

نتیجه اخلاقی را فراموش نفرمایید



محمد قاند

دوازده‌سیزده ساله بودم که فیلمی دیدم با عنوان *مکانی در آفتاب*. تا آنجا که از پشت خاطرات غبارگرفته یاد می‌آید، داستان مردی جوان بود که از شهری کوچک برای یافتن کار به شهری بزرگ می‌رود و در کارخانه عمویش استخدام می‌شود. اندکی پس از ایجاد رابطه‌ای عاشقانه با دختری که او هم کارگر همان کارخانه است، به خانه مجلل عمویش راه می‌یابد و در آنجا دختر عمویش را می‌بیند و با او هم در رابطه‌ای عاطفی گرفتار می‌آید. در گیرودار این انتخاب سخت، شبی که با دختر کارگر برای قایقرانی رفته است در بگومگویی تلخ، با واژگون شدن قایق، دختر غرق می‌شود و مرد جوان را سرانجام به جرم قتل عمد روی صندلی الکتریکی می‌نشانند. سالها بعد خواندم که این سناریو اقتباسی است از رمان *یک تراژدی آمریکایی* نوشته تئودور درایزر، نویسنده سوسیالیست آمریکایی، و مربوط به دهه ۱۹۲۰؛ و یکی دو منتقد فرنگی در جایی نظر داده بودند که تراژدی درایزر تبدیل به ملودرامی رقیق شده و از دید سیاسی و اجتماعی آن چیز زیادی باقی نمانده است. پیشتر هم از دیدن فیلمی مثل *بینوایان* و مصائب ژان والژان متأثر شده بودم، اما دنیای کودکی هنوز برای در فکر فرورفتن که چه کسی، یا چه چیزی، مسئول این وقایع دردناک است زود بود. نمی‌دانم شخصیت‌های فیلم *مکانی در آفتاب*، تا چه حد با قهرمانان نگون‌بخت تراژدی اجتماعی درایزر فاصله داشتند، اما همین هم برای من یکی از نقاط شروع فاصله‌گرفتن از دوران کودکی بود.

در بقیه سالهایی که به سینما علاقه داشتم و فیلم می دیدم به این موضوع هم فکر می کردم که چرا در مطالب سینمایی نشریات ایرانی و در نقد فیلمها کمتر اثری از دیدگاههای اجتماعی به چشم می خورد. در واقع منتقدان ما هر نوع دید سیاسی در تفسیر فیلم و سینما و حتی در سلیقه مربوط به آن را با صراحت تخطئه می کردند و چنین تمایلاتی را تحمیلی و بیرون از ذات اثر می دانستند. احمد شاملو، زمانی که سردبیر مجله خوشه بود، در پاسخ به خواننده‌ای اظهار نظر کرد که فیلم فرانسوی عشق من، عشق من را خیلی پسندیده، اما از فیلم جنگ سردی پرده پاره ساخته آلفرد هیچکاک، که اکثر منتقدان اصرار داشتند شاهکار مسلمی است، خوشش نیامده است. از آن سو، اعضای جناح هیچکاک‌یون او را ملامت کردند که با این حرفها جوانان را گمراه می کند.

