مخاطب و فیلم‌ساز در سینمای ایران

گوزن‌ها

آینه‌های روبه‌رو

شاپور عظیمی

اولین فیلم‌هایی که در سینمای ایران ساخته شدند و به نمایش درآمدند؛ نشان دهنده‌ی یک نکته‌ی مشترک بودند. فیلم‌سازان ابتدایی سینمای ایران، شناخت چندانی از مخاطبان خود نداشتند. مضامین این فیلم‌ها گوناگون بودند: میهن‌پرستانه (**دختر لر**)، عاشقانه (**لیلی و مجنون**)، اخلاق‌گرا (**حاجی‌آقا اکتور سینما**)، ملودرام (**بوالهوس**)، تاریخی (**چشم‌های سیاه**). نادیده انگاشتن مخاطب، همراه با پذیرش جلوه‌های نوین و مدرن زندگی، عناصر مهمی در فیلم‌های ابتدایی به شمار می‌آیند. هجوم یکباره‌ی ارزش‌های زندگی غربی به درون جامعه‌ی ایرانی که در مناسبات درونی‌اش، هنوز تفکرات ارباب و رعیتی و فئودالی حکمفرما بود، باعث ایجاد تناقض و تضاد در رفتار لایه‌های میانی جامعه‌ی ایران شد. از سوی دیگر به دنبال کودتای ۱۲۹۹ و انتقال سلطنت از سلسله‌ی قاجار به سلسله‌ی پهلوی، شاهد حضور تفکر جدیدی در حکمرانان کشور هستیم. تلاش‌های آتاتورک در ترکیه برای هر چه امروزی‌تر کردن جامعه‌ی آن کشور، رضاخان را مصمم‌تر کرد تا ایران را هم هر چه زودتر به قافله‌ی تجدد برساند. اما شرایط اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه‌ی ایران، هنوز آمادگی چنین گذاری را نداشت. کما این‌که هنوز شاهد وجود این

تناقض‌ها در عرصه‌های یاد شده هستیم. بافت سنتی حاکم بر جامعه، بسیاری از دستاوردهای تجدد را برنمی‌تافت. روابط آزاد مرد و زن، رقص و موسیقی، حضور زنان در مجامع مختلف، همه وهمه درتضاد با تفکر توده‌ی جامعه بود. اما گوش حاکمیت به این حرف‌ها نبود. عقب نماندن از قافله‌ی تجدد، بهایی می‌طلبید.

از آن جا که ملودرام، به نوعی نمایش خود زندگی است، پس مخاطب این نوع سینما بیش از مخاطبان ژانرهای دیگر، به آن گرایش دارد.

کشف حجاب، به صحنه آوردن زنان و دختران در قالب اجتماعات نسوان و... هم چنین اجبار در پوشش مردان (کلاه پهلوی و...) بهایی بود که باید برای همگامی با قافله‌ی تجدد پرداخت می‌شد.

لنین در اولین سال‌های انقلاب بلشویکی اذعان کرده بود: «سینما هنری است که می‌تواند در خدمت هیأت حاکمه در آید.» این امر در کشور ما نیز به وقوع پیوست. اولین فیلم‌های سینمای ایران به شکلی غیرمستقیم حاوی تفکر حاکم شخص اول مملکت بود. در این فیلم‌ها مساله‌ی امنیت کشور (**دختر لر**) و یا ارزش‌های باستانی ایران زمین (فتح لاهور به دست نادرشاه در **فردوسی**) موردتوجه قرار می‌گرفت. خلاصه این‌که در این آثار، نشانی از واقع‌گرایی اجتماعی به چشم نمی‌خورد. اما فیلم‌های اولیه‌ی سینمای ایران به نکته‌ی دیگری نیز پرداختند که ناچار در راستای اندیشه‌ی حاکم قرار داشت و آن، گریز از واقعیت بود.

توفان زندگی، زندانی امیر، شرمسار، کمرشکن، مستی عشق و دستکش سفید که در سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۰ ساخته شدند، همگی در یک نقطه به هم می‌رسند: این فیلم‌ها چندان ربطی به زندگی اجتماعی مخاطبانشان نداشتند. در واقع سینمای ایران در این سال‌ها متولی تغییر ذائقه مخاطب شد. پیش از ادامه‌ی بحث،ناچاریم به روایت ملودراماتیک در سینمای داستانی و تفاوت‌هایش در ملودرام‌های سینمای ایران اشاره‌ای کنیم.

این سو و آن سوی پرده

سینمای داستانی تقریباً برای تمام مخاطبان سینما جذاب است. سینمای قصه‌گو نیاز مخاطب در پرداختن به تخیل را برآورده می‌کند. مخاطب سینمای داستانی، پیش از ورود به سینما می‌داند که قرار است قصه‌ای را به تماشا بنشیند. او فرد را آماده می‌کند تادقایقی از زندگی روزانه‌اش فاصله گیرد و وارد دنیای دیگری شود از اولین نماهای فیلم، تأثیرپذیری و همذات‌پنداری مخاطب فیلم با قهرمانان قصه‌ای که بر روی پرده جان گرفته‌اند، آغاز می‌شود. فیلم‌نامه‌نویسی که داستانی را برای سینما و ساخت فیلم می‌آفریند، مؤلفه‌های قصه‌گویی را رعایت می‌کند شرط اول هر قصه‌ای تأویل‌پذیر بودن آن برای مخاطب است. یعنی مخاطب، آن را به هرگونه که می‌خواهد برداشت می‌کند. مخاطب، قصه را باور می‌کند؛ خود را به جای قهرمان اصلی فیلم می‌گذارد؛ با ناملایماتی که گریبان قهرمان را می‌گیرد؛ همدردی می‌کند؛ با شادی‌های او شاد، و با عصبانیت او عصبی می‌شود و... سینمای ملودرام در این زمینه موفق‌تر از دیگر انواع سینما توانسته است مخاطب را با خود همدل و همراه سازد. احساس واحساس‌گرایی عنصری است که در ضمیر هر مخاطبی نهفته است. به زبان دیگر، مخاطب یک ملودرام هر لحظه آماده است تا همراه قهرمان محبوبش اشک بریزد، بخندد یا هیجان‌زده شود. از آن جا که ملودرام، به نوعی نمایش خود زندگی است، پس مخاطب این نوع سینما بیش از مخاطبان ژانرهای دیگر، به آن گرایش دارد. ملودرام عناصری دارد که گاه به اغراق می‌گرایند. الگوی عام و کلی ملودرام این گونه است: در ابتدا شاهد یک موقعیت ناپایدار و ابتدایی هستیم، هر آن ممکن است این وضعیت درهم شکند. چه‌بسا تندباد حوادث روزگار هر دم وزیدن آغاز کند و این اتفاق روی دهد. گسستی حاصل می‌شود. غم و حرمان و اندوه بر فضای داستان حاکم می‌شود. گویا راه نجاتی نیست. گره از کار فروبسته‌ی قهرمان گشودنی نیست. سرانجام نسیم نجات وزیدن می‌گیرد و در پایان قصه، قهرمان به مقصود نایل می‌شود. این الگوی یک ملودرام «پیروزی» است. ملودرام «شکست» شکل دیگری دارد که مجال پرداختن به آن در این جا نیست.

مردمان هر فرهنگ و اجتماعی، تأویل خود از جهان را دارند. ملتی بدبین و تلخ‌اندیش است، پس در عرصه‌ی سینما به این وجه از قصه توجه نشان می‌دهد. ملتی دیگر خوشبین و امیدوار است، بنابراین وجه دیگری از قصه و داستان ملودرام را پرورش می‌دهد.

ملودرام در سینمای امریکا و اروپا اشکالی دارد که در سینمای ترکیه، جهان عرب و سینمای هند جایی ندارد.
در اروپا جهان مدرن، تحفه‌ای برای اندیشمندان و روشنفکران به ارمغان آورده که معادل یأس و نومیدی و سیاهی است، یعنی از نظر روشنفکر اروپایی، این جهان بسته است؛ راه خروجی نیست، همه چیز تلخ است و سیاه، و نومید باید بود. این ارمغان جهان مدرن که ریشه در تحولات چند صدساله‌ی رنسانس دارد، در دستان فیلم‌ساز اروپایی و بعضاً امریکایی شکلی از نیست‌انگاری به خود می‌گیرد. فیلم‌ساز اروپایی با این اندیشه به سوی ملودرام می‌رود که جهان تباه شده را به تصویر بکشد و به مخاطب گوشزد کند که راه خروجی نیست. ارتباطی شکل نمی‌گیرد و اگر هم شکل گیرد به فروپاشی می‌انجامد (**شب، کسوف و صحرای سرخ**، هر سه از آنتونیونی).
از آن جا که به درستی نمی‌توان جامعه‌شناسی جوامع اروپایی رااز نظر گذراند، به درستی هم نمی‌توان تأثیر فیلم‌ساز اروپایی بر مخاطب را اندازه‌گیری کرد. اما یک نکته روشن است: آثاری از این دست که به غایت تلخ‌اندیش و سیاه هستند، بیشتر از سوی جشنواره‌های سینمایی و مجامع روشنفکری مورد استقبال قرار می‌گیرند و ترویج می‌شوند.
در تفکر شرق، و در این جا تفکر هندی، زندگی این جهانی، همه‌ی زندگی نیست. از نظر تفکر هندی روح و به تبع آن جسم، گرفتار «کرمه» است. یعنی روح انسان، هر بار در جسمی تجلی می‌یابد. اگر انسان در زندگی گذشته‌اش مرتکب گناهی شده باشد، در زندگی کنونی‌اش تقاص آن را پس می‌دهد. بنابراین باید این زندگی را پذیرفت و گناهی راکه پیش از این مرتکب شده‌ایم به گردن بگیریم تا در زندگی بعدی آسایش و آرامش داشته باشیم. یک تعبیر این است که این زندگی کنونی، چندان جدی نیست و باید گذاشت و گذشت. بنابراین با یک خوش‌بینی نسبت به زندگی روبه‌رو هستیم. یعنی پایان خوش. شاید به همین دلیل باشد که سینمای ملودرام هند تا حد زیادی آمیخته به یک خوش‌بینی افراطی است. سینمای هند، ملودرام را ابزار مناسبی برای عرضه‌ی این تفکر می‌داند و باز شاید به همین دلیل است که در آثار سینمای رایج در هند طرح داستانی این چنین خامدستانه است: یک زندگی فرو می‌پاشد، خواهر و برادری از هم جدا می‌شوند، سال‌های نامرادی در پیش است تا این‌که «دست تصادف» بار دیگر این خواهر و برادر را به هم می‌رساند. حال اگر به جای خواهر و برادر، عاشق ومعشوقی بگذاریم، قصه کامل‌تر (!!) خواهد شد. رقص و آواز هندی که در لحظات اوج داستان می‌آیند واکثراً شرحی ملودیک از سرنوشت آدم‌هایند، دقیقاً در راستای همین تفکر ملودراماتیک حرکت می‌کنند. بارها شنیده‌ایم که تماشاگران سینما در هند، ممکن است پولی برای امرار معاش نداشته باشند، اما پول خرید بلیت سینما را به هر حال تهیه می‌کنند. چرا این چنین است؟ زیرا سینمای ملودراماتیک و «هندی»، مخاطب خود را می‌شناسد و برای «او» فیلم می‌سازد و نه برای کشور دیگر و مخاطبی غیرهندی.

کدام فیلم؟، کدام مخاطب

در تاریخ سینمای ایران که امسال پا به صدمین سال می‌گذارد، همواره نزد فیلم‌سازان، دو گرایش عمده وجود داشته است. گروهی ـ که تعداد آن‌ها چندان هم کم نیست ـ سینما را تنها یک وسیله‌ی سرگرمی می‌دانند و از آن جا که گاه هدف، تحت‌الشعاع وسیله نیز قرار می‌گیرد، سینما نزد این گروه از فیلم‌سازان می‌تواند برای جلب مخاطب از هر ترفند بهره برد. این فیلم‌سازان که در این صد ساله بخشی از بدنه‌ی اصلی سینمای ایران را تشکیل می‌دهند، تلقی خویش در جذب مخاطب را بدان حد تعمیم داده‌اند که گاهی آثار مبتذل و سراسر تباهی به مخاطب خویش تحمیل کرده‌اند. این نوع سینما که اوج و شکوفایی آن را در دهه‌ی سی شمسی می‌توان مشاهده کرد، در پی جذب مخاطب خویش از هیچ تمهیدی فروگذار نکرده است. در عنوان‌بندی این گونه فیلم‌ها می‌خوانیم که «آهنگ‌ها از...»، «اشعار از...»، «خواننده یا خوانندگان...» استفاده از ترانه‌های بی‌مایه، استفاده از خوانندگان آن دوران ـ حتی در نقش‌های اصلی ـ پرداختن (عیان یا در پرده) به مسایل جنسی، قصه‌هایی به شدت واقعیت گریز و رویاگون؛ ویژگی‌های اصلی سینمای این دهه هستند. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سرخوردگی روشنفکران ومبارزان از رویارویی با رژیم شاه، شاهد رخوتی طولانی درجامعه‌ی کشور هستیم. قلم‌ها به پستوها رفته‌اند. صاحبان قلم‌ها یا در زندان‌اند یا در تبعید و فراری از کشور، سیاسیون طعم تلخ بازی‌های پنهان و آشکار سیاسی را چشیده و بازی را رها کرده‌اند. مصدق به تبعید رفته است و... در چنین فضایی عرصه برای ارایه‌ی آثاری که نه به سیاست می‌پردازند، نه کاری به شاه و رژیم کودتا دارند؛ آماده می‌شود. در این دوره «فیلم‌فارسی» تاخت و تاز می‌کند. رقص مهوش، کافه، زندان، چاقوکشی، قتل، دختران فریب‌خورده و رها شده، همه و همه

مجازند. اداره‌ی سانسور ابتذالی در این آثار مشاهده نمی‌کند، زیرا این فیلم‌ها را با سیاست و شاه‌کاری نیست! در واقع سازندگان این آثار، شروع به تربیت ذهن مخاطب می‌کنند. این فیلم‌ها مغز مخاطب را شست‌وشو می‌دهند. او را آماده می‌کنند که همین شرایط را بپذیرد. فیلم‌فارسی‌در این دوران چونان افیون عمل می‌کند. افیون راه حل نیست، مُسکن است و تأثیرش موقت.

سینمای گنج قارون و تفکر گنج قارونی «بزن بر طبل بی‌عاری که آن هم عالمی دارد» سعی در القای این اندیشه دارد که این دنیا محل غصه و غم نیست.

بنابراین در سینمای فارسی نطفه‌ای شکل می‌گیرد که در دهه‌های بعد رشد می‌کند و هم چنان در فیلم‌های ساخته شده خودنمایی می‌کند. در دهه‌ی بعد، یعنی دهه‌ی چهل، شاهد تغییر و دگرگونی در ساختار سینمای فارسی هستیم. این تغییر و دگرگونی نه در راستای مثبت، بلکه در ارایه همان تفکر ریشه‌ای که سینما را یک وسیله‌ی سرگرمی‌سازی می‌داند، به وجود می‌آید. سینمای فارسی در این دهه و دهه‌ی بعد ریشه‌ی خود را محکم می‌کند. سینمای **گنج قارون و تفکر گنج قارونی** «بزن بر طبل بی‌عاری که آن هم عالمی دارد» سعی در القای این اندیشه دارد که این دنیا محل غصه و غم نیست. شخصیت اصلی **گنج قارون** (علی بی غم) ظاهراً سونوشت را می‌پذیرد و با آن سوجنگ ندارد. هم‌زمان با ورود فیلم‌های خارجی؛ عنصر سکس نیز در سینمای ایران راه افراط می‌پیماید و به اسب سرکشی می‌ماند که هیچ کس را یارای مهار آن نیست!

شاید طرح این مساله در همین نقطه از بحث، ضرورت داشته باشد. دگرگونی‌هایی که در جوامع غربی روی می‌دهد، دگرگونی‌هایی بنیادی است. مدرنیته بر اساس حرکت اجتماعی جامعه‌ی غربی رخ می‌دهد. رفرم و دگرگونی ساختاری در جامعه‌ی غربی براساس نیازهای مردمان آن حیطه به وقوع می‌پیوندد. اما جامعه‌ای که سیر تاریخی خویش را طی نکرده باشد و لاجرم مسیر حرکتش تغییر کند، در واقع راه را گم کرده است. در دهه‌ی شصت میلادی دمکرات‌ها به رهبری جان اف.کندی در ایالات متحد قدرت می‌گیرند. شاه از امریکا دیدار می‌کند. سیاست امریکا در زمان دمکرات‌ها بر اساس حرکت به سوی دمکراسی است. این امر به شاه دیکته می‌شود و او وادار می‌شود فضا را بازتر کند. پس سیاسیون به محاقِ رفته مجال تنفس می‌یابند. از سوی دیگر، ژست انقلاب سفید می‌تواند وجهه‌ای مثبت از شاه در چشم جهانیان ایجاد کند و در واقع چراغ سبز شاه به امریکا برای ژاندارمی منطقه و مقاومت در برابر نفوذ شوروی، عامل اصلی این ژست‌های شبه دمکراسی است.

در این‌جاست که شکل دیگر سینمای ایران زاده می‌شود؛ سینمایی به یک معنا روشنفکر که تلخ‌اندیش است، به قانون وقعی نمی‌گذارد، انتقام فردی را می‌ستاید و نگاهش به زندگی رنگی از شادمانی ندارد. این سینما در اواخر دهه‌ی چهل شمسی مجال بروز پیدا می‌کند. فیلم‌سازی که در دهه‌ی سی اثری می‌سازد، به تقلید از سینمای جاسوسی و پلیسی، ناگهان در دهه‌ی چهل تغییر جهت می‌دهد و فیلمی می‌سازد با مضمونی اجتماعی که زیر ساختی سیاسی دارد.اگر در این میان از تاثیر ادبیات ایران نگوییم، حق مطلب ادا نشده است. پس از جولان پاورقی‌نویسان و تاخت و تاز نویسندگانی که مروج جنسیت در «ادبیات بازاری» هستند؛ شاهد ظهور نسلی از قصه‌نویسان هستیم که واقعیت را به شکل دیگری می‌بینند. این دسته از نویسندگان که با فیلم‌سازان نیز ارتباط خوبی دارند، درونمایه‌های ذهنی خویش را به سینمای متفاوت و موج نوی ایران منتقل می‌کنند.سرانجام در اواخر دهه‌ی سی و اوایل دهه‌ی چهل شمسی، غده‌ی چرکین سکوت، از لابه‌لای داستان‌ها و قصه‌های این نویسندگان سر باز می‌کند. آن‌ها به تمثیل روی می‌آورند، زیرا تشکیلات حاکمه هم چنان مترصد خاموش کردن هر صدایی است. انسانی به دنبال عشق مفرط به گاوش، تبدیل به همان حیوان می‌شود، یک سوهنگ بازنشسته در مرور زندگی‌اش به پوچی می‌رسد عده‌ای آدم سودجو، خون مردم را در شیشه کرده‌اند و می‌فروشند. این ادبیات متفاوت اگر چه که هیچ گاه نتوانست به عیان بر جریان سینمای ایران تأثیر بگذارد، اما هم چنان حضوری جدی در این نوع سینما داشته است.

در تاریخ سینمای ایران و دستکم از دهه‌ی سی شمسی به بعد، این دو جریان اصلی در سینمای ایران شانه به شانه‌ی هم حرکت کرده‌اند. یک جریان سینما را جدی نمی‌گیرد و آن را وسیله‌ی سرگرمی می‌داند و جریانی دیگر سینما را وسیله‌ای مناسب برای بیان فردی فیلم‌ساز می‌داند. اما در این میان یک نکته‌ی بحث‌برانگیز وجود دارد که محور اصلی مقاله‌ی حاضر است و تا این جا به شکلی ضمنی به آن پرداخته‌ایم. هیچ یک از این

دو جریان مسلط ـ به دلیل حضور مستمر در سینمای ایران ـ اصالت نداشته و فاقد ریشه در تفکر حاکم بر جامعه‌ی خود بوده‌اند.

این یا آن؟

روشنفکر به دلیل سرشت وجودی‌اش، مایل است پرچمدار جامعه باشد. اونمی‌خواهد بی‌تفاوت باشد. پس باید حرکتی بکند. اما چگونه؟! چه از این حرف خوشمان بیاید و چه نیاید؛ باید بپذیریم که فضای روشنفکری در کشورمان تحت تأثیر جریان‌های روشنفکری و به هر حال با اصالت غرب است. بنابراین دغدغه‌های وجودی یک روشنفکر فرانسوی تا چه حد می‌تواند از جنس دل‌مشغولی‌های یک روشنفکر چینی، هندی یا ایرانی باشد. اگر بگوییم هم جنس است، پس شرایط اجتماعی، زیستی، فرهنگی و سیاسی آن کشور را نادیده گرفته‌ایم. روشنفکری که درجامعه‌ای فئودال زیست می‌کند، نمی‌تواند دغدغه‌های یک روشنفکر اسیر در چنگال سرمایه‌داری را که با مدرنیته دست و پنجه نرم می‌کند، دریابد؛ زیرا او هنوز شرایط اجتماعی آن روشنفکر دوران سرمایه‌داری را طی نکرده است. بنابراین اگر تشابهی در افکار این دو سنخ روشنفکر مشاهده کردیم، ناگزیر باید فکر کنیم که یکی اصالت دارد و دیگری نه! گفتیم روشنفکر به تبع سرشت روشنفکری‌اش مایل است پرچمدار جامعه‌ی خویش باشد. حال تصور کنید روشنفکری را که جامعه‌اش درگیر نظامی از نشانه‌های پیشاسرمایه‌داری است و او خود دل نگران دغدغه‌های وجودی است. او درگیر مفاهیمی هم چون اضطراب، نیستی، دلهره‌ی وجودی و... است؛ اما جامعه‌اش سودای دیگر درسردارد و در خوان اول مشکلات رفاهی و زیستی درجا زده است. روشنفکری که این چنین از جامعه‌اش دور افتاده است، اگر هم فیلمی بسازد؛ اثری شخصی آفریده است؛ و این پرسش همواره در ذهن هست که چرا مخاطب یک اثر سینمایی باید به تماشای فیلمی برود که مشکل شخصی یک فرد را مطرح می‌کند.

باکمال تأسف جریان روشنفکری در دیار ما، همواره ازمدهای روز پیروی کرده است. در این جا یک روز سارتر مطرح می‌شود، یک روز فالاچی و رژی دبره، چند صباحی دیگر اوژن یونسکو و ساموئل بکت و چند وقت دیگر فرد دیگری. در این نوشته تعمداً به اسامی فیلم‌های روشنفکری سینمای ایران اشاره نمی‌کنم قصدم در این جا تحلیل جریان‌های سینمای ایران است و نه نقد آن.

اگر بتوانم به این مهم دست یابم که مخاطب سینمای ایران را بشناسم و بشناسانم، کار خود را کرده‌ام و اگر نتوانم...

سینمای عامه‌پسند

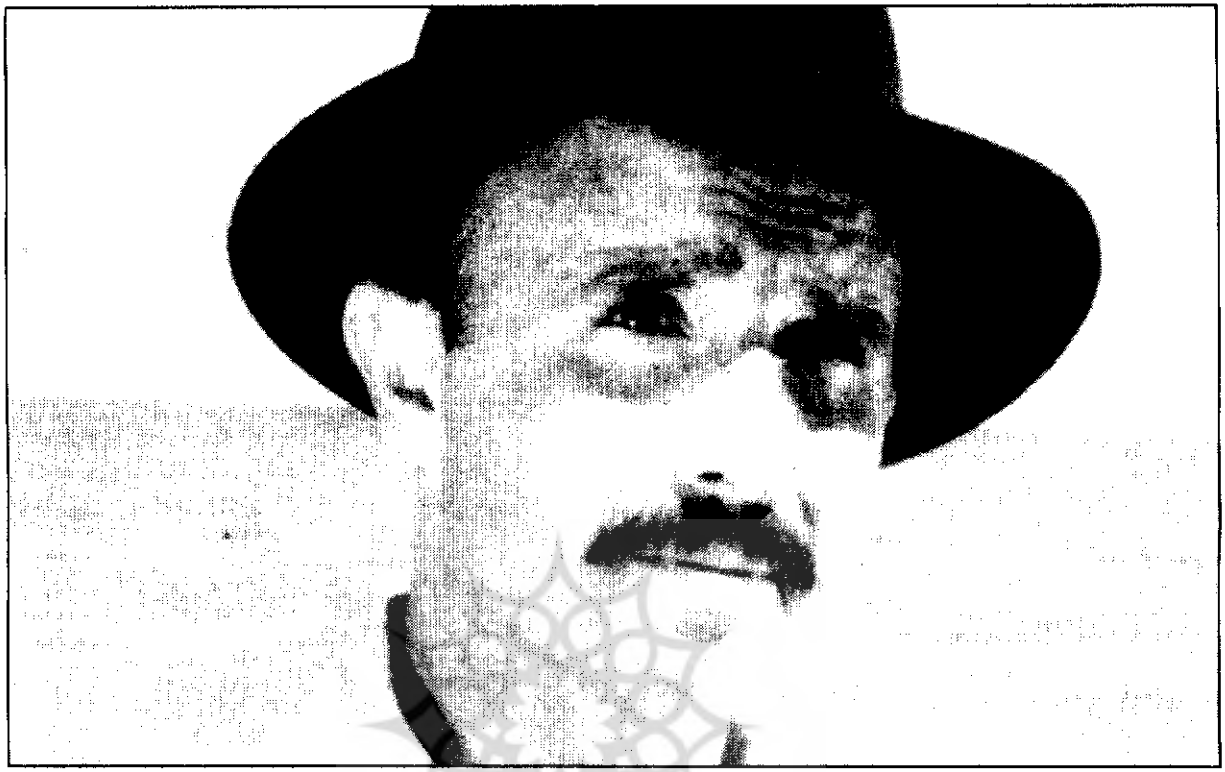
از همان اولین فیلم‌هایی که برادران لومیر ساختند، می‌توان این نکته را دریافت که آن‌ها از منظری جدی به سینما نگاه نمی‌کردند. **باغبان آب‌پاشی شده** فیلمی سرگرم کننده است. باغبانی می‌خواهد باغی را آب هد. فرد دیگری می‌آید و پایش را بر روی شیلنگ آب می‌گذارد. باغبان توی شیلنگ نگاه می‌کند، آب قطع شده است.

از همان اولین فیلم‌هایی که برادران لومیر ساختند، می‌توان این نکته را دریافت که آن‌ها از منظری جدی به سینما نگاه نمی‌کردند.

آن شخص دیگر پایش را برمی دارد، آب فوران می‌کند و باغبان خیس می‌شود. پس از لومیرها، فرد دیگری سنیما را با شعبده‌بازی و البته سرگرمی یکسان می‌شمارد و او هم می‌خواهد مردم را سرگرم کند. ژرژملی‌یس شعبده‌باز و بعداً فیلم‌ساز فرانسوی، فیلم‌هایی تخیلی، سرگرم کننده و مردم پسند می‌سازد. اندکی بعد کمدی‌های بزن بکوب پا به عرصه‌ی سینما می‌گذارند. این فیلم‌ها قصد خنداندن تماشاگر و سرگرم‌کردن او را دارند.

در واقع از همان آغاز پیدایش هنر سینما، فیلم‌سازان به وجه سرگرم‌کنندگی آن چشم دوختند و گویی هدفی دیگر برای آن نمی‌شناختند. اکنون دیگر قصه‌هایی که قرن‌ها سینه به سینه نقل می‌شد و خاطرات شفاهی مردم را تشکیل می‌داد، محمل مناسبی برای عرضه پیدا کرده بودند که همانا سینما بود. مساله‌ی اقتصاد و گردش سرمایه از سوی دیگر، عامل مهم دیگری در جهت به سرگرمی کشاندن سینماست. سینما هنر گرانی است و هر کس که در این زمینه سرمایه گذاری می‌کند، لاجرم بر آن است تا همه سرمایه‌اش بازگردد و هم سودی عایدش شود. استقبال تماشاگران از نخستین تجربه‌های فیلم‌سازی در جهان، صاحبان سرمایه را به صرافت انداخت که از این «وسیله‌ی بیانی» جدید بهره ببرند. تقریباً از همین نقطه است که سینما مسیر دیگری می‌پیماید و به یک دل‌مشغولی سودآور تبدیل می‌شود.

