جهانبخش نورایی، احمد امینی، سعید عقیقی، جواد طوسی

از نقد فیلم و جایگاه منتقد در سینمای ایران می‌گویند

یک شمایل پرسوءتفاهم در پیشگاه تاریخ

جواد طوسی: در این تردیدی نیست که ارزش و اعتبار «نقد و منتقد» در جامعه‌ای معنا پیدا می‌کند که از رونق فرهنگی برخوردار باشد. اگر پراکنده‌نویسی مطبوعات در دوره اول شکل‌گیری سینما در ایران (سال ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۶) را به حساب نقد فیلم نگذاریم و از دوره فترت در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ با سرعت عبور کنیم، همزمان با شروع دومین دوره‌ی فیلمسازی در ایران با فیلم‌های «طوفان زندگی» (علی دریابیگی / ۱۳۲۷)، «زندانی امیر» (اسماعیل کوشان / ۱۳۲۷)، «واریته بهار» (پرویز خطیبی / ۱۳۲۸) و «شرمسار» (اسماعیل کوشان / ۱۳۲۹) نشانه‌هایی از انتقاد سینمایی و تعریف‌دهی از منتقد را در نشریات و برخی کتب می‌بینیم. البته طبیعی است که در این گام‌های خام اولیه، فردی همچون طغرل افشار در کنار منتقد سینمایی‌بودن، مفسر ورزشی هم باشد و هر از چندگاه موضع اجتماعی بَگیرد و در جهت ارتقای فکری و فرهنگی مردم زمانه‌اش علیه ابتذال بتازد. در این میان، فرخ غفاری با نام‌های مستعار «م. مبارک» و «ع. فارغ» به اِتکای دانسته‌های تئوریکش و متاثر از نظریه‌پردازهای فرانسوی دیدگاه روشن‌تری نسبت به منتقد و ویژگی‌هایش و اساساً نقد فیلم دارد. در ادامه، افراد دیگری مانند شاه‌الله ناظریان، هژیر داریوش، دکتر هوشنگ کاووسی، پرویز نوری، بهرام ری‌پور، جمال امید، بابک ساسان، سیامک پورزند و روبرت اکهارت در طول دهه سی در این حوزه و نگارش و ترجمه مقالات سینمایی فعالیت می‌کنند. اما نقطه اوج نقدنویسی که می‌توان دیدگاه مستقل و سبک‌پذیری و تشخص را در برخی از نویسندگان سینمایی دید، دهه چهل و نیمه اول دهه پنجاه است. رفته‌رفته این تعداد معدود از منتقدان باامضا و ادبیات خاص خود و نوع زاویه‌دیدشان نسبت به فیلم‌ها، به صفحات سینمایی یک هفته‌نامه مانند «سپید و سیاه»، «روشنفکر»، «فردوسی» و «ستاره سینما» هویت می‌دهند. با ایجاد تنوع در اسامی منتقدان و رشد کیفی نقدهای سینمایی، به تدریج مضمون‌گرایی به شکل عمیق‌تر و سازماندهی‌شده‌تر در کلیت یک نقد مفهومی پیدا می‌کند و در کنارش پرداختن به وجوه فنی و تکنیکی و زبان بصری و جنبه‌های روانکاوانه و زیبایی‌شناسی قاب و تصویر و نگرش جامعه‌شناختی، اهمیت می‌یابد. حالا دیگر حتی اگر با پاورقی‌ها و جدول و مطالب ژورنالیستی و عامه‌پسند و داستان‌های عاشقانه و تیترهای جنجالی و سیاسی‌بازی رو و متظاهرانه‌ی این هفته‌نامه‌ها میانه‌ای نداشته باشی، حاضری بر پایه‌ی علاقه‌ات مشتری ثابت همان دوسه صفحه سینمایی آخر مجله باشی. حجم گسترده‌ی فیلم‌های خارجی اکران سینما و شکل‌گیری و دوام جریان «موج نو» در فاصله سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۵ باعث رونق فضای نقدنویسی و مطرح‌شدن نام افرادی چون پرویز دوایی، کیومرث وجدانی، جمشید ارجمند، پرویز نوری، شمیم بهار، جمشید اکرمی، منوچهر جوانفر، فریدون معزی‌مقدم، هوشنگ طاهری، هژیر داریوش، بیژن خرسند، هوشنگ حسامی، بهمن مقصودلو، اسماعیل نوری‌علاء، جهانبخش نورایی، رضا سهرابی، احمد کریمی، ایرج صابری، محسن زرگریان و... در نشریات مختلفی چون فردوسی، رودکی، ستاره سینما، فیلم هنر، نگین، خوشه، اندیشه و هنر، بنیاد و... می‌شود. مجامع و رویدادهای فرهنگی فراتر از انجمن ایران و امریکا، انجمن ایران و فرانسه، انستیتو گوته و فیلمخانه وزارت فرهنگ و هنر و جشنواره سپاس، به جشنواره جهانی فیلم تهران تعمیم می‌یابد که خود این جشنواره شش‌ساله صاحب ماهنامه نامنظمی می‌شود که از «سینمایک» شروع و تا «سینما۶» ادامه می‌یابد. در کنارش، جدا از نقاط قوت و ضعف هر کدام «جشن هنر شیراز»، «سینمای آزاد» و «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» را داریم که خوراک کافی برای جولاندهی فکری این مجموعه از منتقدان و نیز مسئولیت‌پذیری‌شان فراهم می‌سازد. مهم‌ترین حسن این دوره، دیده‌شدن جامعه منتقدان در یک حضور و همراهی خودجوش اجتماعی فرهنگی (فارغ از اختلاف نظر و سلیقه و دیدگاه و جهان‌بینی) است.

اما سینما بعد از انقلاب و عرصه مطبوعاتی و رسانه‌ای‌اش در حیطه سینما و حوزه نقدنویسی‌اش، حکایت جداگانه‌ای دارد. در یک فلاش‌بک سریع در مورد نحوه شکل‌گیری و فعالیت نشریات سینمایی و تخصصی همچون فیلم، دنیای تصویر، گزارش فیلم، فیلم و ویدئو، سینما، صنعت و سینما، فرهنگ و سینما، سینما و تئاتر، فصلنامه فارابی، سینما و ادبیات، فیلمخانه، بانی‌فیلم، ۲۴ و... با نوعی تکثرگرایی عنان‌گسیخته مواجه می‌شویم که از درونش منتقدان بسیاری بیرون آمده‌اند. بخشی از آنها نخبه‌گرایی را در دستور کار خود قرار دادند، عده‌ای دیگر بر پایه علایق و دغدغه‌ها و تعلقات غریزی‌شان جلو رفتند و مطرح و منفعل و منزوی شدند، عده‌ای ژورنالیسم را از دید خود در این زمینه تعریف درست یا غلط کردند و شیوه ارتباطی‌شان را تغییر دادند، عده‌ای هم برای نخستین بار منتقد را در تریبون و موقعیت‌های ایدئولوژیک معنا کردند. تحلیل و ارزیابی دقیق این دوران پرهیاهو در جایگاه نقد سینمایی، همچون بستر ملتهب اجتماعی سیاسی‌اش، بحث مفصلی را می‌طلبد تا بتوان منصفانه و در عین حال واقع‌بینانه سره و ناسره را از هم تفکیک کرد و به تعریفی درست و روشن‌بینانه از منتقد (در مقام یک داور) و نقد همخوان با شرایط معاصر یک دوران گذار که ضایعات و تلفات خودش را دارد، رسید. اما آسیب‌شناسی تلخ و عبرت‌آموز این دوران (در قیاس با دوران قبل از انقلاب)، پراکندگی، حضور و تلاش‌های فردی، فضای پرسوءتفاهم و جداافتادگی و خلأ آشکار همدلی و همراهی فرهنگی‌ست. در این دنیای نامتوازن و پرعیب و نقص و ژورنالیسم رسانه‌ای بیمار، می‌توان در پوشش و شمایل منتقد به یک «برند» تبدیل شد و ادبیات انحصاری خود را به رخ کشید. اما بَدا به حال آن کسی که به این ویترین‌ها و تریبون‌های زودگذر و مقطعی، دل خوش کند و به اصالت و شرافت کارش نیندیشد.

جواد طوسی: ترجیح می‌دهم به جای تعریف مستقیم و کلیشه‌ای از نقد و نقدنویسی، به یک تعریف‌دهی غیرمستقیم در این زمینه بر اساس بضاعت سینمای ایران در دوره‌های مختلف برسیم. با این مقدمه و پیش‌درآمد، از دید شما دوستان نقد فیلم چقدر توانسته تعریف واقعی و درستِ خودش را در این دوره تاریخی، از زمان طغرل افشار تاکنون، پیدا کند؟ مثلاً در قبال آن مضمون‌گرایی اولیه در وجه غالب منتقدان، نقد ساختاری در دوره‌های بعد چه جایگاه و اهمیتی داشته است؟ اساساً نقد فیلم چقدر تابع شرایط فرهنگی اجتماعی زمان خودش است؟ فرضاً اگر در یک دوران شاهد گسترش نگاه جامعه‌شناختی باشیم، آیا حوزه نقدنویسی نیز از آن متاثر خواهد شد؟