سیاست‌زدایی و سیاست‌گریزی در سینما چند دلیل عمده داشت. اول، سینمای ظاهراً غیرسیاسی آمریکا چنان غالب بود و همچنان هست که به جهات و جنبه‌های محتوایی، یعنی محتوای سیاسی، جای زیادی داده نمی شد و چنین چیزهایی را شعار می دانستند. دوم، مفاهیم اجتماعی و سیاسی در فیلم و در ادبیات کاملاً عیان نیست و تشخیص آن نیاز به شناخت قبلی دارد. بسیاری از فیلمها، همانند رمانها و مطالب دیگر، پر از اشارات و تلمیحات تاریخی، اجتماعی، طبقاتی و سیاسی اند. همه ملتها چیزهایی در پستو دارند که جزو دعوای خانوادگی به حساب می آید و اگر حرفی درباره آنها بزنند، با دندان قروچه و زیرلیبی است. ایتالیاییها خاطرات سنگین همکاری کلیسا با فاشیستها و نازیها را در ته ذهن دارند و فرانسویها همدستی اعیان و اشراف و رجال سرشناس با اشغالگران آلمانی را. در ژاپن که انتقاد از امپراتور در حکم معاصی کبیره است و مستوجب قتل، برای انگشت گذاشتن بر مسئولیتهای جنگ جهانی دوم باید به زیگراگهایی متوسل شوند که چه بسا از چشم بیننده غیرژاپنی دور بماند. در فیلم انگلیسی هیچ آدمی جدا از تأکید بر طبقه‌اش، و زمینه تاریخی آن طبقه، معرفی نمی شود و طبقه تعیین کننده مفهوم نهایی حرف و عمل فرد است. از جمله کنایه‌ها در فرهنگ انگلیسی به اخلاق جنسی و زهد ریاکارانه عصر ملکه ویکتوریا، و نیز اشاره به این نکته است که شخصیت مورد بحث در هند بزرگ شده یا از مستعمرات به وطن برگشته است: چیزی در مایه کارگر ایرانی که در کویت به پول رسیده باشد، با این تفاوت که در

جامعه ایران بالارفتن چنین آدمی از پلکان سلسله مراتب اجتماعی به مراتب آسان تر است.

سوم، گرایش شدید به جانب سیاست و سیاسی دیدن همه چیز در ادبیات ما از دهه ۱۳۲۰، شاید سبب تفریطی در سینما شده باشد، یعنی در زمینه‌ای که صنعت بسیار پیچیده‌ای است حاوی عوامل و عناصری به مراتب بیش از صرف زبان و کلام. به دلیل پیچیدگی سینما به عنوان هنر و صنعت و فن، رسیدن به همه ظرایف و فنون بیانی آن می ماند برای منتقد و بیننده‌ای که به حد درک شکل رسیده باشد. به همین سبب، منتقدی که بتواند از عهده این کار برآید ممکن است چنان میداندار و متکلم وحده شود که تعیین دستور بحث را حق طبیعی خود بداند.

چهارم، در ایران نقد فیلم‌نویسی در آن روزگار جزو بیماریهای واگیردار دوره نوجوانی بود. دو ساعت به سینما می رفتید، یکی دو ساعت هم صرف نوشتن یک مقاله پنجاه سطر می کردید شامل خلاصه قصه فیلم به اضافه یکی دو اظهار نظر. این می شد نقد فیلم و به حرفچینی می رفت، بخصوص اگر دوستانی داشتید که چاپ شدن مطلب را در نشریه‌ای که ویراستار آن بودند تضمین کرده باشند. همه کسانی که در کار مطبوعات بوده‌اند با وسوسه آسان و ارزان نقد فیلم‌نویسی آشنایی دارند. عرق تب نقد فیلم‌نویسی زود در می آمد و کمتر قلم به دستی بالای چهل سال در این رشته پیدا می شد، انگار افراد جاسنگین تمایل به نوشتن درباره فیلم و سینما را برای همیشه از دست می دادند. دلیل عملی این نکته را باید در خود فعل وقت گیر سینما رفتن هم دید که حوصله زیادی می خواست. منتقدان فیلم، مانند همه منتقدان، در مجموع می توانند تا حد کمی به فروش اثر مورد علاقه‌شان کمک کنند، اما نمی توانند از رونق بازار انبوه آثاری که مورد علاقه‌شان نیست بکاهند و، به عنوان اقلیتی ناچیز و ناظر بر موجها و مدها، معمولاً به این نتیجه می رسند که کارشان از حاشیه‌نویسی بر سلیقه جماعت فراتر نمی رود. دوستی می گفت آلبرتو موراویا تا سالهای آخر عمرش منظمآ نقد فیلم می نوشت، و این نکته را با لحنی به اطلاع من می رساند که گویی نویسنده فقید ایتالیایی فروتنی به خرج می داد که، با وجود سالخوردگی و صاحب نام بودن، همچنان فیلم نقد می کرد.

