقیب کمیک که در نخستین فیلمهای کلاسیک به کار گرفته می شده است، از فیلم پرسونال (۱۹۰۴) که در شعبهٔ مؤسسه گومون در انگلستان ساخته شد. تامسیو اولو از ژاك تاتی با گذر از بسیاری از چاپلین ها و هارولدلویدها و باستر کیتون ها وبرادران مارکس و لورل هاردی و تاتی، ... که در شمار کمیکهای سینمایی باارزش خواهند ماند.[۱۰]

بدیهی است که این گونه نگاه به آثار هُنری می تواند بسیار آموزنده و راهگشا باشد زیرا در ابتدا تعریفی تاریخی از مقولهٔ اجتماعی، هنری و فکری مطرح شده در اثر هنری را ارائه می کند و سپس روابط آن پیشینه با این نمونه را برملا می سازد. امّا 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 شوند و در واقع مسبوق به سابقهٔ تاریخی نباشند فاقد ارزش و پوشالی توصیف می شوند برای مثال به نقد دکتر کاووسی بر باشو غریبهٔ کوچک توجّه می کنیم:

«به راستی که پس از تماشای این فیلم نتوانستم نتیجه گیری کنم که سازندهٔ آن چه می خواهد بگوید: زیانهای جنگ در صحنه های آغازی؟ که چیزی از آن دستگیر نمی شود. تطبیق پذیری سخت یک موجود انسانی در یک فضای عادی و غیرمعمول برایش؟ که چنین تفسیری در باشو بسیار ساده نمایانه و ناشیانه است. نشان دادن کلبه های روستایی گیلان و طرح ادعای مردم شناسی و قوم شناسی و شناخت روش زندگی یک گروه در اصطلاح «انتیک»؟ که چیزی در این مقوله نمی بینیم. امّا در آخر نتیجه می گیریم که فیلمی است دربارهٔ تظاهرات هستیریک و مصروعانه یک زن: نایی... درنهایت، برداشتی که از باشو می کنیم، زیانهای جنگ نیست، تطبیق پذیری مشکل یک موجود با یک جامعه و عادتها و سنتهای غیر مرتبط با او نیست، بلکه نمایشهای نایی خانم است و بس».[11]

در اینجا معمولاً نقّاد «تاریخ نگار» عاجز از استدراک معانی «فراتاریخی»، «تمثیلی» و «استعاره ای» در یک اثر هنری است او نمی تواند بپذیرد که یک «زن» می تواند نشان «زندگی» «و مام وطن» باشد زیرا این فرضی «اُسطوره ای» و «ذهنی» است که در حیطه عمل «تاریخ نگار» نیست. پس تنها به نشانه های صوری و ظاهری آدمها و وقایع بسنده می کند.

اسماعیل بنی اردلان با دیدگاه فلسفی و عرفانی هامون را چنین دیده است.

«... کی یرکگارد می گوید، بشر احوالی دارد، اوقاتی دارد که در این اوقات از خودی خود بیرون می شود، و اتصال با مبدأ پیدا می کند. واین آغاز فلسفه اگزیستانس است. در نظر این متفکر دانمارکی بشر سه نحوه ظهور دارد: انسان استحسانی، انسان اخلاقی و انسان در مرتبه ایمان... هامون هر سه مرحله را تجربه کرده است. اما مرحلهٔ سوّم، مرحله ای است که خلاف آمد عادت است. در این مرتبه است که برای حصول قرب حق باید ابراهیم وار اسماعیل را قربانی کرد و چنان که کی یرکگارد می خواهد رژینا، نامزد خویش را در اوج دوست داشتن 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 کی یرکگارد قرار داد، اشاره کامل به احوالات او دارد و همچون او به دنبال مسیح زمان خویش است. تا شاید دور از مفاهیم و سیستمهای فلسفی و به دور از روند تاریخ یا روان مطلق در محضر او حاضر گردد.[12]

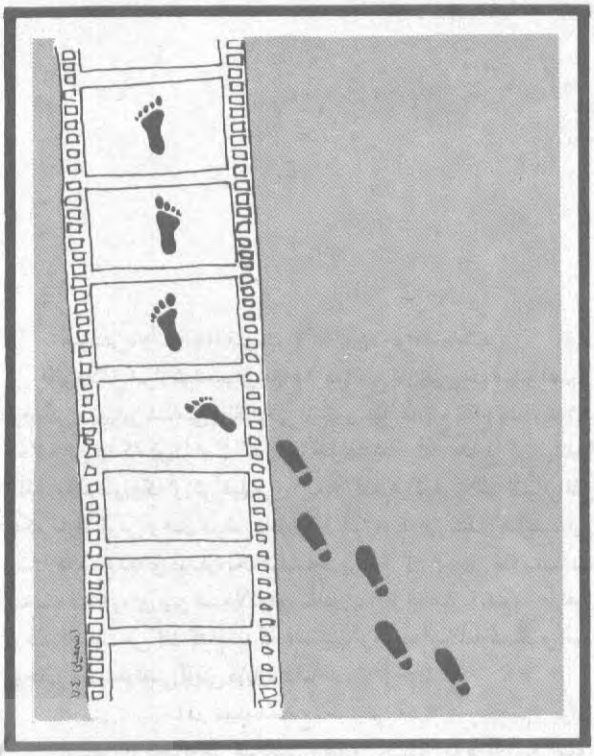
***

می توان تأکید کرد نقد مطلوب و کارساز هنری تنها به دانشمندی تکنیکی و تاریخی نقّاد محدود نمی شود و دیدگاههای متعالی فکری او را نیز دربر می گیرد و چه بسا همین دیدگاهها هستند که هویت اصلی «نقد» را می سازند آگاهی تاریخی بدون پشتوانه «هستی شناسیک» و جهان بینی متعالی تنها به ارائهٔ «اطلاعات تاریخی» می انجامد توفیق بابک احمدی در دو کتاب مُهمش «باد هر جا بخواهد می وزد» و «تار کوفسکی»، از این روست که ما با اندیشه ای مُسلّح 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 حُکم راهبر فکری- معنوی خوانندهٔ نقد به حساب می آید گویی نقّاد چراغی روشن فرا روی جُستار و سیر و سلوك معنوی خویش و نگاه مشتاقانهٔ 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 هُدهُدی است که سی مُرغ را به آینهٔ وجوه و مظهر احدیت رهنمون باشد کلام احمدی را در کتاب تارکوفسکی می خوانیم:

«آشکارا، تمامی آثار او را می توان در عنوانی کلّی گردآورد: جستجوی ایمان، اشتیاق دستیابی به مطلق. ایمان برای تارکوفسکی در حُکم شناخت مُطلق است و از این رو باور به خداوند را از باور به زیبایی ناب جُدا نمی داند.[13]

