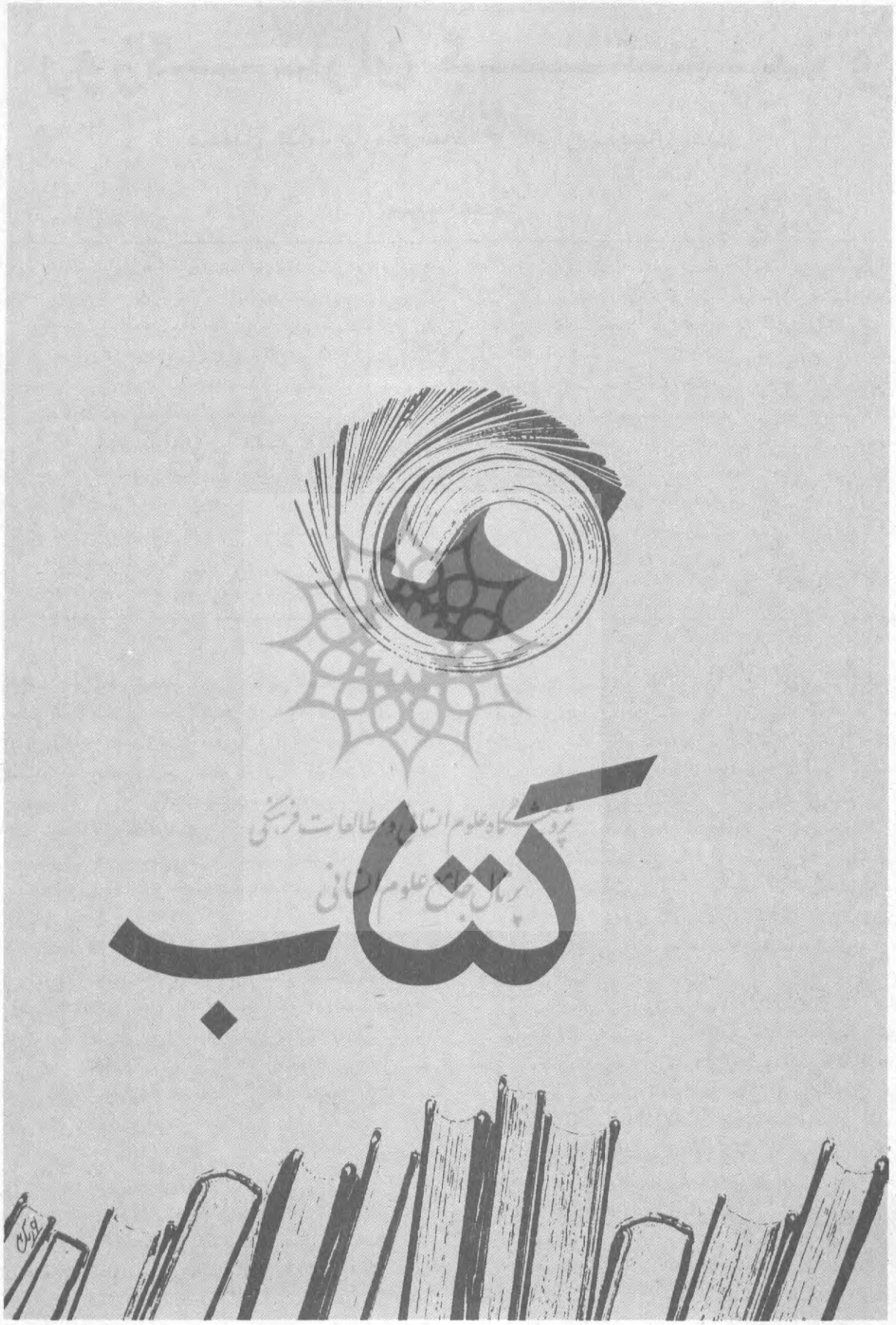


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روزگاران گشت و

تحلیل کتاب تاریخ سینمای ایران ـ جمال امید

سعید عقیقی

کتاب «تاریخ سینمای ایران» نوشتهٔ «جمال امید» آنچنان حجیم است که منتقدانش را از یک طرف بیمناک و از طرفی دیگر آسوده می کند! بیمناک به خاطر آن که کتابی حجیم است و بنابر این بررسی اش حوصله و انرژی فراوانی می طلبد و حتی ممکن است حجیم بودن با مهم بودن مساوی تلقی شود و منتقد را وحشت زده کند. آسوده به این دلیل که حجیم بودن کتاب خود می تواند زمینه ای برای پیدا کردن خطاهای بسیار از سوی نویسنده باشد. چرا که ممکن است مطوّل بودن آن از دقت نویسنده کاسته باشد! به هرحال این کتاب در قیاس با سایر کتاب های معاصرش، قابل اعتناست. این البته بیشتر به خاطر آن است که کتابهای معاصر کم اهمیت هستند!

سعید عقیقی که در زمینهٔ نقد کتب سینمایی صاحب سابقه است، این بار کتاب «تاریخ سینمای ایران» را دستمایهٔ بررسی قرار داده و ریزبینانه و موشکافانه آن را به نقد کشیده است. همین باعث شده مطلب مفصل شود و ما را ناچار کند تا از چاپ جدول شمارهٔ یک آن که حاوی ۶۳ ایراد دستوری، املایی فصل «**ده سال تا سقوط**» است، صرف نظر کنیم. به هرحال جدول مزبور برای استفاده علاقمندان و محققان، در دفتر تحریریه، محفوظ خواهد ماند. کتاب گسترده تر از آن است که تنها یک نقد و یک زاویه دید منتقد، برایش کافی باشد. حتماً همهٔ آن چه می توان در مورد این کتاب گفت، بیشتر از آن چیزهایی است که در این نقد موجود است. آنچه می خوانید تنها حاوی دیدگاههای نویسنده است و دیدگاه فصل نامه نیست.

پیش در آمد: *تاریخ سینمای ایران* بی گمان کتابی حجیم و عظیم است؛ همان قدر حجیم که هر کتاب ۱۱۷۵ صفحه ای دیگر با این قطع و کاغذ، و همان قدر عظیم که هر متن دیگری با دو ستون پنجاه سطری در هر صفحه. برای کنکاش در کتاب، سه روش متفاوت برگزیده شده است: نخست بررسی مستقل ماهیت متن با استفاده از مقطع معینی از کتاب به عنوان نمونه و تحلیل جزئیات آن؛ دوم سنجش متن با استفاده از جایگاه مؤلف و در نهایت، تبیین کارکرد جامعه شناسانهٔ کتاب از دریچهٔ تحلیل تاریخی.

ماهیت متن

نمونهٔ انتخاب شده برای بررسی، فصل **ده سال تا سقوط** [ص ۵۲۱ تا ۷۵۲ همراه با ۷۸ صفحه عکس در انتها] است که تحولات سینمای ایران را از سال ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ دربرمی گیرد. از ۲۳۱ صفحه مطلب این فصل، ۹۴ صفحه کار مؤلف است و باقی نقل قول و پی نوشت. مطالبِ این ۹۴ صفحه را می توان به این شکل دسته بندی کرد:

الف ـ تاریخ نمایش فیلم ها

ب ـ آمار فروش برخی فیلم ها

ج ـ اظهار نظر مؤلف دربارهٔ برخی فیلم ها

سؤال این است: آیا با تنظیم جدول فیلم ها بر اساس آمار فروش ـ هرچند تقریبی و ناقص ـ و تاریخ نمایش شان، کتاب سبک تر و مطالعه اش آسان تر نمی شد؟ به پاسخی بس تلخ و ناخوشایند برسیم: این که اگر چنین می شد، دیگر چیزی به عنوان «مطلب اریژینال» در کتاب یافت نمی شد. اگر همین فصل کتاب را براساس این قاعده تنظیم کنیم، ۹۴ صفحه را به نصف تقلیل داده ایم. حتی اگر همان ۹۴ صفحه ملاک باشد، با دقت در کتاب واقعیتی غم انگیزتر جلب نظر می کند؛ یعنی ـ منهای سه اشتباه مربوطه به زیرنویس عکس ها ـ ۶۰ ایراد دستوری و غلط املایی برای ۹۴ صفحه، که رقم بسیاری زیادی ست. خطاهایی که بیش تر ناشی از عدم تسلط مؤلف و همکاران اش در زمینهٔ کاربرد واژگان فارسی ست و ربطی به اشتباه های چاپی ندارد. به اختصار چند نمونه از موارد مهم را مرور می کنیم:

الف ـ یکی از مهم ترین نشانه های برخورد نادرست و سهل انگارانه با ساختار زبان فارسی، استفادهٔ مداوم و مکرر از واژهٔ «کارکرد» به جای «فروش» فیلم است. «کارکرد» به معنای مصطلح «عمل» و «نتیجه عمل» و نیز به معنای کم تر مصطلح «کارمزد» آمده است؛ اما به معنای فروش نیست. بنابراین، ترکیب های بی شماری که در کتاب با این واژه ساخته شده است مجموعه ای غریب به وجود می آورد. به عنوان نمونه: «... کارکرد خوبی حاصل داد» یا «... کارکرد خوبی نتیجه می کند».