منتقدان نسل پیش در جهت نفی دید سیاسی بر سینمای وسترن تأکید می کردند. عصر سینمای وسترن سالهاست به سر رسیده، اما نگاه کنیم به محتوای فیلم وسترن از

در اسرائیل، شکسپیر در فهرست خاکستری و بلکه سیاه است، چون در *تاجر ونیزی*، یهودی رباخوار گوشت تن مردی را که از عهده پرداخت قرضش در مانده است با کارد می‌برد. بنابراین شکسپیر ضدیهود و نژادپرست قلمداد می‌شود (اتلوی عرب هم با همسرش زیاد منصفانه رفتار نمی‌کند، اما عربها از این بابت ظاهراً گله‌ای ندارند، لابد چون این سردار مغربی بازیچه دسیسه و نیزیهای نابکار می‌شود و گرنه ذاتاً آدم شروری نیست؛ در هر حال، شرف برای یک عرب موضوع مهمی است). در همان کشور اجرای آثار ریشارد واگنر هم ممنوع است. نِحله‌ها و آئینها را کنار بگذاریم و ده اپرا یا سمفونی را برای چند آدم موسیقی‌شناس و مُنصف، شامل یک یا چند یهودی مؤمن، پخش کنیم و از آنها بخواهیم موارد ضدیت با قوم یهود را در این آثار مشخص کنند. قابل پیش‌بینی است که از خود اصوات نمی‌توانند به چنین استنباطی برسند، چون از هیچ ارکستری پیام طرفداری یا مخالفت با هیچ قوم و ملتی بر نمی‌خیزد و لفاظی و شعار، چه بحق و غیر آن، در موسیقی جا نمی‌گیرد. با این همه، کمتر کسی حاضر است نظر مخالفانش را از محتوای آثار آنها جدا بداند. منتقدان ما وقتی می‌گفتند هر فیلمی لزوماً حاوی نتیجه‌ای اخلاقی نیست و نتیجه اخلاقی لزوماً همانی نیست که بازیگرها ضمن نطق و خطابه و در نمای درشت اعلام می‌کنند، حرفشان نادرست نبود، اما وقتی نتیجه می‌گرفتند که نتیجه سیاسی و اخلاقی در سینما جایی ندارد و باید این موضوع را برای وعظ و خطابه‌های جمعیت‌های سیاسی گذاشت به راه خطا می‌رفتند، یا با سفسطه دست به لاپوشانی می‌زدند. در اینکه در نتیجه‌گیری نباید شتاب به خرج داد و نتایج اخلاقی را باید از ارزشهای اخلاقی شخص صاحب اثر جدا کرد تا حدی حق داشتند، اما همواره از طرف راست به قضیه برخورد می‌کردند.

در مواردی این نوع سیاست‌گریزی به افراط می‌کشید. در فیلم *زننده باد زاپاتا*، انقلاب دهقانان مکزیکی، در دهه اول قرن بیستم، پیروز می‌شود. اما این فیلم بی‌تردید یکی از بیانی‌های بسیار مؤثر علیه فکر و عمل انقلاب بود که پیام واقعی‌اش در سطح ظاهر به چشم نمی‌آمد. جان اشتاین‌بک، که زمانی با رمان *خوشه‌های خشم* به رؤیای افق‌های طلایی که سرمایه‌داری آمریکایی وعده‌اش را می‌داد تاخته بود، در سناریویش انقلاب را توهمی گذرا و ماجرای پرنج و بیهوده تصویر می‌کند که، به‌رغم حقانیت ظاهری، نتیجه آن چیزی جز ادامه وضع موجود و حتی بدتر کردن آن نیست. زمانی