سینمای ایران نیز از این امر مستثنا نیست. در بدو ورود سینما به



ایران؛ این وسیله‌ی جدید به مذاق مظفرالدین شاه خوش می‌آید و او دستور خرید وسایل سینموتوگراف را می‌دهد. فیلم‌برداری از شکار شاه، از دلقک‌های درباری، سفرهای شاه، همه و همه برای شاه قاجار حکم سرگرمی دارند. او متعجب است که تصویری از خودش را در یک سفر اروپایی می‌بیند. آن‌هایی که این فیلم را دیده‌اند به خاطر دارند که شاه به دوربین زل زده است.

حیرت ابتدایی از اختراع چنین دستگاهی، جای خودش را به صرافت استفاده از چنین دستگاهی می‌دهد. **آبی و رابی** که اولین فیلم سینمای ایران محسوب می‌شود، فرمول سرگرم کردن تماشاگر را فراموش نمی‌کند. این فیلم که گرته‌برداری از کار دو کمدین خارجی است سنگ بنایی محکم در سینمای ایران است: مردم را باید سرگرم کرد. آبی مقدار زیادی آب می‌نوشد اما شکم را بی‌بالا می‌آید. رابی زیر بوم‌غلتان می‌رود و دراز می‌شود آبی با پتکی بر سر او می‌کوبد و او دوباره پهن و کوتاه می‌شود. **آبی و رابی** در رستوران سفارش مرغ می‌دهند. آن‌ها می‌خواهند با چنگال مرغ را بخورند که مرغ به پرواز درمی‌آید. اما سینمای ایران از این شروع طرفی نمی‌بندد، پس لاجرم کمدی را رها می‌کند و به سوی سینمای اجتماعی روی می‌آورد. یک سال پس از ساخت آبی و رابی، ابراهیم مرادی، فیلم **انتقام برادر** را می‌سازد. قصه‌ی دو برادر که به دختری دل می‌بندند. یکی از برادران دیگری را از سر راه برمی دارد و الخ... و از این به بعد ما همواره در سینمای ایران شاهد هستیم که فیلم برای سرگرمی تماشاگر ساخته می‌شود. فروش تنقلات در سینما اصولاً حرکتی نمادین در جهت هر چه بیشتر سرگرمی پنداشتن سینماست.

در چند دهه‌ی نخست (تا دهه‌ی سی) سنگ بنای سینمای فارسی یا فیلم‌فارسی گذاشته می‌شود. انواع ژانرها را در سینمای ایران می‌آزمایند: فیلم‌های کمدی، جنایی، اجتماعی، تاریخی، عاشقانه به وفور در سینمای ایران ساخته می‌شوند. اقتباس از آثار خارجی و

هندی ادامه دارد. در همین دوران سینمای هند با اقتدار هر چه تمام‌تر پا به سینمای ایران می‌گذارد و به رقیبی جدی برای آن تبدیل می‌شود. از سوی دیگر کمپانی‌های خارجی ونمایندگان آن‌ها به همراه صاحبان ذی نفوذ سینماها موانعی جدی پیش روی سینمای ایران قرار می‌دهند. این مسایل به همراه اعمال فشار دستگاه حاکمه بر سینماگران، برای نپرداختن به مسایل جدی در سینمای ایران، راه رابرای ایجاد یک سینمای عامه‌پسند هموار کردند.

در این میان نقش دیکتاتوری رضاخان را نمی‌توان نادیده گرفت. او مایل نبود که صدایی مخالف برخیزد. بنابراین هیچ گاه از سینمای متفکرانه و نقادانه استقبال نمی‌کرد. او می‌دانست که سینما می‌تواند کارکرد دوگانه‌ای داشته باشد. سینما از یک سو می‌توانست روشنگری کند و توده‌ی مردم را برانگیزد؛ و از سوی دیگر، می‌توانست توده‌ها را تحمیق کند و آن‌ها را گمراه سازد. بنابراین تیمسار محمدحسین آیرم، رییس نظمیه‌ی رضاشاه، شخصاً از فیلم‌سازان می‌خواست که کاری به زندگی مردم نداشته باشند و آثاری بسازند که نه سیخ را بسوزاند و نه کباب را.

بنابراین سینمای ایران در این سال‌ها مشحون از آثاری شد که تصویری غریب از زندگی مردم نشان می‌دادند، مردمی که تنها غم و غصه‌شان دوری از معشوق بود!!

به مرور سینمای ایران مشحون از سیاست و سیاست‌گذاری‌های مختلف بوده است. حکومت شاه پس از آن‌که عرصه را از پدر گرفت و باکمک امریکا بساط مصدق و مصدق‌چی‌ها را جمع کرد، همراه با احساسی از سرخوشی وپیروزی، راه را بر هر فریادی بست. روشنفکران یا به تبعید رفتند یا به زندان و یا اعدام شدند. در دهه‌ی سی شاه عنان مطلق را در اختیار داشت و خود را شاه شاهان می‌خواند. و از آن جا که خود را سایه‌ی خداوند بر روی زمین می‌انگاشت، پس هر کسی مخالف او بود باید ساکت می‌شد. از سوی دیگر کمپانی‌های رنگارنگ امریکایی در قالب‌های مختلف به کشور وارد شدند. هر کس به فراخور فعالیت خود هم چون ملخ‌ها به بخش‌های مختلف کشور هجوم آوردند. تفکر هالیوودی و سینمای هالیوودی، سینمای کشور را هدف قرار داد.

سیل آثار کم‌مایه و بعضاً بی‌مایه‌ی سینمای امریکا، پرده‌ی سینماهای کشور را انباشت. بنابراین در همین سال‌ها شاهد نابودی مطلق چیزی هستیم که شاید بتوان آن را سینمای ملی دانست. در این دهه پرسش از سیاست و حاکمیت مطلق ممنوع بود. اما هر کس که می‌خواست هر حرفی بزند آزاد بود. هر حرفی به این معنا که سخیف‌ترین مضامین فیلم‌فارسی اجازه‌ی بروز داشتند، اما جنوب شهر فرخ غفاری نمی‌توانست رنگ پرده را ببیند. در همین دهه‌ی سی شاهد حضور سینمایی هستیم که تا پایان سال ۱۳۵۷ هیچ گاه پرده‌ی سینمای ایران را رها نکرد. لات جوانمرد ساخته‌ی مجید محسنی پدرخوانده‌ی آثاری است که در سینمای ایران به کلاه مخملی یا جاهلی موسوم‌اند قهرمان اصلی، کلاه شاپو به سر و کت و شلوار مشکی به تن می‌کند.

رضاخان مایل نبود که صدایی مخالف برخیزد. بنابراین هیچ گاه از سینمای متفکرانه و نقادانه استقبال نمی‌کرد.

او لوطی است، یعنی برای خودش قوانینی دارد. او ابا ندارد که لبی تر کند، اما حاضر است مادرش را برای زیارت به مشهد ببرد. کلاه مخملی همواره آماده‌ی جان‌فشانی است. او امانت‌دار مال مردم است. این امانت غالباً به شکل دختری است که یک حاجی بازاری به کلاه مخملی می‌سپارد و خودش به مسافرت می‌رود. کلاه مخملی حاضر است تمام آبروی خود را گرو بگذارد اما به امانتی که به او سپرده‌اند؛ آسیبی نرسد. سرانجام او امانت را صحیح و سالم به دست صاحبش می‌سپارد. البته گاهی ممکن است خود این امانت هم به قهرمان کلاه مخملی دل ببندد، این طرح و درونمایه‌ی فیلم لات جوانمرد است.

از این پس یعنی تا سال ۱۳۵۷ که سینمای ایران به دلیل حرکت انقلابی مردم تعطیل شد، این قصه با دستکاری‌هایی به شکل‌های مختلف در سینمای ایران بروز می‌کند. این نوع سینما با خود مقوله‌ای را به همراه دارد که در سینمای ایران جایگاهی خاص یافته است. در بسیاری از فیلم‌های این دوره شاهد حضور زنانی فریب‌خورده هستیم که به خانه‌های بدنام رفته‌اند و اینک قهرمانی می‌آید و بر سر آن‌ها آب توبه می‌ریزد، اما صاحب قبلی زن که باج‌گیر است به دنبال او می‌آید تا او را به جایی برگرداند که به زعم او به آن جا تعلق دارد.

با توجه به شرایط جامعه‌ی ایران در دو دهه‌ی سی و چهل باید به این پرسش پاسخی درخور داده شود که مساله‌ی زنان بدکار تاچه حد در بافت سنتی جامعه حضور داشته است؟ آیا این مساله واقعاً

یک معضل جامعه شناسانه به معنای اخص کلمه بوده است؟ مسلماً پاسخ این سوال مثبت نیست. بنابراین باید پی ببریم که چرا در سینمای ایران چندین فیلم با مضمون‌هایی از این دست ساخته می‌شوند؟ چرا سینماگران فیلم‌فارسی‌ساز این مقوله را به این حد پررنگ کرده‌اند؟ شاید بتوان به سؤال بدین طریق پاسخ دادکه هر چه مردم سرگرم مسایلی شوند که بوی شیطنت و بی‌مایگی بیشتری از آن به مشام برسد، حکومت‌ها با فراغ بال بیشتر به حکومت می‌پردازند.

به هر حال می‌دانیم که تصویر زن در سینمای عامه‌پسند به هیچ روی تصویری واقعی از زن ایرانی نبوده است.

رژیم شاه مسلماً در پی برآورده کردن خواست‌های به حق مردم نبوده است. آن چه برای آن رژیم در درجه اول اهمیت قرار داشته است، اختاپوس هزار فامیل خاندان سلطنتی و تأمین منافع بیگانگان بوده است. حال اگر از طریق فرهنگ و هنر بتوان افیونی برای توده‌ها تدارک دید و آن‌ها را در برابر نقاط ضعفی که به هر حال وجود دارد قرار داد، آن وقت است که دیگر کمتر مردم فرصت پیدا می‌کنند که به مسایلی به جز «تمنای جسم» بپردازند. بنابراین می‌توان دید که سینمای ایران مشحون از مسایل ناموسی، پرده‌دری، زنان بدنام، دزدی، و... بوده است. این مضامین هیچ گاه برای حکومت شاه خطرآفرین نبوده‌اند. حتی با دقت بیشتر می‌توان مشاهده کرد که دستگاه سانسور رژیم به‌تدریج به عرصه‌ی گسترده‌ی این مسایل بر پرده‌ی سینما مجوز حضور داده است.

در این جا می‌خواهم اندکی هم به این مسأله، یعنی «سینمای جسم» در ادبیات کشورمان بپردازم. حریم اخلاقی در کشور ما همواره بسیط و گسترده بوده است. مسایل پنهان و خصوصی آدم‌ها همواره آن چنان حرمتی داشته‌اند که در واقع پرداختن به آن‌ها می‌توانسته باعث ایجاد انواع کشمکش‌ها شود. اما یکی از مسایلی که تجدد، به هر حال به همراه خود می‌آورد، فرهنگ بیگانه و تبعات آن است. در فرهنگ غرب به تدریج و با همه‌گیر شدن دوران مدرن، ارزش‌های اخلاقی تغییر جهت دادند. از محاکمه‌ی اسکاروایلد به دلیل مسایل اخلاقی و درگیری فلوبر بر سر مادام بواری در اواخر قرن نوزدهم، دیگر کمتر اثری مشاهده می‌شود، سرآغاز قرن بیستم و تنویر تکنولوژیک جوامع غربی، همراه با تفکر تقدس‌زدایی که در آن شکل گرفت، همه و همه بنیان‌های اخلاقی را در هنر و تمدن مغرب زمین دگرگون کردند. شفافیت تفکر لیبرالی، که پرده‌پوشی را در هیچ زمینه‌ای برنمی‌تابید، راه را برای نفوذ در لایه‌های پنهانی و مخفی مانده‌ی جامعه گشود. در نقاشی، سینما، ادبیات،مجسمه‌سازی هر چه بیشتر شاهد کاوش در این لایه‌ها هستیم، این محصولات همراه با تفکری که حاکم بر هنرمندان آن دوران بود، وارد هر نوع فرهنگ و تفکر دیگری که می‌شد، جای پای خود را محکم می‌کرد. کشور ما نیز طبعاً از ورود این قافله‌ی تجدد و مدرنیته مصون نبود. ترجمه‌ی آثار ادبی، نمایش فیلم‌های غربی و مهاجوت جوانان ایرانی برای تحصیل در دیار فرنگ، این داد و ستد را ناگزیر می‌کرد. ادبیات ایرانی نیز از این دادوستدها برکنار نماند. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه به سبک و سیاق آثار غربی در ایران منتشر شدند. نفوذ نویسندگان غربی بر نویسندگان ایرانی، طبعاً نفوذی همه‌گیر نبود. پاره‌ای از پاورقی‌نویسان و نویسندگان نشریات عامه‌پسند به روایت داستان‌هایی دست زدند که از هر جهت حاوی فضاهایی غیرایرانی بود. تمنای جسم و مسایل جانبی آن در آثار نویسندگان غربی حضوری چشم‌گیر داشت، شاید و تنها می‌گوییم شاید که حضور این مساله در آن نوع آثار، توجیهی داشته باشد، اما در کار نویسندگان وطنی به ابزاری برای جلب مخاطب بدل شد. بنابراین نوشته‌های عباس پهلوان، و آثاری مانند **باشرفها** و **طوطی** در واقع تنها محور عمده‌شان تمنای جسم است و بس. این رویه نه تنها در داستان‌های مبتذل که، در داستان‌هایی از نویسندگان جدی ادبیات نمود پیدا کرده است. در واقع در این جا مرز ظریفی وجود دارد که حتی در آثار نویسندگان مهم هم خدشه‌دار می‌شود. این گروه از نویسندگان برای جلب خواننده‌ی خود به تمهیداتی متوسل می‌شوند که خود، آن‌ها را نفی می‌کنند و از مظاهر ابتذال برمی‌شمارند.

این رویه در سینمای ایران نیز نضج گرفت و به یک شکل عمده تبدیل گردید. سکس و پرده‌دری در سینمای ایران، خصوصاً در دهه‌ی پنجاه، نمودی بارز پیدا کرد و به عاملی برای تحکیم سینمای عامه‌پسند تبدیل شد. بدین منوال نقش زن و زنانگی در سینمای ایران وجهی مبتذل پیدا کرد. زن در سینمای عامه‌پسند، محوریت ماجرا را برعهده داشت: یا فریب‌خورده رها شده بود یا تمامی نزاع‌ها بر سر او صورت می‌گرفت. به هر حال می‌دانیم که تصویر

زن در سینمای عامه‌پسند به هیچ روی تصویری واقعی از زن ایرانی نبوده است. سینمای عامه‌پسند تنها یک وجه از زنانگی را از پرده بیرون می‌انداخت، یعنی همان وجهی که سنت حاکم بر جامعه سعی در پوشیدن آن داشت.

نشانه‌شناسی سینمای عامه‌پسند ـ اگر بتوان چنین اطلاقی بر آن نوع سینما کرد ـ چندان پیچیده نیست. صحنه‌های رقص و آواز کافه، چاقو و چاقوکشی، مسایل ناموسی، سکس، شخصیت‌های لمپن، آدم‌های کلاه مخملی، همراه با حوادثی که به شدت باورناپذیرند، جزو نشانه‌های این سینما دسته‌بندی می‌شوند. این نوع آثار، روایت پیچیدگی ندارد و خطی است.

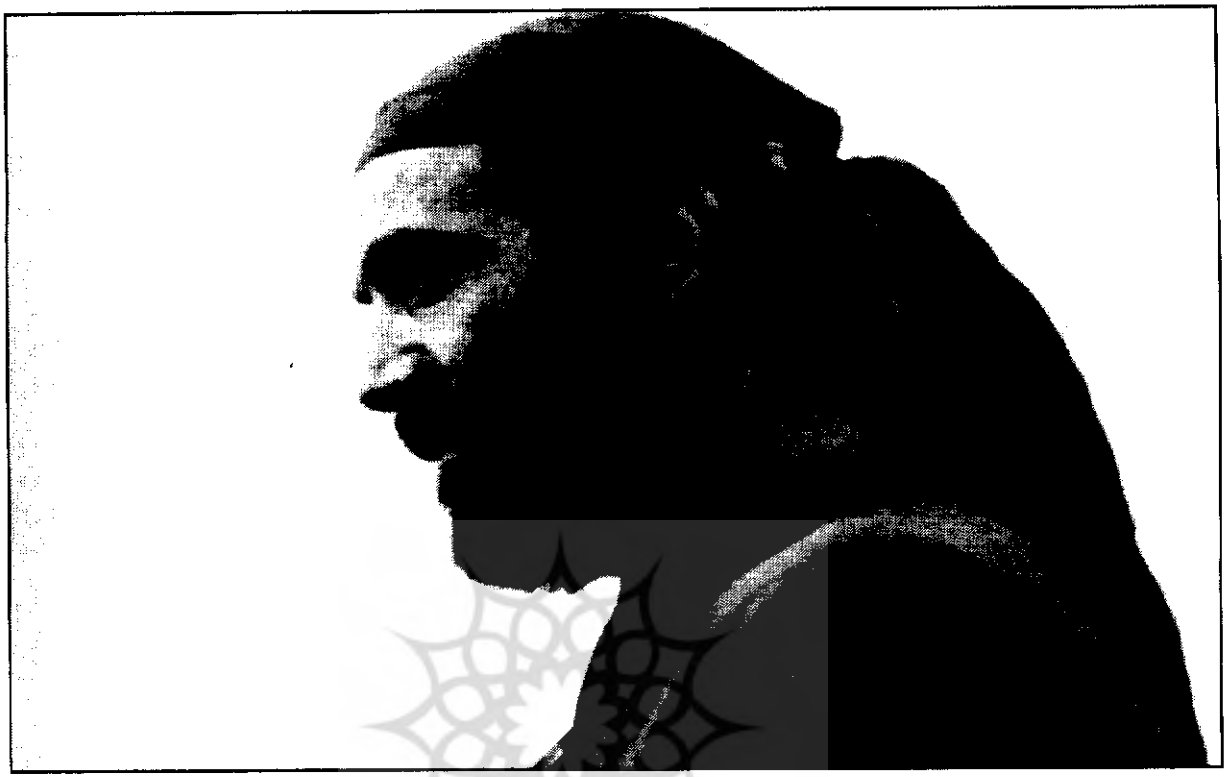
آدم‌های این سینما همواره به دو گروه سیاه و سفید تقسیم می‌شوند، رنگمایه‌های شخصیت‌ها به ندرت از این دو دسته تجاوز می‌کند. تیپ آدم‌ها ترکیبی است از سطحی‌نگری همراه باگویشی جعلی و استفاده از واژه‌هایی که حتی گاهی فرهنگ عامه را به سخره می‌گیرند.

باید اذعان کرد که سینمای عامه‌پسند با این هدف در بدنه‌ی سینمای ایران رشد کرد تا مخاطبان خویش را هر چه بیشتر مرعوب سازد، اما توفیقی در این امر به دست نیاورد. شکست مالی بسیاری از این آثار، نشانگر عدم استقبال مخاطب از این نوع فیلم‌هاست. سینمای عامه‌پسند در بدنه‌ی سینمای ایران رشد کرد و ریشه دواند. این ریشه‌ها را در سینمای پس از انقلاب هم نیز ـ آن هم با نمودهایی پررنگ‌تر ـ می‌توان دید. پس از انقلاب، با حذف عوامل جذابیت مانند سکس و رقص و آوازه، دست‌اندرکاران سینمای عامه‌پسند به دنبال بی‌برنامگی در ارایه یک خط‌مشی تحلیل شده و مدون، به هر دری زدند. از فیلم‌های پلیسی و ساواک و ضد رژیم گرفته تا آثاری دهقانی و روستایی، و سرانجام فیلم‌هایی که به مضامین جنگ و دفاع می‌پرداختند. در واقع هیچ‌گاه تفکر فیلم‌فارسی و سینمای عامه‌پسند از بدنه‌ی اصلی سینمای ایران دور نشد.بلکه تغییر شکل داد و از مجاری دیگری بروز یافت. شاید گفتنی است که سینمای هر کشور، به انواع مختلف فیلم نیازمند است. فیلم عامه‌پسند نیز همواره ـ چه بخواهیم و چه نخواهیم ـ مخاطبانی داشته است. بنابراین هیچ گاه نمی‌توان منکر حضور این نوع سینما شد، اما آن چه در این میان اهمیت دارد، رویکرد فیلم‌سازان به این مقوله است. یک فیلم‌ساز اگر نداندکه چرا این وسیله‌ی بیانی را انتخاب کرده و به چه دلیل مایل است هر سال یک فیلم بسازد، آن وقت در چنبره‌ی این تفکر فرو خواهد ماند که سینما به هر حال یک وسیله‌ی سرگرمی و تفریح است و سینما را با سیاست وهنر کاری نیست. به قول یکی از منتقدان، کارگری که در لاله‌زار به سینما می‌رود، می‌خواهد ساندویچش را در فضای خنک سالن گاز بزند و برای سرگرمی، فیلمی هم ببیند. در واقع وجود چنین تفکری که گاه مرزهای موجود میان تفکر و عدم تفکر را در می‌نوردد؛ سند و تضمینی می‌شود برای بقای سینمایی که هیچ گاه حتی در تحلیل‌ها و رویکردهایش هم باعث افتخار نیست.

باید اذعان کرد که سینمای عامه‌پسند با این هدف در بدنه‌ی سینمای ایران رشد کرد تا مخاطبان خویش را هر چه بیشتر مرعوب سازد، اما توفیقی در این امر به‌دست نیاورد.

روشنفکر، جامعه و سینما

در مناسباتی که میان کشورهای مختلف باطرز تلقی‌های گوناگون وجود دارد، تداخل فرهنگ‌ها امری بدیهی است. کشور ما نیز از این مناسبات برکنار نبوده است. پیشرفت‌های فنی، تکنیکی و فرهنگی در کشورهای جهان ـ به‌ویژه غرب ـ سهامداران را به صرافت استفاده از این دستاوردها انداخت. بنابراین نخستین گروه از دانشجویان ایرانی راهی دیار فرنگ می‌شوند تا ضمن آموزش، استفاده از دستاوردهای جدید، با فرهنگ و سرشت زندگی غربی آشنا شوند. مظاهر مدرن دنیای غرب فی‌نفسه امری شوق‌انگیز برای جوانانی است که از عرصه‌ی زندگی سنتی خویش پای را بیرون می‌گذارند و می‌خواهند با تجدد آشنا شوند. در واقع فرهنگ آن سوی آب‌ها به صورت بسته‌بندی شده به این سو سرازیر می‌شود. روزنامه، سینما، کهکشان گوتنبرگی و تفکرات روشنفکری همه و همه ارمغان‌های جهانی مدرن‌اند که به کشور مانیز سرازیر می‌شوند. اما در همان ابتدا نکته‌ای مغفول می‌ماند. فرهنگ غرب ـ چه درست و چه غلط ـ در سیر تاریخی خود پس از رنسانس و فراز و نشیب‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی فراوان در پایان قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم وارد دورانی می‌شود که دوران مدرن نامیده می‌شود. دستاوردهای تکنولوژیکی قرون هجدهم و نوزدهم، همراه با خط‌مشی‌های دمکراتیک و لیبرالی، باعث پیدایش جهانی نو می‌شوند. این جهان نو؛ قواعد خاص خود



را می‌آفریند. این جهان دیگر تفکرات گذشته را که در قالب سنت دسته‌بندی می‌شوند، برنمی‌تابد. مناسبات دگرگون شده‌ی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی باعث ایجاد تفکری می‌شود که پیش از این ما به ازایی نداشته است. پس از رفتارهای واپس‌گرایانه‌ی کلیسای کاتولیک و انفجار تفکرات متراکم شده در قالب اصلاحات لوتری، جهان غرب، ماورا را رها کرد و تنها نگاهش را به انسان و جهان او دوخت. اکنون انسان اصالت یافته بود و محور جهان او بود. انقلاب جهان علم، از کپرنیک گرفته تا گالیله و نیوتن، هر چه بیشتر انسان غربی را به این تفکر راند که انسان محصول خویش است. انسان تنهاست. انسان نباید چشم نجات به سوی آسمان بدوزد. علم جوابگوی همه‌ی پرسش‌هاست. تفکر علمی حد نهایت تفکر انسانی است.

و... این همه اصرار بر نفی جهان ماورا و تکیه بر تکنولوژی و علم، مآلاً ره به جایی می‌برد که نقطه‌ی پایان چنین تفکری است. پس انسان تکنولوژی زده و علم باور به اضطراب می‌افتد. وقتی او خود را تنها می‌بیند و پاسخ تمامی پرسش‌هایش را از زمین طلب می‌کند؛ دچار ترس می‌شود؛ ترس از تنهایی، ترس از بی‌پناهی، ترس از عدم ارتباط با دیگری. انسان تنها دچار اضطراب می‌شود. بی‌خویشتنی کم‌کم سربرمی‌آورد. پرسش از جهان و پرسش از تکنیک نضج می‌گیرد. ریشه‌های آسمانی قطع شده‌اند. تکنولوژی چونان هیولایی مناسبات اقتصادی، اجتماعی را تعریفی نوین می‌دهد. نزدیک است که انسان در چرخ‌دنده‌های تکنیک و علم نابود شود. پس او به این نتیجه می‌رسد که همه چیز پوچ است. هیچ چیز معنا ندارد. بی‌معنایی بر هر چیزی سایه می‌افکند. اضطراب‌های وجودی و اضطراب نداشتن هویت سربرمی‌آورد؛ و بدین سان انسان امروزین غرب، دچار دوران مدرن می‌شود و پاره‌ای از فیلسوفان اروپایی پای به میدان می‌گذارند تا این دوران را تبیین کنند.

در میانه‌ی چنین رخدادی است که جوانان جوامع غیرصنعتی پای به جهان صنعتی می‌گذارند. از سوی دیگر تأثیرپذیری هم امری است غیرقابل انکار. آن چه بیش از هر چیز دیگر به چشم می‌آید مظاهر تجدد است. دگرگونی در روابط زن و مرد، پوشش‌های مدرن مباحث روشنفکرانه، بحث اختیار انسان وامکان اعتراض به نظام موجود، همه و همه به مذاق جوانان فرنگ رفته خوش می‌نشینند. مصداق بارز چنین مظاهری، سینماست. جهان غرب، سینما را اختراع کرده و قوانینی برای آن تدارک دیده است. از آن جا که سینما هنری نوین است، پس به سرعت می‌تواندجای خود را در میان توده‌ها باز کند. از این رو سینما هم به عنوان یکی از مظاهر تجدد، به درون کشورهای غیرصنعتی که نظام حاکم بر روابط اجتماعی و سیاسی آن‌ها هنوز ارباب و رعیتی است، وارد می‌شود. طبعاً سینما قوانین خود را دیکته می‌کند. و از این نقطه گسستی حاصل می‌شود که هیچ‌گاه پر نخواهد شد. میان سنت و مدرنیته جنگی درمی‌گیرد، اما جنگی سرد. از یک سو سینما که نشانه‌های جهان مدرن را در خود دارد، روز به روز به مذاق بیننده‌ها بیشتر خوش می‌نشیند و از سوی دیگر، واقعیت با همه‌ی تلخی‌اش خود را به رخ می‌کشد.جهان آرمانی سینما با جهان واقعی بیننده‌ی ایرانی قرابتی ندارد. بنابراین روشنفکران این دیار به سیاق «سخن نو آن که نو راست حلاوتی دگر» به جهان مدرن خوش آمد می‌گویند، بی‌آن‌که جامعه‌شان مراحل تاریخی گذار از دوران پیشاسرمایه‌داری به سرمایه‌داری را طی کرده باشد و بی‌آن‌که دغدغه‌های دنیای ایرانی از جنس دغدغه‌های جهان اروپایی باشد. آنان ارایه‌ی سطحی مدرنیته را می‌گیرند و می‌کوشند به جامعه‌ی خود «اندازه» کنند. دانشجویان ایرانی که سینما را در فرنگ آموزش دیده‌اند، توهماتی از سینمای آرمانی در ذهن دارند که در سینمای ایران محلی از اجرا و اعراب ندارد. پاره‌ای از آن‌ها به تجربیاتی در سینمای ایران دست می‌زنند، اما با موفقیت فاصله‌ی بسیار دارند، پس عطای فیلم‌سازی را به لقای آن می‌بخشند و به حاشیه‌ی سینمای جهان پناه می‌برند. این دسته از تحصیل‌کرده‌های سینما به دلیل همان تفاوت‌های بنیادی که میان غرب و ایران وجود دارد، سینمای آرمانی خود را سینمای غرب فرض می‌کنند و بی‌محابا به سینمای ایران می‌تازند. آن‌ها سینمای ایران را لایق تحلیل و نقد نمی‌دانند و به درستی آن را رد می‌کنند. دسته‌ای دیگر سعی در ارایه‌ی سینمایی متفاوت دارند، اما از آن جا که فرم و فرم‌گرایی، جذابیت زیادی برای این دسته از تحصیل‌کردگان سینما دارد، پس موفقیتی کسب نمی‌کنند. این چند تجربه‌ی محدود نه می‌تواند و نه می‌خواهد که بر بدنه‌ی اصلی سینما در ایران تأثیر بگذارد. پس این دسته نیز سینما را رها می‌کنند. پاره‌ای دیگر، پس از تجربیاتی گاه موفق، یکباره فیلم‌سازی را رها می‌کنند و باز به حاشیه‌ی سینما پناه می‌برند.