جهانبخش نورایی: در یک دوره‌ای که نقد مضمونی هواخواه داشت، آنچه در فیلم گفته می‌شد اهمیتش بیشتر بود تا اینکه چگونه گفته می‌شود. دلیلش هم روشن بود. می‌توان گفت بیشتر تماشاگران، کسانی بودند که حرف مستقیم را می‌پذیرفتند و درک می‌کردند. آنها هنوز به آن حد از پختگی نرسیده بودند که علاوه بر آنچه می‌شنوند و می‌بینند، لایه‌های دیگری هم در فیلم هست که لذت مضاعفی را می‌تواند برایشان به وجود بیاورد. حالا وضع کمی بهتر شده. در اینجاست که معمولاً نقش منتقد مشخص می‌شود و خودش را نشان می‌دهد. اگر اثر مورد بحث قابلیت‌های لازم را داشته باشد، منتقد، باتجربه و آشنا به زیبایی‌شناسی و هنر فیلم، می‌تواند به بیننده کمک کند با درک وسیع‌تر فیلم لذت بیشتری ببرد. حتی در میان خود منتقدان هم این تاثیرپذیری از هم ممکن است اتفاق بیفتد. یکی از دوستانمان بر فیلم «شاید وقتی دیگر» بیضایی نقد منفی نوشته بود. نقد من با عنوان «ریشه‌ها» را که خواند، گفت حالا متوجه یک دنیای دیگر شده‌ام و همین حرف را در هفته‌نامه‌ای که کار می‌کرد نوشت. یا مثلاً در مورد گفت‌وگویی که من و احمد طالبی‌نژاد درباره فیلم «هامون» داریوش مهرجویی در ماهنامهٔ فیلم داشتیم، خیلی نامه برایمان آمد و کسانی بودند که می‌گفتند با خواندن آن گفت‌وگو دوبار فیلم را دیده‌اند و لذت بیشتری برده‌اند. منتقد این تاثیر را می‌تواند بگذارد. در نقدی که بر فیلم فروشندهٔ فرهادی نوشتم به گربه به عنوان یک نشانهٔ معنایی اشاره کرده بودم. در نقدهای دیگری که خواندم کمتر به این نکته توجه شده که گربه بی‌خودی در این فیلم نیست. هم تصویر نقاشی‌شده‌اش، هم خود گربه و هم صدایش را داریم و تدریجاً می‌رسیم به جایی که می‌بینیم گربه شخصیت‌ها و رفتار آنها را بازتاب می‌دهد. یا زمانی که تشک را دارند از راه‌پله بالا می‌برند و به گوشه پاگرد گیر می‌کند. ممکن است تصادفاً گیر کرده و فکر فرهادی نبوده باشد. ولی از دیدگاه من، این نشانه‌ی وقوع یک اتفاق است و این اتفاق مفهوم جنسی دارد. بنابراین تشریح دنیای فیلم از این منظر، روی یک عده تاثیر می‌گذارد و ممکن است کسانی که نقد مرا می‌خوانند، احساس کنند فیلم آن چیزی نبوده که در ابتدا دیدند. حالا اینجا بدون اینکه قصد آموزش داشته باشیم، به خود بیننده هم نوعی آموزش داده می‌شود که از نظر روش‌شناسی، فقط به ظاهر اثر هنری نگاه نکن و آن را هم با خودش و هم با خودت تفسیر کن. ببین جای تو در آن اثر هنری کجاست. این می‌تواند هم به معرفت و دانش هنری بیننده اضافه کند و هم به او لذت کشف بدهد. پس از دید من دنیا، دنیای نشانه‌هاست. این طور هم نیست که حتماً با واقعیت تطبیق داشته باشد. قدرت تخیل منتقد می‌تواند دنیای تازه و دلچسبی بسازد. حالا در باب اینکه نقد فیلم و وظیفه منتقد چیست، من هنوز به آنجا نرسیده‌ام که بتوانم جواب صریح و قاطعی بدهم. لااقل برای خودم هیچ وقت نقد فیلم را یک نوع وظیفه و رسالت ندانسته‌ام یا کسی به من ماموریت نداده بروم چیزی بنویسم که عده‌ای را به راه راست هدایت کنم یا یک عده را آموزش بدهم. من برای دل خودم می‌نویسم و بعد هم دوست دارم آن را با دیگران قسمت کنم. فکر می‌کنم همه ما ابتدا برای دل خودمان می‌نوشتیم و می‌خواستیم دیده شویم. این خاصیت هر بشری است. به استثنای عده معدودی که کنج انزوا می‌گیرند و اصلاً برایشان اهمیت ندارد که دیگران درباره‌شان چه فکر می‌کنند. خود من اولین نقدم را در ۱۶ سالگی نوشتم.

طوسی: برای چه فیلمی؟

نورایی: «دیروز، امروز، فردا» ویتوریو دسیکا. این نقد را در یک روزنامه محلی در همدان نوشتم و متاسفانه هنوز هم آن را پیدا نکرده‌ام. آن زمان برایم خیلی مهم بود که همکلاسی‌هایم درباره مطلبم صحبت می‌کردند. البته آن زمان، ما یک دید تند سیاسی پیدا کرده بودیم که بعد تا دوره دانشگاه ادامه یافت. خاطرم هست که فضای چپ در آن دوره غالب بود.

طوسی: با توجه به سابقه و نوع نگاهت در این حیطه منتقد باید دیدگاه و جهان‌بینی هم داشته باشد، یا این می‌تواند سم مهلکی برایش باشد؟

نورایی: خب، معلوم است هر کس خطوط فکری و حساسیت‌های خودش را دارد و منتقد از این قاعده جدا نیست. گرایش‌های روحی و اجتماعی و سیاسی منتقد چه بخواهد، چه نخواهد روی کارش تاثیر می‌گذارد. اما ملاک نقد خوب صرفاً این نیست که بر مبنای چه عقیده‌ای نوشته شده. یادم می‌آید خود تو دربارهٔ «زیر درختان زیتون» نقد کوتاهی نوشتی. من هم یک نقد نوشتم. از فیلم خوشت نیامده بود، اما من آن را خیلی دوست داشتم. شاید عجیب باشد اگر بگویم یکی از بهترین نقدهایی که درباره فیلم کیارستمی خواندم همین مطلب تو بود. به خودت هم چندین بار این را گفته‌ام. بنابراین خوش‌آمدن یا نیامدن از یک فیلم، نمی‌تواند تاثیر غایی و نهایی بر ارزش نقد بگذارد. مهم این است که شما از چه زاویه‌ای نگاه می‌کنید و چقدر گیرا می‌نویسید و صغری کبرای قضیه را خوب یا بد می‌چینید. تئوری فیلم هم لزوماً تعیین‌کننده نیست. مثلاً ساختارگراها بر این عقیده‌اند که مجموعه‌ای از نشانه‌ها و نظام‌ها در درون اثر هنری است. بعد ساختارشکنان آمدند گفتند حقیقت و واقعیت مبهم است و این شکلی نیست که بتوانیم به هر چیز قطعی نگاه کنیم. مارکسیست‌ها هم ذاتاً دیدگاه ساختاری دارند و در همه چیز آخرش برمی‌گردند به آن روابط بنیادی اقتصادی که یک محصول فرهنگی و هنری را بیرون می‌دهد. خب، این یک نگاه یک‌جانبه است. اما در میان آنها آدمی مثل لوکاچ دارید که استاد کم‌نظیر تفسیر است. آدم‌های قدری هستند که نوشته‌هایشان خواندنی است. هر مکتب و مرامی می‌تواند مفسرها و منتقدهای خوبی پرورش بدهد. من شخصاً معتقدم که خود موضوع و مکتب و مرام اثر هنری معیار اصلی ارزش نیست. مهم نو و متفاوت‌بودن نگاه به موضوع و نحوهٔ پروراندن آن است. البته خود من آن اوایل کارم، چنین اعتقادی نداشتم. کم‌کم به آن رسیدم.

احمد امینی: من فکر می‌کنم مسیر بحثمان به سمت دیگری دارد می‌رود. شما می‌خواهید در این گفت‌وگو بحث تاریخ‌نگارانه داشته باشید یا تحلیلی؟

طوسی: هر دو.

امینی: خب اینها را از هم جدا کنیم. الان شما تاریخ‌نگارانه شروع کردید و جهانبخش به سمت تحلیل و نوع نقد برد.

طوسی: فکر کنم تداخلش اجتناب‌ناپذیر باشد. من باز به بحثمان یک وجه تاریخی می‌دهم. شما در سابقه مطبوعاتی‌ات یک دوره‌ای با مجله «صبح امروز» کار کردید؛ بعد حضور هر از گاه در مجله «رودکی» داشتید. بعد از انقلاب هم در «مجله فیلم» متمرکز می‌شوی و خودت زمینه جذب یکسری از خواننده‌های مجله را در جهت فعالیت حرفه‌ای‌تر فراهم می‌کنی. الان خودت با این سابقه مطبوعاتی و تجربه‌اندوزی، به یک تعریف متاخر در مورد نقد و منتقد رسیده‌ای؟ آیا یک منتقد می‌تواند تفکر و نگاه خودش را به یک شرایط ناکارآمد تحمیل کند؟

امینی: من سال‌هاست که خیلی از فضای نقد فاصله گرفته‌ام. منظورم این است که ارزیابی دقیقی در بلبشوی فعلی مطالب و نقدهای سینمایی ندارم.

طوسی: وقتی می‌گویی بلبشو یعنی خودت هم ناراضی هستی.

امینی: ناراضی‌بودن من خیلی تعیین‌کننده نیست.

طوسی: بالاخره به عنوان کسی که در این زمینه فعال بوده‌ای و صاحب نظر هستی، می‌توانی وضعیت موجود را واقع‌بینانه ارزیابی کنی.

امینی: این تعدد نشریات و روزنامه‌ها و آدم‌هایی که می‌نویسند، زیاد برایم قابل هضم نیست. یک زمانی در سال ۶۲ که من به مجله فیلم آمدم، این تنها مجله سینمایی بود و چهار یا پنج نفر در آنجا نقد می‌نوشتند. دو سه

از راست: جهانبخش نورایی، جواد طوسی، احمد امینی، سعید عقیقی — عکس‌ها: نسیم اعتمادی

شماره بعد به دلیل تغییر و تحولاتی که در نحوه اداره مجله فیلم اتفاق افتاد، من دبیر بخش نقد فیلم شدم. به خاطر دارم که در یکی از اولین صحبت‌هایی که با دوستان مجله در این مقام جدید کردم، قرار شد یک صفحه نقد خوانندگان هم راه بیندازیم.

طوسی: پس خودت این صفحه را پیشنهاد داده بودی.

