مقدمه‌ی پروبلماتیکا: سینمای ایران همپای تولیدات خود در دوره‌های مختلف تاریخی طی نزدیک به هشتاد سال نتوانسته جریان یا جریانات منسجم و تأثرگذار چندانی در نقد فیلم ایجاد کند. هرچند دهه‌های اولیه‌ی شکل‌گیری و رشد سینما در ایران همانند روند جهانی تاریخ سینما مستقل از نقد و نوشتار سینمایی صورت پذیرفت، اما با افزایش تولیدات سینمایی از یک طرف و همچنین گونه‌های مختلف فیلم (دراینجا کمتر از ژانر به‌معنای نظام تولید استودیویی سینمای کلاسیک نام برده می‌شود.) هنر–رسانه‌ی سینما زمینه‌ای مناسب برای تحقیق و تحلیل قلمداد شد. فیلم به مثابه‌ی یک متن بصری، صاحب گرامر و اصول روایی خاصی است که در طول تاریخ سینما دستخوش دگرگونی‌هایی قرار گرفته است. نقد فیلم در سینمای جهان با توجه به این پتانسیل زبانی سینما در پیوند با زمینه‌های تاریخی–اجتماعی فیلم‌ها شکل گرفت. اما نقد فیلم درایران بعنوان یک ساحت کاملا وارداتی از غرب نتوانست همانند الگوی خودش در سینمای جهان گفتمان سینمایی ایجاد کند. نقد فیلم در ایران همواره تابع تولیدات سینمایی بوده و کارکرد جریان‌ساز در تغییر جهت یا رویکردهای تولیدی جدید را نداشته است. دامنه‌ی این موضوع قبل از انقلاب و پیدایش نقدهای سینمایی تا امروز را دربرگرفته است. ازاینرو نقد سینمایی در ایران در رسانه‌های مطرح همانند مجلات سینمایی نام‌آور عمدتاً کارکرد مرورنویسی (writing review) داشته و نتوانسته است همپای وظیفه‌ی نقد، در بدنه‌ی تولیدات سینمایی ایران طی دوره‌های مختلف تاریخی شکاف ایجاد کند. بواقع این‌نوع نقد سویه‌ای ایجابی داشته و کمتر از وجه سلبی که ویژگی نقد اصیل است برخوردار بوده است. درنتیجه نقد فیلم در ایران

بیشتر بازتولید کننده‌ی وضعیت بوده و نتوانسته بعنوان یک آنتی‌تز در دل وضعیت شکاف ایجاد کرده و خودش زمینه‌ساز شکل‌گیری رویکردهای جدید در تولیدات سینمایی شود. برخلاف غرب که سنت نقد سینمایی در شکل‌گیری سبک‌های مهم تاریخ سینما همچون نئورئالیسم ایتالیا، یا موج نو فرانسه یا سینمای نوین آلمان یا مکتب نیویورک در امریکا نقش بسزایی داشته است.

نوشتار پیش رو با بررسی اجمالی تاریخ نقد سینمایی در ایران از آغاز تا کنون و دست گذاشتن روی فیگورهای مهم هر دوره‌ی تاریخی و نور تاباندن بر وجوه مشترک تمام این دوره‌ها که به‌نوعی عمدتاً به تفسیر و توصیف روی آورده‌اند تا نقد و پرسش‌گری ، روند یکدست و تقریباً خنثی نقد سینمایی در ایران از آغاز تا کنون را نشان داده است.

***

«در فیلمهای هوولیودی سه نوع روزنامه‌نویس موجود است: ۱. مدیر روزنامه ۲. رئیس هیئت تحریریه ۳. خبرنگار.»

فرخ غفاری

خرداد ۱۳۶۵، سیامک شایقی یادداشتی به مجله‌ی فیلم داده و ادعا کرد منتقدان فیلم نتوانسته‌اند «تعیین کنند فلان فیلم فارسی، فیلم خوبی هست یا نه، نتوانسته‌اند بر فیلمسازان و نه تماشاگران خاصش، تأثیری اساسی و تعیین‌کننده داشته باشند.»[۱] بعد، تابستان ۱۳۶۸، غلام حیدری حرف شایقی را دوباره پیش کشید و تلاش کرد بررسی کند «چرا منتقدان نتوانسته‌اند در بیش از نیم‌قرن فعالیت نقدنویسی در ایران به برآوردن وظیفه اصلی خود نزدیک شوند؟»[۲] او شرط پژوهش مذکور را «بررسی سیر نظرگاه عمومی ناظر بر انتقاد فیلم» عنوان کرد. به‌زعم او، این «سیر» همانا ایضاح تاریخی و انتقادیِ «نگرش‌ها و مجموعه اظهارنظرها»یی است که به «ماهیت انتقاد، وظایف اساسی و هدف‌های آن و تأثیری که انتقادها بر روند فیلم‌سازی در ایران داشته‌اند» مربوطند. در ادامه، شرط دیگری گذاشت و توضیح مذکور را به ارائه‌ی «شمایی کلی از وضعیت فیلمسازی» و «کیفیت دوره‌های نقدنویسی» (با بررسی شاخصترین نقدها) در ایران حواله کرد. شایقی شکست پروژه‌ی «نقد فیلم»، که به‌قول حیدری همانا «وظیفه‌ی» منتقد است، را به این دلیل درست دانست که این نقد اولاً نتوانست معیاری برای خوبی یا بدی اثر وضع کند؛ ثانیاً تأثیری بر مخاطب و سینماگر نگذاشت. مشخص نیست شایقی اولاً از کدام معیار حرف می‌زد و ثانیاً چگونه می‌خواست «تأثیر» را محاسبه کند! هر کادربندی‌ای معیاری وضع می‌کند، نسبتی میان آنچه دیده می‌شود و آنچه گفته می‌شود. شمیم بهار در اندک نقدهای سینمایی‌اش با جملاتی چون «این فیلم حتی بد هم نیست» شروع کرد و معیارها و نسبت‌های این ارزشگذاری را تلویحاً توضیح داد، ولو با چارچوب‌سازیِ بوطیقایی‌ای حول نمازخانه‌ی «اصول سینمایی». و