سینمایی که می‌توانست وجه ممیزه‌ای از کل مجموعه‌ی سینمای ایران باشد، با دوری از مخاطبان راه دیگری رفت. عمدتاً در سینمای پیش از انقلاب شاهد سوسوی چند ستاره‌ی نه چندان روشن در آسمان سینمای ایران هستیم. سینمایی که می‌توانست سدی محکم در برابر فیلم‌فارسی باشد، با دوری گزیدن از مخاطبان خویش، غوق در فضاهایی شد که نه تنها نتوانست در سینمای ایران راهگشا باشد، بلکه حتی نتوانست به سنتی ماندگار در سینمای ایران بدل شود. در دهه‌ی چهل و عمدتاً پنجاه شاهد حضور این سینمای روشنفکرانه در سینمای ایران هستیم، سینمایی که بخش اعظمی از حضور خود را مدیون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان است.

جمع‌بندی

از ابتدای ورود سینما به ایران تا بهمن ماه ۱۳۵۷ شاهد حضور سینمایی هستیم که کمتر مورد توجه مخاطبان خویش قرار گرفته است. سینمای ایران در هر دو بخش، یعنی سینمای سرگرم کننده‌ی عامه‌پسند و سینمای روشنفکری، دل‌مشغولی‌های خاص خود را داشته است. هر کدام از این دو گروه آن چه را که برداشت خود از سینما تلقی می‌کردند به تصویر کشیده‌اند. بنابراین صرف‌نظر از چند اثر محدود، سینمای ایران به درستی آینه‌ی تمام نمای جامعه‌ی ایرانی نبوده است. به بیان دیگر با مشاهده‌ی آثاری که در سینمای ایران تولید شده‌اند، می‌توان به این نتیجه رسید که مخاطب و سینما در ایران هر یک راه خود را رفته‌اند. سینمای ایران نتوانسته است در ارتقای فکری مخاطبان خودگامی به جلو بردارد. یا سینمایی بوده بسیار عقب‌تر از مخاطب، مانند فیلم‌فارسی وجریان‌های وابسته، و یا سینمایی بوده بسیار جلوتر از مخاطب،هم چون فیلم‌هایی که با مضامین روشنفکرانه‌ی خود راه به جایی نبرده‌اند.

در دهه‌ی چهل، گام‌هایی در جهت نزدیکی به مخاطب برداشته شد که می‌توان این گام‌ها را جریان‌ساز و زنده توصیف کرد. قیصر

ساخته‌ی مسعود کیمیایی و به دنبال آن آثار دیگری از همین فیلم‌ساز، نشان دهنده‌ی راه سومی در سینمای ایران است و سینمای کیمیایی - چه با آن موافق باشیم و چه نباشیم - سعی دارد اندیشه‌ی روشنفکری را با عواطف مخاطبان خود گره بزند. در واقع شاید بتوان گفت سینمای وی حدواسطی است برای نزدیک کردن سینمای روشنفکری به مخاطبان انبوه. در سینمای کیمیایی عناصر فراوانی از سینمای عامه‌پسند سرگرم‌کننده وجود دارد اما این استفاده از عناصر مذکور، جنبه‌ی صرفاً تزیینی ندارد.

مطمئناً سینمای دوم خردادی کنونی، حرف آخر را در سینمای ایران نمی‌زند، اما این سینما می‌تواند طلیعه‌ی یک حرکت تاریخی و اجتماعی باشد.

داش آکل، رضا موتوری، خاک، گوزن‌ها و سفر سنگ، یعنی برخی فیلم‌های او تا پیش از انقلاب - مؤید این مدعا هستند که مخاطب وی با سینمایی روبه‌رو است که نه بی‌دردی و عافیت‌طلبی نوع **گنج قارونی** را ترویج می‌کند و نه دغدغه‌های شخصی سینمای روشنفکری را. اقبال عامه نسبت به سینمای کیمیایی و بی‌تفاوت نبودن جریان‌های روشنفکری نسبت به آثار او را همه به یاد داریم. جنجال‌هایی که میان منتقدان روشنفکر و دوستدار سینمای آن سوی مرزها با منتقدانی که سینما را به شکل غریزی دوست داشته و دارند، بر سر فیلم **قیصر** هنوز از یادها نرفته است. ذکر این نکته شاید در این جا بی‌مورد باشد که کیمیایی در سینمای بعد از انقلابش گسستی در ارتباط خود با مخاطبان ایجاد کرد که یک دلیل عمده‌ی آن، حاکم شدن تفکر تماماً روشنفکری در بدنه‌ی سینمای ایران است به معنای دیگر، توجه به مخاطب عام در سینمای بعد از انقلاب، نشان از واپس‌گرایی فیلم‌ساز داشت. حضور پررنگ سیاست در سینمای پس از انقلاب، باعث شد که سینماگران از یک منبع عمده‌ی تغذیه‌ی فکری، یعنی مخاطب عام فاصله بگیرند. این تفکر هم چنان در سینمای امروز ایران ترویج می‌شود و به کمک یارانه‌های مستقیم و غیرمستقیم دولتی امکان حیات پیدا کرده است.

سینما بدون مخاطب عام نمی‌تواند دوام داشته باشد. سینما هنری گران قیمت است و ادامه‌ی حیاتش را در رویکرد به مخاطب عام ممکن می‌بیند. از سوی دیگر مخاطب عام می‌تواند سلیقه‌ی خود را به فیلم‌ساز تحمیل کند. در همین جاست که پادتنی به نام تفکر روشنفکری که دغدغه‌های اجتماعی کم رنگی نداشته باشد، می‌تواند محلی از اعراب پیدا کند. سینمای ایران قابلیت جذب وسیع مخاطبان را دارد و این را در عمل نشان داده است. حال اگر این سینما تنها در اختیار سرمایه باشد، شاهد حضور مجدد سینمای فیلم‌فارسی خواهیم بود. اما اگر این سینما به تفکر روی بیاورد و سعی در ارتقای مخاطب خود داشته باشد، آن وقت است که می‌توان گفت سینمای ایران موفق بوده است.

یادمان باشد که پس از رخوت چندساله‌ی حاکم بر سینما و سپس وزیدن نسیم دوم خرداد، سینمای ایران توانست به فرمولی دست یابدکه سینمای صدساله‌ی ایران شاید همیشه به دنبال دست یافتن به آن بوده است. سینمای دوم خرداد، هم به مخاطب عام و جذب آن می‌اندیشد و هم سعی دارد جلوه‌ی اجتماعی پررنگ‌تری داشته باشد. مطمئناً سینمای دوم خردادی کنونی، حرف آخر را در سینمای ایران نمی‌زند، اما این سینما می‌تواند طلیعه‌ی یک حرکت تاریخی و اجتماعی باشد. این سینما می‌تواند مخاطب را با سینما آشتی دهد و اصلاً هم به او باج ندهد. اقبال عامه به فیلم‌هایی هم‌چون **دو زن، قرمز، شوکران، متولد ماه مهر** و حتی **دختران انتظار** نشان دهنده‌ی موفقیت این نوع سینماست. اما ذکر این نکته در همین جا بی‌مناسبت نیست که نقد سینمای دوم خرداد می‌تواند به اعتلای آن دامن بزند. هیچ جریانی از نقد بی‌نیاز نیست. اما یک نقد، زمانی سازنده است که توان کالبدشکافی داشته باشد. در این جایاد گفته‌ی یکی از منتقدان نسبتاً قدیمی سینمای ایران که صاحب مجله‌ای سینمایی نیز هست می‌افتم او در یکی از سرمقاله‌هایش گفته بود. من از فلان فیلم خوشم می‌آید و همین دلیل کافی است که آن فیلم، خوب باشد (نقل به مضمون). مسلماً دیدگاه‌هایی از این دست نمی‌توانند در جهت اعتلای سینمای ایران گام مهمی بردارند. ❑

حاجی‌آقا آکتور سینما

زیبایی‌شناسی فیلم و صد سال سینمای ایران

میراحمد میراحسان

۱. در **لغت‌نامه‌ی دهخدا** ذیل مدخل «زیبایی‌شناسی» چنین آمده است: «زیبایی‌شناسی، شناختن زیبایی است و هدف زیبایی‌شناسی شناسانیدن جمال و هنر است و آن، درباره‌ی مجموعه‌ی انفعالات و احساسات درونی و زیبایی و زشتی و هزل و فکاهه و غیره گفت‌وگو می‌کند.» در متن تعریف واژه‌ی **aesthetics**، و در تعریف کلاسیک فارسی علم‌الجمال، اگر واژه‌ی زشتی ذکر نمی‌شد، یک فارسی زبان نمی‌توانست تا آن‌جا که به شیوه‌ی کلیشه‌های آکادمیکی به مفهوم زیبایی‌شناسی فیلم نزدیک می‌شود، تناقضی را حل کند که در این نوشته با آن برخورد می‌کند. در حالی که قرار است از تحولات زیبایی‌شناسانه سخن گفته شود، نویسنده این‌سطور مناسبات زشتی‌آفرین و رویدادهای معیوب را نیز در این قلمرو مورد اشاره قرار می‌دهد! و «زشتی‌شناسی» سینمای صدساله را نیز وارد بحث می‌کند!

۲. رها از تعریف و ریشه‌شناسی واژه و محدودیت‌هایی که لغت‌نامه‌ها بر سر راه ما قرار می‌دهند، تنوع تعریف زیبایی‌شناسی از منظر فلسفه‌ی هنر نیز قادر است دست و بال ما را ببندد و ما را به بحثی کشدار درباره‌ی دستگاهی استتیکی بکشاند که از روزنه‌ی آن، تحولات صدساله‌ی سینمای ایران مورد بررسی قرار می‌گیرند. واقعاً منظور ما از

زیبایی‌شناسی در ترکیب زیبایی‌شناسی فیلم، یک شالوده‌ی افلاطونی از مفهوم زیبایی است یا یک بوطیقای ارسطویی یا فهمی پسامدرن با یک سیر دوهزار ساله که از فلوطین، سنت آنسلم، آکونیاس بونگارتن، دکارت، کنت، شلگل، کانت، هگل، شلایر ماخر، شلینگ، شوپنهاور، مارکس، نیچه، فروید، دکارت، هایدگر، پلخانف، لوکاچ، گرامشی، آدرنو، بنیامین، مارکوزه، وینگنشتاین، یونگ، اشکلوفسکی، یاکوبسن، گادامر، ریکور، دلوز، دریدا، بودریار وفوکو می‌گذرد و به تعریف زیبایی‌شناسی کنونی می‌رسد؟ پس آن‌چه در نگاه نخست بسیار ساده به نظر می‌رسد، بسی قابل تأمل، کشدار و دارای گستره‌ای در حد نوشتاری پرورق است. زیبایی‌شناسی دیروز، همان زیبایی‌شناسی امروز نیست و مباحث جدید، زاویه‌ی دید ما را کاملاً دیگرگون می‌کنند؛ مباحثی که بخش مهمی از آن‌ها هنوز برای ما بیگانه است و با عادت‌های تحلیلی متوقف در مباحث قرن نوزدهم، یک گفت‌وگوی اکنونی، غالباً غریب و تحمل‌ناپذیر و دور از ذهن به نظر می‌رسد. زمانی که نقد فیلم در نامورترین مجلات سینمایی مفتخر است که با اتکا به یک راسیونالیسم قرن هیجدهمی و یک پزیتیویسم قرن نوزدهمی و با نگرشی که علی‌رغم جلوه‌ی مدرنیت، میراث متافیزیک یونانی است، به دره‌ای پرنشدنی بین حس و عقل قایل است و به یک تحلیل ساختگرایانه‌ی دست و پاشکسته فخر می‌فروشد، آرزوی آن را می‌پرورد غالباً این کار را هم با لکنت و فقدان ابداع و نگرشی خلاق پی می‌گیرد، چگونه می‌توان بدون اشاره به واقعیت عمومی تحولات زیبایی‌شناختی و تغییرات آن، مطلبی ویژه را درباره‌ی سینمای ایران آغاز کرد؟

پس طبیعی است که ما با یک تعریف درباره‌ی ریشه‌ی aesthetic، از مرور تاریخی چشم بپوشیم و بنای کار را بر یک تلقی امروزی بگذاریم؛ چیزی که به شناخت ناظری معاصر و آشنا به مسایل و پرسش‌های زیبایی‌شناسی کنونی متکی است. مکاشفه‌ی آفاق زیبایی‌شناسی کنونی در تماشا و ارزیابی مجدد سینمای صدساله ایران، برای من با دو سویه‌ی تأویلی و شالوده‌شکنی معنادار است هرچند این دو که دو جانب مهم زیبایی‌شناسی کنونی‌اند، خود در چالش با یکدیگر زاده شده و رشد یافته‌اند. فرض نوشته، آشنایی خواننده به مقدمات این نگاه است.

۳. ریشه‌ی aesthetic امروزی، واژه‌ی یونانی aisthetikos است که در فلسفه‌ی یونانی با تعریف خاصی حاضر می‌شود و حوزه‌ای است مربوط به قوه دراکه حسی، و به معنای دریافت حسی گرفته می‌شود. در نیمه‌ی دوم قرن هیجدهم فیلسوفی اروپایی با یک تلقی تازه واژه esthétique را از آن ریشه برگرفت و به نحوی به کار برد که در تمام زبان‌های امروز اروپا از جمله انگلیسی، فرانسوی، و آلمانی، با همان معنا به کار می‌رود. الکساندر گوتلیب بومگارتن در کتابش که در دو مجلد و ششصد صفحه منتشر شد، نسبتی میان آگاهی زیبایی‌شناسانه‌ی آدمی و ادراک حسی او از زیبایی قایل شد. او نوشت: استتیک (نظریه‌ی هنر آزاد، آیین آگاهی فرودست، هنر زیبا اندیشیدن، هنر قیاسی خرد) همان علم آگاهی محسوس است.» هنر آزاد را «هنر آفریده‌شده‌ی انسانی و آگاهی فرودست را آگاهی از طبیعت می‌گیریم»[1] و تعادل معنای بومگارتن حفظ می‌شود. آشکار است که تعریف زیبایی‌شناسی در یک جهان لایب نیتی تا چه‌حد با محسوس‌گرایی قرن هیجدهم ربط داشته و دیدگاهی است مربوط به فلسفه‌ی دوران روشنگری. تلقی امروزین از زیبایی‌شناسی، این محدودیت را پشت سر می‌نهد و به بنیادهای نامحسوس، بیان‌ناپذیر، و عنصر غیاب رویکردی فرامدرنیستی توجه دارد، رویکردی که در ریکور و دریدا می‌تواند تا اندیشه‌ی قبالا و معرفت اکوبناسی و حتی افلاطونی کشیده شود و به قرائت نوی چیزی فراموش شده اقدام کند. یک نقد مدرنیستی که از سویی جهان نیچه‌ای و از سوی دیگر، معرفت هایدگری را محل اتکای خودقرار می‌دهد، در این تحول پسامدرنیستی باید مورد توجه جدی قرار گیرد هرچند که با تعریف مدرنیستی و هنجارهای آن، چنان مخالفت ورزد که اساساً با نگرشی مدرنیستی این زیبایی‌شناسی قابل قبول نباشد. برای داشتن مقیاسی برای سنجش تفاوت این دو (که در جایی با معناداری، و پرسش‌های قاعده‌مند سروکار دارد و در جایی با تأویل‌های و به نحو افراطی با معناناپذیری یا حتی با بی‌معنایی قیاس‌ها زیبایی‌شناسانه‌ی واحد) تعریف منتشر در *The Fontana Dictoionary of Modern Thought* را می‌آوریم که با عنوان *فرهنگ اندیشه‌ی نو* به‌زبان فارسی ترجمه شده است:

> زیبایی‌شناسی (aesthetics)، پژوهش فلسفی هنر و نیز طبیعت است تا آن‌جا که درباره‌ی آن، همان‌نگرشی را پیدا کنیم که به هنر داریم. بنابراین مفهوم نگرش زیباشناختی، از اهمیتی اصلی برخوردار است. معمولاً گمان می‌رود که این نحوه‌ی نگرش شیوه‌ای است از ادراک که نه به آگاهی حقیقی حاصل از چیزهای ادراک شده مربوط است و نه به فواید عملی آن‌ها، بلکه بیشتر با کیفیت‌های بی‌واسطه‌ی خودتجربه‌ی معنوی

ارتباط دارد. آثار هنری، فراورده‌هایی است انسانی که به پاس این‌گونه توجه پدید می‌آید. اما توجه را می‌توان به اشیای طبیعی مانند مناظر، گل‌ها، و اندام‌های انسانی نیز معطوف ساخت. هدف زیبایی‌شناسی، آن است که مفهوم نگرش زیبایی‌شناختی و اثر هنری را که موضوع اصلی آن است، تعریف کند. پرسش زیبایی‌شناسی این است که آثار هنری تا چه حد باید نمایشگر واقعیت باشند. و تا چه حد باید هیجانات خالقانشان را بیان کنند. زیبایی‌شناسی در پی آن است که ارزش مشخصه‌ی اشیایی را که (اکنون عده‌ی کمی آن را زیبایی می‌نامند) و باعث ارضای ذوق زیبایی‌شناسی می‌شوند، تعین کند. و مسأله‌ی سرشت وجود اثر هنری (که آیا اثر هنری طرحی است اثر کلمات یا اصوات یا تکه‌های رنگ یا چیزی است مادی و طبیعی) و نیز رابطه‌ی میان ارزش زیبایی‌شناختی و اخلاقی را بررسی کند.»

آشکار است که در نگرش پسامدرنیستی، اساس این مسایل، در هم می‌ریزد و به‌جای همه‌ی آن، گسست از بیانگری راهی نو را در پیش پای رشد زیبایی‌شناسی می‌نهد که با انسجام معنایی مذکور در نگاه مدرن که موکول به واقعیت است کاملاً متفاوت است. آیا عجیب نیست که در سینمای ایران هم به تبع سرشت مدرن سینما (با همه‌ی تنزل ارزش‌های زیبایی‌شناسانه در این‌جا) در آغاز پرسش معنا و وجودِ اثر هنری مطرح شد و رشد کود، ولی در پایان در سینمای رویکردگرا همان‌گونه که خواهیم دید بامتافیزیک معنا و حضور مقابله‌ای جدی و علیه دوگانگی حضور و غیاب عصیان درگرفت و زیبایی‌شناسی «غیاب» هم‌چون «حضور»، و سازمان‌یابی نگفتن و بیان‌ناپذیری، جانشین آن شد؟ آن‌هم در یک قواره کاملاً خلاق که دیگر شکل نازلی از تجربه‌ی غربی نیست، بلکه خود، شکل متعالی یک زیبایی‌شناسی آفرینشگر، پیشرو و مؤثر در جهان است.

۵. اکنون حدوداً مشخص است این نوشتار زیبایی‌شناسی فیلم و صدسال سینمای ایران کدام تحولات زیبایی‌شناختی را در سینمای صدساله ما دنبال می‌کند که طی آن، مجموعه‌ی نشانه‌های حاضر معنادار ـ هرچند نازل ـ اولیه به یک آوانگاردیسم بی‌مهابا و بالاخره به زیبایی‌شناسی معناناپذیری و پلورالیستی و تأویل‌گرا روی می‌نمایند. به‌طور فشرده می‌خواهم این نقاط عطف و این سیر را با جزییات آثار تولید شده از آغاز تا امروز دنبال کنیم و بالاخره روند متابعت از زیبایی‌شناسی معناپرداز هالیوودی تا عصیان علیه داستان‌پردازی‌های امریکایی با شبکه‌ی علی متقاعدکننده و البته سراپا دروغ و ساختگی را پی‌گیری کنیم که در سینمای مستقل نوین ایران ظهور کرده است.

آغاز سینما در ایران

نسبت زیبایی‌شناسی استناد مدرن در متن سنت استبداد آسیایی، حادثه‌ی آغازگر سینما در ایران است. وقتی در روز سه‌شنبه بیست و سوم مردادماه ۱۲۷۹ شمسی میرزا ابراهیم خان عکاسباشی نخستین فیلم ایرانی در اوستاند بلژیک می‌ساخت هنوز نمی‌دانست پیشاهنگ کدام تحول بزرگ و انقلاب زیبایی‌شناسانه در کشور خواهد بود. و طی صد سال فرهنگ مدرن تصویری، ما را به کجا خواهد رساند. و این انقلابی بود که اساساً ارزش‌های زیبایی‌شناختی کهن را زیر و رو کرد، ما را با زبان نشانه‌های تصویری آشنا ساخت و تأثیر نشانه‌های دیداری متحرک و بیان تصویری محسوس‌گرا را به ذهنیت و حس زیبایی‌شناختی ما بنا نهاد.

نسبت زیبایی‌شناسی استناد مدرن در متن سنت استبداد آسیایی، حادثه‌ی آغازگر سینما در ایران است.

همان فیلم ساده‌ی مستند، آغازگر فرایند صدساله‌ی تحول در این زیبایی‌شناسی نوین بصری و ایجاد نقاط عطف در آن بوده است. هر بار سینمای ما تحت نوعی نظام زیبایی‌شناسی، به تولید آثاری پرداخت که سلیقه‌ی مردم را تحت تأثیر قرار داد، شعور آن‌ها را در برگرفت، به ابتذال عادت داد و یا به فعالیت عالی برانگیخت.

مردی که با زبان و نظام زیبایی‌شناختی عالی هنر سنتی، حافظ و سعدی و مولوی و فردوسی و خیام و نظامی، به زبان مینیاتورها، معماری و تذهیب و تأثیرات عالی کاشیکاری، فرم معرق‌ها و رواق‌ها و ... آشنا بودند و در دوران سقوط فرهنگی، به رکود کشیده شده بودند، حال با امکان تازه‌ای از تربیت ذهنی روبه‌رو می‌شدند که مربوط به خواندن تصویر بود و به صورت هنر مدرن و تکنولوژیک تکثیرگرا و عمومی تا پایین‌ترین لایه‌های اجتماع نفوذ می‌کرد. آشکار است که این منادی دنیای مدرن، فراز و نشیب‌های

زیبایی‌شناسانه‌ی پدیده‌ی سینما، و نقاط عطف و تقدیر آن در جامعه‌ی ما به دلیل سرشت تکثیری و همگانی‌اش در زندگی معاصر، بسیار مهم شمرده می‌شود. زیبایی‌شناسی سینما مبتنی بر نشانه‌های دیداری (در سینمای صامت) و نشانه‌های دیداری و شنیداری (در سینمای ناطق) است. هنر هفتم از نشانه‌های مؤثر تصویری و نظام‌های دیگر با همان تأثیر فراگیر سود می‌جوید و باورسازی و زنده‌نمایی زیبایی‌شناسی تصویر بیش از پیش به زیبایی‌شناسی سینما اهمیت می‌بخشد. چنین است که کژسلیقگی، ابتذال و عامیگری در سینما می‌توانند به طور عمومی در فرو نگاهداشتن شعور مردم نقش ایفا کند؛ و یا می‌توانند آرام آرام یک فرهنگ کهن را سرنگون سازد. نقاط عطف فرایند زیبایی‌شناسانه در سینمای ایران بیانگر آن است که سینما هم به چالش خود با سنت آگاه بود و اساساً آن را سوژه‌ی آگاهانه‌اش کرده بود و هم در آغاز در پی کسب شکلی ویژه از مهارت‌های بیانی بود که تأثیرش را شدت بخشد.

زیبایی‌شناسی سینما مبتنی بر نشانه‌های دیداری (در سینمای صامت) و نشانه‌های دیداری و شنیداری (در سینمای ناطق) است.

این مهارت با سطح شعور به‌کار رفته برای ارایه‌ی محتوایی توام با اندیشه ربط داشت که سعی می‌کرد آگاهی خاصی از زندگی نو به‌دست دهد.

در حالی‌که در دوره‌ی دیگر، فیلم‌فارسی، با سقوط نگرش زیبایی‌شناسانه تماشاگر را از هر کشف، اندیشه و دقت بازداشت؛ او را از هر کنش فعال برای ادراک زیبایی، اندیشه و ظرایف خلاقه‌ی درون اثر سینمایی رها کرد و در ابتذال بزن و بکوب و ساز و آواز پوچ و کاباره‌ای فرو برد و با سطحی‌ترین پیام‌های اخلاقی، تفریح او را تکمیل کرد. در این راه تقلید از سینمای مصر و هند که آموزش‌دهنده‌ی سطحی‌گری بود، فرایند معکوس زیبایی‌شناسی سینما را در ایران معکوس کرد.