ب ـ غلط های املایی کتاب نیز حکایتی جداگانه ست. واژگان و ترکیب هایی چون **منسوب**، **صیانت** و **دولت**

مـــا دیـــگـــر شـــدیـــم

مستعجل به آسانی از زیر دست مؤلف و همکاران اش گذشته و به شکل منصوب، سیانت و دولت مستأجل(!) در کتاب ثبت شده است.

ج ـ تعبیرهای نامفهوم و غریب، عدم توجه به مقولهٔ «ویراستاری» را بار دیگر یادآور می شود. برای پرهیز از تکرار، به چند مورد اشاره می کنم:

[ص ۵۷۲، ستون ۲، سطر ۷] «... [قیصر] ساخت با تشخص و پیام وزینی دارد»

[ص ۵۵۴، ستون ۲، سطر ۳۲] «... [زیبای جیب بر و حسن فرفره] هر دو کارهایی متوسط اما بازاری هستند»

[ص ۷۳۴، ستون ۱، سطر ۴۶]: «... اما در ورای این آرامش دروغین؛ دغدغه، اضطراب، تشویش، ابهام، نومیدی، یأس و پریشانی حرف اول سرنوشت دست اندرکاران سینمای ایران است.»

[ص ۶۷۰، ستون ۲، سطر ۳۶]: «حسین آزدان، کار بعدی او **[رضا صفایی]** که زمینه ای ملودرام دارد، مجموعه ای سطحی **اما بازاری است...»**

اظهار نظرهای یک کلمه ای مؤلف و استفاده از صفت های مشترک، دسته بندی ناخواسته ای را به خوانندهٔ پیگیر تحمیل می کند که بی هیچ توضیحی، عیناً ارائه می شود (اسامی داخل پرانتز، نام کارگردان هاست):

فیلم های پاکیزه: سه فراری **(آرامائیس آقامالیان)**، صلوه ظهر **(سعید مطلبی)**، پلنگ در شب **(سعید مطلبی)**، هم خون **(کامران قدکچیان)**، پاکباخته **(رضا میرلوحی)**، عمو فوتبالی **(سعید مطلبی)**...

فیلم های جمع و جور: جمعه **(کامران قدکچیان)**، شیرین و فرهاد **(دکتر اسماعیل کوشان)**، میوهٔ گناه **(محمود کوشان)**، مردی از جنوب شهر **(صابر رهبر)**، شیادان **(محمد متوسلانی)**، هوس **(ایرج قادری)**، هدف **(ایرج قادری)**، رفیق **(ایرج قادری)**، سینه چاک **(ایرج قادری)** بی گناه **(مرتضی عقیلی)**.

فیلم های رویهمرفته خوب و جذاب: گرفتار **(محمود کوشان)**، کوچه مردها **(سعید مطلبی)**، تولدت مبارک **(نصرت الله وحدت)**، بزن بریم **(داریوش کوشان)**، صمد خوشبخت می شود **(پرویز صیاد)**، بت شکن **(شاپور قریب)**.

فیلم های جدی و متین: بازی خطرناک **(مهدی رئیس فیروز)**، درشکه چی **(نصرت کریمی)**، پهلوان مفرد [یا به گواهی ص ۵۸۱ ، پهلوون مفرد] **(امان منطقی)**، کلبه ای آن سوی رودخانه **(احمد شیرازی)**، آب **(حبیب کاوش)**، مسافر **(عباس کیارستمی)**، خانه خراب **(نصرت کریمی)**، شاهرگ **(علی رضا داود نژاد)**، گزارش **(عباس کیارستمی)**.

فیلم های معمولی: فوز بالاقوز **(مهدی امیر قاسم خانی)**، حادثه جویان **(مهدی امیر قاسم خانی)**، شوفر خوشگله **(محمود کوشان)**، زن یکشنبه **(محمود کوشان)**، بلوچ **(مسعود کیمیایی)**، آب توبه **(رضا فاضلی)**، ماشین مشتی ممدلی **(رضا فاضلی)**، مهدی فرنگی **(رضا فاضلی)** نیزار **(محمود کوشان)**، قادر **(رضا صفایی)**، جاهل و رقاصه **(رضا صفایی)**، رامشگر **(رضا صفایی)**، قصهٔ دلها **(حمید مجتهدی)**، گذر اکبر **(محمدعلی زرندی)**، سوگند سکوت **(ایرج قادری)**، رابطه **(ایرج قادری)**، فریاد رس **(عزیز رفیعی)**...

می شود فیلم های دیگری را نیز با این صفت ها یافت و فهرست را طولانی تر کرد و حتی صفت های جدید و به تبع آن گروه های جدید ساخت؛ مثل فیلم های «منقح»، «پالوده»، «تر و تمیز»... اما مگر قرار نیست خواننده از این طبقه بندی چیزی سر دربیاورد؟ تازه این شکل نظم یافتهٔ صفت های پریشانی ست که به نحوی نامنظم و پراکنده کتاب را پر کرده است. واقعاً فیلم «پاکیزه» چه جور فیلمی است؟ چه فرقی با فیلم «جمع و جور» دارد؟ آیا فیلم هایی که به مدد صفت های نارسای مؤلف در یک گروه جای گرفته اند ارزش یکسانی دارند؟ آیا فیلم هایی که هیچ یک از صفت های پیشین درباره شان به کار نرفته است، گروه تازه ای تشکیل می دهند؟ توجه کنیم که با نقدهای روزنامه ای مواجه نیستیم و داریم «تاریخ کامل سینمای ایران» را می خوانیم.

نکتهٔ مهم دیگر، اظهار نظرهای یک جمله ای مؤلف در زمینه های مختلف است که گاه به اشتباه های لپی می انجامد، گاه به خطابه هایی بدل می شود که ربطی به موضوع بحث ندارد و گاه در ترکیب با فارسی نویسی بسیار بد، دردسری تازه به بار می آورد. نمونه ها را مرور کنیم:

۱ـ اظهار نظرِ پنج سطری مؤلف دربارهٔ **رضا موتوری**: «... مشکل اساسی فیلم جدید کیمیایی از ناحیهٔ فیلمنامه اش است که

طرح های این نوشته از رضا عابدینی (چاپ شده در کتاب تاریخ سینمای ایران) است.

استواری و تأثیرگذاری لازمه را ندارد. اصل فکر، آخرین روزهای زندگی عصیان زده ای از زیر بازارچه که در گرداب زیستی دوگانه گرفتار آمده، خوب است اما در ساخت صرفنظر از ایرادات بنیادی از لحظات درخشان، فکر شده و سینمایی برخوردار است...» **[ص ۵۶۴، ستون ۲، سطر ۲].**

اگرچه برگرداندن جمله های بالا به فارسی بسیار دشوار است، اما نحوهٔ نگارش جمله ها کاملاً قضیهٔ تألیف تاریخ سینمای ایران را توضیح می دهد: این که «اصلِ فکر» خوب بوده و «لحظه های فکر شده ای» هم احتمالاً وجود داشته است، اما «از ایرادات بنیادی» هم به راحتی می توان «صرفنظر» کرد!

۲ـ اظهار نظر پنج سطری مؤلف دربارهٔ مسافر: *«... با مسافر که کاری خارج از روال سینمای تجاری اما فیلمی بلند و متفاوت است، استعداد دیگری در سینمای حرفه ای تثبیت می شود. عباس کیارستمی سازندهٔ فیلم، متولد ۱۳۱۹، فارغ التحصیل دانشکدهٔ هنرهای زیبا، زمانی که جذب فیلمسازی می شود، فقط بیست سال دارد...»* **[ص ۶۷۶، ستون ۲، سطر ۴۶]**

اولاً جملهٔ نخست اصلاً احتیاجی به اما ندارد و طبق معمول از این کلمه به طور نادرست استفاده شده است، چون غیر تجاری بودن فیلم مسافر ربطی به طولانی بودن یا متفاوت بودن اش ندارد. ثانیاً درست پس از این اظهار نظر پنج سطری به نقل قولی از کیارستمی برمی خوریم که: *«سال ۴۹ بود که اولین فیلم تبلیغاتی را برای تولید فیلم ساختم»* **[ص ۶۷۷، ستون ۱، سطر ۱]. بنابراین عباس کیارستمی زمانی که جذب سینما می شود، فقط سی سال دارد، نه بیست سال.**

۳ـ مؤلف پس از اشاره به درگذشت فریدون رهنما در هفدهم مرداد ۱۳۵۴ و درج گفته های او دربارهٔ فیلم اش به نقل از نشریهٔ روزانهٔ پنجمین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران، چنین می نویسد: *«هانری لانگلوا که می داند رهنما ماندنی نیست،* **نظرش را دربارهٔ او اینچنین می گوید...»** **[ص ۷۱۵، ستون ۱، سطر ۳۵]، اما عجیب آن که در حرف های هانری لانگلوا که یک سال پس از مرگ رهنما در شمارهٔ ۵ بولتن سینمای آزاد (تیر و مرداد ۵۵) به چاپ رسیده و در همین کتاب عیناً نقل شده است، به این جمله ها برمی خوریم:** *«... فریدون رهنما دقیقاً مظهر خرد و حکمت بود. او انسانی بود که هم فرهنگ دانشگاهی داشت ... و هم در عین حال یک حکیم روستایی بود...»* **اگر لانگلوا این جمله ها را پس از درگذشت رهنما گفته باشد، پس تکلیف اظهار نظر یک جمله ای مؤلف** [*هانری لانگلوا که می داند رهنما ماندنی نیست...*] **چه می شود؟**