امینی: حقیقتش یادم نیست. ولی قرار شد که از شماره یازدهم که نوروز سال ۶۳ بود، مجله نظم و نسقی بگیرد و دبیر بخش‌های مختلف از هم تفکیک شود. چون تا آن زمان، هر کسی هر کاری که دستش می‌رسید انجام می‌داد و بیشتر کارهای بخش نقد و پاسخ به نامه‌ها ظاهراً روی دوش گلمکانی بود. من آمدم و به هوشنگ گفتم که اگر یادت باشد، ما خودمان برای ورود به این عرصه و کار مطبوعاتی خیلی اذیت شدیم و پشت درها ماندیم و خیلی این در و آن در زدیم تا توانستیم نوشته‌هایمان را جایی چاپ کنیم و در نشریه و جایی مستقر شویم. حالا ما بیاییم برعکس عمل کنیم و این مجله و این بخش «نقد فیلم» و «نقد خوانندگان» فرصتی برای این شود که جوانان بیایند و کار کنند. خب، از این طریق خود تو و سعید و خیلی از دوستان دیگر، شهرام جعفری‌نژاد، مجید اسلامی، امیر قادری، علی معلم، تهماسب صلح‌جو، کامبیز کاهه و... وارد این حوزه و دنیای مطبوعات شدید. ولی در این ۱۵ سال اخیر، ما می‌بینیم در نشریه‌ای افراد دوسه تا یادداشت می‌نویسند و بعد از چند شماره دبیر بخش می‌شوند و شش ماه بعد هم از جشنواره کن گزارش می‌دهند! یعنی آن چنان بلبشویی است که بعضی از دوستان قدیمی‌تر و باتجربه‌تر مثل مجید اسلامی و... ترجیح دادند که پایشان را از عرصه مطبوعات کاغذی بیرون بکشند و به وبلاگ و فضای مجازی بسنده کنند که هم اعتبارشان در این ناهار بازار گم نشود و هم اینکه شاید مخاطبان بیشتر و آگاه‌تری داشته باشند. و البته شاید دلایل اقتصادی هم در این قضیه موثر باشد. چون به هر حال، همه ما می‌دانیم از راه نقد و نوشتن هیچ کس امکان گذران زندگی ندارد. اگر امثال من و جهانبخش و خود تو توانسته‌ایم طی این همه سال در مطبوعات ماندگار شویم و ارتباطمان را حفظ کنیم، به این خاطر است که زندگی‌مان از راه‌های دیگری تامین شده است. پول و مسائل اقتصادی، باعث شد که انحرافاتی در جریان نقدنویسی و اصولاً مطبوعاتی سینمایی به وجود بیاید که من شاید تا آن زمان که درگیر مستقیم کار مطبوعاتی بودم و دبیری آن صفحات را به عهده داشتم، خیلی در جریان نبودم. وقتی وارد دنیای سینمای ایران شدم، از این سمت و آن سمت شنیدم و دیدم و خیلی متاسف شدم. حالا بعضی‌ها تلاش می‌کنند که از مجرای مطبوعات سینمایی و مثلاً نقد نوشتن، ارتباطاتی با فیلمسازان پیدا کنند و مثلاً مدیر روابط عمومی فلان فیلم یا دستیار کارگردان شوند. بعد اینها برای خودشان هر کدام، جرگه‌ها و فضاهایی به وجود آوردند. مثلاً حدود یک سال پیش از یکی از دوستان سینمایی شنیدم که فلان نویسنده سینمایی آمده به او پیشنهاد داده شما این فیلمی را که ساخته‌اید بیایید رقمی به من بدهید تا آن را در مطبوعات ساپورت و تمام نقدهایش را کنترل کنم تا کسی بد ننویسد. به نظرم چنین جریاناتی فضای نقد را مخدوش کرد، که حالا این دوری‌ام حتی باعث دلزدگی‌ام هم شد. من تا سال‌ها، با وجود اینکه هیچ ارتباط مستقیمی با مطبوعات و منتقدان نداشتم، ولی با علاقه نقدهای دوستان را می‌خواندم. ولی این گونه اتفاقات باعث شد که حتی نسبت به کسانی که نقدشان را قبلا می‌خواندم، فارغ از این جمع خودمان که از همدیگر شناخت داریم، بی‌تفاوت و بی‌انگیزه شوم. نکته مهم این است که اگر در سال‌های قبل از انقلاب، آنقدر نقدها به دل می‌نشست و ما با علاقه دنبال می کردیم، اصلاً پولی آن زمان در کار نبود. حق‌التالیف و حق‌التحریری و روابط عمومی و اینها که مطلقاً هیچ. واقعاً به فکر کسی خطور نمی کرد که می‌شود از این ارتباطات پولی در آورد. من فکر می‌کنم که برای همین است که نقدهای دوستان آن زمان، هنوز خواندنی‌تر است و به آن مراجعه می‌کنیم. حالا نه مراجعه استنادی که بخواهیم از آن استفاده علمی ببریم. ولی مثلاً هوس می‌کنیم که آنها را دوباره با علاقه بخوانیم. به این خاطر که واقعاً و دقیقاً، بدون هیچ گونه چشمداشت مالی، دلی و با عشق و علاقه نوشته می‌شد. یک بار خودم از پرویز نوری شنیدم که می‌گفت ما (خودش، پرویز دوایی، کیومرث وجدانی، بهرام ری‌پور، جمشید ارجمند و...) هر دو هفته یک بار آقای گالستیان معروف در مجله «ستاره سینما» را می‌دیدیم و او یک پول مختصری به ما می‌داد. می‌گفت، آن زمان رستورانی در میدان فلسطین بود و ما یک شب می‌رفتیم آنجا و پول‌هایمان را روی هم می‌گذاشتیم و می‌نشستیم و می‌خوردیم و می‌خندیدیم و تمام می‌شد و می‌رفت. من خودم یادم است که سال ۴۸ دو سه ماه قبل از دیپلم گرفتنم، خیلی این در و آن در زده بودم که بنویسم. به دلایلی بچه منزوی‌ای بودم و لکنت زبان هم داشتم که مانع از ارتباطم با هم‌شاگردی‌ها و هم‌محلی‌هایم بود. این باعث شد که به کتاب و مجله خواندن پناه ببرم. جهانبخش جمله‌ی خیلی کلیدی‌ای گفت که ما واقعاً می‌خواستیم دیده شویم. تمام تلاش من برای اینکه بتوانم بنویسم و جایی چاپ کنم، در وهله اول به این دلیل بود که می‌خواستم خودم را ثابت کنم یعنی آقا درست است که ارتباط کلامی راحتی نمی‌توانم برقرار کنم، ولی ببینید قلم و سواد دارم و می‌توانم فیلم‌ها را نقد بکنم. طبیعتاً سینما را هم دوست داشتم و به نقد فیلم گرایش پیدا کردم.

طوسی: اصلاً مگر بخشی از قواعد نقدنویسی و منتقد، همین دیده‌شدن نیست؟

امینی: بله، می‌تواند باشد. حالا جدا از من و جهانبخش که داریم اعتراف می‌کنیم، شاید اگر پای صحبت سایر منتقدان جهانی مشهور مثل رابین وود، رزنبام، راجر ایبرت مرحوم هم بنشینیم، یکی از انگیزه‌های همه آنها این بوده باشد. من در آن زمان خیلی این در و آن در زدم، حتی یکی از جاهایی که رفتم، مجله فردوسی بود. خاطرم است نقدی روی فیلم «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد» نوشته بودم که به نظر خودم، نقد عمیق و مفصل و وجدانی‌وار بود؛ چون خاطرخواه نوشته‌های وجدانی بوده و هستم. پرویز نوری که مسئول صفحات سینمایی آخر مجله بود نقدم را گرفت، ولی آنقدر این هفته و آن هفته کرد و مرا سر دواند که با خودم گفتم حتماً قصد چاپ کردنش را ندارد. بعد به شکلی به «صبح امروز» وصل شدم که سردبیرش ناصر ملک‌محمدی بود که خوشبختانه هنوز در قید حیات است. حدود پنج شش ماه در این مجله بودم و بعد از یکی دو هفته، بخش سینمایی‌اش را در اختیار گرفتم. ملک‌محمدی ۱۰۰ تا تک‌تومانی به من پول داد. او آدم خیلی مهمی بود. جهانبخش می‌داند قبل از انقلاب چهارپنج سردبیر بودند که بدون اغراق می‌توانستند وزیر عوض کنند، یکی‌شان ناصر ملک‌محمدی بود. من آن موقع دبیرستان علمیه در میدان بهارستان (پشت مجلس شورای ملی) می‌رفتم و دفتر این مجله در خیابان منوچهری در یک کوچه فرعی بود. هر روز ساعت چهار بعد از ظهر که دبیرستان تعطیل می‌شد، می‌دویدم و آنجا می‌رفتم و مطالب سینمایی مجله را جمع‌آوری می کردم و مطلب حروفچینی‌شده خودم را با ذوق و شوق می‌دیدم. اما حالا در جوانانی که وارد دنیای نقد می‌شوند، این شیفتگی و عشق زایدالوصف به کار را نمی‌بینی و همه‌شان قصد کارگردان‌شدن دارند. الان در این مملکت از آن آدمی که تراولینگ را هل می‌دهد، تا فیلمبردار و نویسنده و منتقد و... همه سودای کارگردانی دارند. همه حق خودشان می‌دانند که فیلم بسازند و تکنولوژی‌های جدید هم این فرصت را برای همه فراهم ساخته است.

طوسی: باز روی سخنم به نقش شرایط معاصر هر دوران و وجوه کیفی تولیدات سینمایی و در کنارش سلیقه و خلاقیت‌های فردی یک منتقد است که پاسخی داده نشد. در کدام یک از این موارد می‌توان خوش‌بین بود که موج و جریانی در حوزه نقد و نظریه‌پردازی راه بیفتد؟ مثلاً در زمان پرویز دوایی، کیومرث وجدانی، پرویز نوری، هژیر داریوش و... نگاه مضمونی در کنار نگرش روان‌شناسانه و نقد ساختاری همه با هم مچ می‌شدند و در عین حال صاحبان این دیدگاه‌های مختلف با هم فیلمخانه می‌رفتند و فیلم می‌دیدند.

امینی: ببینید، زمان ما برای نقد فیلم نوشتن کلاس و دانشگاه و مدرسه‌ای نبود و ما از روی خواندن نقدهای قدیمی‌ترها یاد گرفتیم. اولین مجلات سینمایی که خریدیم و ورق زدیم، دیدیم که یک نوشته‌هایی به نام نقد فیلم وجود دارد که می‌آیند در مورد فیلم‌ها صحبت می‌کنند. و از نقاط قوت و ضعفش می‌گویند. در حقیقت، کلاس آموزشی ما همان نقدها بود. اما الان کلاس مستقل نقد فیلم تشکیل می‌شود. خود سعید که اینجا نشسته، نقد فیلم آموزش می‌دهد. بنابراین بسیاری از دیدگاه‌های ما تابع آن نقدها بود. مثلاً من اگر بخواهم ادعا کنم منتقد «تئوری مولفی» بودم به این خاطر است که چیز دیگری مقابل من نبود.