اما با ظهور سینمای روشنفکرانه در ایران، سینما به سان متن هنری، کارکردش را منوط به ایجاد جهان اندیشگون و بهره‌های ابداع‌آمیز و ظرایف زیبایی‌شناختی و آفرینش کرد. این سینما که در مکالمه با سینمای خلاق غرب و جریان‌های زیبایی‌شناسانه‌ی آن آفریده می‌شد، با همه‌ی لکنتش اساساً حیات‌خوده را مبتنی بر زندگی هنری می‌کرد و دریچه‌ی تازه‌ای را برای مخاطب سینمای ملی می‌گشود. دغدغه‌ی شکل و تفکر نو یک سویه نبود و شکلی عمیق به منش معنایی این سینما می‌داد و ما را با چیزی ژرف در روابط انسانی درون فیلم روبه‌رو می‌کرد. این رفتار اساساً یک نقطه‌ی عطف زیبایی‌شناختی نو بود. سرشت آن مقابله با فقدان شعور و عامیگری و ابتذال باقی می‌ماند، هرچند خامدستی و مشکلات متعدد، آن را درانزوا قرار دادند، اما این سینما بستر رویش یک سینمای سلیس‌تر و متفکرانه‌تر و یک زیبایی‌شناسی نو شد که سلیقه‌ی عمومی را قرا برد و باز، نقطه‌ی عطف دیگری در تجربه‌ی زیباشناختی مردم ایران پدیدار کرد. ما همه‌ی این روندها را با جزییات بیشتر بررسی خواهیم کرد مثلاً خواهیم دید نقاط عطف سینمای مستند، و مستند داستانی پیش از انقلاب و سینمای رویکردگرای پس از انقلاب، هر یک سبب شدند تا سینما برای ما به متنی هنری بدل شود که به دلیل منش هنری خود زنده است و ما را از حضیض سینمای **توفان زندگی** و **گنج قارون** به اوج سینمای **طعم گیلاس** و **باد ما را خواهد برد** و ... فرامی‌برد. در این فاصله، یعنی از سینمای **آبی و رابی** که سینمایی یکسره متکی بر زیبایی‌شناسی تصویری با منش اجنبی است تا **باد ما را خواهد برد** چه روی داده است؟ ظاهراً سینمایی با گسست از همه تأثیرات زیبایی‌شناسانه هنر ایرانی ظهور کرد و در بین راه کوشید به نحو سطحی و مکانیکی، با هنر سنتی تماس حاصل کند، اما این مکالمه از حد یک ارتباط صوری در سینمای سپنتا فراتر نرفت، تازه آن‌هم ناکام ماند. تحول آتی سینما در ایران، غرق شدن در عناصر زیبایی‌شناختی سینمای مصر و هند بود. آن‌چه هم از ذائقه و ضمیر ایرانی در سینمای فیلم‌فارسی به‌جا ماند، منشی مبتذل یافت. روحیه‌ی عاطفی و هیجانات احساسی هرگز در حد منش هنری در این سینما ظاهر نشدند، ولی سینمای روشنفکرانه‌ی غفاری و گلستان و رهنما و فروغ به نحوی جدی با عناصری از حس زیبایی‌شناختی بومی و با میراث‌های کهن، روحیه‌ی شاعرانه و اسطوره‌ها و یا روان‌شناسی اجتماعی وارد گفت‌وگو شد. از این پس سینما در دو جهت حرکت کرد، یک زیبایی‌شناسی معکوس، فاسد و گسسته از ارزش‌های زیبایی‌شناختی و میراث کهن موجود در شعر و معماری و نگارگری و نمایش سنتی و ...، و یک سینمای متفکر و هنری که از ارزش‌های متعالی در هنر کهن از سرشت تأویل‌گرا، از روایت غیرخطی نمایش ایرانی، از حذف‌ها، زبان پارا

دوکسیکال شطحیات، ساختارهای نگفتن و ... سودی جست.
سینمای بیضایی و در اوج خود سینمای کیارستمی حاوی این تأثیر آشکار و نهان از ضمیر و هنر ایرانی است که در اوج آوانگاردیسم به نحو خلاقی از آن سود می‌جوید. سینمای آیینی بیضایی، بیانگر فرایند آشکار بهره‌وری از سنت‌های عالی آفرینشگری با قرائت نوست. نه تنها گرایش اسطوره‌ای و بازخوانی فرم‌های تعزیه و نقالی درآمیخته با زبان و فرم زیبایی‌شناسی مدرن و قواعد طرح و توطئه‌ی درام غرب، بلکه به نحو درونی‌تر، فرم‌های سینمای بیضایی در حد عالی تحت تأثیر میراث‌های ایرانی است.
اما تحول زیبایی‌شناختی سینمای متفکر، در سبک رویکردگرای بعد از انقلاب، با هدایت کیارستمی بسیار مخفی‌تر است تا آن‌جا که در ظاهر، سینمای او کاملاً گسسته از شیوه‌های بیانی و زیبایی‌شناختی هنر سنتی، و یکسره غافل از آن و دلمشغولی تجربه‌ی آوانگاردی است که در ادامه‌ی سینما حقیقت، و تجربه‌های مدرن آفریده در تجربه‌ی او شکل بسته است، اما اگر با دید عمیق‌تری به ساختارها، فرم‌ها و زیبایی‌شناسی اخیر سینمای او توجه شود، به طور غیرمستقیم تأثیر شعر کهن، زیبایی‌شناسی غیاب، و شاعرانگی و تأویل‌گری را تشخیص می‌دهیم که از آزمون‌های پسامدرنیستی، ناخودآگاه و آگاه از میراث ایرانی تغذیه می‌کند. به‌خاطر این تحولات و رشد است که باید گفت به‌راستی که اولین فیلم ما **مستند سفر شاه** هرگز نمی‌توانست تصور کند آغازگر کدام انقلاب زیبایی‌شناسانه در کشور خود خواهد بود؛ و این‌همه تحول و حادثه و تأثیر برخواهد انگیخت و از پدیده‌ای معلول به پدیده‌ای علّی و مؤثر تبدیل خواهد شد. در آن آغازگاه، به‌ظاهر خیلی ساده، میرزا ابراهیم خان عکاسباشی در جشن روز عید گل، تحت امر مظفرالدین‌شاه، مشغول «سینما فتوگراف» اندازی از شاه شد. اما بدین‌سان شاه یک نابازیگر بود که به صورت مشهورترین و اولین بازیگر ایرانی، نقش خود را در اثری مستند بازی می‌کرد. او

طنین پایان استبداد قاجار بود که با ضعف و بیماری، می‌کوشید در جشن گل فرتوتی و ناتوانی‌اش را با سینما معالجه کند و آغازگر رسمیت عصر جدید برای کشور خود باشد. هرچند فرزندش پس از او کوشید از فرمان تاریخ تخطی کند و حتی یک سلسله‌ی کامل و متشکل از دربارشاه با مدرنیزاسیون از بالا سعی کردند استبداد آسیایی را در قالب تداوم یک سلطنت باستانی زنده نگاه دارند، اما کاملاً آشکار بود که این تلاش‌ها تا چه حد شبیه دست و پازدن است. ظاهراً شاه، سینما را بازیچه‌ی خود قرار داده بود، اما در واقع سینما پوزخند شاه را به بازیچه بدل کرده بود. ساختارزدایی اولین اثر سینمایی ایران، ما را با مفاهیم مستند و جذابی روبه‌رو می‌کند. شاه بر پرده، آشکارا شاهی با ابهت نیست، بلکه در آستانه‌ی مرگ است. لبخند بی‌رمق و آن لباس نابرازنده شاهی که سرآستین‌اش در حال افتادن و فرو ریختن است و سبیل‌هایی به همان اندازه ناتوان از سر جاماندن، و نگاه یک قربانی بی‌حوصله همه و همه یک نمایش عالی از موقعیت استبداد شرقی است که با مدرن‌ترین وسیله‌ی جهان مدرن و آینه و عصاره‌ی آن، گواهی و ثبت می‌شود. شاه در این‌جا، در نگاه سینما و دوربین افشاگر و مستند، بسیار شبیه نگاه پرنس آرتور فرزند ادوارد هفتم، پادشاه انگلیس که در سال ۱۹۰۲ میزبان مظفرالدین‌شاه بود. او به مادرش نوشته بود:

«روز سه‌شنبه [شاه] را به تماشای تماشاخانه‌ی امپایر بردیم. تصور می‌کنم از برنامه خوشش آمد، گو این‌که از قیافه‌اش آدم به فکر می‌افتد که مبادا می‌خواهد یک لحظه بعد خودکشی کند.»[۲] و او با امضای فرمان مشروطیت اقتدار استبدادی‌اش را «خودکشی» کرد. مستند سفر مظفرالدین‌شاه به اوستاندو شرکت در جشن عید گل چنین چیزی را در تماشاگر می‌پراکند و این اولین مستند برای ژانر مستند همیشه جایگاهی ویژه در سینمای ما به‌وجود آورد، مقامی که جایگزین نیافت. در **سفر شاه**، ساختار اثر کاملاً مستند است. فضا، فضای جشن است. شاه لبخند می‌زند اما انگار می‌خواهد «یک لحظه بعد خودکشی کند»، حالت بدن، اندوه نهفته در چشمان میشی شاه، فروریختگی خطوط چهره و سبیل افتاده از دو سوی لب، چنین می‌گوید. او لحظه‌ای با همان حرکات چارلی چاپلینی که با ریتم فیلمی که با سرعت شانزده قاب در ثانیه برداشته شده هماهنگ است، درون کالسکه نشسته، از جلوی دوربین می‌گذرد و به تاریخ نیم‌نگاهی می‌اندازد که می‌خواهد بیانگر خشنودی حضور در میان زنان بی‌حجاب و پیراسته باشد، اما در بطن کاملاً بیمار است. شاه از سینمافتوگراف‌اندازی عکاسباشی کاملاً رضایت دارد و آن‌را در اختیار خود می‌پندارد اما همه چیز واژگون از آب درآمد.

این فیلم مستند، از همان روزهای نخست بازگشت شاه در دربار به نمایش نهاده شد و اندک‌اندک تماشایش گسترش گرفت. اما به راستی این فیلم حاوی چه حقایق زیبایی‌شناختی بود؟

اولاً خود دوربین مدل گومون، موجد یک زیبایی‌شناسی نو در ایران بود. این دستگاه با خود، هنری را میان ما متولد می‌گرداند که اساساً با همه‌ی هنرهای دیگر سنتی، چه هنرهای کلامْ محور و چه تصویری و نمایشی، متفاوت بود. سینماتوگراف و دستگاهش، نماد عصاره‌ی مدرنیته‌ی همه‌ی شالوده‌های فکری نو، همه‌ی شالوده‌های علمی و تکنولوژیک مدرن، همه‌ی مناسبات جدید اجتماعی و اخلاقی و ذائقه‌ی زیبایی‌شناختی جدیدی بود که سابقه نداشت و با همه‌ی وجود علیه نظم قاجاری حیات داشت؛ گویا با ضمیر هنر ما هم ناساز بود و آشکارا زبانش از بنیاد با منطق هنر ایرانی، جهان تخیلی و هنر جلالی و جمالی که تجلی حقیقت ابدی و مجرد بود، فرق داشت. آیا این اختلاف سینما را برای همیشه آن آوایی از جهان مدرن قرار می‌داد که در چالش آشتی‌ناپذیر با ریشه‌های زیبایی‌شناسی ایرانی و حکمت معنوی آن قرار می‌گرفت؟ و یا مکالمه این دو به مرور به فرار روییدن غیب در عالم شهادت سینما منجر می‌شد؛ به‌سان روحی گواه بخش وجودی نامحسوسیت در ذات هستی و امرنگفتنی، اشاره ناپذیر و نهفته در غیب‌الغیوب خودا وجودی که آثارش در همه‌ی زیبایی‌ها از جمله آفرینش زیبایی جاری است و حقیقتش به نحوی سیرنشدنی و مهارناپذیر حتی بر پرده‌ی سینما، این هنر دوران عقلانیت مدرن، تجلی می‌یابد: پاسخ را در انتها خواهیم جست. ولی در آغاز آن‌چه مسلم است این‌که فیلم **مستند سفر شاه**، اختلاف درونی بزرگتری را در مقیاس جهان‌نگری دو جهان جداگانه‌ی سنتی و مدرن همراه داشت. رویارویی محسوس‌گرایی و نامحسوس‌گرایی که به صرف یک تولید سینمایی، آن‌هم مستند در متن جامعه‌ی ایرانیِ آن زمان، ناقوسش نواخته شد، در خود، پیام‌های متعددی داشت که یکی از آن‌ها چالش مدرنیت و سنت، جهان جدید و جهان قدیم بود. فیلم مستند عکاسباشی خواه خود می‌دانست یا نه، در خود این گوهر پرسش‌نوی زیبایی‌شناسانه را با هنری که گویی منبعث از ذات دیدگاهی مدرنیت بود، حمل می‌کرد. و اثرِ مستند، بیش از هر ژانر سینمایی می‌توانست این چالش مبتنی بر حس‌گرایی و روح‌گرایی

را به طور خالص بازگوید، چالشی که گویی هستی یکپارچه را، اینک به نحو هستی متکثر و جدا شده و مقابل هم تصویر می‌کرد، یعنی هنری آینه‌ی جهان باطنی و ضمیر و روح و فرهنگ و باور و هنری هماهنگ آن‌که بازتاب عالم غیب بود تا جایی که رهبر این جهان‌رندانه لقب لسان‌الغیب یافته بود. و هنری آینه‌ی جهان شهادت که جزییات عینی را ثبت می‌کرد و هنر مدرن بود. این نکته اساسی‌ترین دریافت ساختارزدایانه از اثری مستند است که صرفاً با چشم خنثی و تماشاگر دوربین، به‌سادگی و به گونه‌ای ابتدایی فیلم‌برداری شده بود. زیبایی‌شناسی مستند در متن حرکت و بازی یک شاه که پایان استبداد را کمی بعد اعلام می‌کرد و تسلیم عصر جدیدی شد، معنادار است. در این زمان هنر ایرانی که در رأس خود با آینه‌ی شعر از دورانی طولانی محل گفت‌وگوی ضمیر اشراقی مردمی کهنسال با جهان بود، تحت تأثیر فروپاشی فرهنگی (و اجتماعی و اقتصادی و سیاسی) دوران سقوط قاجاری و روحیه‌ی امتناع از اندیشیدن و آفرینش فعال زمانه‌ای سیاه، دلمرده و تکراری و مضمحل شده بود. پهلوانی پیر بود که گذشته‌ی جوان او، هنوز مورد ستایش قهرمانان عصر جدید بود که مسحور زیبایی‌اش بودند و هنوز آن شعر کهن از دونروال تا آپولی‌نر، و از بودلرودالری تام آراگون را تحت تأثیر قرار می‌داد. اما شعر زمان قاجار حتی شعر مشروطیت، علی‌رغم بازتاب بیداری و خصلت سیاسی‌اش هرگز به مقام رهبری‌کننده‌ی شعر کهن نرسید و با شعر سینمایی، و مابعد، یعنی شعر متصل به جهانِ وحیانی که دریچه‌ی متعالی گفت‌وگوی روح اشراقی و معنویت غیب‌اندیش با جهان بود، برای همیشه غایب گشت. و شعر فارسی از مقام هنری رهبری‌کننده و یکه در جهان فرو غلتید و دنباله‌روی تجربه اروپایی شد. درست در همین دوران سقوط شعر است که سینمای **مستند سفر شاه** به بلژیک، یعنی به جهان غرب و متن مدرنیت، معنای کنایی خاصی از نظر زیبایی‌شناسی بصری و حسی و آغاز ظهور و غلبه‌ی آن بر زیبایی‌شناسی فراحسی و کلامی دربردارد، هنر کهن و سنتی کلامی ایرانی از پیشروی وامانده و به پس نشسته و هنر قرن بیستمی و تصویری و مدرن در شکلی کاملاً تصادفی، غیرجدی و به هیأت یک سرگرمی درباری نه ناقوس حضورش، بلکه ظاهراً ابتدا زنگ کوچک عشرت و شادمانی‌اش را در محیطی گسسته از مردم و بر متن زندگی عشرت جوی استبدادی نواخته است. اما حتی در همان مستند خامدست و دیگر آثار دوران مظفر و فیلم‌های عکاسباشی، شاهی محقر که می‌آید و بر صندلی لهستانی و میزی می‌گرد با ظرفی میوه می‌نشیند، و دیگر فیلم‌های درون کاخ، همان روح زیبایی‌شناسی کاملاً متمایز با هنر کلامی و نمایشی بومی، نهفته است. تصویر مستند، حکایت دیگری را در خود نهفته دارد. در جهان شعر، تصویر شاه و خاقان سرشار از عظمت بود. در تصویر سینما همه چیز دیده می‌شد و از جمله آن بیچارگی و بیماروشی: باری شروع سینما در ایران حاوی نکته‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی اصلی هنر تکنولوژیک است که فرزند محسوس‌گرایی عقل مدرن است. لازم نبود که آن اولین فیلم مستند، شگفتی‌اش را از طریق خلاقیت حیرت‌آور فرمی، از طریق طرح و توطئه و شبکه علّی کارآمد در قراردادهای روایی، از طریق گونه‌های مختلف فرم‌های آوانگارد و غیرروایی، از طریق نیروی مسحورکننده‌ی یک میزانسن سینمایی عالی و نو، و حرکات و فیگورهای سنجیده، و ترکیب‌بندی و قاب‌بندی بهت‌انگیز و روابط ریتمیک یک زاویه و تراز و حرکت دوربین و روابط بین نماها از طریق تدوین و صحنه‌پردازی شکوهمند ویژگی‌های صوتی یکه و نورپردازی و غیره و غیره القا کند. صرف واقعیت مستند قطعه‌ای از زندگی سپری شده در زمان و مکان دیگر که اکنون بر پرده به نمایش درمی‌آمد، در همه‌ی وجوهش حاوی تأثیرات زیبایی‌شناسانه‌ی بی‌سابقه‌ای بود که نیرویش را از تصویر متحرک زنده نما بر پرده می‌گرفت. بدعت و تازگی در سراپای نمای مستند و بدون قطع نمایش شاه با کالسکه‌ی آذین بسته با گل، وجود داشت که جادویی بود و ماجرای تازه‌ای را برمی‌انگیخت. به شاه تکثیر شده نمی‌شد شک کرد. حیرت از این شاه زنده‌ی بی‌جان بر پرده سینما و کالسکه‌ای که می‌آمد و عبور می‌کرد و در جایی سمت چپ پرده ما را از دنبال‌روی خود باز می‌داشت، به همان اندازه‌ای بود که تماشاگران لومیر قطار او دچارش شده بودند. تفاوتشان صرفاً آن بود که آن قطار تصویری با حالت هجوم‌آور به سوی تماشاگران که آن‌ها را به فرار کشانده بود، خود پدیده‌ای مدرن بود و ممتد و با خود سینما هماهنگی داشت. این تناسب در همه‌ی اجزای زندگی غربی و همنوایی‌اش با موجودیت سینما، وجود داشت. سینما از درون یک تاریخ تحول، و بر زمینه‌ی زندگی مردم و متناسب با همه‌ی اجزای دیدگاهی، علمی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی مدرن... از درون یک دوران حیات مردمی‌اش را تضمین می‌کرد. در این‌جا، اساساً بر متن یک نظم بسته‌ی دوستی استبدادی، اصلاً به‌سان پدیده‌ای سرمایه‌داری و تولیدی و صنعتی عمومی به حساب نمی‌آمد. اما علی‌رغم این جایگاه‌های مختلف که حاوی

ارزش‌های متفاوت جامعه‌شناسی سینمایند، ظاهراً از نظر زیبایی‌شناسی، سینمای ایران، خواه‌ناخواه متولد شده بود، آن‌هم با اثری مستند که گویا فرق نمی‌کرد که سندی باشد از حرکت کالسکه یا قطار، از حرکت شاه یا مردم عادی. اما شکل‌گیری سینما بر زمینه‌ی دو واقعیت مختلف کالسکه‌ای و قطاری، اتفاقاً دو زیبایی‌شناسی مختلف را در ایران و غرب تولید می‌کرد.

خسرو و شیرین

تا آن‌جا که به ذات پیدایش هنر هفتم در جامعه و زیبایی‌شناسی تصویر متحرک، آن‌هم از نوع مستند مربوط است و تغییر ذائقه‌ی مردم و رشد ادراک حسی دیداری، به‌جای اتکا به انواع ادراکات تخیلی مبتنی بر انتزاع زبان و ...، البته می‌توان بر وحدت تأثیر انگشت نهاد. اما از آن‌جا که جادوی سینما در ایران به راهی دیگر، غیر از رشد سلیقه‌ی زیبایی‌شناسی مردم و درس آموختن از استعدادهای واقعیت و زندگی برای تولید آثار جذاب و زیبا، کشیده شد، آهنگ و ریتم کُندِ تحمیل شده بر سینمای هماهنگ با واقعیت ما زاده شد و با همه اجزای آن دوران، اعم از عناصر مادی و معنوی همنوا بود. کالسکه‌ی شاه قاجار که به ایران رسیده با خود اختراعی به نام سینماتوگراف وارد می‌کرد که آن دو با هم بیانگر دو پدیده ناهمزمان بودند. آن وسیله هم‌چنان که متعلق به عهد کالسکه نبود به نظم قجری و سلطنت مظفری نیز تعلق نداشت و با همه‌ی عناصر موجود زندگی ایرانی در یک تضاد درونی بود. دانشی که آن وسیله را فراهم آورد و تکنولوژی ساخت آن وسیله، با سطح علمی جامعه‌ی ایرانی در آن زمان فاصله‌ای بزرگ داشت. وسیله‌ی سینماتوگراف، برای سطح شعور علمی موجود ما به طور کلی بیگانه بود و گذشته از تفاوت در سطح فهم علمی مدرن که سینماتوگراف را اختراع کرده بود و واقعیت علمی موجود در جامعه‌ی سنتی ما، موقعیت اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی استفاده از سینماهم متفاوت بود. سینما / غرب از دل تحول اجتماعی و زندگی مردم زاده شده بود و بر آنان متکی بود. ولی سینما در ایران، حال به صورت یک وسیله‌ی سرگرمی شاهانه، و کاملاً جدا از مردم و اسیر دست دربار وارد می‌شد، آن‌هم در جهانی که از عقب‌ماندگی و تاریکی و تازیانه و کوفت و برص و جهل و استبداد و ... رنجور بود. در آن‌جا سینما فوراً بر متن مناسبات رقابتی یک جامعه‌ی سرمایه‌داری، جایگاهش را می‌یافت، برقدرت مسحورکنندگی‌اش تکیه می‌کرد؛ و در این‌جا رویارو با وضعیت و ذوق طبقه‌ای مرتجع و متحجر ـ طبقه حاکم ـ و سلیقه‌ی نازل دولتی بود که مسیر تحول پرپیچ و خمی را بر سینما تحمیل کرد. نکته جالب آن است که سینمای افتاده در آغوش استبداد و آسیایی یعنی همان فیلم **مستند سفر شاه**، به اندازه‌ی هر سینمای دیگری، برای ما پیام خاص زیبایی‌شناسانه‌ای را حمل می‌کرد؛ پیام هنر تکنولوژیک و تماشاگری‌های تازه‌ای که بر تماشای عینیت تأکید می‌کود و در ذاتش، پیام دیدگاهی مدرن بود که از بنیاد، دیدگاهی سنتی و تعریفش از جهان و بنیادهایش را تغییر می‌داد و یا لااقل آن را تحت تأثیر می‌گرفت. همین فیلم **سفر شاه** هم‌چون موردی حیرت‌انگیز از عقل مدرن، برتری آن و خبرهای جدیدی که در جهان نودر گرفته بود، بر ما ظاهر شد. ابتدا حرمسرا و تسلیم، تأیید برتری و مقاومت‌ناپذیری و قدرت دنیای جدید بودند. این اولین «دستبرد» سینما بود که دامنه گرفت. اندک‌اندک ما از اخلاقیات و رفتار و بینش و فرهنگ و اقتصاد و چنانچه خواهیم دید، حتی سیاست و تمامیت اجتماعی ایرانی هم تحت تأثیر زبان زیباشناختی نوین قرار گرفت که سرچشمه‌ی آن، همان اولین مستندی بود که بر نیروی استناد و تأثیر سینما مُهر می‌زد. آن فیلم و آن دستگاه، ظاهراً اسباب‌بازی ملوکانه بود. استبداد شرقی تماماً کوشید در دوره‌ی

قاجار و پهلوی‌ها، سینما را چون اسباب‌بازی، و یا ابزاری برای ابلاغ درخواست‌های حکومت ببینند؛ اما آنان زبان سینمای منطق نوی زیبایی‌شناسانه‌اش را مشاهده نکردند و درنیافتند. سینما آواهای دیگری هم دارد که از ریشه مایه‌ی تحول ذوق زیبایی‌شناسی مردم و خرد آنان و نگاه آنان است. سینما فعال است و می‌تواند با مردم و زندگی و تاریخ ما، انواع فعل‌ها را انجام دهد. و تمدنی را یکسره تحت کنترل بگیرد. سینما نه تنها وسیله‌ی انتقال پیام، بلکه خود پیام، و باز مهم‌تر از آن، سازنده و مولد نه تنها یک سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه و بلکه نوعی تمدن پیرامونی، و نه تنها یک تمدن متناسب با دوران سلطه‌ی مدرنیته، بلکه گرایش‌های خلاق و رهبری‌کننده‌ی وجوهی از تمدن جهانی ودربردارنده‌ی حرف نو برای دنیا از سوی ما بوده است. آری سینما هنری محبوس عینیت و بی‌خبر از جهان باطن نبود، بلکه در حقیقت جهان باطن خود را داشت!

می‌گویند فانوس جادویی خیال ناگهان از آسمان‌های ناشناخته فرود آمد و بی‌آن‌که از نظر روحی آماده‌ی پذیرش آن باشیم، جنگل تاریک قبیله‌ی ما را صاعقه‌وار روشن کرد. اجازه دهید بگوییم این نگاه از جوانب گوناگون نادرست و سطحی است. علی‌رغم پسرفت و فروپاشی و استبداد و جهل قجری، خود ایران هرگز شباهتی به جنگل تاریک یک قبیله افریقایی و بی‌هیچ سابقه‌ی مدنیت و اختراع و روابط بغرنج شهری و دانش و روابط انسانی اندیشیده شده و غیره نداشت. سینما در جایی چندپهلو گام نهاد، در پشت نظم سطحی قجری و یک عقب‌ماندگی موحش، فرهنگ غنی، سنت‌های قاعده‌مند، فلسفه، روابط اخلاقی و انسان ریشه‌داری با ذخایر معرفتی و هنری کهن می‌زیست که با کانون تجربه‌ی دینی، می‌توانست جهان نو را نقد کند. این نقد هرگز از جنس نقد کلیسا در پایان قرون وسطا نبود. زیرا در متن این نگرش قدسی، شناخت و نوآوری و اختراع و آبادانی و دانش و کار، نه تنها منعی نداشت، بلکه تشویق هم می‌شد. و یک سنت اجتهادی می‌توانست به نقدی تابع مقتضیات زمان از پدیده‌های خارج دینی دست یازد. بدین‌سان چالش دین و سینما در ایران، از جنس کاملاً متمایزی بود. تحریم سینما، صرفاً از موضع کهنه‌گرایی صورت نمی‌گرفت، بلکه آمیخته با شعوری بود که افق تزلزل ارزش‌های مقدس، اخلاق و معنویت و ارزش‌ها و سنت‌های پایدار جامعه‌ی دینی رامشاهده می‌کرد و آن را با نفوذ یک فرهنگ سلطه‌جو که مطامع استعماری و سوداگرانه و سلطه‌جو داشت، دارای همدوشی می‌دید. سنت، تا آن‌جا که می‌دید در مقابل اراده‌ی دوران و حاصل رشد بشری نمی‌توان مقاومت صرفاً نفی‌گرایانه کرد و نمی‌دید که باید برای مقاومت مثبت، یعنی ارایه‌ی سینمایی همنوا با ارزش‌های فکری و به‌دور از آن‌چه فحشایش می‌خواند به‌پا خیزد، البته محق نبود. هرچند در آن زمان اساساً «بازی»، «نمایش» و حضور زن، به هر نحو، بر روی پرده مشمول داوری زیباشناختی زشت‌نگاری می‌شد. با این‌همه از آن قسمت که اندیشه‌ی دینی با سینمای وارداتی، تخریب فرهنگ و ابتذال را همراه می‌یافت و نه آفرینش و اندیشه‌ورزی را تا اندازه‌ای حق داشت. اما سینما چون هر پدیده‌ی انسانی، سرشت و ذاتی تحول پابنده دارد. ندیده گرفتن امکان تحول یک سینمای اجنبی به هنری سرشار از خلاقیت‌های ایرانی، خطایی نابخشودنی به شمار می‌آید و بدتر از آن، ندیدن سرشت انسانی و همگانی در اختراعات و اکتشافات و جایگاه ذاتاً غیرایدئولوژیک آن‌هاست. زمانی که ما نگاه خود را بدان‌ها تزریق می‌کنیم، آن‌ها مشحون از آواهای جهت‌دار می‌شوند؛ و این، جدا از سرشت پیام‌آور یک هنر تکنولوژیک است که ذاتاً گویای تحول مدرن و جدایی از گذشته است و چاره‌ای جز جدایی از زمان ـ مکان سپری شده ندارد. پیامدهای زیبایی‌شناسانه‌ی موقعیت توصیف شده، یعنی از یک‌سو سلطه‌ی جثه‌ی جسیم استبداد حکومتی بر سینما در ایران و از سوی دیگر، محروم ماندن سینما از ذخایر معنوی فرهنگ ریشه‌دار و سوءتفاهم بین دین و سینما، سرچشمه‌ی بسیاری از ابتذال‌ها و سقوط‌های بعدی شد. خود حجم و ثقل سنگین عقب‌ماندگی و جهل عمومی نیز بستر مناسبی برای پیدایش یک سینمای سطحی و زیبایی‌شناسی معکوس فیلم شد. چالش زیبایی‌شناسی باشکوه هنر نگاره‌ای و هنر کلامی سنتی با حافظ و مولوی و سعدی و خیام و فردوسی و نظامی و ... و با متون و نثرهای عالی تاریخی و عرفانی از **تاریخ بیهقی** و **تذکرة‌الاولیاء** تا معماری ایرانی و نگارگری و ... علیه زیبایی‌شناسی فیلم که عمدتاً تحت سلطه‌ی سلیقه‌ای بازاری و عامیانه قرار گرفت، چالشی پرمعناست. اما شگفت آن‌که از دل همین سینمای تا بدین حد سطحی، اندک‌اندک، هنری ناب و خلاق روییدند و پس از انقلاب، رهبری جهانی یک نگره‌ی زیبایی‌شناختی را به عهده گرفت. کسی که ایران را جنگل تاریک قبیله می‌خواند نمی‌تواند این پدیده را توجیه کند و ناگزیر از نفی آن و گریز از واقعیت می‌شود. در واقع در سینما بالاخره شعور ایرانی حرف خلاق و مهر خود را بر سینما زد. با این آغاز، سینمای دهه‌ی اول ایران، روی‌هم رفته سینمای آغازگر حرفه‌ای است و با دو بال

سینمای اوگانیانس و سینمای سپنتا به پرواز در می‌آید که زیبایی‌شناسی متفاوتی دارد. یک زیبایی‌شناسی اجنبی! سینمای آوانس اوگانیانس **آبی و رابی** و **حاجی‌آقا اکتور سینما**، گویای تحولی در سینمای عکاسباشی از جهات متعدد است.