پذیرفتن این توضیح و پیش‌فرض ضعیف [شایقی] مبنای تحقیقِ ۱۶۸صفحه‌ای حیدری یا بهارلو شد![۳] حیدری به‌طرز عجیبی استدلال کرد که جواب سؤال شایقی منوط است به ارائه‌ی این توضیح: ۱) ماهیت و «وظیفه‌ی» نقدهای فیلم چه بوده است؟ ۲) چه تأثیری بر فیلمسازان گذاشته است؟ همچنین، در ادامه متذکر شد که برای ارائه‌ی توضیح فوق ناچار است تصویری از اوضاع فیلمسازی و کیفیت نقدها ارائه کند. در واقع، بهارلو/شایقی به‌طور متناقض‌نمایی گفتند: برای اینکه بدانیم چرا نقد فیلم بر فیلمساز تأثیری نگذاشته باید ببینیم نقد فیلم چه تأثیری بر فیلمساز گذاشته است!

پس از این مقدمه کوتاه و شگرف، حیدری نقد فیلم را به پنج دوره تقسیم کرد:

دوره‌ی اول (۱۳۰۹–۱۶)، دوره‌ی فترت (۱۳۱۶–۲۷)، دوره‌ی دوم (۱۳۲۷–۳۵)، دوره‌ی سوم (۱۳۳۶–۵۷) و دوره‌ی چهارم (– ۱۳۵۸).

او پیدایش نقد فیلم را در ایران با ساخته‌شدن فیلمهای داستانی مقارن دانست. از ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۶ نُه فیلم در آمد که پنج تا را عبدالحسین سپنتا، خارج کشور، ساخت.[۴] مرداد ۱۳۱۲، روزنامه‌ی ایران با ستونی که به معرفی «نمایشات و تئاتر» اختصاص داد سردمدار نقدنویسی شد. «ایران» در یادداشتی، چاپ‌شده به همین تاریخ، این ستون را برای «مخاطبان» و «مؤسسین» سینما مفید دانست؛ زیرا «قسمتهای حساس و مؤثر» و «نتایج و قسمتهای فنی» را «مجسم» می‌کرد. به‌زعم او، ابتدای این دوره، نقد به تبلیغ و معرفی فیلم خلاصه شده‌بود و کسی درباره «مبانی نظری انتقاد فیلم» اظهارنظری نکرد.

با این حال، درباره‌ی اولین دوره‌ی این دسته‌بندی نکته‌ی گنگی وجود دارد: حیدری تاریخ شکل‌گیری این «تبلیغات» را ۲۵ سال پس از اولین نمایش‌های فیلم در ایران ذکر کرد. همچنین، بحث را با این شرط آغاز کرد که ارتباطی میان «شمایی کلی از وضعیت فیلمسازی» و کیفیت ادوار «نقدنویسی» هست. اما بدون ذکر ارتباطی میان این دو و محاسبه‌ی آنها ذیل آپاراتوس‌های ایدئولوژیک طبقه‌ی نوپایِ حاکم، اساساً با سوا کردن حساب فیلم‌ها از نقدها، عنوانِ «تبلیغ» را برای توصیف نقدهای این دوره برگزید. تاریخ‌زدایی مستتر در این کادربندیِ لیبرال از دیدنِ نقش هنرمندان و منتقدانِ آن دوره در آزادکردنِ زبان و ساختن فرم‌های خاصِ جماعت ناتوان است. هنرمندان این دوره مدرنیستهایی راستین‌اند. اگر در غربْ هنرمندان و تکنیسین‌های مدرنیست (همگرایی انقلاب و علم) در «سطح صاف» و دوبعدی تصویر به هم رسیدند تا علیه رژیم فیگوراتیو بازنمایی (سطح پرسپکتیو در نقاشی هلندی) بشورند، در ایران مدرنیست‌های لیبرال همدست حاکمیت نوپایی بودند که فرم تازه‌ی زندگی را القاء می‌کرد. به قول ژاک رانسیر، اساساً، نوشتار نشان داده «رابطه‌ی ضروری‌ای میان تأثیرات زبانی و جایگاه بدن‌ها در فضای تسهیم‌شده وجود ندارد»[۵]؛ نوشتار ساختن جهانی است که به همگان تعلق دارد. ازاین‌رو، پس از کودتای ۱۲۹۹، هنرمندان و منتقدانِ ایران (دست‌کم گروه تأثیرگذار و لیبرال آنها)، در همدستی‌ای آشکار، مبلغان و بشارت‌دهندگان امر نویی بودند که همانا ساختن فرمهای نوین زندگی، به‌رهبری بورژوازی نوپا، بود. مطلبِ آنوقت روزنامه‌ی ایران (تیرماه ۱۳۱۲) این پیوند را به‌روشنی نشان می‌دهد: «در سینما روایال نصب اولین سنگ‌بنای بانک ملی از طرف علیحضرت همایون در تیرماه ۱۳۱۲، جشن اخیر مشروطیت در مجلس شورای ملی در مردادماه ـ که هر دو از طرف پرس‌فیلم تهیه شده ـ نمایش