دید منطق اجتماعی، یا از زاویه‌ای سیاسی-ایدئولوژیک: ظاهراً به هیچ نظام اجتماعی و حکومتی خاصی اشاره نمی‌کند، اما اصل بر حقانیت قوی است و قهرمانان آن همیشه قوی‌تر و برترند: چه در شلیک تیرهای بیخفا، چه در هوش، چه در عزم و اراده خلل‌ناپذیر و حتی در زیبایی چهره و اندام با معیارهای نژاد سفید. دوم، مالکیت و دفاع از مالکیت اساس تمام منازعات فیلم وسترن است. در کمتر فیلم وسترنی است که دعوا بر سر چیزی جز مالکیت باشد: مالکیت زمین، مالکیت اسب، مالکیت زن. و البته قانون-قانون مدافع مالکیت، اقتدار و خانواده-جای خود را دارد. فیلم وسترن شاید غیرسیاسی به نظر برسد، اما خالی از ایدئولوژی نیست. یک منتقد فیلم زمانی نوشت که یکی از دوستانش شبی حین تماشای فیلم وسترنی که آن را بسیار دوست می‌داشت آرزو کرده بود که برخیزد و برود در پای پرده سینما به سجده بیفتد. چنین سجده‌ای را، اگر واقعاً موردی برای رکوع و سجود باشد، باید رو به آپارات سینما به جای آورد که حقیقت تعالی‌بخش و سلولوئیدی روی قرقره‌های آن در حال گردش است، نه به سوی پرده گچی که حامل تصویر مجازی و زودگذری بیش نیست.

اما والاترین آثار نمایشی و ادبی همراه با پیام و نتیجه اخلاقی‌اند. نگاهی کنیم به مؤلفانی در حد سوفوکل، فردوسی و شکسپیر. آثار آنها همراه با پیام است و نتیجه‌گیری اخلاقی در مرتبه‌ای پائین‌تر از سرگرم‌کردن قرار نمی‌گیرد. اسفندیار هم آلت دست می‌شود و هم اشتباه می‌کند. ادیب با تقدیری محتوم به دنیا می‌آید، اما اشتباه‌های مشخصی نیز از او سر می‌زند. در آخر نمایش *هملت*، کف صحنه پر از اجساد قربانیان است چون قهرمان اندیشمند مسئولیتی می‌پذیرد اما، به جای دست‌زدن به عمل، روزها و ماهها را به تأمل در عاقبت کار جهان و فلسفه‌بافی هدر می‌دهد. شکسپیر (و تا حد کمتری فردوسی، با توجه به دنیای بسته‌تر او) به وضوح اعتقاد ندارد که سلطنت موهبتی الهی باشد و عملاً نشان می‌دهد که چگونه تقریباً تمام ارباب قدرت با اجیر کردن آدمکش و سربه‌نیست کردن رقیبانشان به قدرت می‌رسند، یا قدرت خویش را حفظ می‌کنند. تقریباً تمام آثار او حاوی پیامی‌اند در نکوهش حکومت استبدادی و خودکامگی و انکار تأییدات الهی در مورد حکومتها. در *مکبث*، در صحبت‌گذاری بین یک نوکر و اربابش، احتمالاً یکی از تجربی‌ترین اندرزها در خواص و مضار مشروب الکلی را می‌توان شنید.

پاسخی بود به سیاست‌محوری افراطی در ادبیات و در جاهای دیگر. اما فرهنگ مسلط بر نقد فیلم‌نویسی نسل پیش بیشتر دست‌راستی بود تا غیرسیاسی.