اولاً که دیگر در این‌جا اثری مستند وجود ندارد. پیش و پس از اولین فیلم مستند و دیگر مستندهای عکاسباشی، ایران شاهد ظهور انواع پدیده‌های پیشگام مدرن بوده است. تأثیر آن‌ها در ایجاد فضایی خواهان فعالیت‌های مدرنیستی، چشم‌گیر است. اوگانیانس، نماد درخواست‌های مدرنیستی و رواج پدیده‌های مدرن در برابر جهان سنتی است. **آبی و رابی** و **حاجی‌آقا**... هر دو زمانی که شالوده‌شکنی شوند، بیانگرمعناهای نهفته‌ی این تجددخواهی به‌طور واقعی هستند. در زیبایی‌شناسی **آبی‌ورابی** و **حاجی‌آقا**... چند نکته‌ی مهم وجود دارد. تنها باید به یاد آوریم علی‌رغم فاصله‌ی کمی که تولد سینما در ایران نسبت به اروپا و امریکا داشت، بنا به زمینه‌های رشد مدرن در حوزه‌ی هنر نمایشی و ادبی و ... سینما در غرب به سرعت شکل گرفت و بیانگر تقاضاهای روحی جهان نو در میان مردم شد و از نظر تکنیکی هم به سرعت با توجه به همان زمینه‌های حرفه‌ای و فنی نو رشد یافت و نظم موجود هم آن رشد را سرعت بخشید. پس از ساخته شدن **آبی و رابی**، تا حدی سلیقه‌ی زیبایی‌شناسی تصویری مردم ایران، طعم تازه‌ای را چشیده بود. سینماهایی که روسی‌خان، اردشیرخان و وکیلی و ... و پیش از اینها صحاف‌باشی تأسیس کرده بودند، به نمایش آثار صامت غربی می‌پرداختند و سپس پیش از **آبی و رابی**، آثار فریتس لانگ، گریفیث، آبل گانس، چاپلین و انبوه آثار جذاب نظیر **کلبه‌ی عمو توم**، **تارزان**، **دختر شاه پریان** و **ماسیست در نبرد با دزدان دریایی**، به نوعی مردم را با منطق زیبایی‌شناسی هنر نو آشنا کرده بودند. بازی‌های قوی، تدوین جذاب، روایت درست و ساختار درست داستانگویی و طرح و توطئه‌ی جذاب این آثار نیرومند بود. زیبایی‌شناسی سینمای داستانگو، با این پیشینه به **آبی و رابی** اولین اثر صامت سینمای حرفه‌ای رسید؛ اثری تقلیدی که از روی نمونه‌ی دو کمدین دانمارکی به نام‌های پات و پاشئون، ساخته شد.

شخصیت اوگانیانس، واقعیت خود کارگردان، حضور یک بیگانه و خارجی و یک شیفته‌ی ماجراجوی هنر و جهان‌مدرن در متن یک جامعه‌ی سنتی با رهاورد سینما، جدایی او از همسرش و ایفای نقش دخترش، زما، در فیلم و نگاه کاملاً جهت‌دارش به سنت و گزینش یک نماد بلاهت‌آمیز برای آن ـ که هرگز سرشت همه‌جانبه‌ی سنت و ذخایر و میراث‌ها و معناهای درونی‌اش را نشان نمی‌داد ـ و غیره... همه و همه خود قابل تأویل‌اند. از سوی دیگر، او یک بنیانگذار، یک نماد یونیورسالیته و مدعالی جهانشمولی مدرنیته، یک پیشگام برای درهم شکستن حصارهای جامعه‌ی ماقبل مدرن و خرافه‌های آن و یک آوازه‌گر جهان نو و نور و روشنایی عصری دیگر می‌تواند ترسیم شود. و آثار او با هر جدایی از واقعیت‌های ظریف و عمیق، در هر حال نشان گام نخست در سفری از تاریکی به روشنایی است که ما را با هنر قرن بیستمی و زیبایی‌شناسی مدرن تصویری ومنطق آن آشنا کرد و اگر کار امثال او و سپنتا ناکام ماند به سبب شدت فساد و عقب‌ماندگی نظم موجود بود و لاغیر.

اینها منظرهای چندگانه تأویل خود آوانس اوگانیانس و موقعیت اوست که به نحو حیرت‌انگیزی با موقعیت خود سینما چون هنری بیگانه و هم‌چنین مدرن و منادی مدرنیت هماهنگ است. نه تنها در سینمای اوگانیانس که در خود او، انسان و دوران به‌هم می‌آمیزند و شبیه هم می‌شوند. و زیبایی‌شناسی واحدی می‌یابند. به هر حال **آبی و رابی** اثری پراکنده بود. جدا از ویژگی بزرگ بنیانگذاری، که حاصل تلاش شورآمیز و نقشه‌مند اوگانیانس و تأسیس اولین مدرسه‌ی آرتیستی در ایران بود تا انسان‌های لازم برای آفرینش هنری نو را تربیت کند، و جدا از مشکلات توانفرسای کاری مدرن در جامعه‌ای عمدتاً متوقف در اوضاع ماقبل مدرن، خود فیلم، فیلمی که بر روی فیلمی دیگر گرفته شد، اثری خام و نچسب و زیبایی‌شناسی بیگانه با ذائقه‌ی مردم از آب درآمد.

آبی با لوله‌ی پلاستیکی شروع به نوشیدن آب می‌کند، اما شکم رابی بالا می‌آید. بازیگر آبی محمد ضرابی و رابی غلامعلی سهرابی بودند. یک‌جا این دو با واگنی که اسب می‌کشید به حضرت عبدالعظیم می‌روند. در آن‌جا سفره‌ی ناهار می‌چینند، بچه‌ها کنار حوض جست و خیز می‌کنند، یکی داخل حوض می‌افتد و از بینی آن دیگری خون می‌آید و ... روی‌هم رفته باید گفت، زیبایی‌شناسی **آبی و رابی** برگرفته از قواعد آثار کمیک غربی و تقلید حرکات کمدین‌هایی بود که شوخی‌های تصویری آنان برای مردم غرب، شیرین‌کاری محسوب می‌شد، اما مردم ایران که با منطق خنده‌آور نمایشی در سیاه‌بازی و مضحکه و تقلید و ... سرو کار داشتند، این حرکات غریب دو مرد کت و شلواری و کراواتی را حرکاتی خنده‌آور نمی‌یافتند. کیفیت فیلم، یک تقلید خام از نمونه‌های برتری بود که مردم، بر پرده آن آثار اصلی را می‌دیدند و حال این

خامدستی اثر اوگانیانس را متوجه می‌شدند.
با این‌همه اوگانیانس کارگردانی بود که سینما را هم‌چون هنر / مدرن و تابع قواعد عام زیبایی‌شناسی تصویر متحرک می‌دید. برای او مختصات ملی، مکالمه با ژرفناهای فرهنگ بومی و مدد از آن‌ها اهمیتی نداشت، بلکه ساختار اثر، فرم‌دهی تصویری، درستی نسبت‌های پرسپکتیو، بازی و تدوین و ... مهم بود. برای همین او نقش سلیقه‌ی زیبایی‌شناسی مردم خاصی را ندیده می‌گرفت و می‌اندیشید که سینما، با منطق زیبایی‌شناسی تصویری در همه جای جهان زبان واحدی را گسترش می‌دهد. به همین سبب برای او تکرار شوخی‌های تصویری و شیوه فیلم‌سازی آثار کمیک غرب کاملاً بی‌عیب بود. در **حاجی‌آقا اکتور سینما** نیز بر اساس ادراک او از زیبایی‌شناسی هالیوودی و روایتگری سینمای کلاسیک و پیروی از آن بدون هیچ نشانه‌ی زیباشناختی بومی شکل پذیرفته است، اما خود اثر، به نحو شگفت‌انگیزی آینه‌ی چالش سنت و مدرنیسم است. اوگانیانس به نحو بارزی در **حاجی‌آقا اکتور سینما** می‌کوشد علل شکست **آبی و رابی** را در جهالت یک جامعه‌ی سنتی جست‌وجو کند. این است نتیجه‌ی شالوده‌شکنی **حاجی‌آقا اکتور سینما**. او با احساس برتری یک نخبه‌ی مدرنیست جامعه‌ای را می‌نگرد که نسبت به پدیده‌های مدرن و نماد آن یعنی سینما دچار خوافه‌ی سنتی است. زیبایی‌شناسی **حاجی‌آقا** ... از چند منظر مهم است. اولاً این‌بار اتفاقی در سینمای اوگانیانس می‌افتد که بعدها پس از صدسال در سینمای ایران مجدداً حیات می‌یابد. در واقع پس از حدود نود سال، تبدیل سینما به ابژه‌ی سینما و ابژه‌ای که خود سوبژه است، با سینمای رویکردگرای کیارستمی بدل به عنصری لایه‌دار و چندآوایی می‌گردد که در کانون زیبایی‌شناسی سینمای رویکردگرا قرار دارد. اوگانیانس در **حاجی‌آقا**... به گونه‌ی بارزی در حال لمس زندگی، زمانه و موضوع مرکزی دوران خود در متن حضور سینما در جامعه‌ای سنتی است. رژیسور **حاجی‌آقا اکتور سینما** گویی خود اوست و حاجی‌آقا که مخالف سینماست، گویی کلیت جامعه‌ی سنتی است. تبدیل شدن حاجی‌آقا با دوربین مخفی به بازیگر سینما و تماشای فیلم خود در سینما به‌وسیله‌ی سینما، حاوی چیزی نیست جز این ایده‌ی مرکزی که سینما به‌سان یک مربی نو، مقاومت جهالت‌بار یک جامعه‌ی کهنه را در هم فرو می‌ریزد و او را تربیت می‌کند؛ و البته قرار است این سینما وسیله‌ی تهذیب اخلاق عمومی‌شود؛ سینمایی که حاجی‌آقا به آن اعتقاد می‌یابد. اما همه می‌دانند که آن‌چه بر پرده بود نه فیلمی مستند و واقعیتی و رویدادی عینی، بلکه صحنه‌چینی کارگردانی بود که نمی‌توانست تضمین کند سینما در ایران به تهذیب اخلاق عمومی می‌پردازد و یا اساساً اخلاق سنتی را فرو می‌شکند و ارزش‌هایی را بسط می‌دهد که در داوری عمومی فحشا محسوب خواهند شد؟ و خود دچار آن می‌گردد. طرح این موضوع البته در فضایی تعاریف‌آمیز و غیرعلمی حساسیت‌انگیز است، اما در فضایی سنجشگرانه ناگزیر می‌نماید. همان‌طور که حاجی‌آقای اوگانیانس، یک پدیده‌ی مصنوع است، ترسیم او از موقعیت سینما هم پدیده‌ای ساختگی است. در برابر این آفرینش نمایشی دو منظر می‌تواند وجود داشته باشد، چالش حاجی‌آقا و سینما و در حقیقت بیان هوشمندانه‌ی چالش سنت و مدرنیته است که به سود ناگزیری و اعتبار مدرنیت پایان می‌پذیرد و افق آینده را رسم می‌کند. از منظری دیگر این اثر، سطحی و حاوی یک نگاه اجنبی و داوری جهان سلطه‌جوی نوست و دربردارنده‌ی حقیقتی نیست، زیرا در متن چالش سنت و مدرنیست، چالش عناصر سنتی، نظیر دین با پدیده‌های ویرانگر غربی وجود داشت که چالش آن، نه حاصل عقب‌ماندگی و خرافه، بلکه حاصل یک تمایز ماهوی دیدگاهی بود. در آن‌جا یک وحدت درونی، همه‌ی هستی را تعریف می‌کرد و سینما، باتجاوز، تخطی و تمایلات دنیاگرانه و برانگیختن شهوات و غرایز با ریشه‌های آن نگرش وحدت‌آمیز و معرفت الوهی و غیب‌اندیش مبارزه می‌کرد. بدتر از همه فسادی بود که آن حکمت معنوی به سینما نسبت می‌داد. در آینه‌ی آن، می‌دیدش و همه را از ملزومات این هنر مدرن و لیبرالیسم اخلاقی متجلی در آن می‌دانست. سینمای اوگانیانس دارای جوهر و ماهیت و دیدگاهی بود که این وابستگی و پیروی سینما به ریشه‌های نگاهی جدید، جهانی نو و ارزش‌هایی تازه را تأیید می‌کرد. این سینما با هنر زیبایی‌شناسی معیوب و مقلدش، سراپا عطش مدرنیست را با طنینی آشکار باز می‌تافت. حال، سینما، سینما را در پیش چشم همگان موضوع خود قرار داده بود، آن را توجیه می‌کرد و سنت را به تسلیم و اعتراف به جهل و دست شستن از مخالفت تشویق می‌نمود. از ۱۳۱۲ تا ۱۳۵۷ ش. چند سال فاصله وجود داشت تا دین اثبات کند که یک «حاجی» و مرد متدین دیگر و مسافر کعبه‌ای وجود دارد که بر سینما غلبه می‌کند و می‌کوشد آن را در اختیار گیرد و تفسیر تازه‌ای از آن ارایه دهد؟ و از ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۹ چندسال فاصله وجود داشت تا همه‌ی ما با این پرسش تردیدآمیز روبه‌رو شویم که آیا در ظاهر یک غلبه و اعمال قدرت، بالاخره

سینما اصول زیبایی‌شناسی بصری خود را در پیوند با «فرهنگ» و «پیام» ذاتاً نوی خویش بر ما غالب نکرده و در پشت بازی تسلیم دستبرد تازه‌ای بر ما نزده است.

چالش سینما و سنت در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی، به هیچ‌وجه یک‌سویه نیست و نه تنها در تاریخ صدساله فرایندی پیچاپیچ را سپری کرده است، بلکه در زمان کنونی هم حاوی جوانب مختلف و آواهای متعددی است.

و در همان حال می‌توانیم بپرسیم، آیا واقعاً میوه و ثمره انقلاب دینی نبود که سینمای یک کشور پیرامونی و صد سال عقب مانده از غرب، پس از صدسال در رأس آفرینش جهانی سینمای نخبه، متفکر و پیشرو قرار گرفت؟ و اکنون حقیقتاً با رهایی نسبی از ارزش‌های سوداگرانه‌ی سینمای غرب (سکس و خشونت) سینما به مثابه‌ی یک محصول رشد انسانی، به آفاق نو و زیبایی‌شناسی آوانگاردی دست یافته که حاصل فعالیت روح ایرانی بوده است و نه انفعال و تقلید از فرهنگ غرب و باز می‌توان پرسید که آیا پس از صد سال، سینمای رویکردگرا با همه‌ی سیمای خلاق و پیشرو و اندیشگونش، در اعماق، منادی ضرورت جهانی شدن مدرنیست و حاوی شکاکیت و پرسش در برابر سنت و دعوت به‌مدرنیسم نیست و باز می‌توان پرسید که آیا پرسشگر و تردیدناکی زیبایی‌شناسی، قطعیت ستیز سینمای پسامدرن ایران، حاوی تردید علیه وجوه غیرانسانی خود مدرنیته، بحران و ناامیدشندگی آن نیز به شمار نمی‌آید. و آیا در ژرفایش با میراث زیبایی‌شناسی و سنت‌های خلاقه‌ی ما، شعر و ساختارهای فاصله‌گذاری در هنر نمایشی بومی و منطق غیاب و زیبایی‌شناسی پارادکسیکال و فرم و زبان متون سطحی و تأویل‌گرایی و ضمیر لایه‌مند ایرانی ما نمی‌آمیزد و دستاورد جذابی را به جهان عرضه نمی‌کند. می‌بینیم که چالش سینما و سنت در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی، به هیچ‌وجه یک‌سویه نیست و نه تنها در تاریخ صدساله‌ی فرایندی پیچاپیچ را سپری کرده است، بلکه در زمان کنونی هم حاوی جوانب مختلف و آواهای متعددی است.

زیبایی‌شناسی سینمای سپنتا نیز اگرچه در گوهر خود حاوی همان زیبایی‌شناسی سینمای داستانگوی کلاسیک غرب است، ولی تفاوت‌هایی با منطق زیبایی‌شناختی سینمای اوگانیانس دارد. زیبایی‌شناسی اوگانیانس در پیروی از سینمای غرب در عین حال حاوی تلقی از سینما به منزله‌ی هنری تصویری است. اما در زیبایی‌شناسی سپنتا، سینما هم‌چون ابزاری در خدمت ادبیات و داستانگویی حاضر می‌شود.

سپنتا نیز خود، پدیده‌ی شگفتی در سینمای آغازگر است. کسی که موجودیت شخصیت او و سینما به نحوی حیرت‌انگیز با هم گره می‌خورد و مایه‌های شخصیت او بدل به ارزش‌های زیبایی‌شناسی خاصی در سینمای ایران می‌گردد. او ادیب، شاعر و باستانگرا بود. ما نمی‌توانیم بیش از اندازه به جنبه‌های سطحی یک سینمای عامیانه در این‌جا تأکید کنیم. لکنت‌ها، و مشکلات فنی و حتی ناتوانی‌های روایی، مقوله‌هایی هستند که وقتی بر متن شرایط فیلم‌سازی زمان خود قرار می‌گیرند تغییر چهره می‌دهند. اما در زیبایی‌شناسی سینمای سپنتا نکات فرامتنی و مربوط به خود مؤلف جالب‌اند.

گفتم سپنتا پیش از آنکه سینماگر باشد ادیب و شاعر و مردی شیفته‌ی ایران باستان بود. او جزو آن روشنفکرانی بود که با جست‌وجوی باستانی سعی می‌کردند در سرفصل تشکیل «دولت و ملت جدید» در ایران و سرکوب پراکندگی قاجاری و ملوک الطوایفی ماقبل مدرن، تکیه‌گاهی فرهنگی و ملی برای خود فراهم کنند. در روشنفکران این دوران، رویکرد به مدرنیسم و جست‌وجوی هویت ملی به‌هم آمیخته و راه‌حل‌های ساده‌لوحانه‌ی باستان‌گرایی به‌مثابه‌ی یک ایدئولوژی تضمین‌کننده‌ی وحدت ملی رواج یافته بود؛ چیزی که به مشخصه‌ی مدرنیزاسیون یک دیکتاتوری وابسته و دست‌نشانده تبدیل شد؛ اما دیدیم که به طرفةالعینی خود رهبر و منادی مدرنیسم و غربگرایی، یعنی رضاخان، به زمیندار مستبدی بدل شد که آتش استبداد او و حتی دامان نظریه‌پردازان باستان‌گرایی ملی‌اش را هم فرا گرفت و زهرش جان کسانی چون سپنتا را نیز مسموم کرد و آنان را ناکام گذاشت؛ و درگیر سرکوب، سانسور و موانع یک‌نظم ناکارامد مستبد و بوروکراسی فاقد شعور گرداند. شاعرانگی و بازگشت به هویت باستانی و ملی، دو عنصر در شخصیت سپنتا بودند که به مشخصه‌ی زیبایی‌شناختی ویژه‌ی آثار او تبدیل شدند؛ و این زیبایی‌شناسی گویی آینه‌ای از آرمان ایرانی برابر سینما می‌گردد، همنشینی سنت و مدرنیت به‌جای چالش و تلاش برای

جانشینی پیام سینمای سپنتاست، هرچند هم در شخص و هم در سینمای سپنتا هم شعر و هم سینما و هم ملی‌گرایی هویتی کهنه و سطحی داشتند. به هر رو سپنتا می‌خواهد این دو را به وحدت بکشاند. او شعر واخورده را در سینمایش احیا می‌کند و آثاری درباره‌ی برجسته‌ترین موضوعات تغزلی ادبیات شعری، **خسرو و شیرین** (شیرین و فرهاد) و **لیلی و مجنون** می‌سازد که آثار فراموش نشدنی ادبیات کلام محور سنتی ایران‌اند. درباره‌ی فردوسی، بزرگترین شاعر سنتی ایران فیلم می‌سازد که منادی ملی‌گرایی بود و شاعری شیعه و آسیب‌دیده از سنت خلاقیت ترکان و عرب‌ها به‌شمار می‌آمد و در حماسه‌اش با آنان ستیز می‌کرد و ... اما همه این‌ها چیزی از جهان سپری شده بود در متن هنری مدرن و قرن بیستمی. شگفت آن‌که خود فیلم **فردوسی** اولین فیلم سانسور شده‌ی ایرانی است که شخص رضاشاه آن را ممیزی کرد و به سود شاه غیرایرانی محمود غزنوی اجنبی و علیه شاعر ایرانی، فردوسی، و خطابه‌ی او در فیلم موضع گرفت! و آن قسمت را حذف کرد. گویی حال با همه‌ی توهم‌های اولیه، سپنتا در جایگاه فردوسی و رضاشاه در موقعیت محمود غزنوی قرار گرفته بود!

اگر سینمای داستانگو با سپنتا ادامه می‌یافت، مسلماً زیبایی‌شناسی دیگری، بر سینمای ما حاکم می‌شد. اما وجوه مثبت سینمای سپنتا که حاوی شعور بهتری درباره‌ی فیلم‌سازی و ادبیات بود به فراموشی سپرده شد، در عوض در زیبایی‌شناسی فیلم‌فارسی آتی، شعر و آواز و تصنیف به صورتی که اندک‌اندک دچار ابتذال شدید شد، اصل قرار گرفت. در واقع سپنتا علی‌رغم همه‌ی ملی‌گرایی‌اش، زیبایی‌شناسی و ذائقه‌ی سینمای هند را برای سینمای ایران به ارمغان آورد. هرچند که هند خواهر باستانی ایران بود و این دو دارای فرهنگ، روحیه و ضمیر اشراقی و عاطفی مشترک بودند و عناصر زیبایی‌شناسانه‌ی سینمای عامه‌پسند هند، برخلاف عناصر غربی سینمای اوگانیانس، به‌سرعت در ایران پذیرفته شدند. ایرانی و سپنتا با اولین فیلم ناطق فارسی، یعنی **دختر لر** کوشیده بودند با زبان سینمای هند به واقعیت ماقبل مدرن جامعه‌ی ایرانی نزدیک شوند، بر اسارت زن تأکید کنند، آرزوی رهایی گلنار را به‌وسیله‌ی جعفر که اتفاقاً مفتشی بود و نقشش را خود عبدالحسین سپنتا ایفا می‌کرد جامه‌ی عمل بپوشانند و حتی در کودتای ۱۲۹۹ ش. آرمان پایان یافتن زورگویی و راهزنی و عدم امنیت را بپرورند. اما در عمل، آرمان سپنتا پاسخ نیافت همان کودتاگر کودتای ۱۲۹۹ش. سینمای او را سرکوب، و نظم دیکتاتوری، امکان بقای او را ناممکن کرد و او را تاراند. حتی اگر بخش‌افزوده‌ی **دختر لر** را یک رشوه به حکومت برای جلب حمایت و امکان نمایش محسوب کنیم، باز باید **دختر لر** را نشان کامل مناسبات خاص دولت‌های مستبد پیرامونی با سینما و طلیعه‌ی فشار رسمی مداومی دانست که با تولد سینما در آغوش حاکمیت در عهد مظفرالدین‌شاه سنگ بنایش گذاشته شده بود و بعدها مدام این حضور سیاست دولتی بر سینما ادامه یافت تا آن‌جا که بر زیبایی‌شناسی و زبان فیلم در ایران اثر نهاد و نه تنها مروج ابتذال و تأثیر مخرب سینمای بی‌ارزش غرب بر سینمای ما شد، بلکه حتی در سینمای روشنفکرانه هم زبانی متعلق و شدیداً نمادین راپرورد که از همان **شب قوزی** قابل پی‌گیری است.