و جای چنین نقّادی با اندیشه های متعالی در عرصهٔ سینمای ایران خالی است گیرم که توفیق احمدی در گروی تحقیقات زیبایی شناسانه و فلسفی او در زمینهٔ سینماست و این درخت با ریشه های تحقیق در علوم انسانی از همهٔ جوانب به بار آمده است. امّا بسیار بوده اند کسانی که دانستن انبوه اطلاعات زیبایی شناسیک و تاریخی نیز نقّادشان نساخته، و مغزشان نه جایگاه معرفت که کوره راه «حمل و نقل اندیشه» بوده است. حتی یک نقّاد آکادمیسین نیز می تواند چنین باشد یعنی آموخته های درسی اش را بی کم وکاست تحویل شما دهد و مثلاً بگوید شیوهٔ بازی در اپیزود دوّم دستفروش اکسپرسیونیستی است و در اپیزود اوّل یک خطای مونتاژی وجود دارد یا چرا موی سر پسرك در «دونده» کوتاه و بلند می شود و خط فرضی در فلان فیلم شکسته شده است و... امّا با مُلاّ لُغتی بودن و سرویس اطّلاعاتی ارائه دادن هیچ گره ای از کلاف سردرگم نقد باز نمی شود کار اصلی نقّاد کشف ارزشهای درونی یک اثر هنری است. امّا این مهمّ چگونه میسّر خواهد شد؟

در سینمای ایران برخورد نقّادانه به مفهوم کشف ارزشهای هنری فیلمها و بیرون کشیدن کیفیّات زیبایی شناسانه چندان جدّی گرفته نشد اگر به عملکرد نقد در سینمای دنیا نگاه کنیم هماره کشف سبکها و ارزشهای



نانموده فیلمها و هنرمندان سینماگر از سوی نقّادان صورت گرفته است و مخاطبین عمومی در این میان نقشی مؤثر بعهده نداشته اند. ارزشهای سینمای انسانی و شاعرانهٔ ژان رنوار بوسیلهٔ نقّادی چون آندره بازن شناسانده می شود تا حدّی که می توان گفت بدون وجود «بازن» شاید هرگز «رنوار» کشف نمی شد با توجّه به اینکه رنوار فرانسوی بود و آندره بازن نقّادی 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 نمی پذیرفت برعکس نقّادان ژاپنی مثلاً که هرگز سینماگری چون کوروساوا را قابل مقایسه با همتاهای خارجی اش نمی دانستند و کشف ارزشهای آثارش را نیز به همان نقّادان خارجی واگذار کردند. در هیچ کجای دنیا یک سینماگر خودبه خود شکوفا نشده است کمتر فیلمسازی چون آیزنشتاین توانسته است «نظریهٔ سینمایی» ارائه دهد و خود از هر نقّادی، در رشته اش پژوهشگرتر باشد. دیگران همیشه بوسیلهٔ یک یا چند نقّاد روشن بین به عموم معرفی شده اند برخلاف ادعای نقّادی که ادعا می کرد سینماگر ایرانی اگر می خواهد «فیلم عرفانی» بسازد اوّل باید خودش عارف باشد و اگر «فیلم فلسفی» می سازد باید اوّل خودش فیلسوف باشد واقعیت چیز دیگری می گوید. نه یک فیلسوف و نه یک عارف هیچکدام قادر به فیلمسازی نیستند بلکه فیلمها توسط سینماگران خلاّق ساخته می شود سینماگرانی که نشانه های عرفان و فلسفه را می شود در آثارشان یافت و این کار نقّادان است. مهرجویی فیلسوف نیست امّا ردّپایی از «فلسفه» را می توان در *هامون* یافت، نقّاد نشانه هایی از فلسفه را در اثر مهرجویی کشف می کند و آن را برملا می کند. نه روبر برسون و نه آندری تارکوفسکی هیچیک فیلسوف نبوده اند و هیچ نظریهٔ فلسفی یا آموزه ای اندیشمندانه را تألیف و ترویج نکرده اند. امّا در کتابهای بابک احمدی دربارهٔ ایشان، فلسفی بودن فیلمهایشان برملا می شود. نقّادی که سینماگر ایرانی ـ را به فیلسوف نبودن متّهم می کند نمی داند که توقع بیجایی از هنرمند دارد و وظیفه ای را که بعهدهٔ خود اوست از هنرمند طلب می کند. همیشه این نقّادان بوده اند که به سینماگران و فیلمها «منش فلسفی»، «فرهنگی» و «زیباشناختی» اعطاء کرده اند آنان آثار برجسته را رمزگشایی نموده و کُنش های «ناخودآگاه» سینماگر را به «خودآگاه» او آورده اند گویی خوابی را که او برای ما تعریف کرده است تعبیری تازه کرده اند. پس اگر فلسفه یا عرفانی در فیلم برسون یا تارکوفسکی مکنون مانده و از نظرها پوشیده است با رمزگشایی بابک احمدی بر ما آشکار می گردد و اگر اندیشه و تفکّر والایی در روایات بیضایی، مهرجویی، مخملباف، عیاری، حاتمی کیا و ... پنهان است چه کسی جز نقّاد دلسوز و متفکّر ما قادر است آن را برملا کند؟

آن نویسنده ای که در مقالهٔ معترضانه اش مدّعی است تمام کوششهای سینماگران ایرانی هیچ و پوچ بوده است و در این دهسال 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 مُنکر ارتباط هنرمندان آن با جامعهٔ سینمایی کشور شده است. ما توقع زیاده از حدّی از نقّاد ایرانی نداریم که تک تک آثار فیلمسازان را حلاّجی کنند و احاطهٔ کامل بر جریانات سینمایی کشور داشته باشند امّا در همان حیطهٔ عملکرد خود نسبت به همان فیلمی که تحسینش می کنند آیا جدّی بوده اند؟ نویسنده ای که *مهاجر* را شاخص سینمای ایران می داند آیا این فیلم را چونان موضوعی پژوهشی از لحاظ فرهنگی و زیبا شناختی مورد بررسی قرار داده است؟ آیا برای ادعای خود دلایل مُستدل اقامه کرده است؟ آیا نظام تئوریک محکمی بنا کرده است؟ یا آن دیگری که فیلم *سُرب* را دوست دارد و با آن همدلی می کند آیا توانسته است قدرتمندانه از فیلم مزبور و مواضع ارزشی آن دفاع کند؟ نقطهٔ ضعف اساسی نقد سینمایی در ایران، علی السّویه بودن معیارهای نقّادی بوده است. من از *مسافران* خوشم می آید، او از *دیده بان* لذت می برد و دیگری از هر دوی ما و سلیقه هایمان بیزار است امّا هیچیک قادر به توصیف، تشریح و تثبیت علائق خود در «نظامی اندیشگون» نیستند.

وقتی آندره بازن از فیلم «شکار فک» اثر رابرت فلاهرتی دفاع می کند دلایلی برای قضاوت خود برمی شمرد که مجاب کننده است او می گوید در عرصهٔ مُستندسازی شیوهٔ کار فلاهرتی، استفاده از «نمای بلند» و پیوسته ضروری است و ارزش واقع گرایانهٔ حوادث مُستند را دوصد چندان می کند امّا یک نقّاد ایرانی در برخورد با فیلم *کلوزآپ* یا مشق شب اثر کیارستمی وجود «نمای بلند» را ناشی از ضعف تکنیک سینماگر می داند و می گوید فیلمساز دوربینش را در یکجا کاشته و از موضوع، فیلم گرفته است. دلیل آندره بازن پشتوانه ای اندیگشون دارد امّا بهانهٔ نقّاد وطنی ناشی از سرگرمی و معیارها و جهل سینمایی اوست. همین قضیه در دفاع از فیلمها نیز تکرار می شود. فلان نقّاد از موضع دفاع از فیلم *کشتی آنجلیکا* می گوید:

«فیلم بسیار عظیمی است که صحنه پردازیهای حرفه ای و حوادث جالب و فیلمبرداری کارت پُستالی دارد.»