داده شد. صُوَر این فیلم‌ها قدری تاریک و بعلاوه حرکت آن قدری سریعتر از میزان عادی است.» فیلم‌های مذکور را خان بابا معتضدی، با همدستی اوانس اوگانیانس، ساخته بود. همچنین، اولین جملات فارسی‌ای که [در سطح وسیع] شنیده و پخش شد ازآنِ نخست‌وزیر وقت، محمدعلی فروغی، بود.[۶] به همین ترتیب، سینما مایاک با پخش فیلم «تشریف‌فرمایی اعلیحضرت بمدرسه نظام» افتتاح شد[۷] و مثال‌های متعدد دیگری که این پیوند را نشان می‌دهد. علاوه بر این، امروز هم منتقدان (آنهایی که هم‌اکنون در رسانه‌های رسمی و شاید روزنامه‌ی ایران می‌نویسند) از اشاره‌ی متن فوق به «صُوَر تاریک» فراتر نرفته‌اند. نقدهای کسی چون کریم نیکونظر، که یکی از «کارگزاران» نقد فیلم امروز است، پر است از عبارات اینچنینی: «با این همه کیارستمی با گریز از سینمای داستانی معمول و نزدیک شدن به سینمای دلخواهش [مثلاً در فیلم پنج] به راه خود ادامه داد و تلاش کرد این بار با حذف بازیگر، ایده‌اش را سر و سامان دهد.»[۸] البته نوشته‌های نویسنده/مبلغان امروز غلط‌های املائی و انشائی بیشتری دارد. در همان «دوره‌ی اول»، حکومت کودتا سه سال و پنج ماه وقت گذاشت تا آیین‌نامه‌ای هفت‌ماده‌ای تصویب کند و «تصویر» را تحت کنترل خود درآورد. ماده‌ی یکِ آیین‌نامه‌ی مذکور هر گونه فیلمبرداری را مشروط کرد به اجازه‌ی شهربانی[۹]، چیزی که امروز هم به‌قوت خود باقی است. با این حال، دغدغه‌ی منتقدان و مفسران آن روزگار در یادداشتِ افشار رؤیت می‌شود: «تا سر حد پیروزی، برای هدف مقدس خود، برای دفاع ارجمند هنر نو و هنر برای مردم مبارزه و جانفشانی خواهیم کرد.»[۱۰] البته، حیدری جانفشانی مذکور، که یکی از دقایق مهم آن جریان شیخ فضل‌الله نوری بود، را «اظهارنظرهای پراکنده و بدوی نقد» دانست.