این حرف را هم نمی‌توان رد کرد که افراط در ایدئولوژیک دیدن جهان افق دید را تنگ می‌کند و آدم ناچار می‌شود در فضایی تخیلی و مصنوعی زندگی کند. کشور آلبانی در زمان حکومت انور خوجه حتی از عربستان سعودی هم محافظه‌کارتر می‌نمود و چنان از نظر ایدئولوژیک تخدیر شده بود که گویی جامعه‌ای است پیش از شروع تاریخ و در سیاره‌ای دور از مراکز فاسد سرمایه‌داری. در جایی دیگر و بکلی متفاوت، جرج اُروِل زمانی هشدار می‌داد مجله‌های مصوری که در بریتانیا برای بچه‌ها منتشر می‌شود حاوی عقاید سلطه‌طلبانه و نظامی‌گرایانه‌ای است که طبقه حاکم میل دارد در کله بچه‌ها فرو کند. منتقدانی نالیده‌اند که فیلمهای ظاهراً معصومانه‌ و والت دیزنی سرشارند از عقاید نژادپرستانه و ستایش انسان سفیدپوست مسیحی غربی. ژرژ رمی (مشهور به ارژه)، خالق بلژیکی داستانهای مصور تن‌تن، پس از تحولاتی که در پی جنگ جهانی دوم در اوضاع جهان و روابط بین‌ملتها پیش آمد، بناچار در کتابهای بسیار پرخواننده‌اش دست برد و فصلهایی را که در میان کاکاسیاهای آفریقا می‌گذشت و در شرایط استعمارزدایی عصر جدید به چشم کسانی نژادپرستانه می‌رسید عوض کرد (همین روایت 'از نظر سیاسی صحیح' هم سالها در ایران در لیست سیاه بود و اجازه تجدید چاپ نداشت). در همان زمانها ساختن فیلمهای تارزان متوقف شد و سرخپوستها از حد موجوداتی مضر و نالازم به مرتبه قومی معمولی که در برابر تجاوز به سرزمینش ممکن است واکنشهای خشن نشان بدهد ارتقای درجه پیدا کردند. نه افراط در ایدئولوژیک کردن همه چیز قابل تأیید است و نه انکار این واقعیت که هر کس دنیا را از دریچه منافع، یا دست‌کم عقاید، تلقیات و ارزشهای خویش می‌بیند. در دهه ۱۳۵۰، شیخی به نام مصطفی رهنما به دیدن فیلم ایرانی *محلل* در سینمایی عمومی رفت تا آن را از نظر برخوردش به موضوع سه‌طلاقگی بسنجد، و درباره آن فیلم مطلبی نوشت که در مطبوعات پرتیراژ چاپ شد: کاری که کسی در کسوت او تا آن زمان نکرده بود و بعداً هم نکرد.

اما آیا پیام اثر سینمایی به‌واقع برای همه منتقدان جهان علی‌السویه است؟ هنوز هم فهرست بهترین فیلمهای تاریخ سینما از نظر بسیاری منتقدان با *همشهری کین* شروع شود. پیام صریح و پر قدرت این فیلم علیه سیاست‌باز ناصادق و ناموفقی مانند

که به امیلیانو زاپاتا (مارلون براندو) می‌گویند یکی از هم‌زمانش دست به دزدی زده، بی‌آنکه بگذارد متهم دهان باز کند، با خونسردی می‌گوید: "بکشیدش" — حتی واژه قضایی اعدام را به کار نمی‌برد. برادر او همان میگساری و عشرت‌طلبی حاکمان مخلوع را ادامه می‌دهد. جوان روشنفکر روزنامه‌نگاری که از ابتدا با انقلابیون همراه بوده تحقیر می‌شود، ماشین تحریرش را از کوه به پائین پرت می‌کنند و به او می‌گویند یا خفه شود یا پی‌کارش برود. پرتأثیرتر از همه، زمانی که زاپاتا نزد پانچو ویلا می‌رود تا از او کمک بخواهد، انقلابی کهنه‌کار را در وضعی می‌بینیم که انگار هارون‌الرشید به پیک‌نیک رفته باشد: جنگجوی پایه‌سن در سایه درختی لمیده است؛ دهقانان، ساکت و صامت، بافاصله و دایره‌وار، چنان دست‌به‌سینه ایستاده‌اند که گویی برای اطاعت زاده شده‌اند؛ دو بانوی خوش‌سیما و خوب‌تغذیه‌شده جنگجوی سابق را تروخسک می‌کنند؛ و عذر او برای برکنارماندن از درگیری: "من دیگر پیر شده‌ام." جان کلام اینکه انقلابیگری هم شغلی است مانند مشاغل دیگر؛ آدم مدتی به آب‌و‌آتش می‌زند و بعد با استفاده از مزایای دوران اشتغال در گوشه‌ای به استراحت می‌پردازد، چه هدفهایی که زمانی بر سر آنها نبرد کرده است تحقق یافته و چه نیافته باشد، زیرا ذات بنی‌آدم و علایق و منافعش همین است که می‌بینیم (در واقعیت تاریخی، پانچو ویلا هم مانند امیلیانو زاپاتا ترور شد). *زنده‌باد زاپاتا!* هر نوع فکر و عمل انقلابی را طرد و نفی می‌کند و نشان می‌دهد که انقلاب‌کننده‌ها بازنده‌اند و به قدرت‌رسیده‌ها همان بازیهای سنتی را ادامه می‌دهند و به دلیل فساد ذاتی قدرت، تسلسل جباریت پایانی ندارد.