اولین سؤال این است که صفات مزبور دلیل بر سوء تعبیر از معیارهای ارزشی یک فیلم قابل اعتناست. امروزه هر نوآموز هنر سینما می داند که

این «ظواهر» اعم از دکور عظیم و لباس فاخر و طراحی صحنه پر تکلّف دلیل بر خوب یا بد بودن فیلمی نیست و چه بسا اغلب برای چشم نوازی و ذهن فریبی تماشاگر بکار گرفته می شود چنانچه در سینمای امروز هالیوود شاهدش هستیم. پس چرا از این عوامل ظاهری برای وجههٔ هنری دادن به یک فیلم نامی می بریم و قضاوت نقّادانه خود را از پایه بر خاك سست بنا می کنیم. و جالب اینجاست که همین فیلم (کشتی آنجلیکا) از سوی منتقدین به عنوان بهترین فیلم جشنوارهٔ فجر انتخاب می شود (مشترکاً با باشو غریبه کوچک). می توان سؤال کرد چه دلایلی موجب برگزیدن اثری تجاری در آرای نقّادان سینمای ایران شده است، آیا صرفاً بخاطر اینکه مسئولان جشنواره از کنار این فیلم بدون توجّهی گذشته بودند و مثلاً فیلمی دیگر چون در مسیر تُندباد را الگوی انتخاب خود قرار دادند. و آیا اصولاً باید آرای نقّادان 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 بدنبال گنج غرق شده بگردد. این یک سینمای از مُد افتاده است که نظایر آن را هزار بار بهتر دیده ایم. فیلمسازان، نباید دور و بر جاه طلبی های بی حاصل بگردند تا بخواهند «دانش سینما» یا اینکه «ما هم از این کارها بلدیم» را به رُخ بکشند. فیلم کشتی آنجلیکا در یک محیط فیلم شناسی مورد توجه نیست، با همه زحماتی که برایش کشیده شده و با تمام هزینهٔ گزافی که برای ساختنش به کار رفته ... به تقلید از یک سینمای بَد آن سوی دریاها، ساختن چنین قهرمانانی که در این فیلم می بینیم «از قراردادهایی» بیهوده پیروی می کنند و مردی نقشه ای را از جایی بدست آورده و به دنبال یک کمک مالی است تا از روی نقشه محل دفن دریایی گنجی را بیابد و آن را بدست آورد. گفتیم چنین موضوعی ولو در حد کمال هم باشد دیگر از مُد افتاده است اگرچه بخواهیم آن را به صحنه هایی از عروسی سنّتی بیارائیم و چند بخش هم نثار استعمارگران کنیم. این فیلم کاملاً می نمایاند که این دو جنبه اش بهانه است و جزء یک چاشنی برای یک غذای بد طعم چیزی نیست.[۱۴]

در پاسخ این مقاله، دست اندرکاران فیلم نامه ای نوشتند که از ارزشهای مورد نظرشان دفاع می کرد با هم می خوانیم:

«آنجلیکا» آن نوع بلندپروازی و جاه طلبی را ترغیب می کند که غالب وسترنها به وجدان امریکایی عرضه داشتند. مگر نوع وسترن در کنار انواع دیگر، روح سرکش انسانی، درافتادن با طبیعت و مشکلات، جستجوی طلا و بلندپروازی در رساندن راه آهن به نقاط دوردست، تزریق تمدن و صنعت و طبیعتی دست نخورده را ترویج نمی کند؟ ... «آنجلیکا» با هدف بکار گرفتن درست و آگاهانه این قراردادها نوشته و تولید شد و فکر می کنم همچون من به تمام دوست داران سینمای بلندپرواز گنجهای سیرامادره، جان هیوستن، «آنجلیکا» هیوستن و ... لذّت خواهد بخشید.[۱۵]

اگر دلایل ابراز شده برای دفاع از مواضع ارزشی یک فیلم اعم از فرهنگی، زیبایی شناسی و تکنیکی از سوی نقّاد مُدافع اقناع کننده نباشد همیشه این دیدگاه قویتر است که پیروز خواهد شد. نقّاد مُدافع اگر نتواند با ادلهٔ محکم تئوریک ارزش فیلمی را برملا کند هر گونه تلاش اضافی اش حُکم بازار گرمی و «نان قرض دادن» به فیلم را پیدا می کند. حقیقت این است که هیچ نقدی دربارهٔ یک فیلم آخرین نظر و واپسین حکم نیست همیشه مناظره ای بین استدلالهای نقّادان پس از نمایش فیلم درخواهد گرفت که ثابت می کند کدام دیدگاه «صائب تر» بوده است به گفتگوی امید روحانی و سیدمرتضی آوینی دربارهٔ فیلم هامون توجّه کنیم:

«آوینی: ... ما در سینما مُبدّع نیستیم. اگر مبدّع بودیم و برای اولین بار تجربه می کردیم... قابل تحسین بود امّا مثلاً آقای مهرجویی در هامون یک مُبدّع نیست. حالا من کاری ندارم تجربه ای که دارد بیان می کند واقعاً مال خودش هست یا نه اما وسیله بیانی که از آن استفاده کرده تازه نیست. من داشتم راجع به ۸/۵ حرف می زدم که فلینی تجربه های خودش را با بیان تصویری در سینما که خودش مبتکر و مُبدّع آن است بیان می کند... امّا رجوع آقای مهرجویی یک رجوع تقلیدی است، ناقص است، یک جور تقلید ناشیانه است ...

روحانی: ... یعنی می گویید که اگر من می خواهم ذکر احوالات شخصی کنم باید یک وسیلهٔ بیانی جدید ابداع کنم. این یک نظریه است... امّا چرا نمی شود من برای بیان احوالات شخصی ام از یک وسیلهٔ بیان موجود استفاده کنم؟ چه اشکالی دارد؟ فلینی بدروغ یا واقعیت دارد ذکر احوال شخصی، حدیث نفس می کند. آقای مهرجویی هم دارد حدیث نفس یا ذکر احوالات انسان معاصرش را می کند. چرا این یکی باید وسیله بیانی جدید ابداع کند؟ ... اگر ایشان دنیایی دارد که شبیه دنیای من و شما نیست، تلقی ای دارد که تلقی ما از جهان نیست، ایرانی نیست؟ چه تلقی ای من و شما از ایرانی بودن داریم؟ ممکن است بنشینیم و آقای مهرجویی را نقد کنیم یا فیلمش را، و بگوئیم فیلم بدی است یا خوب است، ... اما نمی فهمم که بگوئیم مهرجویی نمی تواند خودش را بیان کند... یا ایرانی نیست یا سینمایش ایرانی نیست.

آوینی: سه تا مسئله در اینجا وجود دارد ... یکی اینکه همان طور که عرض کردم جریان روشنفکری در ایران، یک شجرهٔ غریزده و غیرمستقل است و تقلیدی... دیگر اینکه دربارهٔ سینما می توان یک بار از لحاظ تکنیک و تجربه های مربوط به بیان سینمایی بحث کرد، و یک بار از لحاظ مضمون و موضوع. هامون یک فیلم پرمدعاست که از لحاظ تکنیک بیان سینمایی هم تجربهٔ جدیدی نیست... در مرحلهٔ سوّم هم می توان از مضمون فیلم هامون سخن گفت که نگاهی بسیار کج و معوج به عرفان و تصوف و ایران و

شرق و ... حتی ذن دارد.