در ادامه، معیارهای موردپسندش را در یادداشت روزنامه‌ی کیهان، به تاریخ ۱۵ فروردین ۱۳۲۷ (ایامی که استبداد دولتی، به‌همراه جفتِ زیبایی‌شناختی‌اش، می‌رفت که هر چه بیشتر تثبیت شود)، پیدا کرد: «برای اینکه ما بتوانیم یک فیلمی را به تمام معنی خوب و عالی بنامیم این عوامل لازم است که در آن به کار رفته باشد: اول آنکه داستان فیلم اثر یک نویسنده معروف و از روی یک کتاب بزرگ اقتباس شده است، دوم آنکه برای قهرمانان فیلم آرتیست‌های درجه اول انتخاب شده باشند، سوم این که تهیه‌ی فیلم زیر نظر یک رژیسور بلندپایه باشد.» این همان معیارهایی است که روزنامه‌ی کیهان امروز هم در نقد آثار سینمایی لحاظ می‌کند؛ چنانکه، در «همانطور که پیش‌بینی می‌شد؛ یادداشت روز»[۱۱] گفته شد «فروشنده» با «سرمایه‌ی کمپانی ممنتو ساخته شده، با این تفاوت که این بار پول‌های جشنواره قطر نیز (ولو با عنوانی فریبنده) پشت ساخت فیلم قرار گرفته است!!» پر واضح است که «کمپانی ممنتو» همان «رژیسور بلندپایه» است، همانطور که کیهانِ سابق است. از طرفی، تفاوتی در کادربندی پوزیتیوِ یادداشت ۱۳۲۷ و کادربندی نگاتیوِ یادداشت ۱۳۹۵ وجود دارد، به این صورت که تعابیری چون «خوب و پاکیزه» جایشان را به «کثیف و ضدایرانی» داده‌اند. با این حال، هر دوی این دیدگاه‌ها ذیل نوعی رژیمِ افلاطونی و اخلاقیِ تصاویر قرار گرفته‌اند.[۱۲] در این کادربندی سینماگر به مخاطبانش تعالیم مشخصی می‌دهد که با توزیع مشاغل در شهر جفت‌وجور هستند و پرسشِ هنر، پرسش از خاستگاهِ تقلید و غایت تصویر است.

در ادامه، منتقد ما در تشریح سومین دقیقه یا دوره‌ی نقد فیلمِ ایران از «نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران» گفت. علیرغم تلاش برای فرار از دست «مفهوم»، نقد منفی و روایت «بی‌طرفانه»ی او با رویکردی نظری آمیخته شد. «بولتن مؤسسه‌ی

تتبعات عالی سینمائی» حاوی جمع‌بندی غفاری از «شش محور» نقد فیلم است.[۱۳] دو محور مانیفست مذکور دربردارنده‌ی عام‌ترین گرایشاتِ افلاطونی در باب هنر و مطابق با تحلیل رانسیر از رژیم زیبایی‌شناختی مذکور است. یک محور این است که «بی‌طرفی سیاسی در موقع قضاوت و نتیجه‌گرفتن از این قضاوت کاری بیهوده است.» حیدری این حکم را «متأثر از اوضاع و فضای متحول سیاسی» و منتقدان سرشناسی چون ژرژ سادول دانست ـ و البته این تأثیرپذیری و بروزبودن او را قانع نکرد که رساله‌ی غفاری را «احکام کلی و جمله‌پردازی‌های کوبنده» توصیف نکند و آن را در شمار «نقد» به حساب آورد. پرسش غفاری در باب «محک زیبایی‌شناختی» و «تأثیر کار هنر بر مردم» است، چیزی که افلاطون آن را «تأثیر شیوه‌های بودن تصاویر بر شیوه‌های بودن جماعت‌ها»(ethos) عنوان کرد. نزد افلاطون هنر در تقابل با سیاست نیست. هنرها (فرم‌های دانش) وجود دارند، شیوه‌های انجام دادن و ساختن. برخی از این فرم‌ها از الگویی تقلید می‌کنند که خاستگاه و غایتی دقیق دارد، برخی نه.

سینما در نوشته‌های غفاری و افشار، پرچمداران مدرنیست نقد فیلم، روشی برای ساختن نوع جدیدی از «بشر» است، نه انهدام آن:

«باید به وسیله‌ی هنر سینما هنرهای دیگر دنیا تجسم پیدا کند. مطابق این روش ما برعلیه فیلم‌های تجارتی مبتذل مبارزه می‌کنیم.»[۱۴]

«تاریکی سالن نمایش همه را متحدالشکل کرده و کسی بفکر کاراکتر خود نیست.»[۱۵]

«پایان خوش فیلمهای هالیوودی نیز برای رضایت تماشاچیان است. اما همیشه از حقیقت دور است... بنظر می‌آید که فقط یک‌نوع فیلم می‌ماند که در آن تماشاچیان ذهنی و عینی هر دو پیشامدها را از دیده عینی و خارجی ببینند و آن فیلم کمیک مطلق و مضحک صد در صد است. آثار برادران «مارکس» امریکایی و «عروسی»، «سواسیبا» از رژیسور شوروی «آننسکی» از اینگونه هستند.»[۱۶]

در واقع، آن دو دنبال ارزشگذاریِ آثار سینمایی بر مبنای «فیلم خوب» و «فیلم بد» نبودند، بلکه دنبال «آموزه‌ی صحیح» و «آموزه‌ی غلط» می‌گشتند و زیبایی‌شناسی و سیاست را شیوه‌هایی برای تربیت اجتماعی جامعه بر پایه‌ی تصاحب زمان [فراغت] (حتی زمانی که صرف فیلم دیدن می‌شود) می‌دانستند: «برای مردم، وقت‌گذرانی یعنی کم نمودن یک قطعه زندگی ارادی و شعوری.»[۱۷]