طوسی: به این نگره ایراد داشتید، یا جزو طرفدارانش بودید؟

امینی: ما آن زمان، به این نتیجه رسیدیم که اگر می‌خواهید حرف‌های جدی اساسی و البته مهم در سینما بزنید، این مجرایش تئوری-مولف است. آن موقع از مجلات سینمایی خارجی، مجله «سایت اند ساوند» و «فیلمز اند فیلمینگ» می‌آمد، که هر دو گران بود و نو آن را نمی‌توانستیم بخریم. سر خیابان سی تیر (قوام‌السلطنه سابق) یک روزنامه‌فروشی بود که قدیمی‌های

این دو نشریه را می‌آورد و دانه‌ای پنج ریال یا یک تومان می‌خریدم و به زور دیکشنری «حبیم» سعی می‌کردم چیزهایی را بخوانم. «فیلمز اند فیلمینگ» چیزی مثل «فیلم و هنر» خودمان بود. سایت اند ساوند مطالب تحلیلی‌تر داشت که اصلاً نمی‌توانستم درکش کنم، چون خیلی انگلیسی‌اش سطح بالا بود. خلاصه دانش و برداشت اصلی درباره سینما که از طریق نقد فیلم به ما منتقل شد، «تئوری-مولف» بود. طبیعتاً بعد از انقلاب که به مجله فیلم آمدم و قبلش در مجله «اطلاعات هفتگی» هم همان میراث را با خودم آوردم. تا سال‌ها در مجله فیلم، تمام بچه‌هایی که بعد از ما آمدند، تحت تاثیر نوشته‌های ما بودند، همان طور که ما سعی می‌کردیم مثل دوایی و وجدانی بنویسیم، آنها هم سعی می‌کردند که مثل ما بنویسند. خوامخواه این ادامه پیدا کرد. هنوز هم سایه سنگین تئوری-مولف و تفکر حاکمیت کارگردان بر تمام اجزای یک اثر سینمایی، در مطالب همین منتقدان جوان دیده می‌شود.

طوسی: آقا سعید تو هم مثل من از صفحه خوانندگان مجله فیلم نقدنویسی را شروع می‌کنی. ولی تفاوت بارزت این است که هر چقدر جلوتر رفته‌ای، سعی کرده‌ای نگاهت جدی‌تر و تحلیلی‌تر شود. در عین حال یک پاشنه آشیل هم داری که شاید در واقعیت امر حسن باشد. ولی به هر حال اغلب برایش وجه منفی قائل می‌شوند. تو به عنوان یک منتقد و صاحب نظر وقتی در یک موقعیت تثبیت‌شده قرار گرفته‌ای، با اعتماد به نفسی غریب به خودت حق می‌دهی که حرمت بزرگ و کوچکی و سابقه و سن و سال را نگه نداری و آن همکاری را که از دید خودت راه به خطا رفته و آدرس غلط می‌دهد ادب کنی و پته‌اش را روی آب بیندازی. همچنین در روند کاری‌ات با نگارش و نشر کتب سینمایی نشان داده‌ای که منتقد اگر بخواهد ریشه‌دارتر باشد، باید قدرت تحلیل داشته باشد. مثلاً رابین وود می‌گوید «من منتقد هستم، تحلیلگر نیستم». اما برای تو انگار «تحلیلگربودن» موضوعیت دارد.

سعید عقیقی: من حتی وقتی در موقعیت تثبیت‌شده هم نبودم، شیوه‌ی کارم همین بود. نقد کتاب آقای فراستی را وقتی نوشتم که هم مجله داشت، هم دو نسل از منتقدان را نمایندگی می‌کرد و گروه خودش را داشت. نقد کتاب موج نو آقای طالبی‌نژاد را هم همین طور. هیچ وقت نفهمیدم چطور می‌شود حقیقت را زیر پا گذاشت و احترام را نگه داشت. سال اول دبیرستان بودم که اولین نقدم را مورد فیلم «معمای کاسپار هاوزر» ورنر هرتزوگ به مجله فیلم فرستادم و اول مهر سال ۶۴، یعنی ۳۲ سال پیش چاپ شد.

طوسی: ساکن تهران بودی یا شهرستان؟

عقیقی: تهران بودم، و شاید اگر احمد امینی مسئول صفحه‌ی نقد فیلم و نقد خوانندگان نبود، نه من به مجله راه پیدا می‌کردم و نه نقد فیلم در آن دوره چنین وضعیتی پیدا می‌کرد. بگذارید این طور نگاه کنیم که هر کدام از ماها حاصل یک نوع تربیت و طرز فکر و ترکیب خودمان به عنوان فرد یا دنیای اطرافمان هستیم. کلا ما دو نوع راه حل برای برخورد با مسئله نقد فیلم در ایران داریم. یکی نگاه تاریخی است و یکی هم نگاه متنی. اولی به تاریخ‌نگاری می‌رسد و دومی به تحلیل. اما اگر بخواهیم در مورد صراحت لهجه حرف بزنیم، چیزی که بخشی از سوال شما بود، راستش من اولین چیزی که در نقد یاد گرفتم و مدام از طریق خواندن مطالب آرام‌آرام متوجه آن می‌شدم، این بود که آدم موقع نوشتن، وقتی به چیزی اعتقاد دارد، نباید تعارف داشته باشد. یک ویژگی ما ایرانی‌ها این است که وقتی درباره‌ی کسی حرف می‌زنیم، اسمش را نمی‌بریم. این خودش، سوءتفاهم بزرگ‌تری ایجاد می‌کند. نقد در ایران به این نحو، شکل نمی‌گیرد. چون مکالمه‌ای اتفاق نمی‌افتد. در واقع ما مکالمه کردن با همدیگر را دور می‌زنیم.

طوسی: یعنی نقد تابع بافت فرهنگ و اجتماعی است.

عقیقی: ... و جامعه، آدم‌های فرهنگی و... شبیه هم می‌شوند و نقد را نمی‌پذیرند. بعد از ماجرای ۲۸ مرداد، بیشتر کسانی که وارد عرصه‌های هنر و نقد می‌شدند، گرایش‌های چپ داشتند. این را می‌توانیم به کسانی که فیلمفارسی می‌ساختند هم اطلاق کنیم. بخش قابل توجهی از آنها از حزب توده آمده بودند. جالب است که واقعاً فکر می‌کردند با فیلم‌هایشان دارند مبارزه می‌کنند. من خودم با عباس شباویز صحبت کردم، واقعاً این گونه فکر می‌کرد.

طوسی: پرویز خطیبی و منوچهر کیمرام هم بودند...

عقیقی: بله، آن وقت در آن فضای ایدئولوژیک آدم می‌تواند مارکس و لنین نخوانده باشد اما چپ باشد. تعداد کمتری هستند که می‌روند سراغ ریشه‌ها و سعی می‌کنند بیشتر بفهمند. برای اینکه بیشتر بفهمی لازم است که تا حدی از جریان‌ها جدا باشی. چون یک بخش از این جریان آدم‌ها را با خودش می‌برد و به جای آگاهی به آدم موضع می‌دهد. من از اول دبیرستان تا نوزده‌سالگی که وارد مجله شدم، وقت زیادی روی مطالعه و فیلم دیدن گذاشتم که بعدها خیلی به دردم خورد. به طور مرتب هم برای مجله‌ی فیلم نقدمی‌فرستادم.

طوسی: همه چاپ شدند؟

عقیقی: نه، خاطرم هست روزی که به عنوان نویسنده به مجله آمدم، آقای امینی سه تا از نقدهایم را که حروفچینی شده بود و، یکی‌اش نقد فیلم «سه برادر» فرانچسکو رزی بود، به من نشان داد. گفت ببین، من اینها را تایید کرده بودم، ولی واقعاً برایشان جایی نبود. از چند سال قبل‌تر دنبال کتاب‌های سینمایی بودم. تقریباً تمام کتاب‌های آگهی نشر نشانه را که مجله فیلم چاپ می‌کرد و یک سری کتاب‌های سینمایی در آن بود، خریدم. کتاب‌های داستان و نقد ادبی خیلی کمک می‌کرد. یکی از کتاب‌هایی که آن دوره خواندم، **شیوه‌های نقد ادبی** دیوید دیچز بود. توضیح می‌داد که چطور از طریق یک فرم ادبی می‌شود معنای مشخصی را منتقل کرد و در واقع، معنا مفهوم مجردی نیست. آقای امینی به من گفت که یک نقد برای فیلم «عروس» بهروز افخمی بنویس، فقط جواد طوسی نوشته بود و در حد دو ستون هم خالی داشت. گفت می‌توانی سه روز دیگر مطلب را بیاوری؟ من هم که یکی دو سال بود منتظر این جمله بودم، رفتم و مطلب را نوشتم. شما اگر آن مطلب را نگاه کنید، دو نکته در آن وجود دارد. مسئله زمان، که آیا «عروس» فیلم زمانه ماست؟ که معتقدم نیست. و نکته دیگر در مورد رابطه فرمی‌اش با فیلمفارسی و آن چیزی که من از «گنج قارون» متوجه می‌شدم و فکر می‌کردم که در «عروس» هم هست. همین دو نکته را در آن دو ستون نوشتم. آن زمان متوجه شدم که فرم می‌تواند معنا را منتقل کند. هر چه بیشتر در مورد کتاب‌های تئوریک می‌خواندم، متوجه می‌شدم که فرم اصولاً یک کل و محتوا یک جزء است. در واقع، محتوا جزئی از فرم است. فرم حتی می‌تواند معنا را تعریف یا تحریف کند و به آن جهت بدهد. این نکته کلیدی‌ای است.

طوسی: این دستور کارت قرار گرفته است؟

عقیقی: بله، تا همین امروز.