روحانی: این یک بحث دیگری است وگرنه هر هنرمندی حق دارد که هر چه می خواهد بسازد ... مهم این است که شما باید تجربه شخصی و خصوصی تان را تمام و قابل فهم و قابل قبول کنید.

آوینی: ... مسئله من اصلاً سر مهرجویی نیست. مسئله سیاست گزاری ها و برنامه ریزی هاست که به فیلمی مثل هامون جایزه می دهند. ... یا آقایان ابراهیمی فرها بیایند و نارونی بسازند که چهار تا روشنفکر را مورد خطاب قرار می دهد ... [۱۶]

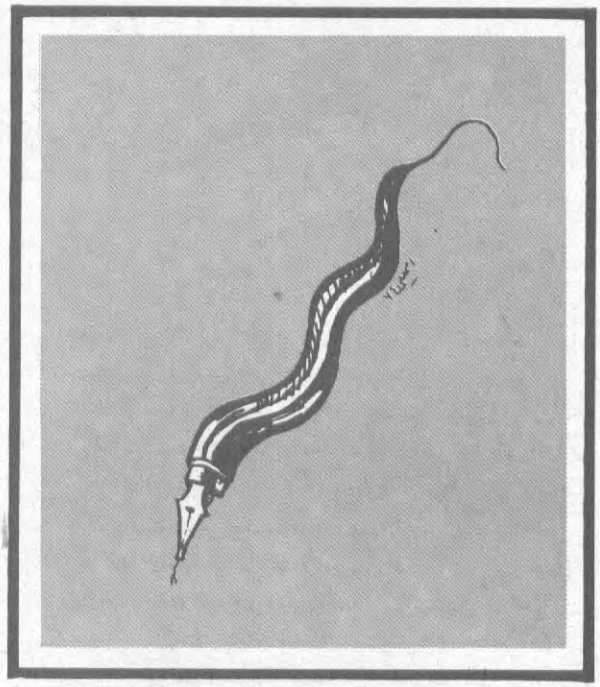
نقّادان معترض به سینمای ایران اغلب از همان جایی به پیکر سینما ضربه می زنند که خود دچار «ضعف بینشی» نسبت به آن هستند. مثلاً چون تصوّری از «سینمای شاعرانه» در ذهن ندارند به هر فیلمی که با مایه ای شاعرانه ساخته شده باشد برچسب پوشالی و فاقد ارزش می زنند این نویسندگان ناراضی فرقشان با نقّادان بزرگ در این است که قادر به ارائه سیستم و نظامی زیباشناختی در سینما نیستند نمی توانند رهنمودهایی کارساز برای فیلمسازی ارائه دهند سبک های سینمایی را نمی شناسند و قواعد بیانی هنر هفتم را جُزء مکروهات می دانند نداشتن ایده ای نو که قابل تعمیم به اصول بیانی سینما باشد، آنها را در حدّ مخالف خوان های بیگانه با این هُنر مبدّل می کند. تصوّر کنید فردی را که هیچگونه اطّلاع تخصّصی از تاریخ هنر ندارد و مبانی فرهنگی و زیبایی شناسی آن را نمی شناسد و اکنون شروع به انتقاد از شیوهٔ نقاشی مصریها می کند که چرا جهت سرهایشان در تابلو به «طرفین» است و اندامشان رو به ماست و این ویژگی را ناشی از دون ارزشی این هنر بداند یا مثلا بگوید چون شیوهٔ نگارش خط کوفی پیچیده و مشکل است پس ارزش مردمی ندارد. و هنرمند خطّاط آن زمان، ضدّ مردم بوده است. یا چرا در موسیقی کلیسایی از گروه همسرایان استفاده می شود. زیرا ممکن است شأن مکان مقدّس پائین بیاید و از این قبیل 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 صاحب نظر محسوب نمی شود کار او تازه شروع شده است اوّل باید ادلّهٔ محکم اقامه کند که چرا فلان فیلم ایرانی اساساً با نگرش غربی ساخته شده است. بعد باید تعریفی تخصّصی و مُستدل از دیدگاه غربی موردنظرش ارائه دهد که شامل چگونه فیلمهایی می شود؟ آیا آثار فرهنگی، فلسفی و هنری غرب نیز در حیطهٔ اعراض او قرار گرفته اند فی الواقع آیا غرب مورد نظر او «غرب جغرافیایی» است یا آن غربی که بقول سهروردی در «غربت غربیه» در بطن وجود انسانهای خواب زده و جاهل وجود دارد آیا شرقی که او از آن دفاع می کند محدود به شرق خاکی و کشورهای آسیایی است یا آن شرقی است که جایگاه جغرافیایی ندارد بَل در قلب آدمیان، مظهر «طلوع نور احدیت» است. پس با این اوصاف دعوا بر سر «غرب و شرق» متعارف نباید باشد بَل موضوع بحث، مفهومی «وجودی» و جهانشمول را دربر می گیرد که در آن فللینی و مهرجویی و اُزو و تارکوفسکی همه از یک جنس اند و همه انسانهایی که می توانند در خدمت «غربت غریبه» یا «نور الانوار شرقیه» وجود قرار گیرند. اینجا بحث بر سر «انسان» است و نه قومیّت و ملیّت و زبانش. بحث بر سر «وجود» است و تجلّی هنر در ذات قُدسی روح. کسیکه می خواهد «هنر» را در معنای هستی شناسانه اش تعریف کند نخست باید مصالح کار خود را بازشناسد او باید مسلّح به دیدگاه فلسفی و زیبایی شناسیک باشد. برای یک سینماگر شاید موضوع فیلم دیدن و آشنایی با سبکهای عمومی و نظریات تئوریک در باب سینما واجب نباشد چنانچه بسیاری از هنرمندان، خود را تنها غرق آفرینش خلاق هُنری می کنند و به پژوهش و تفحّص نقّادانه رغبتی نشان نمی دهند کیارستمی و بیضایی و حاتمی کیا و میکلوش یانچو وفللینی و فرانچسکورزی و دیگران همین که بکار فیلمسازی مشغولند و جامعهٔ خود را در اثر هنری منعکس می کنند خود کاری کارستان کرده اند امّا نقّاد راستین موظّف 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 نقّاد ناآگاهی از نظریات زیبایی شناسانه و تئوریهای سینمایی موجب سردرگمی و سرگیجه گی در ارائهٔ نظریات شخصی اش می شود، مثل اینکه جرّاحی نام ابزار اطاق عمل را نشناسد و به کار جرّاحی مشغول شود یا ریاضیدانی که ضرب و تقسیم نداند و نظریهٔ ریاضی ارائه دهد این فرض ها از اساس دارای تناقض است و برای چنین شخصی اصولاً برگزیدن نام نقّاد یکسره خطاست مگر می شود کارشناسی تخصّصی از موضوع تخصّص خود بی اطلاع باشد و ادعای نظریه پردازی هم بکند. متأسفانه بسیاری از معارضان با سینمای نوین ایران، حتی الفبای سینمایی را نیز نمی شناسند و بهمین دلیل هجوم آنها به سینما، بی معنی جلوه می کند.