به‌هرحال دستاوردهای دوره‌ی آغاز، با رکود سینمای دوران رضا شاهی و درگرفتن جنگ جهانی بر باد رفت. سینمای ایرانی در اختیار آثار دست چندم سینمای هالیوود و سینمای جنگ آنان قرار گرفت، واردات آثار غربی ذائقه‌ی مردم را در هم آشفت و عدم تداوم تولید فیلم زحمات اوگانیانس و سپنتا را بر باد داد. وقتی دوباره سینمای ایران شروع به فعالیت کرد، آگهی شرکت فیلم شرق در سال ۱۳۲۳ در مجله‌ی **هالیوود** (!!) که مجله‌ای وابسته به اجنبی بود منتشر می‌شد که البته تلاشی ناموفق برای احیای سینما بود و به هرحال پس از حدود پانزده سال وقفه فیلم **توفان زندگی** در سال ۱۳۲۷ ساخته شد. در آن زمان تهران حدود بیست سینما داشت و در مراکز استان‌ها و پاره‌ای از شهرستان‌ها هم بسته به بزرگی و کوچکی‌شان از یک تا چند سینما فعال بود. سینما ایران، البرز دیده‌بان (مایاک سابق)، هما، میهن، جهان، تهران، فردوسی، خورشید... با اسامی خود همگی یادآور گرایش ملی‌گرایانه دوران رضاخانی بودند، اما دریغا که علی‌رغم این نام‌ها از سینمای ملی و یک زیبایی‌شناسی خلاق بومی واقع‌گرا در سینما خبری نبود. برعکس تماشاگران ایرانی به‌خوبی از زیبایی‌شناسی سینمای هالیوود بهره‌مند بودند، پیشرفت روایتگری و داستانگویی جذاب و مسحورکننده را مشاهده می‌کردند، و حکومت نمی‌دانست ولو با فرم فیلم، ایدئولوژی مدرنی را رواج می‌دهد که مبتنی است بر فردیت آزاد و عمل آزاد فرد؛ یعنی چیزی که با روح نظام دیکتاتوری همنوایی نداشت. سینما حتی در زمانی که هیچ سخنی از سیاست به زبان نمی‌آورد، و سینمایی وارداتی بود که رژیم با خیال راحت به‌خاطر سوداگری و بی‌خطری‌اش آن را رواج می‌داد، باز حاوی یک تأثیر بطئی و پنهانی اجتماعی ـ سیاسی بر ذهن و

روح مردم بود. مردم نه تنها از مظاهر «فساد» و فرهنگ لیبرالی غرب در اخلاقیات مدرن اثر می‌گرفتند و روابط آزاد زن و مرد در تاروپود جامعه نفوذ می‌کرد بلکه هم‌چنین تحت تأثیر حوزه و گستره‌ی همگانی وسیع، زندگی باز، پیراستگی و پیشرفت و درخشش جهان مدرن خواه‌ناخواه از آن‌همه عقب‌ماندگی و استبداد خودی لااقل به طور ناگفته ناخشنود می‌شدند و مقایسه‌ی مدام غرب و جامعه‌ی خودی که این‌همه در میان ما رواج دارد، نه حاصل بازدید عامه‌ی مردم از اروپا و امریکای پیشرفته بلکه محصول تماشای فیلم‌های غربی و هدیه‌ی سینماست. اگر چهره‌ای از این مقایسه گویای رواج غربگرایی است، سیمای دوم آن بیان بیداری نسبت به ناکارامدی نظام دیکتاتوری و عقب‌ماندگی جامعه‌ی خود به‌شمار می‌آید. همین پدیده در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی سینما هم رخ داده است. به هر رو او این رواج آثار غربی تا سال ۱۳۲۷، ذائقه‌ی زیبایی‌شناسانه مردم ایران را دوشقه کرد. کسانی که با زبان آثار جرج کیوکر و کوپر و چاپلین و باستر کیتن و لانگ و سیسیل ب. دمیل و بازی جانی ویسمولر و چاپلین و کیتن و گرتاگاربو هارولد لوید و رابرت تایلور و شرلی تمپل و گاری کوپر و رابرت مونتگمری و لورل و هاردی و با آثاری چون **خانم کاملیا** و **کینگ کنگ** و **جویندگان طلا** و **اتللو** و **تارزان** و **ده‌فرمان** و **بن هور** و **دراکولا** و **سامسون و دلیله** و **فرانکنشتین** و **میشل استرگف** و **قطار گمشده** و **جانی مخوف** و ... آشنا می‌شدند حتی با آثاری چون **آواز قلب** (عبدالوهاب، ام کلثوم) و **اشک‌های عشق** (عبدالوهاب) از سینمای مصر و هم‌چنین سینمای هند، و غیره، چگونه می‌توانستند، به سینمایی الکن، با ساختاری پرنقص و مضحک و سراپا پوشیده از ناتوانی در تصویربرداری، مونتاژ، بازی، و کارگردانی، یعنی به سینمایی سرهم‌بندی شده که زیبایی‌شناسی آن زیبایی‌شناسی لکنت شدید و خامدستی بود، رضایت دهند؟ پس قشرهای سینمارو یعنی قشرهای متوسط و مدرن شهری، بیش‌تر با سینمای غرب و زبان آن آشنا شدند، و در عوض، مردم فرودست‌تر شهر و طبقات زحمتکش کم‌سواد، جذب پیام‌های اخلاقی و رنگ و بوی آشنای فیلم‌فارسی شدند و با خرید بلیت‌های سینما، این سینمای جاهلانه را سرپا نگاهداشتند، که البته همواره دچار بحران می‌شد. در این دوره‌ی سینمای ایران شدیداً تحت تأثیر سینمای موزیکال و ملودرام مصر و زبان و زیبایی‌شناسی این سینما بود که مشخصه‌های خاصی داشت و آواز و ترانه‌خوانی در کانونش بود و پس از چند سال، دلکش به ام‌کلثوم سینمای ما بدل شد.

در واقع تولد دوم سینمای ایران حاصل چند تجربه‌ی ویژه‌ی زیبایی‌شناسانه و مدیریتی توأم است.در سال ۱۳۱۸ ش. جنگ جهانی دوم شروع شد و با حمله‌ی آلمان به شوروی، خواست شوروی و انگلستان برای هجوم به ایران تقویت شد و ایران در سال ۱۳۲۰ ش. به اشغال درآمد. روس‌ها و انگلیسی‌ها سینماها را در اختیار گرفتند و به خدمت نیازهای تبلیغی خود درآوردند و سینما دوستان ایرانی از آثار سینمای امریکایی و روسی و انگلیسی و ضمناً اخبار جنگ اشباع شدند. در آغاز دهه‌ی بیست هیچ اثری از تجارب اوگانیانس و سپنتا و تولید فیلم و مدرسه‌ی آرتیستی و آموزه‌های سنتی و حرفه‌ای سینمای ملی در ایران به‌جا نمانده بود. در اواخر سال ۱۳۲۵ ش. اندیشه‌ی تأسیس میترافیلم برای ساختن فیلم ناطق به زبان فارسی شکل گرفت. علی‌خان دریابیگی که از مدرسه‌ی امریکایی تهران و مدرسه‌ی آرتیستی تئاتر برلین فارغ‌التحصیل شده بود با مقاله‌ی پروژه‌ی سینما و تئاتر» کوشید مسؤولان را به کمک برای تأسیس مجدد صنعت فیلم‌سازی تشویق کند. در سال ۱۳۲۵ ش. دکتر کوشان که او هم از غرب بازگشته بود، برای کارگردانی نخستین فیلم ایرانی ناطق تولید شده در ایران او را دعوت کرد، و نمایش **فروز و فرزانه** نوشته‌ی نظام وفا که سپس **توفان زندگی** نام گرفت، برگزیده شد تا به فیلم درآید.

نقش اسماعیل کوشان برای به‌راه انداختن چرخ‌های تولید فیلم ایرانی نقشی دوگانه است.

او از یک سو تحصیلکرده‌ی غرب بود که با انرژی فراوان، زمینه‌ی فیلم‌سازی مجدد را بر ویرانه‌ی سینمای بربادرفته‌ی پیشین فراهم کرد. او بانی تولد دوم سینمای ایرانی بود و زیبایی‌شناسی خاصی را برای جلب توده‌ی مردم فرودست کشف می‌کرد. اما از سوی دیگر باید گفت، این تولد دوم تولدی ناقص‌الخلقه و زشت بود و جای افتخار چندانی نداشت. همان‌گونه که برای ابزار کار فیلمسازانی که دیگر در ایران وجود نداشت یکی از شرکای اسماعیل کوشان به مصر رفت، و مجموعه‌ای از وسایل دست دوم خرید، در ساخت فیلم هم، او مسؤول ساختن آثار معیوب و زیبایی‌شناسی تقلیدی و دست‌دوم و مقلد سینمای مصر است. برعکس اوگانیانس، اسماعیل کوشان در پی تأسیس شالوده‌های آموزش حرفه‌ای جدی فیلم‌سازی نبود تا سپس بر اساس دستاوردهای آن، آثاری قابل قبول بسازد. برای او عنصر زیبایی‌شناختی بی‌اهمیت بود و عنصر اقتصادی تولید فیلم و کسب سود جدی‌تر می‌نمود. اگرچه برای کارگردانی، به دریابیگی رجوع

کرد که هم‌چون خود او تحصیلکرده برلین بود و از تئاتر سررشته داشت، اما اقدام اندیشمندانه‌اش در خصوص ساختمان اثر، و ارزش‌های زیبایی‌شناختی تا همین حد متوقف ماند، و بعد از این او همه‌ی نیرویش را صرف هماهنگ کردن برای تحقق تولید به هر قیمت کرد و از زمینه‌سازی متفکرانه برای تربیت نیروها و عناصر تحصیلکرده‌ی لازم چشم می‌پوشد.

زیبایی‌شناسی **توفان زندگی**، تحت تأثیر چند عامل مداخله‌کننده است. اما قبل از پرداختن به مناظر ساخت و پرداخت فیلم در این دوره، بهتر است نکاتی را گوشزد کنیم. جالب آن است که چگونه یک سینمای سالم، متفکرانه به‌سان رویایی روشنفکرانه در بطن سینمایی ساقط رشد می‌کند و پس از انقلاب به رهبر بلامنازع سینمای ایران در جهان تبدیل می‌شود. ما منابع زیبایی‌شناسی رشد این سینمای اندیشگون را بعدتر خواهیم دید.

در این دوره تا سال ۱۳۳۵ش. که دکتر کاووسی فیلم ناموفق **هفده روز به‌اعدام** و فرخ غفاری، یعنی دومین از فرنگ برگشته‌ای که با افق روشنفکرانه شروع به فیلم‌سازی در ایران کرد، فیلم **جنوب شهر** را می‌سازند. اساس زیبایی‌شناسی سینمای ایران، شکل‌گیری سلیقه‌ی معکوس زیبایی‌شناختی در تولید آثاری است که به فیلم‌فارسی مشهور شده‌اند. اگرچه در این مدت ژانرهای مختلف در ایران تجربه می‌شود که جای دیگری بدان خواهیم پرداخت، لیکن ماهیت زیبایی‌شناسانه‌ی آثار تولید شده همواره یکسان است. البته در این میان ساموئل خاچیکیان یک استثناست. فیلم‌سازی او از همان آغاز تا آثار دلهره‌ای‌اش، مدام دغدغه‌ی فرم جنایی‌پردازی و تکنیک سینمای درست هالیوودی را همراه دارد و قدم به قدم در آن فضای جاهلانه‌ی فیلم‌سازی، او ماهرتر و استادانه‌تر فیلم می‌سازد؛ هرچند از نظر سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی، هرگز از پیروی سینمای هالیوودی ترس و دلهره گامی پیشتر نمی‌گذارد، بلکه با توجه به امکانات ضعیف فنی در ایران مسلماً قادر نیست استعداد خود را برای ساختن فیلمی در اندازه‌های سینمای جنایی جهان به‌کار گیرد؛ و ما باز هم درباره‌ی او خواهیم گفت. به هرحال در درجه‌ی اول، ساختن فیلم در دوره‌ی دوم، قبل از آن‌که به‌صورت ارائه‌ی متنی هنری مورد توجه قرار گیرد، چون یک داستانگویی عامه‌پسند و خالی از اندیشه و دغدغه‌های ساختاری و فرمی ارزیابی شد که باید با برانگیختن عواطف به‌وسیله‌ی عوامل جذاب بی‌ربط به سینما نظیر رقص و آواز و موسیقی ایرانی، تماشاگر قشر متوسط و پایین‌شهری را جذب کند. اما برای این جذابیت، یک داستان پرکشش با طرح و توطئه‌ی درست و حداقل امکانات فنی لازم بود که بر کانون پیام عاطفی و اخلاقی گردآمد و با ذائقه‌ی ایرانی وفق یابد. لیکن عملاً هم داستان نظام وفا داستانی بی‌ربط به واقعیت ملموس و زنده و زندگی اکثریت مردم بود و هم فقدان ابزار و خبرگی تکنیکی و بازی‌های تصنعی، فیلم را از جذابیت می‌انداخت. پروژکتور مناسب وجود نداشت، نورپردازی و صحنه‌پردازی مصنوعی بود و مهارتی در آن دیده نمی‌شد. عکس‌های فیلم غیرحرفه‌ای و خام درآمده بود و ذوق و هنر و تسلطی در فیلم‌برداری دیده نمی‌شد. بازیگران، حرفه‌ای به نظر نمی‌رسید، نور و صدابرداری معیوب بود. تنها نکات جالب فیلم، همان نکته‌های غیرسینمایی مربوط به موسیقی اساتیدی نظیر درویش‌خان، علینقی وزیری، روح‌اله خالقی است که اتفاقاً برای توده‌های عادی شاید آن‌قدر جالب نبود. البته برای استفاده از ترانه و موسیقی عامیانه، هنوز تجربه لازم بود تاکوشان و دیگران پی ببرند به‌جای ارکستر انجمن موسیقی ملی به رهبری خالقی باید توجه را کم‌کم به مهوش و آنت و رقص جمیله معطوف کنند؛ مسیری که برای زیبایی‌شناسی فیلم در دوره‌ی دوم برگزیده شده بود، مسیر رشد ابتذال و نه مسیر رشد هنری بود. بنابراین سرشت زیبایی‌شناختی سینمای این دوره تا برآمدن سلیقه‌ی زیبایی‌شناسی نوی کسانی چون غفاری، چیست؟

برجسته‌ترین مشخصه سینمای دوره‌ی حاضر عوامانه بودن آن است، اعم از ژانر ملودرام، ملودرام موزیکال، تاریخی، کمدی و آثاری چون **واریته‌ی بهاری**، **شرمسار**، **شکارخانگی**، **پریچهر**، **زنده باد خاله**؛ **به‌جز ولگرد** که از آن به عنوان اثری قابل اعتنا نام می‌برند، هیچ‌یک حاوی یک برجستگی زیبایی‌شناسانه نیستند، از منظر آفرینش اثر هنری آفریده نشده‌اند و از حداقل مهارت‌های جدی تکنیکی و ساختمان‌دهی عاجزند. اساساً در این سینما، هرگز به مقوله‌ی زیبایی اندیشیده نشده و زیبایی اثر را با پیام اخلاقی پایان فیلم یکسان می‌بینند. پاره‌ای این آثار مدعی‌اند مبلغان حقیقت‌اند و از همین نظر دارای ارزش زیبایی‌شناختی‌اند، اما آشکار است که در اجرای بد و سست که همه‌ی عناصر ساختاری فیلم‌ها را از استخوان‌بندی فیلم‌نامه و منطق روایت و شخصیت‌پردازی گرفته تا کارگردانی و بازی‌سازی و صحنه‌پردازی و فیلم‌برداری و ... معیوب و بی‌ارزش می‌کند، و زشتی ساختاری و جهالت فرم‌دهی سراپای سبک جاهلانه فیلم‌سازی را فرا گرفته، سخن از ارزش‌های زیبایی‌شناختی، چقدر پوچ است. بی‌سلیقگی و سرهم‌بندی و

فقدان دانایی و مهارت در همان قدم اول، زیبایی‌شناسی فیلم‌فارسی را افشا می‌کنند. یافتن ترکیب عوام‌پسند رقص و آواز و بزن و بکوب و پایان خوش و عبرت‌آموزی، مهم‌ترین دغدغه‌های فیلم‌سازند. این سینما در چنان غفلتی غرق است که مشکل آن پرسش‌های جدی جهان‌شناختی نیست، این‌که تحلیل زیبایی با نگاه اخلاقی شروع می‌شود یا جدا از آن، این‌که وقتی ایدئولوژی وارد متنی هنری می‌شود، تناقض‌های درونی بزرگی را فاش می‌سازد و این‌که تقرب به جلوه‌ی طبیعی زندگی و واقعیت به معنای زیبایی است یا نه، و تا ترکیب موزون مجرد و انتزاعی فیلم، هیچ‌یک در زیبایی‌شناسی سینمای فیلم‌فارسی مطرح نیست. در این‌جا چه در **توفان زندگی** یا **زندانی امیر**، در **دزد عشق** یا **پریچهر** در آثار کوشان یا خطیبی، معزالدین فکری یا دریابیگی، هرگز عناصر و ساخت سینمایی رفرم به مثابه‌ی عناصر زیبایی‌شناسانه، آفرینش یکه و ادراک حسی زیبایی مطرح نیست. قصه‌ای که غالباً دارای تناقض‌ها و روند معیوب روایت و غیرمنطقی و سرشار از تصادف و حتی توهین به شعور تماشاگر است انتخاب می‌شود. تصویر زندگی مردم فرودست ومرد فرادست، وقتی بدون هیچ ادراک عمیق از روحیات، شخصیت، دنیای درونی، ذهنیت و جزییات رفتاریشان به نحوی خام سرهم‌بندی می‌شد، اولین حاصلی که داشت ساختگی بودن و سطحی بودن و فقدان اندیشه در آن بود. هیچ‌کس منکر رنج‌های کسانی مثل کوشان در تولید سینمایی ایرانی به‌ویژه در معرض رقابت نابرابر با سینمای مورد پشتیبانی وارداتی نیست، اما بحث زیبایی‌شناختی مبحثی جداگانه است. حضور هوشنگ کاووسی و مهم‌تر از همه، غفاری همراه یک تحول یا لااقل ادعای تحول در وجه زیبایی‌شناختی سینمای ایران به‌شمار می‌آید. ببینیم این تحول زیبایی‌شناسانه چه معنایی داشت.

هوشنگ کاووسی یک تحصیلکرده‌ی ایدک و بازگشته از فرانسه بود که مجذوب سینمای غرب به نظر می‌رسید و انتظار می‌رفت شناخت و تحصیلات او از سینما و جامعه‌ی ایرانی منجر به آفرینش آثاری نو شود و سلیقه زیبایی‌شناسی مردم ایران در قلمرو سینما، تأثیری رشددهنده بگذارد. در واقع فیلم‌سازی هوشنگ کاووسی به معنای دخالت ایده‌های نوی زیبایی‌شناختی در صنعت سینمای ایران بود و حضور غفاری، به نام اولین تأثیر روشنفکری بر سینما، چشمداشت آغاز سینمای جذاب روشنفکرانه را می‌آفرید. در واقع سینمای آغازکننده‌ی اینان سعی کرد که در اولین گام از فرمول‌های رقص و آواز که تحت تأثیر سینمای هند و مصر بود و از عناصر بزن بکوب فیلم‌فارسی تا حدود زیادی ببرد و زیبایی‌شناسی نویی را بنیاد نهد که متکی به سینماتوگراف و زبان تصویر و ساختمان بصری بود و دنباله‌ی اندیشه‌ای را می‌گرفت. اما آیا موفق شدند؟ آیا آرمان‌های نظری آنان در گفتار باقی نماند و جهان فیلمشان نارسا نبود؟ نتیجه‌ی کار هوشنگ کاووسی مأیوس‌کننده بود و تکه و پاره شدن **جنوب شهر** غفاری یأس‌آورتر! انزوای دیگر آثار روشنفکرانه صرفاً به سبب جهل عمومی نبود، لکنت سینمای روشنفکری هم در این انزوا دخالت داشت: مجدداً باید پرسید چرا حرکت زیبایی‌شناسانه‌ی این کارگردانان در عالم سینما شکست خورد؟ من چهار عامل را مهم می‌دانم: ۱. ضعف اجرای ایده‌های نظری و درعمل، از آب درنیامدن فیلم؛ ۲. فقدان سابقه و لوازم تجربه‌ی سینمای سالم در جامعه‌ی عقب‌مانده؛ ۳. نقش سرکوبگر یک حاکمیت ضدفرهنگی و مروج ابتذال؛ ۴. نقص خود فیلم‌سازان در کار آفرینش هنری و عدم شناخت زندگی و جزییات زنده و شخصیت‌های باهویت و ناتوانی در کاربرد زبان و روان‌شناسی مردمی که محل ارجاع فعالیت زیبایی‌شناختی‌شان بود. با این مقدمه باید بگویم ولی حضور روشنفکران تحصیلکرده در فضایی آن‌همه عقب‌مانده و اوضاعی آن‌همه دشوار، به هر رو پایه‌گذار رشد یک زیبایی‌شناسی ارزشمند و یک سلیقه‌ی متفاوت بر بستر سینمای فیلم‌فارسی شد. آن‌ها در حالی‌که در جوامع غربی با مدرن‌ترین و سرزنده‌تر و جدی‌ترین جریان‌های هنری و زبان نوی سینمای متفکر سروکار داشتند و با آن‌که کسانی مثل فریدون رهنما و غفاری در محافل پیشروی سینمای فرانسه و در نشریات سینمایی، به نقد فیلم و نشر نگرش‌های زیبایی‌شناختی نو می‌پرداختند، در فضای واقعی فیلم‌سازی در ایران، آثارشان لکنت‌آمیز و فاقد جلوه‌های طبیعی و زبان ناب هنری که سلیس و روان جلوه‌گر شد. با این‌همه گشودن منظری نو از فیلم‌سازی، حاصل تلاش‌های همین فیلم‌سازان است. گرچه گسستگی بیش از حد سینمای هوشنگ کاووسی‌ها و غفاری‌ها غالباً اثرش را از رأس سینمای روشنفکرانه فرو می‌افکند و سانسور و تکه‌پاره شدن **جنوب شهر** امکان داوری زیبایی‌شناختی را از ما سلب می‌کند تا جایی که در نسخه‌ی به نمایش درآمده، غفاری حاضر به گذاشتن امضای خود نمی‌شود. ولی وقتی به **شب قوزی**، **خشت و آینه** و **سیاوش در تخت‌جمشید** می‌رسیم، دیگر با سینمایی امضادار روبه‌روییم که نواقص آن، حاصل سطح فیلم‌سازی سینماگران نخبه‌ی آن دوران

است. غالباً تلاش می‌شود با امکان‌نظر، نقص‌های زیبایی‌شناختی این آثار توجیه شود، ولی واقعاً تبدیل یک گارسن کافه، یعنی تاجی احمدی، و یک زن دیوانه در ویرانه و یک راننده‌ی تاکسی (هاشمی) به ژان کوکتو و زبانی که تکثیرشده‌ی زبان منثور و آهنگین و زبان **گلستان** است، یک درخشش زیبایی‌شناسانه است یا یک نقص؟ این‌گونه لکنت‌ها در آثار سینمای روشنفکرانه کم نیست؛ و البته از ماهیت متفکرانه، خلاقانه و متفاوتشان با سینمای عامیانه، نمی‌کاهد، اما به ما ضعفی را گوشزد می‌کند که فقط با هزارگام دیگر و طی دو دهه اندک‌اندک ترمیم شد.

به‌هر حال سینمای روشنفکرانه‌ی ایران اگرچه مخاطب عام نیافت، اما یک نقطه‌ی عطف و واقعیت زیبایی‌شناسی نویی را در سینمای ما مطرح کرد که متفکرانه بود. از یک سو متکی بر جهان ایدئولوژیک و هنری نئورئالیستی، از سوی دیگری متکی بر جهان اگزیستانسیالیستی موج نوی فرانسه بود و از طرف سوم به تجربه‌های آوانگارد و انتزاعی سینماگرانی نظیر ژان کوکتو ربط داشت و بالاخره تحت تأثیر شدید جریان سیال ذهن قرار گرفت. در این نگره‌های زیبایی‌شناسانه‌ی مغشوش، عناصر زمان، روایت، قصه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و ... کاملاً با فرم‌های کلاسیک سینمای داستانگو فاصله می‌گرفت، و ما را با بنیان‌های زیبایی‌شناسانه‌ی نویی که در غرب شکوفا شده بود، هرچند با خامی، آشنا می‌کرد. جدا از این نسبت تقرب این سینما به پرسش‌های جدی دوران خود نیز، باید عنصری زیبایی‌شناسانه در نظر گرفته شود. مسأله‌ی ترس در کار غفاری، مسأله‌ی مسؤولیت نپذیرفتن و یک فمینیسم شجاعانه در **خشت و آینه** مسأله‌ی گفتمان شرق و غرب در **سیاوش در تخت جمشید** بی‌تردید یک هاله‌ی فکری مهم است که سینما را در متن جهان اندیشگون نخبگان ایرانی قرار می‌دهد. و این همان خصلت محتوایی زیبایی‌شناسانه‌ای است که در کنار تجربه‌ی نوی فرمی، به گسست سینما از گذشته‌ی خفت‌آلود، هم‌چون یک دلقک‌بازی اسیر دست حکام و یک پدیده‌ی مبتذل درباری و استبدادی می‌انجامد. در همین جاست که طلیعه‌ی عصیانی فکری و زیبایی‌شناسانه علیه سرنوشت گره خورده‌ی سینما و حاکمیت مستند به صدا درمی‌آید و سینما به آفاق متفکرانه‌ی حقایق اجتماعی و فلسفی و پرسش‌هایی رو می‌کند که با دوران، تاریخ و هستی مردم مربوطاند و سینمایی اجتماعی دارند. مدرنیسم در این‌جا با احضار تاریخ و جست‌وجوی پاسخی یکه و تک‌آوا برای فهم وضعیت اجتماعی و تاریخی ایرانی ما یکی می‌شود و این اندیشه را به عنصری زیبایی‌شناسانه بدل می‌سازد. از همین‌جا سینما که تاکنون به نحو عامیانه‌ای مردم را رهبری می‌کرد و بر سلیقه‌ی اخلاقی، رفتار، دیدگاه، پوشاک و آرایش و فرهنگشان اثر می‌نهاد، از این زمان به بعد به نحوی متفکرانه نقشی مسلط در رشد سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه و پرسش‌های فکری نو را ایفا کرد و این جایگاهی بسیار مهم در هنر رهبری‌کننده‌ی مدرنیت در ایران است. اگر ویژگی‌های زیبایی‌شناسی ژانرهای مختلف فیلم‌فارسی و خصوصیات زیبایی‌شناسی انواع سینمای روشنفکرانه را تا ظهور موج سوم دسته‌بندی کنیم به نتایج جالبی می‌رسیم. اگرچه هر دو سینما، نه واقعیت، بلکه ساختار آدمی هستند، اما در فیلم‌فارسی اساس سینما استوار است بر یک ادراک عامیانه از ساختن ساختمان جهانی که نشان داده می‌شود و نحوه‌ای که سوژه، خود را جامه‌ی عمل می‌پوشاند، به‌غایت سطحی و پرنقص و مصنوعی و خامدست است. اساساً ما با جهانی ایستا و روابطی مکانیکی روبه‌روییم که البته شبکه‌ی علی آن معیوب شده است؛ رویاپروری خودبه‌خود دلیل زشتی و عیب این سینما نیست. فقدان شعور در عناصر زندگی‌بخشی و معماری بصری و ساختمان روایی، فقدان هر مکاشفه و جزییات غافلگیرکننده و اندیشگون از روح زندگی و عدم لمس زندگی با زبان ظرایف و نگرش پیچیده‌ای که به نتایجی سلیس و قابل هضم تبدیل شده باشد مشکل این سینمای بازاری است. فروکش ادراک حسی زندگی تا سرحد نگاه عوام، باعث سرهم بندی و لاقیدی فرایندهای فرمال و همه‌ی عناصر ساختی از کاربرد صدا و صحنه‌چینی بازی‌سازی و تدوین و کاربرد نور و کنترل عوامل درون صحنه شده بود.

اما در سینمای روشنفکرانه علی‌رغم همه‌ی لکنت‌ها اساساً از فریب ارزان تماشاگر با جذابیت‌های شهوانی، خشونت، بزن بکوب، ساز و آواز چشم پوشیده شد. خود پرسش انسان، جهان اندیشگون او و روشی که داستان موقعیت انسانی به تماشا نهاده می‌شد، مورد سؤال قرار گرفت. شالوده‌ی این پرسش، هرچند اندیشه‌های مغشوش روشنفکرانه و بحث‌ها و فلسفه‌ها و زیبایی‌شناسی‌هایی بود که از کارخانه‌ی فکرسازی و زیبایی‌پردازی غرب میان ما سرازیر شد و جاذبه‌های مشوش سبک‌های نو و نگرش‌های هنری تازه را برای ما به ارمغان می‌آورد، با این‌وصف جهانی انسانی و نحوه‌ی به اجرا درآوردن موقعیت دشوار انسانی در آثار روشنفکرانه از جنس تفکر و ابداع بود و در پشت آن توان بزرگ خلاقیت هنری و دقایق و تلاش‌های هنرمندانه‌ای خفته بود

که می‌کوشید یک میزانسن، یک قاب‌بندی تصویر، یک بازی و یک گره‌روایی، اندیشمندانه به اجرا درآید. بدین‌سان سینمای روشنفکرانه با هر لکنتی، مسیری متفکرانه و خلاقانه در پیش رو داشت؛ مسیری که می‌توانست فیلم‌فارسی جز مسیر رشد ابتذال راهی نداشت.