بعد از کودتا، منتقدانِ تازه‌ای از راه رسیدند و حول «ستاره سینما» و الخ گرد آمدند. تأسیس «انجمن نویسندگان و منتقدان سینمائی» بر قدرت آنها افزود. در واقع، اینها جریانی مخالف منتقدان پیش از کودتا بودند و «نقد بی‌طرفانه» را علیه نقد به‌عنوان «عمل اجتماعی» تبلیغ می‌کردند ـ کسانی چون روبرت اکهارت، هوشنگ کاوسی، شاءالله ناظریان و هژیر داریوش. مخالفت با «غرض شخصی» ماحصل سیاست‌زدایی رسانه‌ای در ایرانِ پس از سرکوب جنبش ملی نفت بود. در واقع، پرسش قدیمی «فیلم چه تأثیری دارد؟» جایش را به پرسش تازه‌ی «فیلم چه می‌گوید؟» داد و «نقد مغرض» جایش را به «نقد فنی» ـ ظاهراً این نسخه‌ی ایرانیِ دوگانه‌ی «هنرمند متعهد»/«هنر برای هنر» است.

شمیم بهار منتقدی است که به‌سادگی در دو طیف مذکور نمی‌گنجد و در نقدهای او تعریف داستان و ذکر نکات فنی با تطابق تصویر سینمایی با واقعیت آمیخته است. «نقد» بهارلو با نوشته‌های این جریان شباهت همه‌جانبه‌ای دارد. فرار از تحلیلِ مفهومی، اتخاذ رویکردی به‌اصطلاح بی‌طرف و مقایسه‌ی متن با متنی دقیق و خیالی، بدون برشمردن خصایص و دقایق آن از ویژگی‌های مشترک نقد بهارلو و جریان مذکور است.

بهار در نقد فیلم «خانه سیاه است» (نقدی به نام پژواک‌ها) در همان مقدمه، ایرادات اثر را برمی‌شمرد:

«خانه سیاه است، به کارگردانی فروغ فرخزاد، فیلم بدی نیست ـ و کاش بد بود، فیلم اثری است نادرست که نشان می‌دهد سازندگان آن از ابتدائی‌ترین اصول سینمائی بی‌خبرند ـ و همچنان کاش تنها همین بود، چرا که گفته می‌شود فیلمسازان شهر ما را هیچ‌یک با فیلمسازی آشنائی نیست.»[۱۸]

اینجا، معلوم نیست مرادِ بهار از «ابتدائی‌ترین اصول سینمائی» چیست، چنانکه در تمامی نوشته‌هایش نامعلوم است. بهار همان اول گفت تصور کنیم اصلاً گلستان را نمی‌شناسیم و فیلمی از او ندیده‌ایم (همینطور فروغ را)؛ مهم این است: فیلم «چه» دارد و آن را «چطور» بیان می‌کند. او از فیلم «به عنوان اثر سینمائی» حرف زد و به همین دلیل «خانه سیاه است» را فیلمی «نادرست و دروغین» دانست. در ادامه، تنها چیزی که درباره‌ی «چه»ی مذکور آمد این بود: «حرف تازه». فیلم باید حرف تازه‌ای داشته باشد. «خانه سیاه است» سخن نویی درباره‌ی جزامخانه ندارد و تصاویر فیلم را در «کتابهای پزشکی هم میشد یافت.» به نظر بهار، فیلم مذکور اولاً «هیچ نمی‌گوید، چرا که آنرا حرفی نیست» و ثانیاً آنچه نشان می‌دهد «دروغین و تقلبی» است. او در ادامه منظورش را از «چطور» به‌شکل سردرگمی توضیح داد: «نه دلیلی دارند برای بکاربردن مثلن این حرکت عمودی و نه دلیلی برای بکارنبردن آن.»[۱۹] با این حال، مهمترین قسمت نقد فوق‌الذکر بحث درباره‌ی «چه» است. بهار دوگانگی‌ای تأسیس می‌کند: گفتن و نشان دادن ـ جریان نقدی که امروز در «مجله فیلم» و بیشتر نقدهای سینمایی دیده می‌شود بر مبنای این دوگانه عمل می‌کند؛ فیلم خوب فیلمی است که آنچه را می‌گوید از آنچه نشان می‌دهد جدا کند. در غیر این صورت، با اثری «شعاری» و «تبلیغاتی» مواجه‌ایم:

طی سال‌های اخیر، «به‌قدری بحث درباره مضمون و محتوای فیلم‌ها شده است که عامل مهمی همچون تکنیک، می‌رود تا به فراموشی سپرده شود. یعنی آن‌چه اهمیت پیدا کرده، فقط «چه گفتن» است، و نه «چگونه گفتن» در حالی که این دو، همراه با یکدیگر باید ارزیابی شود. والاترین پیام‌ها، بدون برخورداری از فرم مناسب، نه تنها ارزش درخور خود را نمی‌یابد بلکه آن پیام را نیز بی‌اعتبار می‌کند. زیرا سینما به‌عنوان یک قالبِ هنری، باید پیام را با زبان و تکنیک خاص خود منتقل کند.»[۲۰]