این دست از مدّعیان «سینمای سرگرمی ساز» باید هم اینگونه حرکات فرهنگی را به نام «عرفان زدگی» معرفی کنند زیرا از پایه به «هنر متفکّر» بی اعتقادند. برای اینان سینما عین «شعبده بازی» است. کافی است فیلمی آنها را درنهایت استادی بفریبد و از اندیشیدن اضافی معاف کند. دیگر چه باك! رسالت سینما انجام شده است. استدلال مزبور گاه بر این منوال است که «سینما دستگاهی رسانه ای است» امّا هیچیک نمی توانند اثبات کنند چرا یک دستگاه رسانه ای لزوماً باید «مبتذل» هم باشد. در «رسانه بودن» سینما شکّی نیست زیرا هر مدیوم عمومی که احتیاج به مخاطب داشته باشد وجهی رسانه ای دارد. سینما نیز رسانه است چونان رادیو، تلویزیون و مطبوعات که با مردم و گروههای گستردهٔ مخاطبین سر و کار دارند و «بُعدی آموزشی» دارد در رادیو، تلویزیون و نشریه ها بسیاری از آموزشهای عمومی در باب هنر و فلسفه و علم و تاریخ و تمدّن به مردم یاد داده می شود بوسیلهٔ همانها نیز می توان خزعبلات و یاوه های ضد اخلاقی را به مردم عرضه داشت چنانچه در بسیاری از رسانه های غربی بدآموزی اخلاقی غوغا می کند و تأثیرش بر جامعهٔ غرب و موج پانک ها و جوانان آشوب زدهٔ آنها قابل رؤیت است. پس نَفْس رسانه ای بودن یک پدیده دلیل بر

گرایشات عوامانه و سطحی در آن نباید باشد وظیفهٔ اصلی رسانه ها ارتقاء ذوق عمومی است و در کشورهایی که مسائل فرهنگی از اهمیت کافی برخوردارند آموزش رسانه ای سویه ای اندیشگون و حساب شده دارد و حتی المقدور سعی می شود بر میزان «آگاهی عمومی» بیفزاید.

طرفداران نظریهٔ رسانه ای در سینما به این نکات توجّهی ندارند و صرفاً از عامل سرگرمی در رسانه ها نام می برند غافل از اینکه حتّی «سرگرمی رسانه ای» نیز سمت و سویی «آموزشی» دارد برای مثال انواع و اقسام مسابقه های اطلاعات عمومی که در بخش سرگرمیهای رسانه ها گنجانده شده است اساساً هدفی آموزشی دارند و مخاطب عمومی، میزان دانش خود از جهان پیرامونش را بوسیلهٔ این برنامه های به ظاهر سرگرم کننده می آزماید. مُدعیان «نظریه رسانه ای» از عاملی بنام «مخاطب عام» در رسانه ها یاد می کنند و اینکه برنامه ها برای مخاطب عام تهیّه می شود حال آنکه چنین تصوّری نیز اساساً نادرست و توهّمی است. مخاطبین رسانه ها بسته به میزان اطلاعات شخصی، شغل، علائق روانی و سنّ خود برنامه های رسانه ها را «انتخاب» می کنند هیچ برنامه ای قادر به ارضای تمام مخاطبین رسانه ای نیست اگرچه می تواند درصد بیشتری از آنها را جذب کند امّا اساساً هر برنامه «مخاطب خاص» خود را دارد. مثلاً کودکان هرگز به شنیدن اخبار در رسانه ها توجّهی نمی کنند یا استادان دانشگاه و دانشجویان پای برنامهٔ آموزش بافتنی و خیّاطی نمی نشینند بهمین صورت مخاطبین فیلم های تلویزیونی نیز بسته به نوع فیلم و مضمون آن تفاوت می کنند. خانواده ها بخصوص زنان خانه دار از سریالهای عشقی و عاطفی استقبال می کنند جوانان و پسران در سنّ بلوغ از فیلمهای پر تحرك و شلوغ لذّت می برند. بسیاری از مردان پُخته و باسواد ترجیح می دهند به جای دیدن سریال خانوادگی مطالعه اخبار روزنامه ها را پی گیری کنند همچنین از دیدن فیلمهای علمی و اطلاعاتی استفاده کنند و... این تفاوت ها و تمایزها در ذوق و سلیقهٔ مخاطبین عمومی موجب می شود که حتی رسانه ها نیز برنامه های خود را برای طیف «مخاطبین خاص» که هر کدام در درجه ای از علائق و ذوق عمومی قرار دارند بسازند.

پس در رسانه ها نیز وجهه «فرهنگی، آموزشی و هنری» وجود دارد و ترویج می شود. سینمای پس از انقلاب ایران سعی داشته است این جنبه از وجهه رسانه ای خود را تقویت کند یعنی مخاطبین خاصّ خود را به لحاظ حجم و گسترهٔ کمّی و کیفی افزایش دهد. اگرچه در عرصهٔ سینمای کودك هنوز بسیاری از سلائق در سطح مانده است و مخاطب کودك به گونه ای دیگر از آموزش فرهنگی نیاز دارد امّا در عرصهٔ سینمای جدّی بزرگسالان طرح مضامین فرهنگی در فیلمها موجب استقبال طیف فرهنگ دوست و اندیشمندان از این سینما شده است که خود مایهٔ پشتوانهٔ فکری آن است. امّا اینکه مدعیان سینمای رسانه ای می گویند «سینما تنها رسانه است و بس» باز هم نادیده انگاشتن بخش دیگری از ماهیت سینماست. یعنی وجهه هُنری و بیانی آن. سینما در درجهٔ اوّل چونان هر هُنر دیگری ماهیّتی «بیانی» و حدیث نفس گونه دارد. در دیگر هنرها نیز نقّاش یا شاعر یا پیکر تراش آنچه را که در درونش می گذرد بیان می کند یعنی هنر او بازتاب دنیایی است که در درونش جاری است و اینک «متجلّی» شده است. درست است که این هنرها هریک دارای «مخاطب» هستند امّا بنا بر ذائقهٔ مخاطب آفریده نشده اند. فی الواقع مخاطب به هنرمند سفارش نداده است که بنا بر آنچه من دوست دارم فلان رنگ را در نقاشی ات بکار 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 «حیرت زده» و مسحور ساخته است. گویی هر بار نقشی به پرده کشیده که بدیع و خارق عادت بوده است کسانی که سینما را تنها «رسانه» می دانند و مسئول برآورده ساختن ذوق مخاطب گویی فراموش کرده اند که در درجهٔ اوّل با یک «هُنر» روبرو 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 انگیزه ای درونی و بیانی که در بطن هنرمند سینماگر وجود داشته، سرچشمه گرفته است و سپس مخاطب خود را پیدا کرده است. اگر «سینمای رسانه ای» از پیش خود را با قواعد پسند روز هماهنگ می کند «سینمای هنری» قواعد بازار را درهم می شکند از همین روست که طرفداران سینمای رسانه ای برای نام بردن از آثار مورد علاقهٔ خود تنها به فیلمهای تجاری و بازاری متوسّل می شوند زیرا آنها حتّی از «رسانه» نیز توقّعی درخور شأن و منزلتش ندارند. پس مجبورند صرفاً «فیلم پر فروش» را بدون هیچ زمینهٔ ارزشی دیگر ملاك انتخاب خود قرار دهند. «فیلم پرفروش» به زعم آنان یک فیلم «رسانه ای» است حال چه فرهنگی باشد چه ضد فرهنگی، در حالیکه «رسانه» اساساً باید حامل فرهنگ باشد بویژه زمانی که به گوهر هنر آراسته شده است. برای رسانه های دیگر که جنبهٔ هنری کمتری دارند تنها انتقال اطلاعات و گزارشات خبری مدّنظر است امّا برای «رسانهٔ هنری»، فرهنگ است که موضوع انتقال قرار می گیرد. درغیر اینصورت کارکردی متناسب با ماهیّت خویش نداشته است. «فیلم پر فروش» در سینما لزوماً «فیلمی رسانه ای» نیست اوّل باید عناصر و عوامل درونی اش را بشناسیم تا بدانیم حامل فرهنگ و زیبایی شناسی درخور هنر سینما بوده است یا خیر. اگر آموزهٔ این فیلم واجد ارزش بود می توان گفت فیلم یا «هنری رسانه ای» است که در رسالتش موفق بوده است و اگر حامل ارزشهای درونی نبود، صرفاً به فریب عوام اقدام ورزیده است و از توان رسانه ای خود برای مقاصدی تجارتی سوء استفاده کرده است. در این دهسال بوده اند افرادی که همّ و غم خود را بر افزایش دانش تکنیکی و بینش زیبایی شناسانه در امر سینما معطوف ساختند و حتی المقدور سعی داشتند تا با مقولهٔ اثر «سینمایی» چونان امری جدّی و مورد پژوهش برخورد کنند در این دهسال چند کتاب دربارهٔ سینماگران ایرانی به چاپ رسید. که چند تای آنها به صورت مجموعه مقاله و فاقد ارزیابی مُنسجم از یک دیدگاه شاخص