۴ـ اظهار نظر چند سطری مؤلف دربارهٔ هشتمین روز هفته: *«... [فیلم] ضمن اینکه مورد پسند عوام واقع شد وسیلهٔ خواص نیز در بوتهٔ نقد و بررسی قرار گرفت»* **[ص ۶۵۹، ستون ۱، سطر ۳۷]** و البته این بار نه از میزان پسند عوام (آمار فروش فیلم) خبری هست و نه از اظهار نظرخواص (نوشته های منتقدان). مؤلف حتی کلمه ای دربارهٔ کیفیت و داستان فیلم نمی نویسد و تنها پس از آوردن تکه هایی از دو گفت و گوی **حسین رجائیان** (کارگردان فیلم) با مجله های فیلم و هنر و ستارهٔ سینما که تقریباً یک ستون را شامل می شود، به نوشتن این جمله ها دربارهٔ فیلمساز (و نه فیلم) بسنده می کند: *«... او [رجائیان] که چون*

پسرخاله‌اش (محمود نوذری) از اخلاق خوش، شخصیتی متین و صفات حسنه‌ای برخوردار بود و در سن شانزده سالگی به واسطهٔ یاری‌ها و الهامات او به کار سینما علاقه‌مند شده بود، سرنوشتی شبیه به او برایش مقدر گردید. رجایان که در اوج موفقیت به سر می‌برد، مبتلا به بیماری سرطان شد و در فاصلهٔ کوتاهی زندگی را بدرود گفت... » [ص ۶۵۹، ستون ۲، سطر ۱۷] با خواندن این جمله‌ها نه تنها چیزی به دانسته‌های خواننده دربارهٔ هشتمین روز هفته افزوده نمی‌شود، که فقط موضوع برایش مبهم جلوه می‌کند و پرسش‌هایی دور از فیلم ذهن‌اش را به خود مشغول می‌کند؛ مثلاً جملهٔ «حسین رجائیان در اوج موفقیت به سر می‌برد...» به چه معناست؟ آیا مقصود موفقیت در عرصهٔ سینماست؟ اگر چنین است، آیا هشتمین روز هفته در تاریخ سینمای ایران چنان کیفیت و اهمیتی دارد که با یک فیلم سازنده‌اش را به اوج موفقیت رسانده است؟ یا شاید منظور مؤلف موفقیت‌های مالی بوده است؟ می‌بینیم که نه کلمه‌ای تحلیل فیلم خوانده‌ایم و نه اطلاعاتی دربارهٔ آن دریافت کرده‌ایم.

۵ـ اظهار نظر دربارهٔ **مهدی میثاقیه**: «... هرچند که در دوران فعالیتش، اشتباهات و کج سلیقگی‌های متعددی را مرتکب شد و به نظر متکبر و جاه طلب و خود نما می‌آمد، با همهٔ وجودش و دارایی‌اش، فداکارانه جهت اعتلای سینمای ایران کوشش کرد...» [ص ۷۳۰، ستون ۲، سطر ۳۲] آیا نظرهایی چنین و بی‌منطق و «غیر سینمایی»، حتی در صورت درست بودن، در خور یک کتاب تاریخ سینماست؟ اگر چنین است، چرا در مورد صفات اخلاقی تهیه کنندگان دیگر (مثل **علی عباسی، پرویز صیاد، مهدی مصیبی، نصرت الله منتخب، منوچهر صادقپور، عباس شباویز، جمال مجتهدی، فریدون ژورک، ...**) چنین اظهار نظرهایی نشده است؟ آیا بهتر نبود به جای اظهارنظرهایی چنین بی‌پشتوانه و بی‌کاربرد دربارهٔ شخصیت‌های سینمای ایران به فیلم‌ها پرداخته می‌شد؟

۶ـ اظهار نظر دربارهٔ **مغولها**: « ... شهید ثالث پس از پنج سال که فیلم‌های کوتاه و مستند ساخت، سرانجام در ۱۳۵۲ این فرصت را به دست آورد که مغولها را بسازد... » [ص ۶۶۲، ستون ۲، سطر ۶]. **مغولها را پرویز کیمیاوی ساخته است، نه شهید ثالث**. اظهار نظر دیگری درباره همین فیلم بخوانیم: «... نمایش عمومی‌اش از بیست و پنجم بهمن در سینما کاپری مورد اقبال سینما دوستان قرار گرفت و این بار نخستی بود که فیلمی غیر متعارف موفق به جذب تماشاگران آثار تجارتی می‌شد... » [ص ۶۶۳، ستون ۲، سطر ۸] بر خلاف نظر مؤلف، این نخستین باری نیست که فیلمی غیر متعارف با استقبال تماشاگران مواجه می‌شود؛ چون خود او دربارهٔ فیلم غیر متعارف پستچی که یک سال پیش از مغولها نمایش داده شد، چنین نوشته است: «[پستچی]... در نمایش عمومی‌اش نیز با کارکردی بیش از هشت میلیون و هفتصد هزار ریال، توانست در زمرهٔ فیلم‌های موفق سال قرار گیرد...» [ص ۶۱۶، ستون ۲، سطر ۲۵]. این اظهار نظرهای سطحی نشان می‌دهد که مؤلف حتی کارکرد اطلاعاتی کتاب را (که کم‌ترین وظیفهٔ هر کتابی دربارهٔ تاریخ سینماست) به کل نادیده انگاشته است؛ چه رسد به وجه تحلیلی آن. گو این که وقتی فهرستی از فیلم‌های پرفروش در کتاب وجود ندارد، ذکر این نکته که: «فلان فیلم چندمین فیلم پرفروش سال شد» به چه کار می‌آید؟

۷ـ دربارهٔ فیلم راز درخت سنجد (**جلال مقدم، ۱۳۵۰**)، هیچ اظهار نظری از جانب مؤلف یا منتقد دیگری وجود ندارد. جدا از نقل تکه‌هایی از گفت‌و گوی **جلال مقدم** با مجله‌های **فیلم و هنر، ستاره سینما** و فصلنامهٔ **فیلم**، تنها تاریخ شروع نمایش و آمار تقریبی فروش فیلم را می‌خوانیم. مؤلف در پایان این بخش با الهام از حرف‌های نومیدانهٔ مقدم که ناشی از شکست تجاری فیلم است، در دو سطر چنین می‌نویسد: «... حرف‌های روزهای نومیدی‌ست... زمان، غم و شکست را به فراموشی خواهد سپرد. گام بعدی مقدم چه خواهد بود؟ » [ص ۵۸۹، ستون ۱، سطر ۵] در مورد **رضا میرلوحی** و فیلم مواظب کلات باش، مؤلف لحن و موضعی مشابه اتخاذ می‌کند: «... توفیق‌های پی‌در پی، علی‌القاعده بازگوی وجههٔ مناسب او در سینمای تجاری خواهد بود. آیا این را می‌بایست به منزلهٔ وداع میرلوحی با سینمای متفاوت دانست؟ » [ص ۶۷۱، ستون ۱، سطر آخر]. ظاهراً مؤلف برای چندمین بار فراموش می‌کند که در حال نوشتن تاریخ سینماست. این نوع پرسش‌ها و تعلیق‌های مطبوعاتی هنگامی کاربرد دارد که به منظور جمع‌بندی مقطع زمانی مشخصی به بررسی کار فیلمساز بپردازیم و از آینده بی‌خبر باشیم. حال آن که وقتی ما به تاریخ سینما رجوع می‌کنیم، یعنی می‌خواهیم از دورانی سپری شده با خبر شویم. به همین دلیل، پرسش‌هایی از جنس نمونه‌های بالا، جز این که باورمان را مبنی بر رویکرد «غیر تاریخی» مؤلف نسبت به کتاب تاریخی‌اش تقویت کند، ثمری

ندارد.

تا این جا تنها به نوشته های مؤلف در فصل ده سال تا سقوط پرداخته شد و نقل قول ها - به جز یک مورد - و پی نوشت های آن (که در مجموع ۶۳٪ این فصل را دربرمی گیرد و بیش تر در مبحث دیدگاه مؤلف می گنجد) کنار گذاشته شد. اما اگر همین مجمل را نمونه ای بگیریم از حدیث مفصّل کتاب - که هست -، آیا کار از اساس خراب نیست؟ وقتی که پیوند دادنِ چند جملهٔ ساده برای نویسنده تا این حد دشوار است، وقتی که ویرایه ای چنین پر غلط پیش روی ماست، وقتی که حتی شیوهٔ ارائه مشخصات فیلم ها هم منظم نیست و در آغاز، فهرست عوامل فیلم در متن کتاب می آید و سپس در پی نوشت (و همین عامل سبب سرگیجهٔ دائمی خواننده هنگام مطالعه است)، وقتی که اظهار نظرهای مؤلف در فصل ده سال تا سقوط (که نسبت به مقاطع زمانی قبلی نزدیک ترین و طبعاً بهترین دوره از نظر دستیابی به اسناد و مدارک و فیلم ها و شخصیت هاست) چنین بی پشتوانه، پراکنده و سطحی ست، پیش رفتن در این حیطه جز دلزدگی، سرخوردگی و یافتن غلط های بیش تر، چه کاربردی دارد؟