با این تجربه ما به تحول زیبایی‌شناختی پایان دهه‌ی چهل و آغاز دهه‌ی پنجاه می‌رسیم. دهه‌ی چهل دهه‌ای بسیار مهم در سرنوشت هنری ایران در چالش مدرنیسم و سنت و در رویدادهای پیشروی هنری است. در این دهه هنر کلامی حرف آخرش را می‌زند و هنر تصویری (سینما) زایش بزرگ خود را پی‌ریزی می‌کند. سینمای شاعرانه‌ی عالی را محصول این دوران می‌دانند. رشد سینمای مستند نیز محصول این دوران است و در فروغ فرخزاد زیبایی‌شناسی مستند شاعرانه گرد می‌آید و او نطفه‌ی سینمای متعالی آینده را به‌وجود می‌آورد که درباره‌ی هر یک خواهیم گفت.
از آغاز بگوییم که در ارتقای زیبایی‌شناسی فیلم، استودیو گلستان و تجربه‌های آن، کانون فریدون رهنما در تلویزیون و کانون کیارستمی در کانون پرورش فکری و کانون شهید ثالث در وزارت فرهنگ و هنر و ... نقش بزرگی ایفا کردند. تجربه‌های مستند از یک سو و تجربه‌های آوانگارد از سوی دیگر، سبب پیدایش زمینه‌ی مناسبی برای رشد یک زیبایی‌شناسی نو شدند. تجربه‌های رئالیستی از یک‌سو و تجربه‌های سوررئالیستی و سیال ذهن از سوی دیگر، در این کانون‌های رها از بازار و تجارت رشد کردند.
در تجربه مستندسازی یک جریان ایدئولوژیک مبتنی بر آرمان واقعیت رویید. تأثیرات زیبایی‌شناسانه‌ی ژان لوک‌گدار در این‌جا مهم شمرده می‌شوند. در عوض در تجربه‌ی موج نو، تأثیرات آلن رنه و برگمان، تجربه‌ی آمیزش تئاتر و سینما، شکستن زمان و رهایی از روایت خطی، نقش مهمی ایفا کرد. این دو جریان، سبب یک تجربه‌ی جدید شدند که در آثار کیارستمی و شهید ثالث تجلی یافت. عناصر سبکی این سینما رویکرد به زندگی، رها کردن قواعد کلاسیک فیلم‌سازی، استفاده از نابازیگران و گزینش ریتمی شبیه رویدادهای زنده است که در کار شهید ثالث، منطبق با فضای فرتوت و مرده‌ی زندگی، کندی آن بسیار مطبوع و نوآورانه بود. در سینمای کیارستمی، عناصر نطفه‌ای زیبایی‌شناسی رویکردگرا معطوف است بر یک پرسشگری نوی عقلانی. حس فیلم، در یک تماشای به دور از هیجان‌های عاطفی، خود را در پشت پرسندگی نهان می‌دارد و به نحوی بسیار غیرمستقیم بر ما تأثیر می‌نهد، اما سؤال‌انگیزی در آن کاملاً آشکار است. در این سینما زیبایی‌شناسی نویی تجربه می‌شود که همه‌ی عناصر، از میزانسن تا بازی‌سازی تا بهره از صحنه‌ی زندگی و نور طبیعی، را دربرمی‌گیرد. این زیبایی‌شناسی که با دقت‌های عالی و فرایندهای فرمال نو همراه است، از همان آغاز، حذف، غیاب و چندآواگری را به طور کمرنگ تجربه می‌کند. این سینمای متعالی آوانگارد حاشیه‌ای، حتی در دوران موج سوم هم در خفا باقی می‌ماند و تنها پس از انقلاب اسلامی است که فرصت می‌یابد به هیئت یک سینمای حرفه‌ای، رهبری زیبایی‌شناسانه را به عهده گیرد، خود را تعمیق بخشد و به صورت یک سبک منحصر به فرد با ریشه‌های نگرش نیچه‌ای و تجربه‌های تازه در فرم‌دهی، جهان را متوجه خود کند و پیروانی در سراسر جهان بیابد که «دگما ۵» از آن جمله است. من این سبک را رویکردگرایی نام نهاده‌ام و درباره‌ی اهمیت معنوی و دیدگاهی و زیبایی‌شناسی آن در مقالات دیگری مفصل بحث کرده‌ام.
پیش از ارتقای زیبایی‌شناسی فیلم در ایران تا سرحد تأسیس یک سبک نو، تجربه‌ی موج سوم در آغاز دهه‌ی پنجاه بسیار مهم است. ویژگی زیبایی‌شناختی آن جریان که در رأسش مهرجویی و کیمیایی (**گاو و قیصر**) بودند. چگونه فرمول‌بندی می‌شود؟

پیش از **گاو و قیصر**، نشانه‌هایی از پیدایش یک سینمای جدید و متفاوت با فیلم‌فارسی و سینمای روشنفکرانه ظاهر شد که زیبایی‌شناسی خود را داشت. سینمایی با جهانی اندیشگون و در عین حال برخوردار از جذابیت‌های سینمای تجاری، گاه سکس، گاه خشونت، و همواره یک طرح و توطئه‌ی هیجان‌انگیز؛ داستانگو اما در عین حال نزدیک به یک فضای رئالیستی؛ عامه‌پسند و در عین حال متکی به ایده‌هایی تا حدودی روشنفکرانه، بهره‌ور از تجربه‌ی سینمای روشنفکرانه و در عین حال پخته‌تر از آن و با قابلیت ارتباط وسیع و اجرای منطقی‌تر از نظر فنی و تکنیکی. **شوهر آهوخانم** که با کنار رفتن آوانسیان، اقبال بزرگ یک اثر خلاق با زیبایی‌شناسی پیشرو و آوانگارد را از دست داد، به‌دست ملاپور به اثری با جاذبه‌های تجاری و البته تا حدود زیادی سطحی تبدیل شد که زیربنای چالش سنت و مدرنیسم در آن از مشخصه‌های عمیق رمان افغانی و نگاه آوانسیان تا حدودی گسست. با این‌وصف اتکای سینما به یک داستان استخواندار و فیلم‌نامه‌ای که می‌توانست اندیشه‌انگیز باشد، اولین تحول

زیبایی‌شناسانه را در روایت علیه روایت گنج قارونی پدیدار ساخت که این تحول با **قیصر** به اوج رسید. **قیصر** قبل از هر چیز با با دفن شلختگی‌های روایت بی‌سروته و فاقد شخصیت‌پردازی و فضاسازی و سازمان‌یابی رویدادها مقابله می‌کرد. فرمول **گنج قارون** که به سبب ساز و آواز و رقص و روایت ساده جذابیت چندساله داشت، حال کهنه شده بود و روایت **قیصر** که بسیار فرهیخته، خلاق اندیشیده شده و منطقی‌تر بود و ظرایف فراوانی در پرداخت شخصیت قیصر داشت، جانشین آن شد. سینمای **قیصر** با بهره از زیبایی‌شناسی فرم وسترن و جهان اندیشگون سینمای روشنفکرانه‌ای نظیر **خشت و آینه** و بارهایی از ناپختگی بیانی و لکنت آن سینما، در واقع سطح ادراک زیبایی‌شناختی را در سینمای ایران فراتر برد. حال همه‌ی عوامل اجرا و ساختار بهتری داشتند از بازی سینمایی وثوقی گرفته تا فصل‌بندی فیلم، از میزانسن تا نورپردازی از ایجاد تعلیق تا ترکیب‌بندی کلی و از فیلم‌برداری، تا موسیقی و تیتراژ در همه‌جا ذوق و هنر و اندیشه حضور داشت. این سینمایی دیگر و متمایز از فیلم‌فارسی بود، هرچند در آن هنوز استفاده از کاباره، ساز و آواز و نمایش خشونت به عنوان جذابیت‌های پولساز جای پای خود را باقی نهاده بود.

زیبایی‌شناسی **گاو** یکسره متفاوت از **قیصر** بود و هرگز بدیلی نیافت، در حالی‌که **قیصر** مدام تکرار شد. در عین حال **قیصر** جدا از درخشش‌هایی، دارای مشکلات واقعی در معرفی شخصیت‌ها و فقدان منطق کافی در داستانگویی و مشکلات ساختاری است اما **گاو** هنوز هم از درخشش و یکه بودن و یک زبان سینمایی کارامد برخوردار است. بدون ذره‌ای سوءاستفاده از عوامل منحط فیلم‌فارسی و بدون آشتی با آن.

زیبایی‌شناسی **گاو** متکی به نئورئالیسم، پیشرفت داستانگویی، شخصیت‌پردازی و لایه‌مندی و فضاسازی و هم‌آمیز تئاتر دهه‌ی چهل و جنبه‌ی رئالیستی نمایشنامه‌نویسی ساعدی و تکنیک‌های فیلم‌سازی سینمای امریکا و رشد بازیگری در تئاتر دهه‌ی چهل است. آشکارا در این‌جا یک زبان سینمایی درخشان پخته و یک زیبایی‌شناسی تأویل‌گرا متولد می‌شود. زبان کنایی، لایه‌های واقعگرایانه در رویه‌ی فیلم و بیان اشاره‌ای که از روان‌شناسی تا عرفان و نگرش‌های جامعه‌گرا را دربر می‌گیرد و در بطن فیلم جا دارد، از عناصر پیشرفت زیبایی‌شناسی فیلم درایران‌اند که با **گاو** ثبت می‌شود. اساساً سینمای مهرجویی، بعد از این، مدام نقش بزرگی در ارتقای سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی مردم و تماشاگران وسیع‌تر ایفا کرد.

حتی در کاربرد افراطی نمادگرایی و آفرینش یک سینمای ایدئولوژیک مانند **پستچی**، مهرجویی سعی می‌کرد دستامدهای سینمای متفکرانه‌ی فلینی را عمومی کند، همان‌گونه که با **هامون** و **لیلا** تجربه‌ی سیال ذهن، روایت ذهنی و فضاهای گوناگون روایت را به نحو جذابی از حالت روشنفکرانه به ساختاری قابل استفاده برای قشر وسیع‌تر تماشاگران تبدیل کرد و عناصر زیبایی‌شناختی سبک مدرنی را عمومیت بخشید.

سینمای قیصر با بهره از زیبایی‌شناسی فرم وسترن و جهان اندیشگون سینمای روشنفکرانه‌ای نظیر خشت و آینه و بارهایی از ناپختگی بیانی و لکنت آن سینما، درواقع سطح ادراک زیبایی‌شناختی را در سینمای ایران فراتر برد.

سینمای موج سوم ایران، بستر چندین تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه منحصر به فرد جدید است که در سبک فیلم‌سازی بومی‌گرای حاتمی، در سینمای بیضایی با زیبایی‌شناسی عالی آیینی، در رئالیسم امیرنادری و در سینمای کیمیایی با سینمای بارز تأثیرات وسترن و ... ظاهر شده است. هر یک از این گرایش‌ها، فرایندی نو به رشد زیبایی‌شناسی در سینمای ایران افزود و آن را ارتقا داد. در بینابین تجربه‌ی سینمای موج سوم که با فیلمسازانی نظیر مهرجویی، کیمیایی، بیضایی، حاتمی، تقوایی، نادری، مقدم، به پیش برده شد و حواشی تجربه‌های خلاق و متفکرانه‌ی کیارستمی، شهید ثالث، آوانسیان و کیمیاوی و در مرتبه‌ای پایین‌تر، فرمان‌آرا، اصلانی، داریوش و شیردل وجود داشت که سینمای ایران را از نظر خلاقیت هنری عمق بخشید و فیلم‌سازان بینابینی فرودست‌تر که در پی تجربه‌ی کیمیایی می‌کوشیدند تجارت و ذوق را به هم بیامیزند نظیر کریمی، زکریا هاشمی، داوودنژاد، هریتاش، میرلوحی... به موج سوم گسترش عمومی می‌دادند.

حال با ریشه‌گرفتن جدی‌تر فیلم‌سازی در ایران که بحران‌ها و رشد خود را داشت ما قادریم به بحث علمی‌تر از فرایند تحول زیبایی‌شناسی فیلم در ایران بپردازیم و نقش فن‌شناختی

توسعه‌نیافتگی از یک سو، و ضعف فضاسازی سینمایی را در فیلم‌فارسی از سوی دیگر با راه‌حل‌های سینمای نوین مقایسه کنیم. بنابراین باید گفت بحث نظری درباره‌ی زیبایی‌شناسی فیلم‌های ایرانی در این مقطع منطقی است. ادراک زیبایی‌شناسی فیلم در سینمای ایران و سیر آن، بدون تردید از پرسشی کلی‌تر سرچشمه می‌گیرد که به ما می‌گوید فیلم چیست. این پرسش کلی سپس با پرسش جزیی‌تر که فرایندهای هستی فرهنگی سینما را در ایران توصیف می‌کند، می‌آمیزد و این بار پاسخ مشخص‌تری به زیبایی‌شناسی فیلم و رشد و تحول آن به‌دست می‌دهد که ناظر به زندگی واقعی و تعین‌یافته‌ی سینما در میان ماست. آشکار است که هر بار با برآمدن و طلوع یک جریان زیبایی‌شناختی نو در سینما این تعریف در سینمای مشخصش، دچار تحول می‌شود؛ و مسلماً زیبایی‌شناسی دوره‌ی اول یعنی سینمای اوگانیانس و زیبایی‌شناسی سینمای سپنتا و این دو، با زیبایی‌شناسی سینما در تولد دوم و ظهور فیلم‌فارسی و زیبایی‌شناسی اینها با زیبایی‌شناسی در سینمای روشنفکرانه و جملگی با زیبایی‌شناسی موج سوم، و همه‌ی آن‌ها با زیبایی‌شناسی آوانگارد سینمای رویکردگرای پس از انقلاب و ... فرق دارد و صرفاً یک تعریف کلی، یک تحلیل کلی و یک منظر عمومی، تکلیف فرایندهای زیبایی‌شناختی در سینمای ایران را روشن نمی‌کند.

به هر رو فهم زیبایی‌شناسی فیلم در صدساله‌ی اخیر ما، به طور عمومی با اساس زیبایی‌شناسی این هنر قرن بیستمی سینما و تأثیرات نحوه‌ی هستی‌یابی این هنر تکنولوژیک و تصویری، مثل هر سینمای دیگری، ارتباط دارد.

زیبایی‌شناسی هنر تکنولوژیک، همانگونه که والتر بنیامین یا جستار مهم «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» و هنر عصر جدید، به آن اشاره کرد، بسیار متفاوت با هنر پیشین است. در این‌جا تعریف ماهیت هنری سینما مشمول همان تعریف ماهیت هنر به‌طور کلی نمی‌شود، بلکه سرشت صنعتگرانه‌ی هنر مدرن، تولید جمعی و تأثیر بی‌وقفه‌ی افزار و نحوه‌ی تولید، بدون تردید در تعریف این «هنر ـ صنعت» نو جابه‌جایی ایجاد می‌کند. حیثیت تکنولوژیکی و فنی فیلم، از چند سو این هنر را در حال مکالمه‌ی آینه‌گون با دوران مدرن قرار می‌دهد و نقش ابزار را در دریافت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی فیلم عمده می‌کند. بدین‌سان سینما با فن‌شناسی قرن بیستمی، با علم و دانش و واقعیت نظام معاصر صنعتی، پیوندی ماهوی می‌یابد. در هیچ هنر سنتی، شعر، نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و ...، به قول فرانسیس اسپارشات، نیاز به مصالحی نیست که این‌چنین با ابزارهای فنی و دقیقی ربط داشته باشد که با تلاش فراوان طراحی و ابداع شده و به سطح ترقی و پیشرفت‌های فنی مدرن وابستگی ماهوی داشته باشد.

چنین است که فیلم‌سازی در کشوری پیرامونی، با وسایل عقب‌مانده با دانش فنی ابتدایی، با فقدان متخصصان کارامد که با نوآمدترین دوربین‌ها و وسایل از مرحله‌ی گرفتن فیلم تا چاپ و ظهور بتوانند کار کنند، مستقیماً بر زیبایی‌شناسی اثر تولید شده تأثیر می‌گذارد؛ همان‌طور که در بخش هنری و فکری، خود پیشرفت‌های رمان‌نویسی مدرن، بازیگری مدرن، روانشناسی و جامعه‌شناسی و فلسفه مدرن و ... کاملاً بر روی هستی زیبایی‌شناسانه یک فیلم تأثیر دارد و درک ژرف‌تر و نو از روابط بغرنج انسانی، روحیات و رفتارها و غیره در زیبایی‌شناسی فیلم تأثیر می‌نهد. شاید یکی از عللی که کسانی چون غفاری و رهنما و... یعنی سینماگران روشنفکر و ستوده و تحسین شده در اروپا که شعور و تجربه‌شان در آنجا در حوزه‌ی فیلم‌سازی و نقد و شناخت فیلم بزرگ داشته می‌شد با ورود به ایران و آغاز فیلم‌سازی، آثاری پرنقص و خامدست می‌آفریدند، همین تأثیر مجموعه‌ی شرایط فنی ماقبل مدرن و سطح تکنولوژیک و شعور فنی موجود در ایران آن سال‌ها و کلاً زندگی ایرانی ما بود که با یک تعویق واقعی از جهان مدرن ذهنیتی ناکارامد و عینیتی پرنقص برای آفرینش یک هنر قرن بیستمی می‌آفرید. البته طبیعی است که قدرت خلاق انسانی تا حدودی تنها تا حدودی ـ می‌تواند بر تأخیر تکنولوژیک فایق آید و لااقل با درخشش‌های آفرینشگرانه‌ی معنوی و یکه آن فاصله را پر کند. اتفاقاً گاه در سینمای ما این اتفاق افتاده است.

من درهمین جا می‌خواهم بگویم یکی از عالی‌ترین راه‌حل‌های نبوغ‌آسا، در ایران، با سینمای رویکردگرا و سبک کیارستمی به ظهور رسید. فیلمساز سبکی ابداع کرد که مشکلات تکنولوژیکی تولید فیلم به جزیی از ساختمان زیبایی‌شناسانه اثر تبدیل شد؛ و از آن‌جا که این سبک به‌غایت خلاق و هنرمندانه است، این فاصله‌ی فن‌شناسانه را در خود هضم کرد. یعنی در ایران اگر ممکن نیست با آثار شکوهمند فنی، و تکنولوژی قرن بیست‌ویکمی فیلم‌های پرهزینه و با جلوه‌های بهت‌انگیز ساخت، می‌توان با بازگشت به شرایط کودکی فیلم‌سازی، وقتی که دوربین نقش چشم تماشاگر را بازی می‌کند، راه نویی برای فیلم‌سازی آوانگارد فراهم کرد که رها از زرق و برق تکنولوژی قرن بیست و یکمی، تماشاگر را مشحون از

لذت زیبایی‌شناسانه‌ی ناب و مشارکت در اندیشه‌پردازی کند. این راه سپس یک شالوده‌ی فلسفی و تفسیری نو یافت و جهان خسته‌ی مدرن را به بازگشت فراخواند، اما نه رجعتی ارتجاعی بلکه رسیدن به سادگی آوانگارد. بدیهی است که در این‌جا همه چیز نسبی است. اولاً حتی این زیبایی‌شناسی گریزان از فعالیت اعجاب‌آور تکنولوژیک، در قلمرو خود روزبه‌روز ابزار کارش را دقیق‌تر و نیروهای متخصصش را کارامدتر کرد، و ثانیاً روزبه‌روز بیشتر به فرایندهای ناب‌فرمال که با ابزار موجود قابل دستیابی هستند روی کرد و سینمای آوانگاردتر هنری نجواگرفت در واقع با نیروی تخیل هنری و آفرینش فرم‌های جذاب پیشرو، به تحقیر پیشروی فن‌سالارانه‌ی سینمای غرب پرداخت که با خلأ معنویت روبه‌رو شده و سینمایی پرشکوه اما به همان میزان غیرانسانی، خشن، تن فروشانه و سوداگرانه را ابداع کرده است که با زیبایی‌شناسی خشونت و سکس، کودکان و مردم جهان را به درندگی و ناتوانی از دوست داشتن و عشق سوق می‌دهد. کسانی که قادر به درک اهمیت زیبایی‌شناسانه‌ی گریز از سابقه‌ی فن‌شناسی و جست‌وجوی راه‌حل دیگر نیستند، حق دارند که به سینمای متفکرانه نوین ایران به دیده تردید بنگرند.

به هر رو در زیبایی‌شناسی سینمای ایران موضوع تفاوت سطح توسعه‌ی مادی در این کشور با جهان اهمیت بسیار دارد. زیبایی‌شناسی فیلم‌فارسی نظیر **توفان زندگی، زندانی امیر، شرمسار، مستی عشق، افسونگر، ولگرد، پرستوها به لانه باز می‌گردند، امیرارسلان، چهار راه حوادث، شبنشینی در جهنم، دلهره، ضربت، گنج قارون** و ...، تا آخر همواره در بخش مهمی از داوری‌اش، متأثر است از عواقب نقص ابزارهای دست دوم، خامدستی به‌کار برندگان ابزار، فقدان متخصص فیلمنامه‌نویسی درک سطحی از پرداخت شخصیت در فیلم، فقدان بینش ژرف روان‌شناسی و جامعه‌شناسی فیلمساز، فقدان فیلمبرداران، صحنه‌پردازان، نورپردازان و منشی صحنه و تولیدکننده حرفه‌ای و غیره. این عقب‌ماندگی‌ها منجر به ساخت آثاری سطحی، با درک ضعیف از محتوا فرم و شرایط تکنیکی ویران و روابط انسانی و شخصیت‌های معیوب و روایت ناقص و مناسبات علّی ناهنجار و نادرست و عدم تأثیر حسی می‌شوند. در هرجا که اثری از آثار سینمای ایران در حوزه‌ی فیلم‌فارسی، از نظر زیبایی‌شناسی با آثار دیگر فاصله می‌گرفت، مستقیماً دخالت بهبود وضعیت تکنولوژیک فیلم، نقش کاربرد ابزار تازه، حضور کارشناس بهتر در فیلم‌برداری و کارگردانی و یا صدا و نور و غیره را نشان می‌دهد. اتفاقاً به سبب وجوهی برتر از همین کارشناسی و اطلاع از فیلم‌برداری و تدوین و منطق داستانگویی و بازی‌سازی و ... است که تصاویر اوگانیانس و حتی سپنتا را علی‌رغم همه مشکلات دیگر نظیر نبودن فیلم خام و دوربین مدل کهنه‌تر، عالی‌تر از سینمای فیلم‌فارسی در تولد دوم کرده است. و یا فیلم‌هایی چون **ولگرد، ضربت**، و حتی **گنج قاورن** را در جایگاهی فراتر از دیگر آثار فیلم‌فارسی قرار می‌دهد و بدان‌ها جذابیت‌های ویژه می‌بخشد. بگذریم که این تمایز در آثار متفاوت نظیر **شب قوزی و خشت وآینه** از نظر احاطه بر فرم و ابزار کاملاً مسجل است و سپس در سینمای موج سوم به پختگی می‌رسد که در زیبایی‌شناسی فیلم هم اثرش هویداست.

جدا از تأثیر مخرب تأخیر فن‌شناسی و تکنولوژی فیلم در ایران نسبت به جهان مدرن و نقش آن در دریافت زیبایی‌شناسی سینمای ایران، باید از نقش محور و قدرت ایجاد باورپذیری مصور بر پرده در تأثیر زیبایی‌شناختی فیلم صحبت کرد.

بخش مهمی از مشکل سینمای ایران، مربوط به ناتوانی در ایجاد این توهم حرکت زنده و دارای نشانه‌های باورپذیر زندگی است. حتی زمانی که ما با قدرت ایجاد توهم در سینمای کلاسیک مبارزه می‌کنیم، باز حول کانون توهم حرکت و شباهت فیلم و زندگی، زیبایی‌شناسی‌مان را به فعالیت وا داشته‌ایم.

سینما بر یک توهم‌انگیزی ساختاری در حیات انسان متکی است که به‌طور طبیعی حاصل نحوه‌ی مناسبات دستگاه چشم و دستگاه مغز است. این پدیده‌ی آفرینشی و تکوینی در انسان، مایه‌ی پیدایش یک زیبایی‌شناسی مدرن شده که همان توهم ایجاد حرکت به‌طور مصنوعی بر پرده سینماست. این توهم اتکا دارد بر همان قوه‌ی بنیادی در انسان. یک قاب مستطیل با خطوط افقی مساوی را در کنار قابی با همان اندازه ولی با خطوط عمودی می‌گذاریم و به‌نظر می‌رسد یکی بزرگتر از دیگری است. ما دو دایره با قطر واحد را در دو نقطه‌ی مختلف درون‌زاویه‌ای حاده با فاصله قرار می‌دهیم و یکی را بزرگتر از دیگری تصور می‌کنیم. ما به آسمان می‌نگریم و تصور می‌کنیم خورشید در حال حرکت است و از شرق به غرب می‌رود. اگر دستی را در آب سرد و دستی را در آب گرم بگذاریم و سپس هر دو را در ظرف آب با دمای معتدل فرو کنیم فرمان‌های غلطی دریافت می‌کنیم.