نقّادانه بود امّا در این میان کتاب «*عباس کیارستمی، فیلمساز رئالیست*» نوشتهٔ ایرج کریمی از معدود آثاری بود که محقّقانه و با سلاح تئوریک و زیباشناختی یک ویژگی مهمّ در آثار سینماگری ایرانی را مورد ارزیابی قرار داد. امثال چنین آثاری متأسفانه در عرصهٔ نقد سینمای ایران تکرار نشد زیرا نقّادان مضامین شاخصی را برای پژوهش و جُستار تئوریک مدنظر نداشتند در حالی که همین ویژگیهای سبکی در آثار کارگردانهای سینمای ایران موضوعی است که بسیار جای تحقیق دارد و می توان بر پایهٔ آن پژوهش های جدیدی را آغاز کرد. عدم تمایل نهادهای آکادمیک برای بررسی ویژگیهای سینمای ایران در این دهسال لطمه ای به تحقیقات اساسی در زمینهٔ نقد آکادمیک این سینما زده است زیرا دانشجویان می بایست با یک دعوت و استقبال عمومی از سوی مسئولین این دانشکده ها اهتمام خود را صرف کشف و ردّیابی خصیصه های هنری و زیباشناسانه سینمای ایران می کردند تا با چاپ پایان نامه های مطلوب عملاً پشتوانهٔ لازم جهت پژوهش های جدّیتر در این رشته فراهم می آمد. کتابهای تاریخ سینمایی نیز از قبیل آثار مسعود مهرابی «*تاریخ سینمای ایران*» و ... تنها در حیطهٔ پژوهش تاریخی و آماری قابل استفاده می باشند و نیاز به طرح مباحث نقّادانه و تحلیلی در سینمای ایران را مرتفع ننموده اند. کمتر نقّادی بوده است که به موضوعاتی زیبایی شناسانه در سینمای ایران بپردازد در حالیکه تعداد کتابهای چاپ شده از سوی مترجمین در این زمینه (زیبایی شناسی) رو به فزونی نهاده است. ترجمه های متنوع این آثار بسیار قابل تقدیرند زیرا فضای پژوهش و مطالعهٔ تئوریک را در جامعهٔ سینمایی مهیّا می کنند امّا مرحلهٔ حیاتی تر، ورود به عرصهٔ تألیف و تصنیف از سوی پژوهشگران ایرانی است زیرا تا زمانی که چنین حرکتی صورت نگرفته است انتظار رُشد و تکاملی نیز در زمینهٔ نقد سینمایی نمی رود. مُشکل «بی دانشی» و عدم توجّه به کسب معارف علوم انسانی به لحاظ کلّی و عدم آگاهی از نظریات عمومی نقد در دنیا که شکلی آکادمیک دارد گریبان نقّاد ایرانی را گرفته است. کمتر نویسنده ای است که مثلاً آموزه های پدیدارشناسان و نشانه شناسان و تعرضات آنها با یکدیگر در نقد سینمایی جهان را بشناسد موضوع و مفهوم مدرنیسم و پست مدرنیسم در هنر سینما هنوز برای نقّاد ایرانی ناشناخته است سنّت نقد ارسطویی و تأثیر آن بر ایجاد سبکهای کلاسیک در هُنر 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 می کند وظیفهٔ نقّادان سینمایی محسوب می شود. موضوع دیگر تحقیر فیلم ایرانی از سوی برخی از نویسندگان سینمایی است که دلیلی جز «واقع گریزی» آنها از حقایق بدیهی پیرامونشان ندارد زمانی که فیلمفارسی بهانه ای برای هجو سینمای ایران مهیّا کرده بود به سر آمده است سینمای امروز با سینمای پیشین تفاوتی ماهوی دارد. این تمایز را نقّاد ایرانی باید زودتر و حسّاستر از همه درك کند برخی از نویسندگان سینمایی وقتی صحبت از «واقع گرایی» در نئورالیسم می کنند گویی دربارهٔ مفهومی سخن می رانند که اساساً در سینمای ایران امکان پذیر نیست بهمین دلیل واقع گرایی کیارستمی در نظرشان فاقد ارزش است یا وقتی موضوع «بیان سینمایی» مطرح می شود روبر برسون را به عرش می برند چون از سینمای تئاتر زده گریزان است امّا اگر نمونهٔ مشابهی در سینمای ایران ببینند می گویند «فاقد عنصر درام پردازانه است» ... ! . اگر تارکوفسکی فیلم فلسفی بسازد مجاز است و محترم ولی اگر بیضایی چنین اثری تهیّه کند دچار اداهای فلسفی شده است ... ! . اگر آندرهٔ وایدا جامعه اش را و بحران های حیاتی اجتماعی را به تصویر بکشد قابل ستایش است اما اگر مخملباف اینکار را بکند فیلمش تاریخ مصرف دارد و ماندنی نیست ... ! اگر پاراجانف فیلم شاعرانه و عرفانی می سازد یک هنرمند استثنایی است امّا وای بحال سعید ابراهیمی فر و امثال او که فیلمهایشان «عرفان زده» و «رنگ اناری» شده اند. اگر فللینی ست که حق دارد از کابوس در فیلمش استفاده کند ولی کار مهرجویی در «هامون» چه تقلید پیش پا افتاده ای از فللینی است ... ! گویی فللینی حق انحصاری کابوس در فیلمهایش را به کسی جز خودش نمی فروشد. اگر بونوئل است که می داند چگونه با یکسری نوجوان دارالتأدیبی شاهکاری به نام *فراموش شدگان* بسازد امّا این ابوالفضل جلیلی چه فیلم خشن و بدآموزی به نام *گال* ساخته است ... ! اگر گئورگی شنگلایاست که می‌داند چگونه نقاشی و سینما را در فیلم *پیروسمانی* به یکدیگر نزدیک کند امّا در *نقش عشق* این «تابلوها» چه ملال آور و خسته کننده هستند ... ! اگر فیلم اپیزودی است *رؤیاها* کوروساوا است امّا آقای مخملباف در *دستفروش* خط داستانی را مثله کرده ... ! اگر قرار است ساختمانی، سقفی از فیلم خراب شود نگاه کنید به فیلم *یوزپلنگ* اثر ویسکونتی که چگونه اضمحلال یک جامعه در این خرابی ها را نشان می دهد، اجاره نشین های آقای مهرجویی از فرط سلامت زیاد دچار خرابی سقف آپارتمان شده است ... ! اگر ژان رنوار فیلمی شاعرانه می سازد از نوع «سینمای سفید» است امّا شعر جاری در *خانه دوست کجاست* از نوع «سینمای سیاه» است ... ! اگر فیلم بدون کلام می خواهید *زندگی بدون توازن* آقای گادفری رجیو را ببینید زبان دونده که یاجوج و ماجوج است ... ! اگر فیلم های بزرگ در «ستایش طبیعت» می خواهید ببینید حتماً آثار رابرت فلاهرتی را بجوئید *آب*، *باد*، *خاك* که