دیدگاه مؤلف

بر اساس رویکردی خاص در نقد ادبی (و سینمایی)، شناخت جنبه های گوناگون شخصیت هنری مؤلف در آثارش، حتی برای معرفی و تحلیل مستقل یکی از تألیفات او ضروری و ناگزیر به نظر می رسد. بر همین باور، سعی می کنیم رابطه ای میان نظرگاه مؤلف تاریخ سینمای ایران و پیشینهٔ کاری اش در این سینما به عنوان منتقد، فیلمنامه نویس و سردبیر نشریهٔ سینمایی پیدا کنیم؛ پیشینه ای که قطعاً در نگارش کتاب ود یدگاه حاکم بر آن نقشی اساسی و انکار ناپذیر ایفا کرده است:

الف - جمال امید به عنوان منتقد فیلم در کنار افرادی چون پرویز نوری، شاءالله ناظریان، هوشنگ حسامی و بهرام ری پور قرار می گیرد؛ کسانی که در گذشته به گواه نوشته هاشان نه در عرصهٔ نقد فیلم به موفقیتی رسیدند و نه با ورودشان به سینمای حرفه ای قابلیتی ازخود نشان دادند. دست کم در مورد سابقهٔ امید در نقد فیلم، دو نوشته از شهریار خزاعی با عنوان *پروندهٔ منقلبین نقد فیلم را ورق می زنیم* (ستارهٔ سینما، شمارهٔ هفتم، دورهٔ جدید، شنبه ۲۰ مرداد ماه ۱۳۵۲) و بهمن مقصودلو (ویژهٔ سینما و تأثر، شاره ۵ و ۶، دی ماه ۱۳۵۲) با عنوان و چند *نمونهٔ دیگر از این منتقد ناخنک زن!* وجود دارد که به نوعی دستاورد سال های پیش از ۱۳۵۲ امید در مطبوعات سینمایی را توضیح می دهد. در مطلب نخست، خزاعی به سه مورد رونویسی آشکار او از نقدهای ناصر نویدر و کیومرث وجدانی می پردازد و در مطلب دوم، مقصودلو پس از آوردن نمونه ای از نوشته جمال امید در نقد فیلم تنگنا (امیر نادری، ۱۳۵۲) که در واقع کپی نقد جمشید اکرمی بر فیلم خداحافظ رفیق (نادری، ۱۳۵۰) محسوب می شود، با ذکر چند نمونه، توضیح می دهد که چه طور پایان نامهٔ تحصیلی بیژن مهاجر (دانشجوی دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک) توسط جمال امید به صورت تکه تکه در نقدهای گوناگون اش مورد استفاده (در واقع، رونویسی!) قرار گرفته است.

چه ربطی به کتاب تاریخ سینمای ایران دارد؟ شاید حالا دلیل فقدان تحلیل مناسب در کتاب را آسان تر می توان دریافت. بی شک تاریخ نگاری عرصه ای به مراتب گسترده تر از محدودهٔ نگارش نقد فیلم است (هرچند که هر دو به یک اندازه مهم اند) و وقتی پیشینه نویسنده در حیطه نقد چنین باشد، دیگر بر وی حرجی نیست.

ب - نام **جمال امید** در *فرهنگ فیلم های سینمای ایران* تألیف **جمال امید** (چاپ سوم: ۱۳۶۶) به عنوان یکی از فیلمنامه نویسان سینمای ایران ذکر شده است. به دلیل آن که کتاب *تاریخ سینمای ایران* وقایع این سینما را تا سال ۱۳۵۷ ذکر می کند، فهرست فیلم هایی را که فیلمنامه شان توسط مؤلف کتاب نوشته شده، تا این مقطع فراهم آمده است (به جدول نگاه کنید). با مرور فیلم های این جدول، حضور کاملاً ناموفق **جمال امید** به عنوان فیلمنامه نویس سینمای ایران قابل تشخیص است و اشاره های کتاب نیز گواهی بر این مدعاست:

« *نصرت الله وحدت با تغییر ضمنی در مضامین مورد استفاده اش و افزودن سکس و برهنگی به فیلم هایش متدرجاً تماشاگرانش را در بین خانواده ها از دست می دهد و در مقابل گروهی تازه و بیش تر از عوامان و بی فرهنگان را به جمع دیدار کنندگان فیلم هایش می افزاید...* » [ص ۵۵۲، ستون ۲، سطر ۷]

با مراجعه به جدول، در میان فیلمنامه های جمال امید به فیلم *خوشگذران* (**نصرت الله وحدت**، ۱۳۵۲) برمی خوریم که اتفاقاً در ردیف همان فیلم های «عوامانه» و «بی فرهنگ» جای می گیرد. مشکل این نیست که امید چنین فیلمنامه ای نوشته است. دردسر زمانی پیش می آید که نویسنده ای با این پیشینه در مقام تاریخ نگار بر می اید و می خواهد مجموعه ای از اطلاعات را

جدول شمارهٔ ۲ ـ فیلم هایی که مؤلف کتاب به عنوان فیلمنامه نویس در آن ها حضور داشته است.*

* در فهرست فیلمنامه نویسان سینمای ایران [ص ۷۲۹ چاپ سوم فرهنگ فیلم های سینمای ایران تألیف جمال امید]، نام جمال امید احتمالاً به عنوان فیلمنامه نویس یکی از فیلم های صفحهٔ ۲۱۱ کتاب آمده است. اما در مشخصات هیچ یک از فیلم های این صفحه نامی از جمال امید برده نشده است.

ردیف	نام فیلم	نام کارگردان	نام فیلمنامه نویس	سال تهیه
۱	گردباد زندگی	نظام فاطمی	جمال امید، پرویز نوری، بهرام ری پور	۱۳۴۷
۲	معجزهٔ قلبها	خسرو پرویزی	جمال امید، سعید مطلبی	۱۳۴۸
۳	جمعهٔ شیرین	بهرام ری پور	جمال امید، بهرام ری پور	۱۳۴۹
۴	مرد اجاره ای	خسرو پرویزی	جمال امید، بهرام ری پور	۱۳۵۱
۵	حکیم باشی	پرویز نوری	جمال امید، منوچهر جوانفر، پرویز نوری	۱۳۵۱
۶	مردی در توفان	خسرو پرویزی	جمال امید، بهرام ری پور	۱۳۵۱
۷	خوشگذران	نصرت الله وحدت	جمال امید، بهرام ری پور	۱۳۵۲
۸	محبوب بچه ها	جواد طاهری، رضا بیک ایمانوردی	جمال امید	۱۳۵۲
۹	تعقیب تا جهنم	ربرت اکهارت	جمال امید (اقتباس از داستان شکار انسان)	۱۳۵۲
۱۰	فانوس خیال	بهرام ری پور	بهرام ری پور، جمال امید	۱۳۵۵

دربارهٔ تاریخ این سینما ـ اگر نه تحلیل، دست کم ـ گردآوری کند. در این بخش هم، فصل ده سال تا سقوط را معیار اصلی بحث قرار می دهیم. از دیدگاه مؤلف، سینمای ایران از سال ۱۳۴۸ به اشکال زیر قابل طبقه بندی است:

ـ سینمای تجاری (در دو شاخهٔ متعارف و غیر متعارف)

ـ سینمای روشنفکری

ـ سینمای جبههٔ سوم (تلفیقی از سینمای تجاری و روشنفکری)

ببینیم مؤلف با این تقسیم بندی چه می کند و رعایت این تقسیم بندی خواننده را به چه نتایجی می رساند. سال به سال همراه با عناوینی که مؤلف برای هر سال برگزیده، سینمای ایران از ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ را مرور می کنیم:

۱۳۴۸: سال صفر ـ ۱) سینمای تجاری ۲) سینمای روشنفکری و جبههٔ سوم، به نظر می رسد که طبقه بندی سه گانهٔ فیلم های سینمای ایران در مرحلهٔ عمل چندان موفق نیست. مؤلف از سویی نتوانسته است تا گرایش های مورد نظرش (متعارف و غیر متعارف) را در سینمای تجاری تفکیک کند و از سوی دیگر، بی هیچ دلیل و توضیحی، ترکیبی از گروه دوم و سوم را زیر عنوان «سینمای روشنفکری و جبههٔ سوم» فراهم کرده است. به راستی با خواندن این فصل، خواننده چه تصوری از «سینمای روشنفکری» و «جبههٔ سوم» پیدا می کند؟ در همین سال، فیلم های ـ به زعم مؤلف ـ وابسته به «سینمای روشنفکری و جبههٔ سوم» عبارت اند از: *خانهٔ کنار دریا* (**دکتر هوشنگ کاووسی**)، *بابا کوهی* (**داوود ملاپور**)، *قیصر* (**مسعود کیمیایی**)، *امشب دختری می میرد*(**مصطفی عالمیان**) و *گاو* (**داریوش مهرجویی**).