در سینما، تکنیک‌های گوناگون اعم از مونتاژ و صحنه‌چینی و تا انواع واقع‌نمایی وجود دارند که امر ساختگی و ناموجود را

واقعیتی زنده به نظر می‌آورند، از همه مهم‌تر همان تصویر متشکل از فوتون‌های نور است که تا حد واقعیتی زنده همدردی ما را برمی‌انگیزد و در واقع ما را فریب می‌دهد. نویسنده‌ای در این باره می‌نویسد: «توهم حرکت نیست که ما را برمی‌انگیزد تا آن‌چه را می‌بینیم به جهان تجربه نسبت دهیم، بلکه ماهیت خاص تصویر است که فیلم‌ها را از کیفیتی نمایشی برخوردار می‌سازد و مادامی که این ماهیت موجود است و با ماهیت آن‌چه به نمایش درمی‌آید متناقض نیست، ما را وا می‌دارد که آن‌چه را می‌بینیم هم‌چون رونوشتی از رویدادی که اتفاق افتاده در نظر آوریم. تماشاگر میل دارد ادراک خود را از فیلم به طرق مختلف از کیفیتی عادی و آشنا برخوردار سازد.» واقعیت مربوط به ماهیت خاص تصویر متحرک، منجر به نقش توان ایجاد فضایی سینمایی در زیبایی‌شناسی فیلم می‌شود. زیبایی‌شناسی فضای سینمایی، خاص هنر هفتم است و حاصل، «تغییر خطوط دید و حرکت و از دید خارج شدن اشیای دوردست در هنگام تغییر جایگاه دوربین» است و هم‌چنین کارکرد انواع عدسی‌ها و تأثیر انواع شگردهای فیلم‌برداری نظیر زوم و تله‌فتو و ... است و کاملاً جنبه‌ی انتزاعی و گرافیکی دارد. هرچند که تماشاگر هم از جایگاه خود در سینما آگاه است و هم به آن پابسته نیست. ما فیلم را هم تصاویری دوبعدی و هم صحنه‌ای سه‌بعدی که رویدادها در آن روی داده‌اند تماشا می‌کنیم و مدام احساس ما درباره‌ی فضای سینمایی دچار عدم تعین و گردش بین این دو ادراک است، اما وضعیت ما هرچه باشد، تناسبی که فیلمساز با توجه به این توان نمایشی یک فیلم از یک سو و باورپذیری و واقعگرایی فیلم (واقعگرایی بر مبنای درک خلاق درباره‌ی روابط فضایی میان عناصر سازنده فیلم و روابط میان فیلم و تماشاگر) می‌آفریند، برای داوری زیبایی‌شناسانه‌ی فیلم مهم است. ناتوانی در ایجاد همین فضای سینمایی و توان نمایشی فیلم است که آن‌همه فیلم‌فارسی را در ایران به مضحکه کشاند و آن را به نشان بارز یک شعور سوهم‌بندی‌کننده‌ی بی‌اطلاع از کار سینما، تبدیل کرد و کارش را آن‌چنان به ابتذال کشاند که کمتر سینمایی در جهان به چنین ابتذالی درغلتید. مشکل سینمای فیلم‌فارسی از نظر زیبایی‌شناسی وجه تجاری و عامه‌پسند آن نبود، بلکه ناتوانی در ادراک فضای سینمایی و ناتوانی نمایشی فیلم بود. البته سینمایی در رأس فعالیت هنری سینمایی‌مان آفریده شد که اتفاقاً با توهم سینمایی مبارزه می‌کند. روشن است که واقعیت فیلم، هرگز مبتنی بر واقعگرایی بر پایه‌ی واقعیتی تخیلی نیست، بلکه «واقعگرایی بر اساس ضبط گرافیکی» است و برای همین، مدام در متن فیلم این وقوف را پیش می‌کشد و به زیبایی‌شناسی اثر رویکردگرا و ایجاد آگاهی مدام تماشاگر از جایگاه تماشاگرانه‌اش بدل می‌سازد. با این‌همه همین سینما که مثلاً در **کلوزآپ، زیر درختان زیتون، طعم گیلاس، یک داستان واقعی، سیب** و ده‌ها فیلم دیگر تجربه شده است، همه‌ی قدرت خود را بر اساس ایجاد یک فضای سینمایی باورپذیر و پاسخ خلاق به «واقعگرایی فیلم» ـ و نه واقعگرایی به معنای تبعیت از واقعیت بیرونی ـ به چنگ می‌آورد. البته باورپذیری فیلم اساساً باورپذیری فضایی سینمایی است که می‌تواند رئالیستی سوررئالیستی و ... باشد. بدین‌سان در ادراک فرایند تحولات زیبایی‌شناسی در سینمای صدساله‌ی ایران، توجه به این دو عنصر اساسی و تغییرات آن و مناسبات این دو عنصر زیبایی‌شناسی هنر سینما یعنی تکنولوژی تولید فیلم و توان نمایشی و واقعیت سینمایی، مهم است. سینمای ایران به شیوه‌ای کاملاً مبتکرانه‌برحسب واقعیت زندگی و سطح توسعه‌ی اجتماعی ایران، رابطه‌ی این دو را به سود ایجاد یک زیبایی‌شناسی متعالی حل کرده است که من آن را «زیبایی‌شناسی سینمای رویکردگرا» نام نهاده‌ام که با استیلای سبک کیارستمی، بحران زیبایی‌شناسی فیلم را به سود آفرینشی عالی حل کرده است، بحرانی که زاییده‌ی عقب‌ماندگی تکنولوژیک از یک سو و ناتوانی نمایشی فیلم در ایران از سوی دیگر، بود. ادراک اهمیت زیبایی‌شناسی سینمای کیارستمی از منظر حاضر، برای ما و جهان بسیار آموزنده و گشاینده‌ی دریچه‌ی نویی در ادراک سینمای نوین ایران بعد از انقلاب است. با سینمای موج سوم، در واقع نسبت تعین تکنولوژی فیلم و توان ایجاد فضای نمایشی فیلم و فضای سینمایی، هم در مقایسه با فیلم‌فارسی گنج قارونی و هم در مقایسه با سینمای روشنفکرانه نظیر **شب قوزی**، تحول یافت. مشق بیست سالِ سپری شده از تولد دوم سینما، هم ابزارها را نسبتاً بهبود بخشیده بود و هم متخصصانی نسبتاً کارامد در همه‌ی عرصه‌ها ایجاد کرده بود. نه تنها کارگردانان آموزش‌های بهتری در متن تولید سینمایی کسب کرده بودند، بلکه فیلم‌برداران و نورپردازان بازیگران هم ماهرتر شده بودند. از سوی دیگر، منابع فیلم‌نامه‌ای سینما از آن غافلگیری به‌درآمده و با جهان اندیشگون و پرسش‌های مهم‌تر و شناخت بهتری از انسان و روح و واقعیت فردی و عمل اجتماعی‌اش تماس یافته بود. مسعود کیمیایی دستیار متبحرترین کارگردان سینمای ایران، یعنی ساموئل خاچیکیان بود؛ و از سوی دیگر با پیشینه‌ی

روشنفکری خود، جوانی اهل اندیشه محسوب می‌شد و ضمناً فردی بود آموخته از زندگی در میان مردم، آشنا به چهره، رفتار، عمل، زبان و روان‌شناسی مردم جنوب شهر. کسی که برای فیلم او تیتراژ تهیه کرده بود، کیارستمی و عکاس او امیر نادری بود. موسیقی را اسفندیار منفردزاده با ذوق نو ساخته بود و عباس شباویز، تهیه‌کننده‌ای که دیگر چم و خم تهیه فیلم را می‌دانست، امور فیلم‌سازی‌اش را تدارک می‌دید و از او پشتیبانی می‌کرد و نوآوری او را مهر تأیید می‌زد. مهرجویی نیز در امریکا به‌طور عملی و نظری با سینما آشنا شده و در ایران از تجربه‌ی کسانی که سال‌ها در حوزه‌ی سینما فعال بودند (تهیه‌کننده‌ای نظیر فاضلی) سود جسته بود. اما شاهکار او بدون توجه به همه‌ی پیشرفت‌های دهه‌ی چهل در زمینه‌های فیلم‌نامه و فیلم‌برداری و بازیگری و ... تصورپذیر نیست. وزارت فرهنگ و هنر امکان گسست از ذائقه‌ی بازاری فیلم‌فارسی را به مهرجویی می‌داد و او با نبوغ سینمایی‌اش می‌توانست ابزار را در خدمت یک فضای سینمایی، و رشد توان نمایشی فیلم درآورد که کاملاً نو بود و با ضعف و فروپاشیدگی فیلم‌فارسی از یک سو و عدم پختگی و لغزش‌ها و لکنت‌های سینمای روشنفکرانه از سوی دیگر، فاصله داشت. دو فیلم با دو زیبایی‌شناسی گوناگون، هر دو، آثاری بسیار جدی، باورپذیر، سلیس و جذاب برای تماشاگر درآمدند، آثاری که می‌توانستند تماشاگر را بدون آن‌که تماس جسمی با فضای فیلم داشته باشد، در آن شریک کند. در نتیجه فرد تماشاگر را با توان زیاد وارد فضایی و جهانی می‌کردند که در کنترل کارگردان بود و آن‌ها به‌خوبی از این فضاسازی نمایشی برمی‌آمدند. آثاری گسیخته و نامعقول و فاقد مناسبات علت و معلولی و ناتوانی درکاربرد شگردهای فیلمیک و بازی‌های خامدست نبودند. زمان و واقعیت سینمایی، پرورش و تحول رویدادها و شخصیت‌ها و کنش و واکنش قهرمانان و غم و اندوهشان بسیار نیرومندتر از گذشته هدایت می‌شد. و در آن‌ها همواره ذوق و تفکری بدیع وجود داشت. جهان نوستالژیک حاتمی، برای تماشاگر فضایی سرشار از تصاویر، زبان، اشیا، و رفتارهای دورانی می‌آفرید که در مفصل جهان کهنه و جهان نو جاری بود. پایان قاجار و اوایل پهلوی زیبایی‌شناسی توأم با شعور خلاقش را در این سینما می‌آفرید. در سینمای بیضایی از رئالیسم رگبار که با یک زبان نمادین همراه می‌شد تا سوررئالیسم غریبه و مه و تا چریکه تارا و مرگ یزدگرد همه جا احاطه، استادی، بهره‌مندی از مهارت و دانش از زبان نمایشی ملی و کاربرد سینمایی آن، ردی داشت که بیانگر تلاشی هوشمندانه برای ایجاد سینمایی متفکر بود. فضای آثار نادری که با آثار «فیلم‌نوار» همگونی داشت، پرسش‌های جدی زندگی انسان‌هایی بی‌هیچ افق امیدوارانه را با همه‌ی مشیت پوچ تباهی ویأس زندگی حاشیه‌نشینان ترسیم می‌کرد.

آن درک کاملاً آوانگارد از سینما که در چنته‌ی آوانسیان وجود داشت تحت تأثیر سینمای برسن در بازی‌سازی و درک از حرکت درونی بود، کنار آن تجربه‌ی سیال ذهن کیمیاوی، الوان کاملاً متفاوتی از تلاش‌های زیبایی‌شناسانه را به جلوه می‌انداخت که عقب‌ماندگی تکنولوژیک را به نحو آفرینشگرانه‌ای با ایجاد فضای سینمایی نو جبران می‌کرد و در حاشیه‌ی سینمای موج سوم، حیات سینمای روشنفکرانه را محفوظ می‌داشت. این سینمای روشنفکرانه گرچه از اقبال عمومی برخوردار نبود، ولی آشکار از سینمای روشنفکرانه‌ی دهه‌ی چهل، بسی منسجم‌تر و ماهرتر و سیلیس‌تر بود. سینمای تقوایی و اصلانی و داریوش و فرمان‌آرا هر یک سیمایی نو به تجربه‌ی فیلم‌سازی ما می‌دادند، اما حادثه‌ی اصلی زیبایی‌شناسانه در بطن سینمای مستند و مستندنمای کانون پرورش فکری روی می‌داد؛ سینمایی که اساساً سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه نویی را تدارک می‌دید. گزارش کیارستمی، همراه سینمای شهید ثالث، متکی بر یک نگرش نو درباره‌ی فضای سینمایی بود. آوانگاردیسم و واقعگرایی فرمالیستی سینمای شهید ثالث بدیلی نیافت، اما مستندگرایی سینمای کیارستمی، با گوهر عقلانیت مدرن از یک‌سو و زیبایی‌شناسی تئاتر از سینما حقیقت، بازی‌سازی برسُنی، واقعگرایی نئورئالیستی و سینمای ژاپن و قرائت تازه‌ای از شاعرانگی و حضور کودک، راه را برای تجربه‌ی کاملاً متمایز، فرامدرنیستی و یک سبک نویی گشود که پس از انقلاب شکل نهایی چرخه‌ای یافت و یک سینمای رویکردگرا را متولد گرداند که اوج رشد زیبایی‌شناسی در سینمای ایران است. جریانی که سینمای ایران را از دنباله‌روی تجربه‌های غرب رهانید و به یک جریان مسلط نو بدل کرد. حال مکالمه‌ی ما با سینما ثمر داده بود و پس از سالیان دراز به ما راه گفت‌وگویی مستقل و بدیع و خلاق را در سطح جهان آموخته بود. دنبال کردن فرایندهای زیبایی‌شناسانه‌ی پس از انقلاب به طور جزیی‌تر بحث زیبایی است که بهتر است در فرصتی دیگر پی‌گیری شود. درباره‌ی منابع زیبایی‌شناسی سینمای بعد از انقلاب و نقاط عطف آن باید بحث وسیعی را پیش برد. مسلماً یک انقلاب دینی و دورانی نو (چه از

منظر دخالت قدرت سیاسی در سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی دوران و چه از منظر نفوذ زوایای نو در آفرینش سینمایی) بر سینمای بعد از انقلاب تأثیر داشت.

ابتدایی‌ترین تأثیر زیبایی‌شناسانه، جدا کردن سینما از اخلاق مدرن لیبرالی بود که مشخصاً متمرکز می‌شد بر ممنوعیت تصویر روابط ممنوع و حرام شرعی بین زن و مرد. بعد از چالش‌های گوناگون و تردید درباره‌ی ضرورت یا عدم ضرورت سینما، مرجعیت دینی و سیاسی و بنیانگذار جمهوری اسلامی ایران میزبانی شفاف سینمای نوین ایران را وصف کرد. اما م (ره) فرمودند اسلام با سینما مخالف نیست، بلکه با فحشا مخالف است (نقل به مضمون). این نگاه مفتیانه، سبب گشایش راه روشنی برای زیبایی‌شناسی فیلم و فضای سینمایی شد تا مسیر خود را از سیطره‌ی قواعد هالیوودی رها کند و سرشت متفکر و زیبا و سالم بگیرد. به‌ویژه اشاره به نمونه‌ی **گاو** به‌زبان ایشان، اشتیاق یک زندگی جدید سینمایی را ترویج کرد. دریغا که کارگزاران کوته‌اندیش، در مسیری دیگری گام زدند، رویداد عظیم انقلاب، جنگ و قلمرو آشتی دین و سینما می‌توانست به نقاط عطف ایجاد یک زیبایی‌شناسی واقعگرا و نو در سینمای ما بدل شود، اما آنان زیبایی‌شناسی فیلم را در هر دو عرصه عمدتاً به سوی زیبایی‌شناسی منحط سینمای درجه‌ی سوم هالیوودی راندند، ولی زیبایی‌شناسی نو در جایی دیگر شروع به رشد کرد.

بررسی فرایندهای نو در زیبایی‌شناسی فیلم در سینمای کنونی ـ سینمای بعد از انقلاب ـ اجمالاً متکی بر طرح زیر خواهد بود:

رهبری زیبایی‌شناسی پیشروی در سینمای جهان پس از انقلاب اسلامی ایران، پدیدار شده است که منشأ آن، یک تجربه‌ی ریشه‌دار در سینمای ایران، با هدایت سینمای کیارستمی است، همان سینمای مستندگونه که در کانون پرورش فکری متولد شده و فضای تجربه نسبتاً آزاد و آوانگاردی را پشت سر نهاده و از سینما حقیقت، سینمای ژاپن ـ سینما چشم، سینمای برسن و تا حدودی نئورئالیسم، تأثیراتی پذیرفته بود. آن سینما همواره به نحوی خلاق جست‌وجوهای خود را ادامه داد و بالاخره ثمره‌اش، با فروریزی موجودیت جسیم سیستم غالب فیلم‌سازی حرفه‌ای پیشین در بعد از انقلاب، ظاهر شد و به یک جریان نوین فیلم‌سازی ارتقا یافت که دیگر پیرو هیچ‌یک از سبک‌های پیشین سینمای جهان نبوده و حتی از نظر شالوده‌های فکری و جهان‌نگری و زیبایی‌شناسی، خود را از مبناهای سینمای پیشروی پیشین جدا کرده و بر پایه‌های اندیشه و تجربه‌ی زیبایی‌شناسی امروزی و مابعد مدرن قرار گرفته و یکسره نو و بی‌سابقه شده است؛ سینمایی با تأثیراتی از جهان مابعد نیچه‌ای تفکر فلسفی و تأثیراتی از زیبایی‌شناسی نو، شالوده‌شکنی و هرمنوتیک مدرن که در عین حال از کلیشه‌های پسامدرنیستی می‌گریزد و خود بنیانگذار یک فرامدرنیسم پیشرو و مستقل است. این جریان را رویکردگرایی نام نهاده‌ام و می‌کوشم از نظر زیبایی‌شناسی آن را وصف کنم، به معرفی فرایندهای نویش بپردازم و بر بستر تحول زیباشناسی فیلم در سیر صدساله‌اش، به تعریفش درآورم.

سرشت زیبایی‌شناسانه‌ی سینمای رویکردگرا، هم‌چون جریانی کاملاً نو، به‌درستی درک نمی‌شود، جز آن‌که اولاً مجموعه‌ی فرایندهای نوی زیباشناختی جهان در متن مدرنیسم و مابعد مدرنیسم، ثانیاً تحولات زیباشناختی در سینمای آوانگارد جهان در دوران برآمدن مدرنیسم و بحران بعدی سینمای مدرنیستی، و ثالثاً تحولات زیبایی‌شناسی سینمای ایران از آغاز تا انقلاب اسلامی بر متن واقعیت زندگی ما و جدل یا همنشینی ویژه‌ی سنت با مدرنیته درک شود. فهم جاری شدن نشانه‌ها، نمادها، دیدگاه‌ها و عناصر پیشتاز مدرنیت در بطن جامعه‌ای ماقبل مدرن و موقعیت سینما در این میان بسیار مهم است. حال ما همه‌ی این نسبت‌ها را قبلاً اندیشیده شده فرض می‌کنیم تا مشخصاً سینمای بعد از انقلاب و در کانون آن، رویکردگرایی را از منظر زیبایی‌شناسی ارزیابی کنیم.

وقوع دو رویداد عظیم اجتماعی، ویژگی دورانی است که ما از آن سخن می‌گوییم، و هر دو به دو عامل بسیار تأثیرگذار در کانون یک دوران و قوه و نیروی عظیم مؤثرش بر زیبایی‌شناسی فیلم و پیدایش جریان رویکردگرایی بدل شده‌اند. منظورم انقلاب اسلامی و جنگ است. و اتفاقاً تأثیر بزرگ «انقلاب دینی» و «دفاع مقدس» از نظر جهانشناختی هرگز در «سینمای دینی» و «سینمای جنگ» تجلی نیافت، بلکه در سینمایی دیگر، به‌ظاهر دور از انقلاب و جنگ، و حتی دارای موضعی روشنفکرانه ظهور یافت. سینمای رسمی دینی و سینمای رسمی جنگ، هر دو، عمدتاً ناتوانی بزرگ خود را در ارتقای زندگی به متنی زیبایی‌شناسانه نشان دادند و در عوض با شعور و افق کوتاه و زیبایی‌شناسی معکوس، و پیروی از سینمای مبتذل هالیوودی، سینمای درخشان و زنده و تراژیک رویدادها را تنزل دادند و مبتذل کردند و انقلاب و جنگ و دین را

در آثار بازاری خویش به مضحکه گرفتند. نمایش ساختگی دین‌پروری و حماسه‌ی دفاعی و انقلاب، در انبوهی از آثار نظیر **فریاد مجاهد و حمله به اچ ۳ و ویرانگر و عقابها** و ده‌ها نمونه دیگر، هرگز بیانگر تولد یک زیبایی‌شناسی نو نبود. نتیجه و تأثیر عمیق انقلاب و جنگ همان فروریزی نظم متحجر حکومتی و هنری یعنی رژیم پهلوی و فیلمفارسی بود که مانع لمس زندگی می‌شدند، در خلأ این نیروی جسیم، زندگی در معرض امواج سیل‌آسای حضور مردم واقعی با همه‌ی خواسته‌ها و با همه وجوهشان و همه‌ی خوبی و بدی واقعی‌شان، قرار گرفت. همچنین یک توفان انقلابی، بیش از هر وقت واقعیت را عریان و پیشارو قرار داد، اهمیت عینی زندگی را فرا برد و همگان را با آواهای متعدد به نحوی عریان روبه‌رو کرد. حتی خشونت‌های تروریستی و خشونت‌های ناگزیر برای سرکوب خشونت تروریستی که دو چهره‌ی هول‌انگیز رابطه‌ی انسانی بود، چیزی نبود جز برهنه کردن واقعیت انسانی و در عین حال بروز صداهای متعدد تهفته در زندگی ما چیزی که هر داوری قطعی بشری را از قطعیت می‌انداخت، به سرشت دیدگاهی جهان و وجه تفسیری واقع‌بینی ما تأکید می‌کرد و ... نتیجه‌ی این حضور و ثقل سنگین واقعیت، مردم، و خرد زندگی، از رونق افتادن شیوه‌های سوررئال نگاه به درون و افق‌های خیالپردازانه دور و دراز از یک‌سو و به میدان آمدن نگاه، سبک و تجربه فیلم‌سازی در حاشیه‌ای بود که قبلاً عشق لمس زندگی داشت، چه از نظر زیبایی‌شناسی و چه از نظر باورهای فکری و نحو فیلم‌سازی.

متأسفانه سینمای جنگ که آن‌همه فضا برای لمس انسان، واقعیت، زندگی، برای فیلم‌سازان جنگ و نسل جوان مسلمان حاضر در جبهه به‌وجود آورده بود و در تجربه‌ی مستند جنگی، آثار آوینی و حتی کارهای اولیه‌ی حاتمی‌کیا و درویش و ... تأثیر داشت، راه ارتقای خلاقانه و تداوم زیبایی‌شناسانه‌اش را نیافت و غرق نگرش کهنه‌ی سینمای داستانگو شد. اما همه‌ی واقعیت و زندگی در نگره‌ی زیبایی‌شناختی سینمای کیارستمی ثمر داد. عطش لمس زندگی و تجربه‌اندوزی از تماس با واقعیت و ارتقای تجربه پیشین به تجربه‌ی نو با همه‌ی لوازم نوی فکری و درس‌آموزی از زندگی در این سینما، به نحو عالی سازمان یافت و به کانون سینمای حرفه‌ای نخبه بدل شد: حمیت ستیزی، نسبی‌گرایی، پرسش عقلانیت مدرن، چالش سنت و مدرنیسم، رویکرد به همه‌ی عناصر محیط انسانی، ارتقای همه‌ی عناصر زندگی به ارزش زیبایی‌شناختی، از بازی نابازیگران تا بداهه‌پردازی و تا تحول در مفهوم شخصیت‌پردازی و تا تبدیل سینما هم به ابژه وهم سوبژه‌ی خود و تا یک پرسشگری و شکاکیت نیچه‌ای و تا احضار کودکی هم‌چون نشانه کودکی جامعه‌ای در آغاز ارزیابی مجدد و قرائت نوی همه‌چیز و شک‌آوری.

همه‌ی اینها با یک روح شهودی و اشراقی نهفته و شاعرانه که به گونه‌ای پنهان در کُنه خود یک حس وحدت وجودی طبیعت‌گرایانه را نهفته دارد، دستاورد سینمای نوین است. از تحولات زندگی و دستامدهایی که ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی یکه‌ای را تحقق بخشیده است و مکالمه‌ی فعال به‌زبان سینما را با قطعیت‌ستیزی، تأویل‌گری، شگرد غیاب و سازمان دادن نگفتن و حذف و فضاهای خالی را سر داده است و در واقع بر تارک تجربه‌های ساختارزدایانه‌ی نوین و هرمنوتیک امروزی خود را جا داده و استیلایش را بر سینمای جهان تثبیت کرده است.

شگفت نیست که این سینمای زاده شده از زندگی جدید و تجربه‌ی عظیم تحول و دگرگونی در ایران، خود را با روح آزادی‌گرایی سیراب کرده و در متن خلاق به سینمایی آزادی‌گرا و مخاطب‌گرا بدل شده است. آزادی‌گرایی، نه در شعار، بلکه به نحوی ذاتی، یعنی با فرم و زایش زیبایی‌شناسی نوین. و باز حیرت‌آور نیست که

این آزادی‌گری که محصول رویداد عظیم خودآگاهی انسانی و بیداری برای کسب حقوق و رهایی از استبداد سنتی بود، در متن زیبایی‌شناسانه‌اش به صدایی شک‌آور و پرسشگر درباره‌ی هرچیز از جمله سنت‌های دیرپای واقعیت کنونی بدل شود و آنگاه با بداهت، بازگشت، سادگی تماشا و مشارکت تماشاگر در بازی فیلم و یک رویکرد انتزاعی شاعرانه برای قرن بیست‌ویکم، آوایی طنین‌انداز می‌شود، که جهان را از بحران زبان پیچیده و ذهنی شده و پرگره و فشرده‌ی مدرنیستی به یک تماشای ساده و بازگشت به بکارت ناب فرا می‌خواند. اما این بازگشتی است پارادکسیکال که در عین حال به معنای پیشروی و جلو افتادن از آفاق موجود است و حاوی همه‌ی تجارب زیبایی‌شناسی گذشته و پشت سرنهادن آن و هم‌چنین یک موضع پیشروی فکری است. سینمای سیاسی دوم خردادی هم یک زیبایی‌شناسی ظاهراً نویی را طرح می‌کند که عناصر آن در مکالمه با دوران و تحت تأثیر سینمای رویکردگراست، البته دارای پیکره‌ی سالمی است که بر درخواست‌های مردمی و خواست زمانه اتکا دارد و به نظر، پیشرفت‌هایی هم در داستانگویی دارد.

با این‌همه در این‌جا هم ارزش‌های زیبایی‌شناختی، بسیار ضعیف ظاهر می‌شود و نسبت به سینمای متفکر مهرجویی، و بیضایی، فرسنگ‌ها عقب‌اند و تک‌وتوک چون **شوکران** به آفاق سینمای جدی نزدیک می‌شوند. سینمای دوم خردادی مشحون از شعارهای آزادی‌گرایی است، لیکن در ساخت خود، هرگز به تجربه‌ی ژرف مخاطب‌گرایی و آزادی‌گرایی، هم‌چون تجربه‌ای زیبایی‌شناختی دست نیافت و در عوض سینمایی جزم، تک‌آوایی و از نظر ساختمان تلقینی باقی ماند. این سینمای التقاطی، با استفاده صوری از دستامدهای سینمای پیشروی رویکردگرا در ماهیت خود همان قواعد داستانگویی تک‌سویه را آن‌هم با لغزش فراوان تکرار کرد و هرگز نقشی پیشرو، کشف‌آمیز و رهبری‌کننده در این حوزه ایفا نکرد و گاه حتی در حد فیلم‌فارسی از فرمول‌های پیش‌پاافتاده سود جست. **سیاوش، مرد عوضی، عشق کافی نیست، عشق + ۲** و ... چه تجربه‌ی نویی را پیش کشیدند؟ و **دختری با کفش‌های کتانی، قرمز، بلوغ، متولد ماه مهر** و حتی **دوزن** و ... جدا از مضمون جدید، کدام زیبایی‌شناسی خلاقی را محقق ساختند و در کجا به چند آوا‌گری و آزادی‌گرایی فرمی در تار و پود خود دست یافتند؟

در پایان به نقطه‌ی عطف زیبایی‌شناسی اشراقی در سینمای بعد از انقلاب اشاره کنم. عرفان به‌مثابه‌ی یک زبان زیبایی‌شناختی در تعدادی از آثار سینمای جنگ و پس از آن وجود دارد. در **نارونی و تولد یک پروانه** و **بچه‌های آسمان** این گرایش به اوج می‌رسد. در **رنگ خدا** مجیدی می‌کوشد یک زیبایی‌شناسی عرفانی موجود در آثار گذشته‌ی خود را با موازین جذاب، برای اسکار بیامیزد، به همین خاطر به تناقض بین نمایشگری پرجلوه و حس عارفانه فرو می‌غلتد. در لابه‌لای آثار حاتمی‌کیا این حس زیبایی‌شناختی موجود است و مهم‌تر از آن در سینمای آوانگارد و متفکر هم زیبایی‌شناسی عرفانی، ولو با نگرشی انتقادی حضور داشته است. این آثار مروج عرفان نیستند، گاه هم‌چون آثار مهرجویی در حال چالش درونی و فکری با نمونه‌های سطحی مدرن آن هستند و گاه هم‌چون آثار کیارستمی با همه‌ی روحیه‌ی وحدت وجودی فیلم، سرشار از یک بازخوانی طبیعت‌گرایانه و «این‌جا»یی از آن‌اند. با این‌همه هرگز سینمای دینی، و سینمای مدرن به آفاق ژرف یک زبان عرفانی آن‌سان که در آثار برسن، دره‌یر، تارکوفسکی و ... به زیبایی‌شناسی دیگری ختم شده، دست نیافت و بدتر از همه شکل تکاملی و مبتذل آن کاملاً فرایندی معکوس در آثار مهمل به بار آورد. پس عناصر عالی زیبایی‌شناسانه عمدتاً در سینمای رویکردگرا، قطعیت ستیز، متفکر و پسامدرن ایران جمع شده است. این است ثمره‌ی واقعی رشد زیبایی‌شناسانه سینماگری ایران، سینمایی که پس از یک قرن از دستگاهی غریب و مسحورکننده و جادوکننده برای ما به زبانی خلاق و دریچه‌ی ارتباطی اندیشگون و نوبا جهان تبدیل شد که حرفی نو برای جهان دارد؛ و ما را در موقعیتی برابر در متن گفت‌وگوی بزرگ هنر انسان آفرینشگر معاصر قرار داده است.

افق‌های محدود، چه بخواهند و چه نخواهند، امروز سینمای ایران در رأس آفرینش نخبه‌ی خود، به متنی برای مکالمه‌ی انسان‌های پیشرو جهان با هم، بدل شده است؛ متن‌های فراوانی برمی‌انگیزد، درباره‌ی آن، متفکران و هنرشناسان می‌نویسند و انسان‌های اندیشمند پس از تماشا، آن را مورد بازآفرینی نوی ذهنی قرار می‌دهند. سینمای رویکردگرا به‌سان شعر حافظ و سعدی در اکناف جهان، از چین تا امریکا، طنین‌انداز است. هیچ هنر فقیر و بی‌چیزی قدرت این‌همه حضور و ایجاد واکنش را ندارد مگر آنکه در گوهر خود از درخشش زیبایی‌شناسانه‌ی نو و اندیشه‌ای بزرگ بارور باشد. ما بهتر است از نگاه بی‌باور به خویشتن دست برداریم و بدایع این سینما را بهتر بشناسیم و بشناسانیم و وارد مکالمه‌ی جدی با آن شویم. ❑