به این ترتیب، دوگانه‌ی «چه» و «چگونه»ای که توأمان بهار و اعضای تحریریه «ستاره سینما» برجسته کردند در نقد فیلم ایران جاودانه شد و چنان است که «گویی باید شرم بیشتر از آن عمر کند.» از طرفی، دوگانه‌ی مذکور گاه با دوگانه‌ی دیگری چفت می‌شود: تصویر و کلام یا امر دیدنی و امر گفتنی. براین‌اساس، تصویرْ دوگانه‌ای متشکل از مناظرِ سینماتوگرافیک و اطلاعات مندرج در اشیاء و کلمات است ـ تصویر به مثابه‌ی حضور مادی خام و تصویر به‌مثابه‌ی گفتمان کدگذاری یک تاریخ. بااین‌حال، تا پیش از کودتای ۱۳۳۲ بحث بر سر «انطباق» این تصویر با واقعیت بود و پس از آن (تا نیمه‌ی نخست دهه‌ی ۱۳۵۰) صحبت از «اصالتِ» جنبه‌ی بصری، نسبت به جنبه‌ی صوتی، است و برتری «نشان‌دادن» بر «گفتن». دلیل این برتریِ کاذب نزدیکی جنبه‌ی بصری به «زبان سینمایی» ذکر شد: «نقد خوب به ما می‌گوید که آیا فیلمساز در ارائه‌ی محتوای اثر خودش به زبان سینما توفیق کامل داشته یا نه.»[۲۱] در روشن‌ترین نقدها، یکی می‌گوید تصویر ناقل گفتمان صامتی است که باید آنرا به جمله برگرداند و دیگری تذکر می‌دهد تصویر زمانی که خاموش است سخن می‌گوید ـ در آن میانه، بهارلو از بحث درباره‌ی دوگانه‌ی یادشده اجتناب و بهار و دیگران را سرزنش کرد که چرا اصطلاحات مستفاد را توضیح نمی‌دهند. با این حال، دسته‌بندی او از ادوار نقد سینمایی در ایران حاوی ایضاحی نظری نیست.

چیزی که هست، تصویر منحصر به امر بصری نیست. برخی تصاویر به‌کلی از کلمه شکل گرفته‌اند و برخی کلمات کورکننده‌اند. از طرفی، تصویر می‌تواند گفتاری خاموش باشد: معنایی که بر بدن چیزها حک شده یا زبان دیدنیِ چیزهاتلقی شود. وقتی هدایت می‌گوید «حالا که دقت می‌کنم مابین خطهای درهم و برهمی که روی کاغذ کشیده‌ام تنها چیزی که خوانده می‌شود اینست: سه‌قطره خون»[۲۲] این زبان دیدنی را به میان می‌آورد. «سه‌قطره خون» نوشتن و نوشتار را به جنون و مرض برش

می‌زند، کنش را به بی‌معنایی: «دیروز بدون اینکه خواسته باشم کاغذ و قلم را برایم آوردند»[۲۳] یا «اما چه فایده ـ از دیروز تا حالا هر چه فکر میکنم چیزی ندارم که بنویسم.»[۲۴] همان ابتدا، راوی از دوران «ناخوش»بودن (؟) می‌گوید: «هر چه التماس می‌کردم کاغذ و قلم میخواستم به من نمیدادند.»[۲۵] با این حال، پس از به‌دست‌آوردن کاغذ و قلم، از میان «خط‌های درهم و برهمی» که روی کاغذ کشیده «سه‌قطره خون» خوانده می‌شود. در واقع، این تصویری است که خوانده می‌شود. برای هدایت، نوشتار ظرفیت به‌نمایش‌گذاشتنِ نشانه‌های نوشته‌شده بر یک سطح است. نوشتار هدایت المثنایی از واقعیت ارائه نمی‌دهد، بلکه به جایی که واقعیت از آن نشأت گرفته گواهی می‌دهد و در مرکز این ارجاعات خودِ زبان فارسی‌ای قرار دارد که صنیع‌القلم‌ها تا به امروز از هم‌زدنِ آن با شکَر دست برنداشته‌اند ـ دلیل نفرت هدایت از جمالزاده همین است، بی‌حوصلگی و اشمئزازی که برای شهیدنورائی تعریف می‌کند. سبک هدایت و طنز او ماشین جنگی‌ای است که به کار انهدام زبان کاتبان می‌آید. افزودن باد معده به شکر، نقل قولهای احمقانه و ارجاع زبان به سویه‌ی بوروکراتیک و تبلیغاتی‌اش:

«اگر باورتان نمی شود بروید از آنهائیکه دو سه خشتک از من و شما بیشتر جر داده‌اند بپرسید. گیرم که دوره بروبروی توپ مرواری را ندیده باشند. حتماً از پیرو پاتالهای خودشان شنیده‌اند. این دیگر چیزی نیست که من بخواهم از تو لنگم در بیاورم: عالم و آدم میدانند که در زمان شاه شهید توپ مرواری ، توی میدان "ارگ" شق و رق روی قنداقه‌اش سوار بود، بروبر نگاه میکرد، بالای سرش دهل و نقاره میزدند. هر سال شب چهار شنبه سوری دورش غلغله شام میشد: تا چشم کار میکرد مخدرات یائسه، بیوه‌های نروک ور چرکیده، دخترهای تازه شاش کف کرده، بیوه‌های حشری یا بالغ‌های دم بخت از دور و نزدیک هجوم می‌آوردند و دور این توپ طواف می‌کردند... این حکایت بیست سی سال و یا صدو پنجاه سال پیش است.»