این پنج فیلم چه نکتهٔ مشترکی دارند که باعث شده است تا در یک گروه جای بگیرند؟ از این تعداد، کدام یک «روشنفکرانه» است و کدام یک در قالب «جبههٔ سوم» می گنجد؟ مؤلف در این زمینه جز نقل قول دیگران که آن هم به هیچ وجه توجیه کنندهٔ طبقه بندی ناهمگون اش نیست، چه دارد؟ اگر *امشب دختری می میرد* (براساس پاورقی معروف ارونقی کرمانی) به نظر مؤلف فیلم مهمی نیست و «*عالمیان بر خلاف ادعایش فاقد بینش و احاطهٔ کافی اجتماعی و تکنیکی جهت ساختن یک فیلم تمام عیار متفاوت است و نهایتاً با زهم فقط فیلمبرداری - تا حدودی - است که به چشم می آید*» [ص ۵۳۷، ستون ۱، سطر ۴۷]، دیگر چرا در بخش «سینمای روشنفکری و جبههٔ سوم» از آن یاد می شود؟ آوردن فیلم *بابا کوهی* (براساس داستان محمد حجازی) در کنار *گاو* (فیلمنامه از **مهرجویی** و دکتر غلامحسین ساعدی، براساس فصل چهارم عزاداران بیل نوشتهٔ ساعدی) نوعی نقض غرض نیست؟ می بینیم که نداشتن تعریف مناسب از «سینمای متفاوت»، قدم به قدم کتاب را دچار مشکل می کند. به ویژهٔ که در مورد *بابا کوهی* فقط به جملهٔ: «*فیلم کم و بیش همان مشخصه های شوهر آهو خانم را دارد*» [ص ۵۲۶، ستون ۲، سطر ۱۹] اکتفا شده است و باقی بر عهدهٔ منتقد مجلهٔ **فیلم و هنر** است که در حدود دو ستون به توضیح فیلم بپردازد (البته خواننده با خواندن آن درمی یابد که همان جملهٔ مؤلف هم در نقل قول مجلهٔ **فیلم و هنر** موجود است و ایشان بی جهت خود را بابت نوشتن آن یک جمله به زحمت انداخته اند). اما جالب ترین اظهار نظر مؤلف در این بخش، تنها جمله ای ست که دربارهٔ *خانهٔ کنار دریا*

می نویسد: « دکتر هوشنگ کاووسی که چند تجربهٔ فیلم نیمه تمام در فیلمسازی دارد، پس از هفده روز به اعدام و یازده سال دوری از سینمای حرفه ای، دومین و آخرین فیلم داستانی خود را با نام خانهٔ کنار دریا می سازد که حاصل تفکر و تلقی او از سینماست» . [ص ۵۲۴، ستون ۲، سطر آخر]... هر فیلمی حاصل تفکّر و تلقی سازنده اش از سینماست و برای توضیح این نکته نیاز به تاریخ نگاری نیست. به سال های دیگر رجوع کنیم؛ شاید از طبقه بندی مؤلف طرفی ببنیدیم.

۱۳۴۹: سال شکل گیری

۱) سینمای تجاری [بدون ذکر عنوان و تنها با اشاره ای در متن] ۲ـ سینمای غیر متعارف و جبههٔ سوم

۱۳۵۰: سال رونق ـ ۱) سینمای تجاری [بدون ذکر عنوان] ۲ـ سینمای غیر متعارف و جبههٔ سوم

این بار نه تنها تفاوتی میان سنیمای تجارتی متعارف و غیر متعارف وجود ندارد، که «سینمای روشنفکرانه و جبههٔ سوم» سال ۱۳۴۸ جای خود را با «سینمای غیر متعارف و جبههٔ سوم» عوض کرده است. فراتر از آن، فیلمی چون *عروس بیابانک* (**شاپور قریب**) که به گفتهٔ مؤلف « *از حانوادهٔ سینمای بازاری است*» [ص ۵۶۴، ستون ۱، سطر ۴۴] در ردیف فیلم های «سینمای غیر متعارف و جبههٔ سوم» می آید. از آن گذشته، اظهار نظرهای اندک و سطحی مؤلف در کنار انبوهی از اظهار نظرهای دیگران با جمله هایی تکراری از جنس «*[فیلم] با استقبال تماشاگران و صاحبنظران روبرو شد [یا نشد]... مورد توجه تماشاگران و صاحبنظران قرار گرفت[یا نگرفت]...* »، کتاب را کسالت بار می سازد. مثلاً در مورد *طوقی* مؤلف بالاخره پس از مدت ها، سکوت را می شکند و چند جمله ای دربارهٔ فیلم می نویسد: «... *چارچوب داستان جذاب است اما حاتمی بار دیگر نشان می دهد که ریتم نمی شناسد، توالی نمی داند، روایتش گسسته است و وزن ندارد و به علاوه بیانش کشدار و مطول است، با این حال در فضاسازی های او، تأکید بر جزئیات و ظرایفی که ریشه در فرهنگ و سنت های غنی ایرانی دارد، فقدان کارآیی او را در شناخت دقایق و زبان سینما و ایجاز می پوشاند* [ص ۵۵۶، ستون ۲، سطر ۲۳] تمام این جمله های کلی ـ درست یا غلط ـ نیاز به منطق و استدلال دارد. در مواردی مثل فیلم *طلوع* (**سلیمان و هراندمیناسیان**) که کار بیش و کم مهجوری است، تنها به تکه ای از گفت و گوی **میناسیان** با **رضا سهرابی** بسنده شده و از نظر مؤلف و صاحب نظران خبری نیست. کار البته به همین جا ختم نمی شود و به تدریج، موضوع «اظهار نظر صاحب نظران» در مواردی (نگاه کنید به ص ۶۰۱ و ۶۶۹) به احکام کلی و در مواردی دیگر به معضلی پیچیده بدل می شود. به عنوان نمونه، **منوچهر صادقپور** ـ تهیهٔ کنندهٔ فیلمفارسی های درجهٔ چندم ـ به **نصرت کریمی**، **پرویز کاردان** و **جواد طاهری** امکان می دهد تا نخستین فیلم هاشان را بسازند که در این میان درشکه چی(**نصرت کریمی**) نسبت به بقیه کار متفاوتی ست. اما مؤلف با لحن برخی از مفسران حوادث روز که برای توجیه حرف هاشان مخاطب را مدام به «منابع آگاه» و «کارشناسان و ناظران» رجوع می دهند، چنین می نویسد: «... *صاحب نظران موشکاف در خصوص این اقدام صادقپور... دچار تردید هستند و معتقدند که او با فراست و دقت به انتخاب چهره هایی برای همکاری دست زده است که از تجارتی در تلویزیون برخوردار بوده و موفق نشان داده اند و این گزینش صادقپور در حقیقت ریشه ای تجاری دارد و سرمایه گذاری و پیش بینی او نیز درست بوده است*» [ص ۵۷۷، ستون ۱، سطر ۲۰] سرانجام هم معلوم نمی شود که صاحب نظران موشکاف به چه معتقدند و در چه مورد تردید دارند. بالاخره گزینش آن تهیه کننده «ریشه ای تجاری دارد»؛ یا اینکه از ۱۳۵۰ تاکنون تردید و موشکافی توأمان صاحب نظران همچنان ادامه یافته است؟

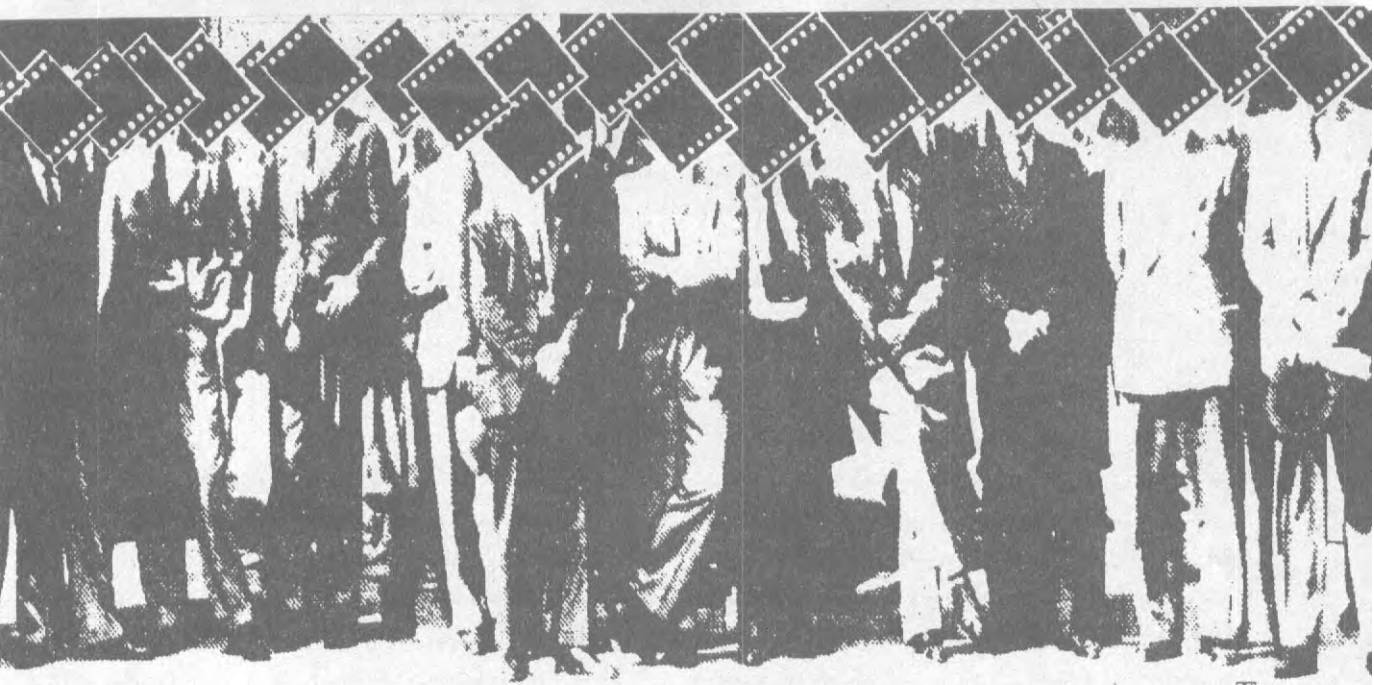
۱۳۵۱: سالی استثنایی ـ مؤلف برای نخستین و آخرین بار از تقسیم بندی آغازین خود پیروی می کند و فیلم های این سال را در قالب ۱) سینمای تجاری ۲) سینمای جبههٔ سوم ۳) سینمای روشنفکری طبقه بندی می کند. در نتیجه، فیلم های *خواستگار*، *ستارخان*، *قلندر* (**هر سه ساختهٔ علی حاتمی**) پستچی (**داریوش مهرجویی**) *بلوچ*(**مسعود کیمیایی**)، *صادق کرده*(**ناصر تقوایی**)، *بی تا* (**هژیر داریوش**)، *صمد و فولاد زره دیو* (**جلال مقدم**) و *صبح روز چهارم* (**کامران شیردل**) در گروه دوم جای می گیرند و طبق تقسیم بندی مؤلف چشمه (**آربی آوانسیان**) تنها فیلمی ست که می توان آن را به «سینمای روشنفکر» منسوب کرد. **امید** می نویسد: « *چشمه در واقع فیلمی از جناح سینمای روشنفکرانه است...*» [ص ۶۳۱، ستون ۲، سطر ۶] اگر چشمه تنها فیلم این نوع سینماست، دیگر چه جناحی باقی می ماند؟