حالا شاید منتقدان بتوانند حرفهایی در تأیید پیام این فیلم بزنند، اما به یاد نمی‌آورم که در آن زمان حتی یکی از سینما نویس‌های ما به این نکته کوچکترین اشاره‌ای کرده باشد. می‌توان نتیجه گرفت که خود آنها هم مضمون این فیلم را 'انقلابی' و 'چپی'، و بنابراین فاقد ارزش بحث، فرض کرده باشند. زمانی یکی از منتقدان در نقدی بر فیلمی مستند با عنوان *فاشیسم* به تلقین ایدئولوژی به سربازان آلمانی در هنگام آموزش جنگ سرنیزه اشاره کرد. منتقد دیگری در ردیه‌ای بر قضاوت او یادآور شد که سربازان در همه‌جا در موقع تمرین نظامی از این قبیل شعارها سر می‌دهند، و تلویحاً آندرز داد که وظیفه منتقد فیلم وارد شدن در این قبیل مباحث سخیف و سیاسی نیست. تمایل منتقدان نسل پیش به سیاست‌گریزی، شاید

وiliam راندولف هرست، و کلاً جنبه‌های تاریک و مشکوک سیاست و انتخابات در آمریکا، تا چه حد در شاخص‌شدن این فیلم تأثیر داشته و جنبه داوری ارزشی، آموزشی و 'شعاری' این فیلم تا چه اندازه آن را برجسته کرده است؟ به‌همچنین، *رزمناو پوتمکین*، اثری که ماندگار تلقی می‌شود، پیامی برای ابلاغ دارد. در فهرستی از بهترین فیلم‌های ایرانی که یک دهه پیش تهیه شد، منتقدان *آرامش در حضور دیگران* را بهترین فیلم تاریخ سینمای ایران معرفی کردند. مشکل بتوان عناصر سیاسی-اجتماعی داستان پر قدرت و رئالیستی غلامحسین ساعدی را در برتر شناخته‌شدن این فیلم دست‌کم گرفت. فیلم‌سازی از جهان‌بینی اجتماعی و فارغ از جهت‌گیری سیاسی وجود ندارد و هر فیلمی همان پیامی را می‌رساند که در سناریوی آن مستتر است، گرچه سینما پدیده‌ای است پیچیده‌تر از ادبیات و به همین سبب پیام آن لزوماً و دقیقاً همان حرفی نیست که بازیگرها بر زبان می‌آورند. کمال، با وام گرفتن واژگان فیزیکدانان، برآیند بردارهای مختلف‌الجهت است، و جنبه زیبایی‌شناسانه یکی از آن بردارهاست.

در سینمای جنگی غربی، شخصیت‌هایی معمولاً بسیار خوش‌سینما از جنگ بیزارند اما جان خویش را به خطر می‌اندازند تا وظیفه خویش را به انجام برسانند. در سینمای جنگی شوروی، تأکید بر کلیت زندگی و حضور آدم‌های واقعی است: مردم ساده جامعه در مهلکه جنگ گرفتار می‌شوند و آرزوی رهایی از آن را دارند تا بار دیگر به معاش خویش بپردازند. این دو نوع سینما دست‌کم در یک مضمون مشترکند: زندگی چیز زیبایی است و نه فقط باارزش است، بلکه والاترین ارزشهاست. در سینمای جنگی جهان، جنگ پدیده‌ای است نامطبوع و شری است نالازم. آن نوع سینمای جنگی، ضدجنگ است یا دست‌کم چنین وانمود می‌کند. فیلم جنگی غربی معمولاً پرفروش و در مواردی ماندگار است چون به فطرت غالب انسانها و به طرز فکر انسان جدید نزدیک‌تر است: جنگ را نکبت تلقی می‌کند و انسانها را باارزش جلوه می‌دهد.