طوسی: جواب هم داده است؟

عقیقی: قضاوتش با شماست. من به عنوان فیلمنامه‌نویس هم وقتی وارد شدم، سعی کردم همین مدل را، یک مدل منظمی را برای کارم دنبال کنم. جواب داد یا نداد، مسئله دیگری است. بعد در نیمه دهه ۷۰ متوجه شدم که ما کتاب «نقد فیلم در ایران» نداریم. اگر نگاه تاریخی کنیم، در دهه ۱۳۳۰ یکی از مهم‌ترین و شاید اولین کتاب نقد فیلم در ایران «در کمان رنگین سینما» طغرل افشار است که تقریباً سال ۱۳۳۳ منتشر شده است. در فاصله زمانی خیلی زیادی با آن، «واقعیت‌گرایی فیلم» فریدون رهنماست، که بیشتر جنبه تئوریک دارد، در حالی که کار طغرل افشار بیشتر جنبه خودنگاری دارد. خودش می‌گوید من چیز زیادی از سینما نمی‌دانم. مثلاً در آن توضیح می‌دهد، اگر فیلمی خوب است باید حتماً از روی رمان مهمی اقتباس شده باشد، یا بازیگران معروفی داشته باشد. واقعاً نگاهش در همین حد به موضوع است. اما در هر دو اینها وضعیت زمان را می‌فهمیم. یعنی طغرل افشار سینما می‌رود و توضیح می‌دهد که آقا در سالن سینما وضع افتضاحی‌ست. فیلم «ترامووایی به نام هوس» الیا کازان دیده می‌شود و مردم در سالن فحش می‌دهند. یکی مست کرده و عربده می‌کشد و... این آن چیزی است که او از فیلم دارد دریافت می‌کند و مرحله اول است. اگر بخواهیم توضیح بدهیم و طبقه‌بندی کنیم، می‌گوییم در مرحله غریزه و نشان‌دادن عواطفش نسبت به فیلم متوقف مانده است. فریدون رهنما که از خارج آمده است به آن جنبه تئوریک فیلم می‌پردازد. کتابش برخلاف اسم غلط‌اندازش، اصلاً در مورد واقعیت‌گرایی به

معنای رئالیسمش نیست، بلکه در مورد تئوری فیلم است. در دهه ۷۰ به این واقعیت رسیدم که ما کتاب سینمایی تالیفی چندانی نداریم. بعد شروع کردم به یکسری تک‌نگاری نوشتن، مثل «آژانس شیشه‌ای» و «طعم گیلاس» که مربوط به ۲۶ سالگی‌ام است. احساس کردم که آدم باید این کارها را هم انجام بدهد. من هم مثل آقای امینی، برگشتم و بسیاری از نوشته‌هایی را که از منتقدان وجود داشت و در دسترس بود خواندم. چه از طریق مجله‌بازها و چه در کتاب‌خانه‌ی ملی و جاهای دیگر.

طوسی: در این مطالعات به چه می‌خواستی برسی؟

عقیقی: اینکه قبل از من چه کار کرده‌اند؟ اولین نکته‌اش این است. به نظرم بعضی‌ها خیلی هم موثر بودند. مثلاً نقد فرخ غفاری بر «شب‌نشینی در جهنم» به نظر من خیلی مهم بود؛ یا نقد کیومرث وجدانی بر «پنجره‌ی عقبی-» ویژگی مهم این نقدها، توجه به اهمیت فیلم به عنوان یک پدیده بود.

طوسی: بقیه گریز به صحرای کربلا می‌زدند؟

عقیقی: معمولا این طوری بوده. مثلا من هیچ وقت با قطعات ادبی در قالب نقد فیلم که استاد دوایی نمونه بارزش است، ارتباط برقرار نکردم. چون فکر می‌کردم این در مورد چه دارد حرف می‌زند؟ مثلا «رایحه‌ی نارنجستان از این فیلم به مشام می‌رسد»، اصلا برایم مفهوم نبود.

طوسی: البته اینکه داری می‌گویی، قابل تعمیم به همه نقدهای دوایی نیست. او در تعدادی از نقدهایش به طور مستقیم می‌آید با فیلم روبه‌رو می‌شود.

عقیقی: طبیعی است، من هم متوجه آن هستم. اما شما ببینید چه چیزی مورد تقلید قرار می‌گیرد. نقد آقای گلمکانی روی «سرب» مسعود کیمیایی تحت تاثیر کدام گرایش دوایی است؟ و اصلا دوایی را با نقد تریستانا می‌شناسیم یا مثلا «بیا که نوبر بهاره بستنی»؟

طوسی: چرا اسمش را تاثیرپذیری می‌گذارید؟ شاید او هم نقطه انتخابش این طوری باشد.

عقیقی: من همین را دارم عرض می‌کنم. من از یک جا به بعد، به این نتیجه رسیدم یا تصورم این است که نقد فیلم، یک بخش واقعاً علمی و معرفتی دارد که بخش عاطفی روی آن سوار می‌شود، نه بر عکس.

طوسی: تو سعی می‌کنی جلوی این وجه عاطفی را بگیری که به درونت راه پیدا نکند. اما در عین حال این جایگاه تاریخی سنگین، تو را ملزم می‌کند که قائل به تفکیک شوی و با لحن محترمانه بگویی آقای دوایی با فیلم احساسی روبه‌رو می‌شود. مثلا در مورد آن نقد مفصل درباره «سرگیجه» هیچکاک، چه نظری داری؟

عقیقی: بیشتر آن نقد مفصل سرگیجه بازتاب همان جنبه‌ی عاطفی‌ست، یعنی شعرهایی از سهراب سپهری و شرف‌الدین خراسانی وسط نقد می‌آورد که عملاً ربطی به سرگیجه ندارد.

طوسی: بخشی از نقدنویسی، وجه ادبی آن است. یک عامل ترغیب‌شونده باید ایجاد شود تا من سر ذوق بیایم و نقد را تا آخرش بخوانم. فکر نمی‌کنی این نقطه تشخص پرویز دوایی است که از این ویژگی برخوردار است؟ او یک شیوه نثر و ادبیات خاص دارد که به نوشته‌هایش هویت خلاقانه می‌دهد و آنها را خواندنی می‌کند. اما مثلاً آقای شمیم بهار با آن شیوه جمله‌نویسی ثقیل پر از معترضه و گیومه و... نوشته‌اش را آگاهانه توام با اعمال شاقه می‌کند. در واقع او می‌خواهد بگوید که من منتزع از بقیه، این شیوه املاتویسی و دستور زبان را دارم. روی همین اصل، هر چقدر هم درست به فیلم «شناگر» فرانک پری پرداخته باشد، خواننده را آن گونه که باید ترغیب نمی‌کند.

عقیقی: من به آدم‌ها این طوری نگاه نمی‌کنم. اصولاً در این مسیر رفتن باعث می‌شود شما قائل به خط‌کشی باشید؛ آن کاری که گروه پسرخاله‌ها، پرویز دوایی و پرویز نوری و مرحوم بهرام ری‌پور انجام دادند و به نظرم دستاورد خوبی نداشت. آن شیوه‌ی داردوسته علیه فرد، در نسل بعدی و گروه‌های مختلف خودش را نشان داد. پرویز دوایی شهرتش را مدیون چه چیزهایی‌ست؛ نقدهای تحلیلی‌اش یا بهاریه‌ها؟

طوسی: آیا خودت خیلی خط‌کشی‌شده برخورد نمی‌کنی؟ همین نوع برخورد سردت با پرویز دوایی و نادیده‌گرفتن جنبه‌های مثبت نوشته‌هایش...

عقیقی: اصلا این طور نیست. من فقط بین چیزهایی که خودش نوشته بود، قائل به تفکیک شدم. او به مرور از چیزی که درباره‌اش حرف می‌زد فاصله گرفت.

نورایی: ببینید، ما قبل از هر چیز باید بگوییم که نقد چیست.

طوسی: ما خواستیم از دل صحبت‌ها به این برسیم.

نورایی: ما باید ببینیم که آیا نقد تابع فیلم و سازنده است؟ یعنی منتقد دستیار یا روابط عمومی کارگردان است، یا اینکه نه، نقد فیلم خودش یک اثر خلاقانه مجزاست؟ من معتقدم شما می‌توانید نقدی بنویسید که شاید پنج درصدش به فیلم ربط پیدا کند. اما از فیلم گریز بزنید مثلاً به محیط زیست و شاهکاری به وجود بیاورید. شما می‌توانید با ادبیات پخته و تاثیرگذار در یک نقد، اثر هنری پدید بیاورید. بخشی از معنا، به وسیله سازنده فیلم و بخشی هم از سوی بیننده شکل می‌گیرد. اینجا دیگر هر فیلم و اثر هنری تا بی‌نهایت -به نسبت دریافت‌کننده‌اش- خلق می‌شود. من با استفاده از واژه «مخاطب» الان دیگر مخالف هستم. یعنی شما از همان ابتدا تعیین کرده‌اید برای چه کسی می‌خواهید فیلم بسازید و او باید مورد خطاب قرار گیرد و حق بازسازی فیلم را بر اساس دریافت‌های خود ندارد. من واژهٔ «بیننده» را ترجیح می‌دهم. حتی تماشاگر هم نمی‌گویم. تماشاگر را برای کسانی می‌گذارم که سینما و فیلم را برای لذت و سرگرمی می‌دانند. مخاطب صرفاً باید برای فیلم‌های تعلیمی و تبلیغاتی به کار برود؛ چه مستند، چه داستانی.

طوسی: نقد را چطور شروع می‌کنید و چطور می‌بندید؟

نورایی: برای خود من نقدنویسی، همان وحدت ارسطویی را دارد. یعنی وقتی دارم نقد می‌نویسم، سعی می‌کنم شروع خوب و پایان تاثیرگذاری داشته باشم. آن وسط هم نوشته اوجی بگیرد. قاعدتاً نوع ادبیات و واژه‌ها روی خواننده تاثیر می‌گذارد. این نوعی نقدنویسی است که در مورد خودم، اگر بخواهم تمثیلی صحبت کنم، ترکیبی از دوایی و وجدانی است. اینها در عصر خودشان، سرآمد بودند. متاسفانه در دوره خودمان، با توجه به شرایط زمانه، در حد و اندازه آنها نداریم یا خیلی کم داریم. البته حالا منتقدها به تئوری بیشتر از سابق نظر دارند. بحث رولان بارت، یعنی تئوری مرگ مولف که من علاقه‌مند به آن هستم، البته مطلق نیست اما در جاهایی درست است. همین بحث معرفتی که سعید می‌گوید، شبیه کار ساختارگراهاست. یعنی اینکه یک رشته ساختارها در قصه‌گویی و بازی و مفاهیم اثر وجود دارد. شما از طریق تحلیلی می‌توانید به اینها برسید. به این ترتیب نقد بر فیلم محاط است و سعی می‌کند از دایرهٔ آن بیرون نرود. من اما این طور فکر نمی‌کنم و خودم را به سازه‌های ساختمان فیلم محدود نمی‌کنم. به پیرامون آن و آنچه در بیرون قاب در محیط اجتماعی ما هم می‌گذرد نظر دارم. نمونه بارز این دو نوع طرز تفکر، نقدی است که من بر «وارونگی» بهنام بهزادی در ماهنامهٔ فیلم نوشتم و نقدی که سعید عقیقی بر همین فیلم در مجله ۲۴ نوشت. اگر اینها را نگاه کنید کاملاً روشن است که دو دیدگاه مختلف وجود دارد. البته هر کدام می‌توانند امتیازها و جذابیت‌ها و خواننده‌های خود را داشته باشند. در ارزیابی کار پیشکسوت‌های ما هم نمی‌شود یک‌طرفه داوری کرد. احساسم این است که وجدانی و دوایی، تاثیر بسیار زیادی بر منتقدان ما گذاشتند؛ بی‌آنکه بگویم همه باید مثل آنها بنویسند یا آنها را بپسندند. این حق هر کسی است که بگوید من دوایی را نمی‌پسندم. این نه توهین به اوست و نه اینکه ما حق داریم جلوی گوینده را بگیریم و بگوییم چرا او را نمی‌پسندی! اگر می‌خواهیم به آن تکثرگرایی و چندآوایی مطلوب برسیم، باید قبول کنیم معنای ابدی و ازلی در اثر هنری وجود ندارد.