همه اش آب ... و باد ... و خاك ... است و «طبیعت» ندارد ... ! سینمای هیچکاك کمال «فن آرایی» است امّا شاید وقتی دیگر دچار تکنیک زدگی شده است ... ! موسیقی اشتراوس (دانوب آبی) را در فیلم *اُدیسهٔ فضایی کوبریک* گوش دهید چه بدعتی در هماهنگی بین موسیقی و تصویر ... گویی سفینه های فضایی در حال بالهٔ معلّقی هستند، اما در *آن سوی آتش* عیاری موسیقی اشتراوس دچاراداهای سینمایی شده است ... ! فیلم کمدی یعنی آثار چاپلین، ژاك تاتی و رنه کُلر چون در درجهٔ اوّل «مردمی» هستند امّا این *اجاره نشین ها* و *ناصرالدین شاه آکتور سینما* به جای «مردم» خواست «عوام» را ارضاء می کنند ... ! آثار بزرگ سینمای جهان به لحاظ هنری، فرهنگی و استتیک آنهایی هستند که در جشنواره های معتبر دنیا به اخذ جوایز بین المللی نائل می گردند ... البته به جز فیلم های ایرانی زیرا معمولاً رای هیئت داوران را در مورد فیلم ایرانی می خرند ... ! یکی از دموکراتیک ترین جشنواره های ایتالیا، جشنواره ریمینی است ... پس از اهدای جایزهٔ بزرگ به فیلم *بای سیکل ران* متوجّه شدیم که گویا نقّادی کشف کرده این جشنواره را فاشیستها برگزار کرده اند!

***

حقیقت این است که مطایبات بالا دربارهٔ نحوهٔ مقایسه فیلم ایرانی با همتای خارجی اش اغلب به شکلی جدّی از سوی نقّادان وطنی استدلال شده است گویی سرنوشت محتوم، فیلم ایرانی را درنظر 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 نبوده اند درست قضاوت کنند ... ! به راستی اینهمه «خودفریبی» برای چیست؟ آیا می توان چشم بر ارزشهای درونی یک فیلم بست و به راحتی گفت تکرار فیلمفارسی است. خُرافه این است که گمان کنیم ما به عنوان نقّاد از دیدگاه خلاّقتری نسبت به سینماگر برخوردار هستیم. فاجعه زمانی است که خود را نه در کنار و همپای هنر و هنرمند بَل در مقام معارضه با او و اثر هنری اش ببینیم. آنگاه همهٔ توانمان صرف «تخریب هر آنچه او «ساخته است» می شود. به یاد آوریم کلام ژان رنوار را در مزار مرگ زودرس آندره بازن آن هنگام که صادقانه اعتراف می کرد: اگر کسانی چون او نمی بودند سینماگرانی نظیر ما هرگز شناخته نمی شدند ... به راستی که نقّاد راستین تمام عُمر می کوشد تا «حقیقت» و «زیبایی» را در اثری ناشناخته کشف کند و به همگان بنمایاند اکنون که می خواهیم به پایان کلام نزدیک شویم بد نیست راز و نیازهای برخی ناقدان با آثار محبوبشان را نیز مرور می کنیم:

۱ـ *علی و مادر رود در روی هم نشسته اند. لامپایی در میان آنها می سوزد. در پرتو آن به هم بُراق شده اند و «رگبار گفتگو» رد و بدل می شود. می شد این نمای طولانی را به دهها نمای کوتاه تبدیل کرد و ضرباهنگ صحنه را به چندین برابر رساند. امّا دوربین ثابت و ساکن ناظر این مجادله است. هر دو در آنچه می گویند حق دارند، چراغی که در میانشان می سوزد، دردمند آنهاست. هر دو محصول بی سر و سامانی و آوارگی اند. هر دو با همه و با شرایط درستیزند. و «ستیز» درونمایهٔ اصلی نیاز است. ستیز انسان با انسان که به مرور گسترش می یابد و به ستیز انسان با زندگی تبدیل می شود. نوعی جهاد که ریشه در فرهنگ ملی / مذهبی ما دارد. تصویری روشن و ساده از درونمایهٔ واقعهٔ کربلا. نیاز یک فیلم مذهبی است که می کوشد تا پیام نهضت کربلا را به وجهی امروزی ارائه کند. (احمد طالبی نژاد دربارهٔ نیاز)*[17]

۲ـ *«خانواده‌ای سرخوش، بار سفر می بندند. شوخی زن و شوهر، سر زندگی بچّه ها، و راننده. پیش از راه افتادن «مهتاب» رو به ما می کند و می گوید که به مراسم عروسی می روند و می گوید نخواهند رسید: «ما همه می میریم».*

و از این لحظه «واقعیت» رها می شود. آری، کار هنرمند بازسازی آنچه هر روز می بینیم نیست. حالا، شخصیتی از فیلم، بصراحت، به ما می گوید در فیلمی که خواهیم دید به دنبال آنچه برایمان آشناست نباشیم. ما را با توهّم واقع نمایی فریب نمی دهد، به جادهٔ فرعی خاك آلود نمی کشاند، و در تپه های «هیچ» رهایمان نمی کند. به ما می گوید که آنچه خواهیم دید واقعی نیست. و از همین روست که هنگام تماشای فیلم، معیارهای نازل در شناسایی واقعیت را (بحث کسالت باری که سالهاست در جهان هنر جایی ندارد) کنار می نهیم. و از همین رو احساس می کنیم که با این همه، چقدر این فیلم «راست می گوید». دربارهٔ همه چیز. (صفی یزدانیان دربارهٔ مسافران)[18]

۳ـ *«بسیاری از عُرفا پس از تجربهٔ عشقی که به عنوان عشق زمینی یا عشق مجازی شناخته شده است، به عشق آسمانی نائل شده اند. آنان پس از کشمکش درونی و دست و پنجه نرم کردن با عشق زمینی یکباره به خود آمده اند و پی برده اند که آنچه به دنبال 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 توجّه به صورت پنهان مجاورش (در کنار شکل فیزیکی و مادی اش) می تواند معشوقی باشد که صورتی است ازمعشوق حقیقی جهان. (علی قبادی دربارهٔ نقش عشق).*[19]