اما جهان‌بینی سینمای جنگی ایرانی از نظر روان‌شناسی اجتماعی شدیداً مسئله دارد: جنگ را موهبت تلقی می‌کند و انسانهای زنده را کم‌ارزش می‌بیند. در این نوع سینمای جنگی، زندگی اتفاق زودگذری است؛ آدمها آرزوی مرگ دارند و دسته-جمعی شب و روز دعا می‌کنند که هرچه زودتر بمیرند. تعجبی ندارد که این نوع

سینما به سبب پیام اخلاقی‌اش گرفتار کمبود تماشاگر باشد چون آرزوی مرگ مضمون پرطرفداری نیست و بوی تزویر و ریا از سرتاسر آن فیلم‌های دستوری به مشام می‌رسد. وقتی هم افرادی که ادعا می‌کنند قهرمانان جنگند مأموریت می‌یابند در مجامع فرهنگی به ضرب‌وشتم مخالفان سیاسی بپردازند، مشکل بتوان انتظار داشت که اکثریت جامعه آن حماسه‌های تکنی‌کالر را جدی بگیرد. پسرهای کم‌سن و سالی که جلسات سخنرانی به هم می‌ریزند معمولاً ادعا می‌کنند که در میدانهای نبرد فداکاری کرده‌اند. در نتیجه، اشاره به نام میدان جنگ در ذهن بسیاری از تماشاگران سینما تداعی‌کننده کتک‌کاری و ناسزاگویی است. گذشته از فقدان متداول مهارت در کار با رسانه، گرفتاری سینمای جنگ‌ستای ایران در پیام اخلاقی آن هم است.

اواسط دهه ۱۳۴۰ در سینمایی در تهران فیلمی چند شب روی پرده آمد که در حاشیه آن برخوردی غیرمستقیم میان دو دسته از تماشاگران اتفاق افتاد. نام این فیلم *کسوف* و ساخته میکل آنجلو آنتونیونی، کارگردان ایتالیایی، بود. در آن یک، دو یا چند شب، اعتراض تماشاگران به آن فیلم ظاهراً بی‌سروته چنان بالا گرفت که مطبوعات سینمایی آن زمان نوشتند حتی کسانی در سالن سینما کبوتر ول داده‌اند. منتقدان، که *کسوف* را اثری برجسته می‌دانستند، با وحشت و بی‌زاری بر این گونه برخورد به‌عنوان نهایت درجه جهل و دنائت عامه هنرنشناس انگشت گذاشتند و به خوانندگانشان یادآوری کردند که ادب را از بی‌ادب هم می‌توان آموخت.

آن طرف قضیه سخنگویی قلم‌به‌دست نداشت که به دفاع از حقایق اعتراضش بپردازد. در حال، قابل استنباط بود که کسانی برای تماشای بازیگر پرطرفدار فیلم و سرگرم‌شدن بلیت خریدند اما آنچه دیدند از زمین تا آسمان با انتظاراتشان متفاوت از آب درآمد. لابد به نظر آنها این کاری غیر-اصولی بود و با تقلب در کسب و کم‌فروشی تفاوت چندانی نداشت. سالها پیش از آن بر سر فیلم *رودخانه‌ی ژان رنوار* هم در تهران برخوردی مشابه روی داده بود.