طوسی: شما هم معتقدی که وجدانی این زمان پس‌رفت داشته است؟

نورایی: ببینید، شرایط اجتماعی فرق می‌کند. کار او را اگر با اوضاع و احوال امروز بسنجیم شاید حرف تو درست باشد. خواننده‌ها هم فرق کرده‌اند و مثل خواننده‌های دوران دوایی و وجدانی نیستند. در گذشته یک فیلم را بارها می‌دیدیم و حرص می‌زدیم برای خواندن نقدهای تحلیلی. اما حالا با تراکم و انفجار و سرعت اطلاعات روبه‌روییم و شما فرصت و حتی انگیزه‌ی دیدن چندباره‌ی یک فیلم را ندارید. الان مردم دیگر دنبال مطلب طولانی نمی‌روند. در محفلی بودیم و همه بچه‌ها هم اهل هنر بودند. در مورد «فروشنده» فرهادی صحبت می‌کردند. اما هیچ کس نقد مرا بر این فیلم نخوانده بود.

امینی: و احتمالاً علت موفقیت تلگرام هم همین کوتاه‌بودن متن‌هاست.

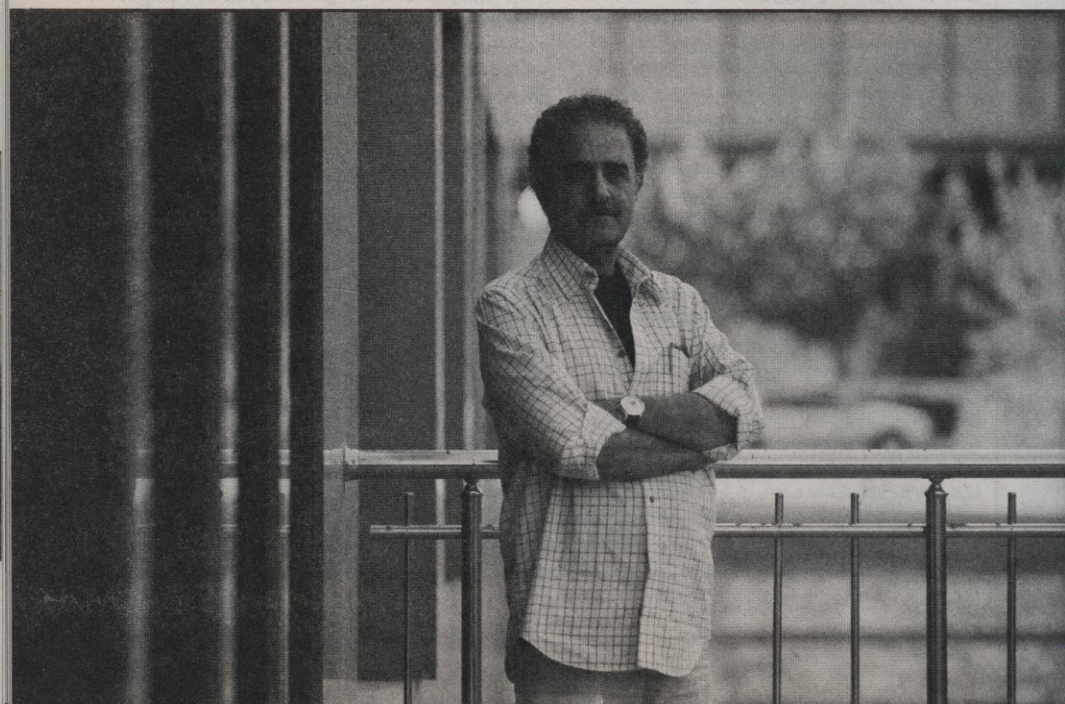
نورایی: همین را می‌خواهم بگویم. حالا طرف اصلاً وقت کافی ندارد روی خواندن این چیزها بگذارد. یک زمانی گزارش‌های جشنواره‌ی «مجله فیلم» برای خواننده جایگزین سفرهای رویایی بود و طرفدارهای پروپاقرصی داشت. یا وقتی منتقدان در مورد یک فیلم می‌نوشتند، خواننده‌ای که فیلم را ندیده بود، با همان نوشته از نظر روحی سیراب می‌شد و تخیلش پرواز می‌کرد.

طوسی: الان یعنی، این حس تحلیل رفته است؟

نورایی: بله.

طوسی: با توجه به نوع نگاهت در چند نقد سال‌های اخیرت، آیا شرایط معاصر موجب گرایشت به «نقد هرمنوتیک» شده است؟

نورایی: این نگرش همیشه در شیوه نقدنویسی‌ام بوده است.



طوسی: ریشه‌هایش به چه برمی‌گردد؟

نورایی: من از دوره کودکی همین طوری نگاه می‌کردم. همیشه هم پشت چیزی، چیز دیگری می‌دیدم. و همیشه جهان را پیوسته می‌دیدم. یا مثلاً بحث روح و روان و آن شعور کل هستی، همواره برایم جالب بوده است. اگر یادتان باشد با همین نگاه هولوگرافیک به فیلم «جدایی نادر از سیمین» پرداختم. من به این نگاه، خیلی اعتقاد دارم. هر جزئی با کل رابطه دارد و هر اثر هنری در مورد کل هستی هم است. کیومرث وجدانی به ما نشان داد که جهان، جهان نشانه‌هاست. در دیداری که با او در پراگ داشتم، پرسیدم آن چیزی که در یک نقد فیلم برای تو اهمیت دارد، چیست؟ گفت دلیل و گواه و نشانه برای آنچه می‌گویم. به نظرم یکی از آفات نقد تحلیلی فیلم، نظریات افرادی مثل خانم سوزان سانتاگ است که دشمن تفسیر بود. او، اروتیکز را جانشین هرمنوتیکز کرد. نتیجه اینکه در برخورد با اثر هنری فقط لذت حسی مهم است. این نگاه در کشور ما هم در جاهایی رواج پیدا کرده. اینکه مهم این است که لذت ببرید. اینکه فیلمساز در پس حرفش چه می‌گوید، به شما ارتباطی ندارد. تفسیر زیرآب لذت را می‌زند و جفا به تماشاگر است. به اعتقاد من، نگاه‌های از جنس سوزان سانتاگ، پیوند نزدیکی با کالایی‌شدن فرهنگ دارد و از این منظر فیلم و اثر هنری صرفاً شکل کالا پیدا می‌کند. فربهبندگی ظاهری‌اش مهم است و آن لذتی که از ظاهر بسته می‌برید نه از آنچه در داخلش است.

طوسی: بد نیست یک آسیب‌شناسی هم از شرایط خودمان داشته باشیم. با توجه به اینکه خود شما آقای امینی بخش قابل توجهی از این سابقه‌تان به عرصه مطبوعات در مقام منتقد برمی‌گردد و در کنارش مدتی طولانی مسئول صفحات نقد مجله فیلم بودید و در عین حال یک مجموعه‌ای از خوانندگان آن نشریه تخصصی را بر اساس دیدگاه‌های خودتان انتخاب کردید تا بیایند و با مجله همکاری کنند، فضای نقدنویسی کنونی را چگونه می‌بینی؟ آیا هنوز می‌توانیم برای این عرصه یک جایگاه مستقل و تثبیت‌شده و در عین حال متحول و جریان‌ساز قائل شویم، یا اصلاً در یک واقع‌بینی این زمانه (با توجه به حجم فضاهای رسانه‌ای جدید و مخاطبان راحت‌الحلقومشان) باید بپذیریم که عصر نقدنویسی به سر آمده است؟

امینی: جهانبخش به چند نکته مهم اشاره کرد که ابتدا لازم می‌دانم به آنها اشاره کنم. یکی اینکه منتقدان گذشته چه جور تفکیکی بین نقد فیلم‌های ایرانی و فرنگی می‌کردند. دیگری برداشت منتقد از فیلم بود که لزوماً به این معنا نیست که فیلمساز آگاهانه آن کارها را انجام داده است. اینها به نظرم، هر کدام بحث‌های خیلی مفصلی هستند و در مورد آنها می‌شود حرف‌های اساسی زد. ولی در تکمیل صحبت‌های او باید این نکته را یادآور شوم که تا سال‌هایی، به جز آدم‌هایی که مرتب یا پراکنده نقد فیلم‌های ایرانی می‌نوشتند، مثل دکتر کاووسی و مثل فرهنگ فرهی، اصولاً از آن نیمه دهه ۴۰ تا آنجا که من به خاطر دارم، منتقدانی مثل دکتر کیومرث وجدانی مطلقاً نقد فیلم ایرانی ننوشته است. تنها چیزی که به خاطر دارم، مقاله‌ای است که در یکی از شماره‌های ستاره سینماهای سال‌های ۴۲ و ۴۳، درباره سینمای ایران نوشته. در حقیقت نقد فیلم ایرانی از آن زمان رسمی و جدی شد که این موج نو سینمای ایران به وجود آمد. من حتی به خاطر دارم، مجله ستاره سینما، در زمستان ۴۶ دچار تحولاتی شد که مثلاً ایرج نبوی سردبیرش بود و رفت و مجله به دست بیژن خرسند و تیم او افتاد و آنها اداره‌اش می‌کردند. در یکی دو شماره بعد اعلام کردند که برای ما پدیده فیلم فارسی جدی است (دقیقاً همین کلمه پدیده به کار رفته بود) و می‌خواهیم از این شماره نقد فیلم‌های مطرح و متفاوت ایرانی را داشته باشیم. به خاطر دارم میهن بهرامی، با نقد فیلم «الماس ۳۳» داریوش مهرجویی شروع کرد و بعد درباره فیلم‌های «کشتی نوح» خسرو پرویزی و «زنی به نام شراب» امیر شروان نوشت که دو سه شماره هم بیشتر طول نکشید. از محمد متوسلانی شنیدم که گویا دوستانش گله کرده بودند که چرا زن تو که همکار ما هستی نقد فیلم ایرانی می‌نویسد. در واقع منتقدان ایرانی آن زمان، هیچ گونه رسمیتی برای سینمای ایران قائل نبودند.