۴ـ *«هرگاه زمین برای زمینیان تنگ می شود، که رویکرد به آسمان و بازگشت به گذشته می آغازد. سر برمی داریم از امروز تنگ و عبوس و دل می سپاریم به آسمانی بلند و یا دل می بندیم به شادمانیهای نهفته در خاطرات مه گرفته قدیم. «غم غربت» گذشته را خوردن و دل به آسمان سپردن، لاجرم تنها گریز راهی است که از روزگار تنگ بر چشم می آید ... بدین ترتیب در گذر انسان از نوعی دریافت معمول از جنس دانش نظری به نوعی ایمان، «هامون» دست در کار خطر کردنی می شود که در نمای بیرون چهره سرگشتگی را دارد. ایمان در اینجا از جنس عشق است،*

جهش است، ماجراست، خطر کردن است و سر سپردن به یک بی‌یقینی عینی (۱ . نبوی دربارهٔ هامون) .[۲۱]

۵ـ «حالا می‌توان به حضور اشکال هندسی در فیلم اشاره کرد که چه در سطح نمادین درونی و چه در فُرم ظاهری عملکرد بسیار قابل توجهی در بای سیکل ران 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 بمانند نقطه‌ای می‌ماند، مرد را همیشه در حرکت بر محیط دایره‌ای می‌بینیم و پسر به عنوان رابط آنها خط مستقیم را تشکیل داده است . فیلم سرشار از حضور دایره‌های فراوان است، مواردی که ما را باز می‌گرداند به همان دایره ـ مرکز اصلی، نگاه کنیم به چرخ های دوچرخه که همه چیز از حرکت آنها برمی‌خیزد، یا چرخ های موتور که سرانجام ناقوس مرگ را بر فراز موتور سواری به صدا درمی‌آورد و اصلاً استوانه‌ای که موتور سوار در آن می چرخد و در همین صحنه دایره‌ای شکل چاهی که مرد را به اعماق تاریک برده و پسر را بداخل خود می‌خواند ... دایره و خط جایی معنا پیدا می‌کند که مرد هر بار در برخورد با نور خود را در حرکت از مسیر مستقیم دالان مانندی می‌بیند . جایی که فضای باز و حرکت دایره‌ای شکل بدل به فضای بسته و حرکت مستقیم می‌گردد و او تمنّای درونی خویش را در خروج از دایره تکرار و مرکزیتی که برشمردیم با خود نجوا می‌کند ... در پایان . دوچرخه و مرد تفکیک ناپذیر شده‌اند و هیچ چیز نمی‌تواند آنها را از یکدیگر جُدا کند ... در حقیقت توقف پایان همه چیز است . (حمیدرضا صدر دربارهٔ بای سیکل ران) .[۲۱]

۶ـ زبان فیلم زبانی سینمایی است . فیلم بسیار کم گفتگوست و عموم حرفها با تصویر زده می‌شود . مرگ با ریختن ورق های دفتر عمر بر زمین، عروسی با تصویر لامپ های چراغانی در آب جمع شده بر زمین، گذر زمان و فصل ها با حرکت درشکه بر روی برگهای قهوه‌ای چنار یا برف، نداری و فقر با پابرهنگی کودک، تولد و مرگ با تلفن های دوگانه و همزمان در بیمارستان که نوعی دیالکتیک و مرگ و زندگی را نیز نشان می‌دهد ... در این نمادهای تصویری علی رقم تقلید از دیگران بارقه‌ای از فهم سینمایی درابراهیمی فر نمودار شده است (مجید محمدی درباره نارونی) .[۲۲]

۷ـ دستفروش هم از آغاز با آن «جنین بدار آویخته در شیشه» به طرح فلسفی و نیز اجتماعی زاویهٔ نگاه سازنده‌اش می‌پردازد . چرخه مُدام این «جنین» که بیشن از بدنیا آمدنش سرنوشتی محتوم را انتظار می‌برد به خراب‌آبادی که «هستی» باشد . قطع می‌شود ... قصهٔ تولد پیرزن امّا، مقولهٔ دیگری است . جان کلام است یک غزل ناب سینمایی است . تولد یک پیرزن ومرحلهٔ گذار از تولد تا مرگ، احتضار و انتظار در توهّمی 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 خواهد کرد؟

بگذریم ... می گویند نگاه فیلمساز بدبینانه است پوچی گراست و نیستی گرا؟ نه این اصلاً نهیلیسم نیست . تقدیرگرایی نیست، قبول جبر نیست بَل اعتراض است . اعتراض به همان فلج ذهنی که راه را بر اختیار بسته است . اعتراض به آشفتگی عظیم و سرسام‌آوری است که بر جهان وانسان امروز سایه انداخته است . اعتراض به نبود سیر و سفری در درون است . اعتراض به سکون و ایستایی است . اعتراض به برزخ بی عدالتی است . اعتراض به نبود جوهر جهاد در انسان معاصر است . اعتراض به عدم شناخت توانایی های انسانی است ... اگر انسان معاصربتواند بر این فلج ذهنی فائق آید . «انتظار» بدل به حرکت، رهایی و آزادی می‌شود . انسان در شکل فردی‌اش بر گور خود به دنیا می‌آید اما در شکل جمعی‌اش ماندنی است . جاویدان است وهم از این روست 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 و 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 در خور و شایسته می‌رساند . (هوشنگ حسامی دربارهٔ دستفروش) .[۲۳] ■

۱ـ ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۹۷ ، ص۵۵، آبان ۶۹
۲ـ ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۱۱۸
۳ـ سوره، بهار ۱۳۷۰ ـ نگاهی به جشنوارهٔ نُه ـ مسعود فراستی ص۳۲و ۳۳
۴ـ سوره، بهار ۱۳۷۰ ـ یادداشتهای یک تماشاگر حرفه‌ای ـ فرهاد گلزار ص۲۲
۵ـ ماهنامهٔ آدینه، دربارهٔ خانهٔ دوست کجاست؟
۶ـ ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۱۱۹ ـ ص۱۴
۷ـ فصلنامه سینمایی فارابی، دوره دوّم، بهار و تابستان ۱۳۶۹ ص۱۳۷
۸ ـ ماهنامه فیلم شمارهٔ ۹۴ ص۵۳ حیف از آن زخمها
۹، ۱۰، ۱۱ ـ ماهنامه فیلم
۱۲ ـ فصلنامهٔ سینمایی فارابی دورهٔ دوّم، بهار و تابستان ۱۳۶۹ ، ص۱۲۵، ۱۲۶
۱۳ ـ کتاب تارکوفسکی، انتشارات فیلم، چاپ دوّم، ص۸۵
۱۴ ـ ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۸۰ ص۶۸و۶۹
۱۵ ـ ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۸۲ ـ ص۳۷
۱۶ـ ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۸۲ ـ ص۳۷
۱۷ـ ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۸۲ ـ ص۳۷
۱۸ـ ماهنامهٔ فیلم ـ شمارهٔ ۸۲ ـ ص۳۷
۱۹ـ فرهنگ و سینما ـ شمارهٔ ۱۳ ـ ص۴۸
۲۰ ـ گزارش فیلم سال دوّم، شمارهٔ سوّم ـ ص۲۹و۳۰
۲۱ ـ سروش سال یازدهم ـ شمارهٔ ۴۸۵ ـ ۱۸ شهریور۱۳۶۸ ، ص۳۲
۲۲ ـ سروش سال دهم شمارهٔ ۴۶۶ ، ۲۹ بهمن ۱۳۶۷ ، ص۴۵
۲۳ـ از کتاب دستفروش ـ نشر نی ص۱۲۷ ، ۱۲۹و ۱۳۰