۱۳۵۲: جبههٔ سوم و انشعاب ـ تقسیم‌بندی بار دیگر به هم می‌خورد و باز دو نوع سینما داریم: ۱) تجاری ۲) متفاوت. با این وصف، *آرامش در حضور دیگران* (**ناصر تقوایی**) همان قدر متفاوت است که *یک اتفاق ساده* (**سهراب شهید ثالث**) و هر دوی این‌ها همان قدر که *مغولها* (**پرویز کیمیاوی**)، **تنگنا** (**امیر نادری**)، *قیامت عشق* (**هوشنگ حسامی**) یا *خورشید در مرداب* (**محمدصفار**). می بینیم که مشکل اصلی یعنی عدم ارائه قالبی مشخص برای مجموعهٔ آثار سینمای ایران نه تنها طبقه بندی مؤلف را به کل زیر سؤال می برد، که اساساً ماهیت «سینمای روشنفکری» را مخدوش می کند. به زعم مؤلف، چشمه به خاطر زبان انتزاعی و «**شکست مطلق تجاری**»، فیلمی روشنفکرانه است. آیا *یک اتفاق سادهٔ* **شهید ثالث** یا *مغول‌های* **کیمیاوی**، نشانه هایی از تلقی روشنفکرانه در سینما نیستند؟ اگر پاسخ مثبت باشد، آوردن این دو فیلم در کنار *خروس* (**شاپور قریب**) خلط مبحث نیست؟ حتی اگر از مفهوم پیشرو (آوان ـ گارد) مستنتز در کلمهٔ «روشنفکر» صرفنظر کنیم و تلقی ناقص مؤلف از «سینمای متفاوت» را هم بپذیریم، عنوان «سینمای غیر متعارف و جبههٔ سوم» را چه طور باید تعریف کرد؟ اتفاقاً در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۹ تا ۵۲. (حتی با چند استثناء در گذشته، کارهای فرخ **غفاری**، **ابراهیم گلستان** و **فریدون رهنما**)، نشانه‌های سینمای پیشرو را در قالب چند فیلم می توان تشخیص داد. اما فقدان نظم هماهنگ کننده میان نشانه های مورد نظر مؤلف که پیامد مستقیم نحوهٔ فعالیت خود او در این سینماست، کار را به آن جا می‌رساند که مثلاً در بررسی «سینمای غیر متعارف و جبههٔ سوم» (۱۳۵۰)، *پهلوان مفرد* (**امان منطقی**) و *آدمک* (**خسرو هریتاش**) را در یک گروه می بینیم! درمورد سینمای تجاری هم این مشکل به نوعی وجود دارد. بارها در مرور فیلم‌های تجاری به این فرمول برمی‌خوریم: «*فیلمی که نمی‌دانیم دربارهٔ چیست، از فلان روز در فلان سینماهای تهران اکران شد (و در برخی موارد نام سینماها را هم نمی‌دانیم) و فلان قدر فروش (یا به قول مؤلف، کارکرد) کرد*». حتی اگر هدف تحلیل تاریخی هم نباشد ـ که ظاهراً نیست ـ، با بدترین شیوهٔ ارائه اطلاعات مواجه هستیم. وقتی فهرستی از فیلم‌های پرفروش سال وجود ندارد، جمله هایی مثل «*دزد و پاسبان... ششمین فیلم پرفروش سال [۱۳۴۹] می‌شود*» [ص ۵۵۳، ستون ۱، سطر ۱۴] یا «*مردی از جنوب شهر... مقام دوم پرفروش‌ترین فیلم سال را به دست می‌آورد*» [ص ۵۵۴، ستون ۲ سطر ۱۰] به چه کار می‌آید؟ از سوی دیگر، آوردن فیلم‌های بیش و کم تجاری در کنار ـ و به نام ـ فیلم‌های متفاوت، از دردسر ناگزیر تاریخ نگار ما با مفاهیمی چون «غیر متعارف»، «روشنفکر»، «متفاوت» و نیز اصطلاحاتی چون «جبههٔ سوم» خبر می‌دهد. و طبق معمول، به میان آوردن پای صاحب نظران: «*صاحبنظران و منتقدان درگیر دار این بحث هستند که آرامش در حضور دیگران ازخانوادهٔ سینمای روشنفکرانه است یا جبههٔ سوم...*» [ص ۶۴۶، ستون ۲، سطر ۱۲] و ظاهراً این بحث هنوز به آخر نرسیده است، چون در کتاب *تاریخ سینمای ایران* هم بسیاری از فیلم‌ها وجود دارند که تکلیف‌شان هنوز معین نشده است.

۱۳۵۳: **ویرانی عنقریب است!** ـ در این سال رو به ویرانی هم سینمای ایران به دو بخش تقسیم شده است: ۱) سینمای تجاری ۲) سینمای متفاوت و طبق معمول، اظهار نظرهای یک جمله ای نادرست: «*مسلخ که نوعی کابوی نیمه شب ایرانی است...*» [ص ۶۷۲، ستون ۱، سطر ۳]: قضاوت هم بماند برای کسانی که هم فیلم **هادی صابر** را دیده‌اند و هم فیلم **جان شلزینگر** را. اتفاقاً در مورد فیلم مهجوری چون *مسلخ* بر خلاف بسیاری از فیلم‌های تجاری مبتذل که بهانه‌های مختلف برای جدی گرفتن آن به وجود می‌آید (و در بخش «**کارکرد جامعه شناسانه**» به ریشه‌های این پدیده خواهیم پرداخت)، نیاز به معرفی بیش‌تر حس می‌شود که متأسفانه به مانند فیلم *سه قاب* از آن دریغ شده است.

۱۳۵۴: **شکوفایی سینمای متفاوت...** ـ به نظر مؤلف، ویرانی عنقریب سال ۵۳ بی‌هیچ توضیحی جای خود را به شکوفایی سینمای متفاوت در سال ۵۴ داده است. سینمای ایران همچنان به دو گروه تجاری و متفاوت بخش پذیر است و در سال شکوفایی سینمای متفاوت از مؤلف همان اظهار نظرهای عجیب و غریب و متناقضی را می‌خوانیم که در سال‌های ویرانی. نمونه می‌دهم: «*... غریبه و مه همچنان در همان راستای فکری فیلمساز و تلقی‌اش از شرایط، آدم‌های خاص، تولد تا مرگ، ارزش‌ها، زن و... خلاصه اینکه تکامل تعقل شکل گرفتهٔ او است.*» [ص ۶۸۸، ستون ۲، سطر ۴۵]. دربارهٔ *ذبیح* (**محمد متوسلانی**) هم به مصاحبهٔ سازنده‌اش با **هوشنگ گلمکانی** بسنده شده و جای نظر مؤلف و صاحب نظران خالی ست.

۱۳۵۵: **تجدید حیات سینمای روشنفکری** ـ در این سال با



وجود حضورِ فیلم‌هایی که به نظر مؤلف روشنفکرانه‌اند، باز هم سینمای ایران به دو قطب تجاری و متفاوت تقسیم شده است: از *باغ سنگی* **کیمیاوی** تا *میراث* **عبدالله غیابی** و از *پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است* **(فریدون رهنما)** تا *شام آخر* **(شهیار قنبری)**. فقط می‌ماند عنوان این بخش که معلوم نیست از چه رو برگزیده شده است.

۱۳۵۶: در مرز سقوط ـ در این سال به دلیل وضعیت روشنِ سینمای متفاوت در مقابل فیلم‌های تجاری (یک در مقابلِ چهل و سه) مشکل همیشگی کتاب یعنی تقسیم‌بندی کاملاً حل شده است.