در تمامی هجویات هدایت نفیِ مطلقِ (به معنای نیچه‌ای کلمه) عملکردی دیده می‌شود که در کار اطلاق پیوندی ضروری میان هرگونه فرم و محتوای تعین‌یافته است. حکایت‌های آنارشیستی او کارکرد مداخله‌گر و غیردلالتگر نوشتار را برجسته کردند و با ردِ پیوند ضروری میان کلمات و چیزها ـ که دستگاه تاریخ‌سازیِ پهلوی آن را به‌منزله‌ی تقدیری گریزناپذیر جلوه می‌داد ـ روی اجماع دست گذاشتند. هدایت این تقدیر را و ماهیت کارکرد ایدئولوژیکی که حکایت را در ذیل نقل قول سازماندهی می‌کند برجسته کرد. درواقع، هدایت نسبت‌های میان این دو را از نوع توزیع و فارسی را تبدیل به ضدقهرمان حکایت کرد و برای شورش علیه تطابق رؤیت‌پذیری و گفتارسطح صافی ساخت.

بنابراین، اولاً تصویر در انحصار سینما و عکاسی و الخ نیست که حیدری تحلیل آن‌را به شرح ادوار فیلمسازی منوط کرد، آن هم بدون توضیح ارتباط میان این دو ـ سرشناس‌ترین سینماگران ایران دستی در نوشتن داشته‌اند: بیضایی، تقوایی، گله، گلستان و الخ. و از طرفی، ادیبان زیادی به سینما توجه نشان داده‌اند: فروغ، ساعدی، آتشی و الخ. شاید دلیل افول این سینما در شرایط کنونی فاصله گرفتن سینماگران و ادیبان باشد. حالا دیگر ژورنالیسم [اصلاحات] هر چه بیشتر سینما را با خود همراه کرده و تصاویر سینمایی را ذیل تصاویر خبریِ زرد و بنفش دسته‌بندی کرده است ـ و حیدری این همه را نادیده گرفت. ثانیاً، تصویرْ کپی وفادارانه‌ی نسخه‌ای اصیل نیست؛ بلکه شباهتی را بازتولید می‌کند که برای بدل‌بودنش کافی است؛ عملکردی است که فرمهای رؤیت‌پذیر را تفسیر یا تفریق می‌کند. ناهمخوانیِ شباهت است.

نویسنده‌ی کتاب بررسی تاریخی «نقد»نویسی در سینمای ایران تحلیل خود را با پیشفرض نادرستی آغاز کرد. همچنین، تعریفی از نقد [سینمایی] ارائه نداد، همانطور که بهار مشخص نکرد «اصول سینمائی» چیست. کار بهارتنها تعلیق‌ساختن، پنهان‌شدن و به تعویق‌انداختن حرف بوده است. مسأله این نیست که فلان اثر، فیلم خوب یا بدی است. حتی مسأله «سینما چیست» هم نیست. پرسش باید این باشد: نظریه‌پرداز سینما چه می‌خواهد؟ سینما چه چیزی را ممکن می‌کند؟ همین نگاه اشتباه اجازه نداد بهارلو حرفهای غفاری را درک کند و امروز بخش بزرگی از عرصه‌ی نقد سینمایی و کار فیلمسازی را شارحان

Problematicaa.com

ناواردِ اصول ارسطویی اشغال کرده‌اند. وقتی آنها از «فیلم بد» صحبت می‌کنند در مقام وفاداران به آن اصول حرف می‌زنند. ایرادشان به فیلم به «غیرواقعی» بودن توزیع جایگاه‌هاست و ادعایشان را با ارجاع به «واقعیت» به عنوان نظمی طبقاتی که جایگاه همه در آن مشخص شده و به‌منزله‌ی امری ابدی بازشناخته می‌شود، تصدیق می‌کنند. به‌همین‌دلیل، نقد را به تعریف‌کردن «داستان فیلم» تقلیل داده‌اند. آنها بر جدایی ژانرها تأکید کرده ، فیلمفارسی را با افتخار به فقرا پیشکش می‌کنند ـ یک کمدی حال بهم‌زنِ ارسطوییِ دیگر.

منابع:

۱. سیامک شایقی، «نقد فیلم سمندر»، مجله فیلم، سال چهارم، شماره ۳۷، خردادماه ۱۳۶۵.