طوسی: حالا از دید خود شما، مثلاً دوره پلیسی-جنایی ساموئل خاچیکیان بضاعت نقد نوشتن را نداشت؟

امینی: چرا!

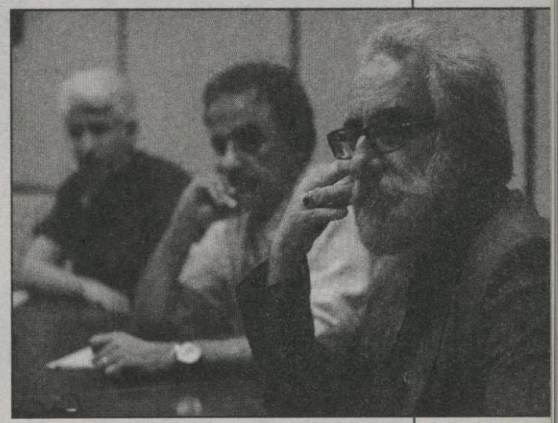
طوسی: خب چرا این اتفاق نیفتاد؟

امینی: فکر می‌کنم به قدری آن واژه «فیلمفارسی» که دکتر کاووسی به کار برده بود سنگین بود و به مطبوعات سینمایی رخنه کرده بود، که همه انگار نسبت به سینمای ایران از پیش موضع تدافعی داشتند. حتی یادم است که دوایی در نیمه اول دهه چهل در مقاله‌ای نوشته بود که آقا ما این فضا را با آواز مرضیه و دلکش و فیلم فلان و آروغ بعد از ناهار و صبح جمعه با رادیو را نمی‌خواهیم. یعنی یک‌جور دلزدگی اساسی و کلی در این دوستان وجود داشت. البته دوایی سال‌ها بعد هم سر قضیه «قیصر» به هوشنگ طاهری می‌تازد که این فرنگ‌رفته‌ها، معلوم است که «قیصر» را نمی‌فهمند. ولی خب آن دوره، چنین نگاهی نسبت به سینمای ایران وجود داشت. در همان مقاله‌ای که کیومرث وجدانی در مورد سینمای ایران نوشت، اشاره به یک فیلم فارسی به نام «راننده تاکسی» ساخته عزیز رفیعی می‌کند که من ندیده‌ام و در زمان خودش ظاهراً فیلم متفاوتی بوده است. سرگذشت یک راننده تاکسی است که صبح از خانه‌اش بیرون می‌آید و پشت فرمان می‌نشیند و بعد با آدم‌ها و مسائل مختلف روبه‌رو می‌شود. وجدانی در مقاله‌اش می‌گوید رگه‌هایی از حرکت به سوی یک سینمای اصیل واقعی در این فیلم دیده می‌شود. خب، این جرقه‌ای در تاریکی است و به جایی نمی‌رسد.

طوسی: چند فیلم دیگر مثل «کلید» (محمود نوذری و ژرژ لیچنسکی، ۱۳۴۱) یا «جاده مرگ» (اسماعیل ریاحی، ۱۳۴۲) نیز از جنبه‌های تکنیکی فیلم‌های قابل بحثی بودند.

عقیقی: البته گروهی سعی کردند این کار را بکنند. مثلاً فرخ غفاری در نیمه دهه سی نوشته‌های خوبی دارد، اما وقتی می‌رسد به نقد منفی بر «هفده روز به اعدام»، کاووسی هم تلافی می‌کند و در جوابش نقدی منفی بر «جنوب شهر» می‌نویسد. یعنی یک موضوع فرهنگی تا حد یک وضعیت شخصی پایین می‌آید.

امینی: فرخ غفاری در آن دوران یک آدم استثنایی است. در نگاهش به سینمای ایران، همان جامعیتی که مورد نظر جهانبخش بود، موج می‌زند. شاید به خاطر سابقه چپ‌بودنش است. حرف اصلی غفاری این بود که در مواجهه با فیلم ایرانی نباید فقط به جنبه‌های فنی و تکنیکی پرداخت. باید به زمینه‌های اجتماعی فیلم بپردازیم. یادم می‌آید که جمال امید در سال‌های ۴۵ یا ۴۶ با فرخ غفاری گفت‌وگوی مفصلی کرده بود و طبق عادت خودش فیش‌برداری هم می‌کرد. غفاری به او می‌گوید: «شما کار خیلی مهمی دارید می‌کنید. سال‌ها بعد، کسانی می‌خواهند در مورد سینمای ایران تحقیق کنند، و این اسنادی که جمع می‌کنید به دردشان می‌خورد.» یعنی آن نگاه تحقیرآمیزی



که دوایی و وجدانی و نوری نسبت به سینمای ایران داشتند، فرخ غفاری نداشت چون جور دیگری به قضیه نگاه می‌کرد.

طوسی: البته «خشت و آینه» ابراهیم گلستان و «شوهر آهوخانم» داوود ملاپور نیز در زمان خودشان در مطبوعات فضای کمرنگی ایجاد کردند. اما دو فیلم فرخ غفاری از سوی همکاران و دوستانش در مطبوعات و حوزه نقدنویسی، با نگاهی درست و بدون حب و بغض دیده نشد.

امینی: همیشه بین ما این چشم و هم‌چشمی‌ها و حسادت‌ها بوده است.

عقیقی: بدتر شده است. یعنی وقتی کمیت زیاد می‌شود، بلبشوی بیشتری راشاهدیم.

امینی: واقعاً برای من هنوز، خواندن نوشته‌های بعضی از دوستان، فارغ از اینکه اصلاً من نسبت به آن فیلم چه طرز تلقی‌ای دارم، شیرین و رضایت‌بخش است. به هر حال آدم‌هایی شیرین‌نویس هستند. در موسیقی هم داریم. می‌گویند، این نوازنده تار خیلی خوب است، ولی فلانی شیرین‌نواز است. دوایی واقعاً شیرین و سلیس و روان و حسی می‌نوشت. حالا من با خیلی از قضاوت‌هایش هم ممکن است موافق نباشم، ولی مطالبش را با لذت می‌خواندم. همین اتفاق در مورد خیلی از نقدهای فعلی هم می‌تواند بیفتد. البته همان گونه که گفتم به خاطر فراوانی نوشته‌ها در سالیان اخیر، فرصت خواندنشان را پیدا نمی‌کنم و در جریان نقدنویسی معاصر نیستم.

طوسی: این بی‌تفاوتی و بی‌انگیزگی و دورافتادن از فضای نقد، ناشی از رفتنت به سمت فیلمسازی و سریال‌سازی نیست؟

امینی: من قبل و بعد از انقلاب، نقد فیلم ایرانی واقعاً خیلی کم دارم. وقتی وارد قضیه شدم، به این نتیجه رسیدم که خیلی اشتباه نمی‌کردم. چون بر اساس همان آموخته‌های تئوری مولف که کارگردان باید خدای صحنه باشد، به این نتیجه رسیدم که کارگردان در سینمای ایران به قدری در معرض اتفاقات مختلف، که متاسفانه بیشتر بازدارنده‌اند تا خلاقانه، هست که ما خیلی نمی‌توانیم یقه‌اش را بگیریم و بگوییم چرا فیلمت این طور درآمده و خوب نیست و چرا بازیگری اشکال دارد و...

طوسی: این به محافظه‌کاری خود شما برنمی‌گردد؟

امینی: شاید، ولی بیشتر به این دلیل است که من همان تربیت تئوری مولفی را داشتم و با آن ذهنیت با فیلم‌ها برخورد می‌کردم. به همین خاطر فکر می‌کردم اصلا در فیلم‌های ایرانی نمی‌توانم این فرمول را به کار ببرم و آن محوریت قائل‌شدن برای کارگردان جواب نمی‌دهد. من منتقد با یک بار دانشی، سلیقه و موقعیت اجتماعی، آن چیزهایی را در فیلم می‌بینم که دوست دارم ببینم. ممکن است که من اگر در یک موقعیت اقتصادی ضعیف باشم، یک فیلم خیلی لوکس و آدم‌های پولدار در من دافعه ایجاد کند. من فکر می‌کردم با این ذهنیت در فیلم‌های ایرانی آنچه دوست دارم را بنویسم وجود ندارد. واقعیت این است که فکر می‌کنم اصلا جذابیت «تئوری مولف» هم در کشف و هم در نوشتن و بعد خواندن خواننده در این است که آن چیزی که خودت دوست داری، در فیلم پیدا می‌کنی و در مورد آنها حرف می‌زنی. ممکن است خود فیلمساز هم اصلا به آن مواردی که من روی‌شان متمرکز شدم، نرسیده باشد، مهم هم نیست. اولین فیلمم به نام «سایه‌های هجوم» را که ساختم، بیژن امکاتیان که زمانی خودش در روزنامه اطلاعات نقد می‌نوشت، به من گفت، پایان فیلمت چقدر شبیه «پرندگان» هیچکاک است. گفتم برای من این حرف خیلی باارزش است. گفت آنجا هم یک خانواده‌ای، در برابر یک تهدید خارجی که پرنده‌ها باشند در حال فرار هستند. فیلم تو هم همین است. یک خانواده‌ای از تهدید عراقی‌ها که در حال نزدیک‌شدن هستند، فرار می‌کنند، و این مرا یاد پایان «پرندگان» می‌اندازد. در صورتی که خودم مطلقاً به این قضیه فکر نکرده بودم. مثلاً من یک جایی در سریال «اولین شب آرامش» که یک بازپرس دارد از دو نفر در مورد قتلی بازجویی می‌کند، آگاهانه بر اساس بضاعت اندک خودم، از صحنه بازجویی «سامورایی» ملویل که در آن بازپرس این اتاق و آن اتاق می‌رفت تاثیر گرفتم. با مشاهده‌ی خیلی از فیلم‌ها در طول این سال‌ها، به هر حال در ذهن من ایماژهایی ساخته شده است که آگاهانه یا ناخودآگاه در فیلم‌هایم استفاده می‌کنم. من قبل از اینکه وارد کار سینما شوم، اصلا ارتباطی

با بچه‌های سینما نداشتم که بخواهم ملاحظاتی را در نوشته‌هایم داشته باشم. وقتی شما یک نوشته‌ای دارید و ارائه می‌دهید، قبل از هر کس دیگری، لذتش را شاید خودتان ببرید. خودتان بخوانید، بگویید این همان چیزی است که می‌خواهید. من آن لذت را از نقد فیلم ایرانی نمی‌بردم. چون آن زمینه و دستمایه‌ای که بتوانم مهارت و تجربه و ذهنیت‌های خودم را پیاده کنم، به من نمی‌داد. به ندرت ممکن بود فیلم‌هایی یک‌باره در ذهنم جرقه‌هایی بزند. مثلاً فیلم‌های بیضایی، خیلی نقدپذیر است. یعنی در برابر تو یک جهانی فراهم می‌کند که می‌توانی مدام تفسیر و تاویل کنی. در کنارش در شکل بصری هم به تو ایده می‌دهد. به هر حال، در وهله اول ما که می‌خواهیم خودمان را ثابت و عرضه کنیم. فیلم‌های ایرانی این فضا را به من نمی‌داد.