۱۳۵۷: پایان کار و سقوط ـ این بار دیگر حتی تقسیم‌بندی سینمای ایران به دو قطب تجاری و متفاوت نیز وجود ندارد و فیلم‌ها بی‌هیچ منطقی ردیف شده‌اند: *آقای لر به شهر می‌رود* **(امیر شروان)** و *مشکل آقای اعتماد* **(اسماعیل پورسعید)** کنار *دایرهٔ مینا* **(داریوش مهرجویی)**، *بوی گندم* **(فرزان دلجو و امیر مجاهد)**، کنار *مرثیه* **(امیر نادری)**، *پرستوهای عاشق* **(فریدون ریاحی)** کنار *گزارش* **(عباس کیارستمی)** و...

تا این مقطع، عامدانه سعی شد تا با محدود ماندن در قالب فصلِ **ده سال تا سقوط**، ماهیت متن و نظرگاه مؤلف با استفاده از نمونه‌ای واحد بررسی شود. در بخش سوم که به تبیین ویژگی‌های اجتماعی کتاب اختصاص دارد، در عین تمرکز بر همان فصل به بخش‌های دیگر نیز که بیش و کم به این بخش مربوط است پرداخته خواهد شد.

کارکرد جامعه شناختی

یکی از جنبه‌های مهم و غالباً نادیده گرفته شدهٔ تاریخ نگاری، اهمیت آن به عنوان سندی اجتماعی و قابل رجوع برای نسل‌های آینده است. فصل **ده سال تا سقوط** با تکیهٔ کامل بر نقل قول‌ها، مصاحبه‌ها و نوشته‌های سینمایی (که اصلی تعمیم پذیر در مورد کل کتاب است)، مسیر «گزینش» مؤلف را مشخص می‌کند. پیش‌تر با اظهار نظرهای کوتاه مؤلف که ناشی از سلیقهٔ شخصی اوست آشنا شدیم؛ اکنون ببینیم انتخاب‌های او چگونه، از چه کسان و با چه هدفی صورت گرفته و مسیر کتاب را به کجا کشانده است.

تجربهٔ جمال **امید** به عنوان فیلمنامه نویس در جریان اصلی سینمای فارسی، باعث شده تا در این عرصه همکارانی بیابد (جدول شمارهٔ ۲ را نگاه کنید). متأسفانه به دلیل فقدان اعمال نظر و دیدگاه مشخص از جانب مؤلف، برخی از این همکاران به امتیازهایی دست یافته‌اند که البته این دستیابی دستاورد اهمیت فیلم‌ها نیست. حتی مؤلف دربارهٔ این فیلم جز اظهار نظرهایی که غالباً با کلمات «رویهمرفته»، «در مجموع»، «کم و بیش» و «نسبتاً» مزین شده است چیزی نمی‌نویسد. در عرض، هویت تاریخی این فیلمسازان از طریق گفت‌و گو، اظهار نظر منتقد و حوادث پشت صحنه به دست می‌آید. چند نمونه:

الف ـ [ص ۵۷۸، ستون اول] ـ **نظام فاطمی** آرام و مطمئن راهش را پیش می‌برد و در آخرین فیلمش *قصاص*... قابلیت رویهمرفته مؤثر خود را در سینمای نسبتاً منزه‌تر تجاری حفظ می‌کند. **فاطمی** در عین آگاهی به دقایق فعالیتش در بطن سینمای تجاری، اندیشه و نوجویی را در سطح معقولی از یاد نمی‌برد...

و به دنبال آن تکه‌ای از گفت‌و گوی نظام فاطمی با مجله فیلم و هنر (۱۳۵۰) انتخاب شده است که از طریق آن به نفرت سازندهٔ فیلم *مهدی مشکی و شلوارک داغ* از زندگی ماشینی و همچنین سادگی شعر سعدی در مقایسه با قاآنی از دید ایشان پی می‌بریم. مشکل بسیار مهم‌تر و عمیق‌تر از آن است که فکر می‌کنیم. بخشی از ماجرا به «سندیت تاریخی» برمی‌گردد و بخش دیگر به سلیقهٔ تاریخ نگار. شاید همین تجربه، ژورنالیست و سینمایی نویسِ این سال‌ها را به این نکته برساند که دارد مواد

اولیهٔ تاریخ نگار سال های آینده را فراهم می کند و بحث همواره تازهٔ صداقت و تعهد و مسئولیت پذیری نویسنده را پیش می کشد. به هر رو، ناتوانی مؤلف در نوشتن برای فیلم ها، او را به استفاده از این ابزار و مصالح کشانده است.

ب [ص ۵۷۸، ستون دوم، دربارهٔ فیلم *مردان خشن*] ـ رهبر و فردین بی سر و صدا سعی در ارائه کاری جدی وخوب داشتند و بعداً در چند فیلم مشترکشان کارهای موفقی را ارائه کردند. *مردان خشن* آخرین مرحلهٔ این فعالیت مشترک است. علت توقف همکاری، دخالت روزافزون و آشکار فردین در جریان کارگردانی بود که رهبر سعی زیادی کرد تا به لطایف الحیل از سر بگذراند. اما... سرانجام پیمانهٔ صبر رهبر به سر آمد و او کارش را در محل فیلمبرداری (اصفهان) رها کرد و به تهران بازگشت! فردین صحنه های مربوط به خود را به پایان رسانید و بعداً رهبر کار را ادامه داد و از آن پس همکاری این دو قطع شد.

شرح این پشت صحنهٔ «تمام زد و خورد» وقتی اهمیت و کاربرد دارد که خود فیلم اهمیت داشته باشد. وگرنه، توضیح تمام اتفاق های پشت صحنهٔ سینمای ایران (و هر کشور دیگری) در عرصه های گوناگون از فیلمسازی گرفته تا مطبوعات سینمایی، نیاز به کتابی حجیم تر از تاریخ تمدن ویل دورانت دارد که به گمانم آن هم تنها به عنوان مرجع «ادبیات سینمایی خاله زنکی» برای سرگرمی کسانی که دور و بر این سینما پرسه می زنند کاربرد خواهد داشت. اما در همین چند جمله که طبق معمول، تنها جمله های قابل رجوع کتاب دربارهٔ فیلم *مردان خشن* است؛ به نکته ای شگفت آور می رسیم: مؤلف بلافاصله پس از این که از چند فیلم مشترک رهبر و فردین پس از *مردان خشن* خبر می دهد، متذکر می شود که این فیلم آخرین مرحلهٔ فعالیت مشترک این دو است!

ج ـ [ص ۶۷۳، ستون] ـ [سعید] مطلبی که فیلمنامهٔ *ناجورها* را با استفاده از داستان فیلم ستیزه جویان ساختهٔ استنلی کرامر، تنظیم کرده بود، با این توافق کار را آغاز کرد که فیلم کاملاً جدی و به دور از مشخصه های مردم پسند دو بازیگر اصلی فیلم، فردین و بیک ایمانوردی ساخته شود. اما در عمل، با شروع فیلمبرداری، مطلبی برداشت و لحنی متفاوت را در دستور کارش قرار داد. فردین معترض تغییر رویهٔ او شد و نتیجهٔ بگو مگو، سرانجام به تعطیل فیلمبرداری انجامید...

برای کسی که فیلم *ناجورها* را ندیده باشد، توصیف مؤلف کتاب چیزی در حد دعوای مثلاً آرتورپن و برت لنکستر در پشت صحنهٔ فیلم *ترن* را به ذهن می آورد. اما برای کسی که این فیلم و دیگر کارهای سازنده اش را دیده باشد، توضیح آقای امید هم مثل واپسین جمله اش [*نتیجه ای که سرانجام به... می انجامد!*] نادرست و ناهنجار جلوه می کند.

د ـ [ص ۶۶۹، ستون ۲] مؤلف کتاب بی هیچ توضیح اضافی دربارهٔ فیلم موفق (یعنی پولساز) *اوستا کریم نوکرتیم*، کنار می ایستد تا خودکارگردان تحلیل کامل و دقیقی از فیلم عمیق و پیچیده اش ارائه کند: «*کوشان... مدعی می شود که در فیلم هایش همواره به مسایل خانوادگی توجه داشته است و تأکید می کند که تنها از این طریق طرح چنین مضامینی می تواند تماشاگر را به خود آورده و او را وادارد تا دربارهٔ رفتارش با نزدیکان و اطرافیان اش تجدید نظر کند. این جدا از تلقی ای است که او از خانواده به عنوان واحد کوچکی از اجتماع دارد و طرح مسایل آن را به مثابهٔ عرضهٔ کل مشکلات جامعه می داند...*» باز هم مجبوریم به خود فیلم رجوع کنیم و از خواندن افاضات سازنده اش مانند بسیاری از مصاحبه ها دربارهٔ فیلم های این سال ها، بیش از پیش متعجب و شگفت زده شویم و بیش از آن، نگران آینده ی باشیم که در آن، تاریخ نگاران اش فیلم ها را کنار خواهند گذاشت و چنین مصاحبه هایی را به عنوان «سند تاریخی» قابل رجوع به تاریخ خوانان خواهند سپرد.

هـ ـ [ص ۷۳۰، ستون اول] ـ مهدی فخیم زاده در ادامهٔ فعالیت سینمایی اش نشان می دهد که مشی خود را در کار بر امتزاج توجه به ذوق و خواست تماشاگران و گرایش جامعه شناسانه و باریک بینی های اجتماعی قرارداده است.