بیست و چند سال پس از واقعه *کسوف*، در سینمایی در تهران بار دیگر بحث اصول درگرفت. تماشاگرانی که از تماشای فیلمی از کارگردانی روسی به نام *تارکوفسکی* حوصله‌شان سر رفته بود قیام کردند تا به تصاویر کسالت‌آور آن خاتمه بدهند و مدیر سینما را واداشتند آن را قطع کند و کم‌دی کلاسیکی روی پرده ببندد. اما این بار نوبت جناح پایبند اصول بود که وارد بحث شود و حرفش را به کرسی

جدید هم برای نسلی که با آن رشد می‌کند لابد به همان اندازه جذاب خواهد بود که سینمای صامت برای معاصرانش جاذبه داشت. گرچه ناچاریم مدام بیاموزیم، هر آموزشی به پیشینه و مقدماتی نیاز دارد، بخصوص خوگرفتن با پدیده‌های تازه‌ای که آکنده از جنبه‌های عاطفی‌اند. □

فصلی از کتاب

دقت‌رچه خاطرات و فراموشی

چاپ دوم، انتشارات طرح نو، ۱۳۸۴

© جز موارد درج عنوان و نشانی در سایت‌های دیگر، چاپ، تکثیر یا نقل تمام این مقاله با اجازه مؤلف یا ناشر مجاز است.
mGhaed@lawhmag.com

بنشانند که این مجلس محترم مربوط به يك جشنواره است و برنامه اعلام شده‌اش را نمی‌توان به میل هر گروهی که بیشتر شلوغ کند بر هم زد. مخالفان نیمه‌پیروز اما در نهایت شکست خورده‌ی تقلب در کسب این بار ظاهراً کبوتر حمل نمی‌کردند، اما اینکه نارضایی‌شان را تا چه اندازه عمیق بر روکش صندلیهای سینما ثبت کرده باشند محتاج تحقیق است.

وقتی به تماشاگر، و نه به پرده، نگاه کنیم، در مجموع به نظر می‌رسد که تارکوفسکی دیروز همان آنتونیونی ربع قرن پیش باشد. در آن سالها، نام اخیر در فهرست مواد پرسشنامه‌ای فرضی برای ورود به جرگه روشنفکران بود. امروز هم همان پرسشنامه مطرح است، منتها نامها عوض شده‌اند. نمره قبولی آوردن در این پرسشنامه در هر عصری جزو شروط اصلی است، زیرا نامهایی در ورای چند و چون و تردیدند، گرچه با گذشت زمان کمرنگ می‌شوند یا خط می‌خورند و نامهایی دیگر جایشان را می‌گیرند. اما در هر دوره‌ای نامهایی در حد فاصل احساس و ظاهر، لذت و ریاضت، یقین و تردید، و دنیای شخصی و دنیای رسمی قرار دارند. در این گذر و روند، درجه تعلیق میان احساس واقعی و درونی و متقاعد شدن از يك سو، و همناشدن با معیارها و ارزشهای برتر از سوی دیگر، مرحله‌ای تشکیل می‌دهد به دشواری مدرسه رفتن، یادگرفتن، به فراموشی سپردن و در خاطر نگه داشتن برخی چیزها.

در سنینی از زندگی تماشای مصرانه فیلم دشوار و متفاوت بیشتر نوعی ریاضت به منظور ایجاد زیرسازی محکمی برای درک و شناخت به حساب می‌آید. چنین ریاضتی اجباری نیست، اما برای رسیدن به سطح بالاتری از هوشمندی لازم است. اصول ریاضیات را باید آموخت گرچه جزئیات آن بعداً فراموش شود، اما تأثیری که هندسه و روابط اعداد در ذهن باقی می‌گذارند چنان تعیین‌کننده است که گاهی می‌توان به راحتی تشخیص داد کسی که حرف می‌زند، مثلاً، تصویری دقیق از رابطه ریاضی میلیون و میلیارد ندارد.

آنهايي که ديگر بيننده پروپاقرص فيلم نيستند و خيال مي‌کنند به اندازه کافي فيلم ديده‌اند و از بحث و غور بیشتر در اين مقوله بي‌نيازند شايد تجربيات گذشته را در کليتي جا بدهند بزرگتر از محدوده فيلم و سينما. زماني کساني سرسختانه معتقد بودند ورود صدا به اقتدار هنر تصاویر متحرک صدمه مي‌زند. سينماي کامپيوتر ي