۲. غلام حیدری، بررسی تاریخی «نقد»نویسی در سینمای ایران، انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۶۸، ص۱۱.

۳. همان. شاید حیدری به این معیارها می‌اندیشید که نام دومی برای خود اختیار کرد، نامی که به منتقد سینما هم می‌آید!

۴. جمال امید درباره‌ی نوشتارهای سینمایی این دوره نوشت: «گاهی نیز مقالات هشداردهنده‌ای درباره‌ی سینما و سینماداری به چاپ می‌رسانند که طی آنها تحریف بهره‌برداری و بُعد مخرب هنر جدید را هشدار می‌دهند.» / جمال امید، تاریخ سینمای ایران، ۱۳۵۷ـ۱۲۷۹، انتشارات روزنه، ۱۳۷۴، ص۴۷.

۵. رانسیر نشان می‌دهد که در پایان قرن نوزدهم میلادی رژیم زیبایی‌شناختی تازه‌ای سر بر می‌آورد و کنشگرانِ حوزه‌های به‌ظاهر متفاوت (سینماگران، نویسنده‌ها، تئاتری‌ها، معماران، طراحان و الخ) در بازتوزیع محسوسات و کادربندی مجددی که تجربه را از نقاط ارجاع سنتی خود جدا می‌کند سطح مشترکی می‌یابند.

۶. جمال امید در این باره نوشته است: «اما این دوره‌ی تولید (۱۳۱۳ـ۱۳۰۹) و توجهی که برمی‌انگیزد، دولت را که سخت در جریان دست اندازی به سطوح مختلف «تجدد» و ساختن بناها و کارخانه‌های متعدد، ضمن انجام تغییرات ساختاری در زندگی مردم است به صرافت می‌اندازد که ضمن بهره‌برداری و افزودن به درآمد دولت، از قدرت و تأثیرگذاری این رسانه در جهت تبلیغات نظام استفاده کند.» / جمال امید، تاریخ سینمای ایران، ۱۳۵۷ـ۱۲۷۹، انتشارات روزنه، ۱۳۷۴، ص۸۳۶.

۷. روزنامه‌ی ایران، شماره‌ی ۴۱۹۵، ۱۳۱۲/۶/۲۷.

۸. کریم نیکونظر، من از عباس کیارستمی متنفرم، فرارو، اردیبهشت ۱۳۸۸.

۹. روزنامه‌ی اطلاعات، شماره‌ی ۲۳۹۵، ۱۳۱۳/۱۱/۳. آیین‌نامه مذکور، پس از بازبینی، فروردین‌ماه ۱۳۱۸ مجدداً منتشر شد. یکی از اقدامات کلیدیِ رژیم پهلوی در سینما حذفِ دیلماج‌ها یا نقال‌های فیلم بود، افرادی که کنشها و رویدادهای فیلم را برای تماشاگران تفسیر می‌کردند. این استبدادی را نشان می‌دهد که مخالف و دشمن هرگونه بازتوزیع و بازتفسیرِ غیردولتیِ عرصه‌ی تجربه بود.

۱۰. طغرل افشار، روزنامه‌ی ایران، ۱۸ اسفند ۱۳۲۶.

۱۱. سعید مهدوی، همانطور که پیش‌بینی می‌شد؛ یادداشت روز، روزنامه‌ی کیهان، ۳ خرداد ۱۳۹۵.

۱۲. امروز، یکی از اشتراکات مجلاتِ سینمایی تدارک آیتم جداول ارزشیابی است. در این جداول منتقدان به فیلمها «ستاره» می‌دهند. اولین بار روزنامه‌ی کیهان، سال ۱۳۲۷، این کار را کرد.

۱۳. فرخ غفاری، بولتن مؤسسه تتبعات عالی سینمایی، شماره‌ی ۹، پاریس، ژوئن ۱۹۴۷.
۱۴. طغرل افشار، روزنامه‌ی ایران، دوم اسفند ۱۳۲۹، ص۲.
۱۵. فرخ غفاری، جامعه و سینما، مجله‌ی سینما، چاپ پاریس، دوره‌ی ۱۹۴۹–۱۹۴۶.
۱۶. فرخ غفاری، همان.
۱۷. فرخ غفاری، همان.
۱۸. شمیم بهار، پژواکها؛ خانه سیاه است، مجله‌ی نقد سینما، شماره‌ی اول، مرداد ۱۳۴۲، ص۱۰۶.
۱۹. همان، ص۱۰۸.
۲۰. منوچهر حقانی‌پرست، ضرورت نقد تکنیکی فیلم، ماهنامه‌ی سینمایی فیلم، شماره ۱۶، شهریورماه ۱۳۶۳، ص۴۶.
۲۱. ستاره سینما، شماره ۷۳۹، سال ۱۳۴۹.
۲۲. صادق هدایت، سه قطره خون، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، ص۱۰.
۲۳. همان.
۲۴. همان.
۲۵. همان.

Problematicaa.com