مؤلف کتاب این جمله ها را دربارهٔ دو فیلم *در شهر خبری نیست* و *فری دست قشنگ* می نویسد؛ بدون شرح .

و ـ [ص ۶۰۸ ، سون دوم] ـ دلیل اصلی توفیق *حکیم باشی* جز ترکیب بازیگران اصلی، زمینه و موضوع متفاوت فیلم بود که با استفاده از داستان فیلم ایتالیایی *حکیم و دعانویس*، با توجه به آداب و رسوم جامعهٔ روستایی ایران تنظیم شده بود...

ز ـ [ص ۵۵۲، ستون اول] ـ تمایز نسبی خسرو پرویزی نسبت به بیشتر دست اندرکاران سینمای تجاری، خصوصیت نوجویی و تنوع طلبی اش است که در آخرین فیلمش *دور دنیا با جیب خالی* به طریقی جلوه دارد. پرویزی زمینهٔ وقوع ماجراها را برای داستانی تکراری، فضاهای تازه قرار می دهد و تعقیب و گریزها را در چشم انداز و در مسیر و برابر بناهای معروف کشورهای اروپایی تهیه می کند...

ک ـ [ص ۶۷۲، ستون دوم] ـ سعید مطلبی که به تجربه دریافته است جز انتخاب موضوع مناسب که با موازین سینمای تجاری یکدستی و هماهنگی داشته باشد، جهت ساخت خوش و مسلط فیلم هایش نباید چیزی کم بگذارد، لذا ظواهر فیلم خود را از تدارک و آماده سازی تا جذب بازیگران سرشناس به دقت پی می گیرد...

امیدوارم با این نمونه ها، مشخص شده باشد که هدف مؤلف از آوردن این حواشی چه بوده است. از سویی، فیلم های وابسته به جریان اصلی سینمای فارسی غالباً چیزی برای توضیح دادن ندارند و از سوی دیگر، بعضی از ملاحظات سبب می شود تا مؤلف کتاب نسبت به بعضی از افراد لحن متفاوتی اتخاذ کند (دست کم در مورد این سه نمونهٔ اخیر، نگاه کنید به جدول شمارهٔ ۲) البته مؤلف محترم در بعضی موارد به این هم بسنده نکرده و مثلاً تنها نقد جانبدارانه را که در واقع بیش تر نشانهٔ بی اعتنایی منتقدان و بی ارزش بودن فیلم است، به عنوان «نمونه ای از جلب نظر صاحب نظران» آورده است. نقدهای خانم میهن بهرامی بر فیلم *میعادگاه خشم* و *یک چمدان سکس* نمونه های خوبی در این

زمینه اند. اختصاص دو صفحه برای فیلمی چون *میعادگاه خشم* در کنار صرف کم تر از یک ستون برای فیلم *سه قاب* که تنها حاوی معرفی **زکریا هاشمی** و چند سطر از گفت وگوی او با **رضا سهرابی** در ستارهٔ سینماست، کاملاً بیانگر دیدگاه مؤلف کتاب تاریخ سینمای ایران است.

حال که دریافتیم کتاب از نظرگاه اجتماعی هم سند چندان مستندی از تاریخ سینمای ایران محسوب نمی شود، بد نیست کمی هم از محدودهٔ فصل **ده سال تا سقوط** خارج شویم و به بخش های دیگر هم سری بزنیم. ظاهراً یکی از نشانه های بارز کتاب، ارائه مجموعه ای از اطلاعات دربارهٔ تاریخ سینمای ایران است. با چند نمونه، می توان دریافت که دستیابی به فضای سینمای ایران از طریق کتاب تا چه حد امکان پذیر است.

۱ـ *خشت و آئینه* **(ابراهیم گلستان)**: اطلاعات کتاب در مورد این فیلم محدود به اظهار نظر منتقد مجلهٔ ایتالیایی فیلم کریتیکا و گفت و گوی مؤلف با **کامران شیردل** (۱۳۴۵) است. درحالی که تصویر واقعی برخورد منتقدان با فیلم را نوشته های منتقدان در زمان نمایش *خشت و آئینه* می سازند (نقد **شمیم بهار** در اندیشه و هنر، **پرویز دوایی** در فردوسی و جدول منتقدان همین مجله) که مؤلف کم ترین اشاره ای به آن ها نکرده است.

۲ـ *سیاوش در تخت جمشید* **(فریدون رهنما)**: در مورد این فیلم هم نقدهای فراوانی وجود دارد که باز مؤلف از خیر اشاره به آن ها (که مهم ترین شان مطلب شمیم بهار در اندیشه و هنر است) گذشته است.

۳ـ *خانه سیاه است* **(فروغ فرخزاد)**: باز به نظرهای دکتر **هوشنگ کاووسی** و **حمید نفیسی** اکتفا شده است و مهم ترین نقد مخالف فیلم (باز مطلب **شمیم بهار** در مجلهٔ اندیشه و هنر) از این مجموعه کنار مانده است. تأکید نگارنده بر وجود این نقدها به معنای موافقت یا مخالفت با نظر نویسنده شان نیست و دلایل متفاوتی دارد:

الف ـ **شمیم بهار** تنها بر این سه فیلم ایرانی نقد نوشته است؛ فیلم هایی خارج از جریان سینمای فارسی و دستاورد روشنفکران منفرد.

ب ـ **بهار** در این سه نقد سازندگان فیلم ها را بی شعور و فاقد هرگونه سلیقهٔ سینمایی و آگاهی از اصول سینما می داند؛ شیوه ای که آشکارا سرمشقی برای نسل بعد از خود به وجود می آورد.

ج ـ نوعی حواری طلبی محدود و ابهام عمدی در درک و منش سینمایی **بهار** وجود داشت که خود به خود هاله ای مبهم از جذابیت شخصی ـ منهای نقد و قصه هایش ـ پیرامون او ایجاد کرده بود. به یک معنا، نسل بعدی متأثر از او به شیوه های گوناگون، همین منش و روش را چه در نوع نگاه به سینمای ایران و حتی در به کارگیری لغات و جمله بندی آزمود؛ آزمونی که خوب یا بد، حواری های خاص خودش را یافت و کسب وجهه را از راه تاختن به فیلم های ـ به هر دلیل ـ مطرح، آغاز کرد. یعنی همان طریقی شمیم بهار پیش تر با تحقیر فیلم های **گلستان**، **فرخ زاد** و **رهنما** طی کرده بود. به این معنا، اشاره به اندک نوشته های نویسندگانی چون **بهار**، بیش از هر چیزی دستاورد نگاه امروزی به مقولهٔ نقد به مثابهٔ سندی اجتماعی و تأثیر گذار در روند آفرینش های هنری ست.

تاریخ سینمای ایران **تألیف جمال امید** به رغم حضور چندین سالهٔ نویسنده اش در عرصهٔ سینمای نوشتاری و به ویژه تاریخ نگاری و دسترسی اش به بسیاری از فیلم ها و اسناد، کاری ست شتابزده، ناویراسته، پر غلط و نیازمند دوباره نویسی. حسابگری نویسنده آن قدر هست که عکس دو نفره اش با **پرویز دوایی** را با زیر نویس «شاگرد و استاد» بیاورد (و با این انتخاب عجولانه، شمارهٔ صفحه های کتاب اش را هم به هم بزند)؛ زیرکی اش آن قدر هست که پیشگفتار **دوایی** را برای کتاب اش از یاد نبرد، و شتاب اش آن چنان که فیلمنامهٔ *سکوت* **برگمان** (ترجمهٔ **پرویز تاییدی**) را ترجمهٔ **هوشنگ طاهری** بداند و بگذرد [ص ۹۱۶]. و بی مبالاتی اش آن قدر که فیلم کوتاه داستانی *پ مثل پلیکان* را از مهم ترین فیلم های «مستند» سینمای ایران محسوب کند! اما مشکل اصلی جای دیگری ست. نخست آن که پایگاه ذهنی نویسنده، غیر تحلیلی و نامناسب برای تاریخ نگاری ست و دوم آن که نداشتن برنامه ریزی معین برای انجام کاری مهم چون تاریخ نگاری چنین نتایجی را هم به دنبال دارد. نکتهٔ آخر ربط چندانی به نویسنده ندارد و به مخاطب مربوط است. در جامعهٔ سینمایی نویسان که متأسفانه اظهار نظرهای سرپایی و بی تحلیل رایج ترین شیوه برای ماندگار شدن و یافتنِ «وجهه» در این عرصه است، نحوهٔ برخورد با کتاب هایی از این دست روشن است؛ نگاهی به فهرست و نام دست اندرکاران و قطر کتاب و در نهایت، انتخاب آن به عنوان اثر برگزیدهٔ سال و دهه و قرن. گرچه چنین اظهار نظرهایی بیش تر توضیح دهندهٔ شخصیت نویسنده، «انتخاب کننده» و روابط حاکم بر جوّ سینمایی نویسی در این سال هاست، اما دست کم می توان فارغ از باند بازی ها و جو سازی ها، شیوهٔ تاریخ نگاری را با مطالعه و تجربه دریافت و دانست که هرچه موضوع گسترده تر باشد، شیوهٔ پرداختن به آن دشوارتر و نقد آن هم به همان میزان دقیق تر و عمیق تر خواهد بود. تنها می ماند امید به جدی گرفته شدن سینما و نقد فیلم و کتاب از جانب نسل جوان، و خواندن کتاب های بهتری از **جمال امید**. ■