طوسی: با توجه به فضای عمومی حاکم بر سینمای ما از یک جا به بعد اساساً نمایش فیلم خارجی منتفی شد. بنابراین منتقدی مثل خودت دیگر بهانه و محملی برای رسیدن به یک نقطه انتخاب مطلوب که به آن اتکا کند و نقد دلخواهش را بنویسد ندارد. تحت این شرایط فکر نمی‌کنی که برای آدمی مثل خودت دیگر نقدنویسی جاذبه‌اش را از دست می‌دهد و ساخت فیلم و سریال بیشتر ارضایت می‌کند و جاطلبی‌ات را جوابگو می‌شود؟ اصلاً آیا از موقعی که مسئول صفحه نقد بودی، به برنامه آینده خود یعنی فیلمسازی و سریال‌سازی فکر می‌کردی؟

امینی: من وقتی ۱۶، ۱۷ سالم بود کم‌کم به خواندن نقد و مطالب سینمایی مجلاتی چون «سپید و سیاه» و «فردوسی» و فیلمسازانی مثل آنتونیونی علاقه‌مند شدم. یعنی قرار بود آنتونیونی بشویم که شدیم! در حقیقت تنها رابطه و حلقه ارتباطی ما نوشته‌ها بود. ما خواندیم که معماری در فیلم‌های آنتونیونی نقش خیلی مهمی دارد. من اصلاً رفتم و دو سال معماری خواندم. پیش خود گفتم، از معماری شروع کنم تا به سینما برسم. در حقیقت، من و بروبچه‌های هم‌دوره‌ای خودم، شاید فکر می‌کردیم که نقد فیلم نوشتن، راه ورود ما به سینماست. سیروس الوند پسرعمه‌ای داشت به نام شهمنش ارجمند که من با او دوست شدم و بعد متاسفانه فوت کرد. یک روز او به من گفت که یک پسردایی دارم که مثل شما خیلی عشق سینماست. بیا شما را با او آشنا کنم، که من با سیروس آشنا شدم. بعد من به «سینمای آزاد» و «مدرسه تلویزیون و سینما» رفتم. سیروس آن زمان به من و یکی از دوستانم حسن علیزاده، که او هم فوت کرده، گفت «شماها بروید دانشگاه و درس بخوانید. من از طریق دیگری وارد سینما می‌شوم و زودتر از شماها فیلم می‌سازم» که همین اتفاق هم افتاد.

طوسی: چطور همان زمان که بازیگر فیلم «رتفاع متروک» بهنام جعفری در سینمای آزاد شدی، خودت کارگردانی نکردی؟

امینی: آنجا ما همه کار می‌کردیم. مثلاً محمود کلاری یک فیلم

هشت‌میلیمتری ساخت که فیلمبردارش من بودم. البته واردشدن به سینمای آن زمان، شاید توانایی‌هایی می‌خواست که من این را در خودم نمی‌دیدم. فکر می‌کردم از طریق نقد فیلم و تلویزیون و اینها می‌توانم راه نفوذم را باز کنم که خیلی هم طولانی شد. به مجله فیلم که آمدم با فریدون جیرانی آشنا شدم و او باعث شد وارد سینمای حرفه‌ای شوم. شاید آن زمان داشتیم ایده‌ها و خواسته‌های کارگردانی خودمان را در نقد پیاده می‌کردیم.

نورایی: بعضی از فیلمسازان خارجی از نقد شروع کرده‌اند؛ مثلاً موج نو فرانسه. آنها اساسا الگو هستند. در ایران هم ما داشتیم؛ هوشنگ حسامی، اسماعیل نوری‌اعلا، هژیر داریوش، پرویز نوری و چند نفر دیگر. بعد از انقلاب هم همین اتفاق افتاد. نتیجه زیاد جالب نبود. جالب است که شخصیت هنری احمد امینی به عنوان فیلمساز، همان است که در نوشته‌هایش هم نشان می‌دهد. اگر احمد آرام میانه‌رو را در نوشته‌هایش دوست داشته باشید، فیلم‌هایش را هم دوست خواهید داشت. بعضی‌ها اما متفاوت‌اند، مثل ایرج کریمی. خدا بیامرز که البته نقدهایش روی فیلم‌های خارجی در مجموع بهتر از نقدهایش روی فیلم‌های ایرانی بود. یک بار بهش گفتم که تو کار فیلمسازی نرود. آن موقع خیلی ناراحت شد. رفت و فیلم ناموفقی مثل «نسل جادویی» ساخت. به او گفتم که ماها فیلمساز نیستیم، منتقد هستیم.

طوسی: یعنی می‌گویی که بهتر است ما اینقدر آلوده سینما نشویم؟

نورایی: نه، نه. آلودگی منظورم نیست. کارگردانی استعداد و فوت و فنی دارد که ممکن است حتی یک منتقد خوب نداشته باشد.

امینی: دو شغل متفاوت است.

نورایی: ببینید کیمیایی از شکم مادرش سینماگر بیرون آمده. این حرفه یک چیزهایی می‌خواهد که باید در درون تو وجود داشته باشد. شما به وجدانی بگویید فیلم بسازد، اصلاً شدنی نیست. نه اینکه مطلق کنم. مواردی هم مثل موج نو فرانسه داشته‌ایم که اغلب فیلم‌هایشان بهتر از نقدهایشان بود. بحث سر این است که یک عده‌ای همین طور می‌خواهند به سینما بروند، اما در به روی‌شان بسته شده. نه فک و فامیلشان در سینماست، نه بر و رویی دارند، نه پررو هستند. خلاصه راحت پذیرفته نمی‌شوند. بعد فکر می‌کنند با نقد فیلم می‌شود. در مواردی هم شده است. سیامک شایقی رفته و شده.

طوسی: این عدم تشخص فرهنگی در حوزه نقد به فردیت من ربط پیدا می‌کند و مواردی چون کم‌کاری و برخورد سهل‌انگارانه با موضوع نقد، یا آن اعمال مدیریت شورای سردبیری و مدیرمسئول و شناسایی درست افراد هم می‌تواند نقش موثر داشته باشد؟

نورایی: در این تردیدی نیست. ببینید، به نظرم، اداره یک موسسه مطبوعاتی با یک واحد تجاری یا یک واحد تولیدی فرقی ندارد. آن کارگر، آن نویسنده، آن همکار، خودش را باید جزئی از محیط و کار بداند و احساس کند که سرنوشت مشترکی دارد.

طوسی: در مورد حق‌التحریر منتقد می‌بینیم که در محیط مطبوعاتی ما متاسفانه آن اصول و قواعد حرفه‌ای کار اصلا وجود ندارد و هنوز همان شیوه سنتی عقب‌مانده و در عین حال توهین‌آمیز در اغلب نشریات به کار می‌رود. حتی دوستان لزومی نمی‌بینند که مبلغ حق‌التحریر ناچیز سال‌های خاکستری را بر اساس نرخ تورم بانک مرکزی مورد بازنگری قرار دهند.

نورایی: اینها از سلطان محمود غزنوی پیروی می‌کنند که حق تحریر فردوسی را نداد!

طوسی: واقعاً نویسنده و منتقد سینمایی فقط باید یک حس و نگاه معنوی داشته و عاشق کارش باشد، یا می‌تواند مثل بقیه بگوید زندگی خرج دارد؟

نورایی: سلطان محمود می‌توانست فردوسی را راضی نگه دارد. اما دبه کرد و مجله باهویت، نویسنده پایدار می‌خواهد. مردم دنبال مطلب خوب هستند. یک نشریه با پرنسیب باید احترام به نویسنده‌اش را وظیفه خود بداند. پس علاوه بر شرایط اجتماعی یا روحی و فکری که باعث می‌شود یک عده کارشان را نتوانند ادامه بدهند، نحوهٔ مدیریت هم می‌تواند در دلسردی نویسنده‌ها تاثیر داشته باشد. فکر می‌کنم شما در این شرایط کاری بود که پرسیدی آیا نقد فیلم دوره‌اش به سر آمده؟ نه، نقد فیلم هیچ وقت از بین نمی‌رود؛ فقط تغییر شکل می‌دهد. در آن تغییر شکل ممکن است که از کیفیتش کاسته شود. الان اینستاگرام فلان هنرمند، سه‌چهار میلیون نفر خواننده دارد. ولی این تب و تاب‌ها و تندنویسی و تندخوانی چه دستاوردی دارد؟ در این شرایط به‌هم‌ریخته و مغشوش مهم این است که چطور بتوانید جذب کنید. فقط با محتواست که می‌توانید مخاطب را نگه دارید، نه با زر و زیور. تولید محتوای درست و حسابی هم نیاز به نویسندهٔ کارکشته و خوش‌قلم و باذوق دارد.

طوسی: این هم ذکر مصیبتی بود، بگذریم... در این دوران در حوزه نقدنویسی، عناوینی مثل نقد ساختارگرا، نقد فمینیستی، نقد ژورنالیستی و... متداول شده است. آیا اینها منطق آکادمیک خودشان را دارند، یا اشخاص بر اساس استعداد و بضاعت و توانایی‌هایشان می‌توانند بستری را فراهم کنند که جا بیفتد و عده‌ای از آن تبعیت کنند و به جریانی تبدیل شود؟

عقیقی: منظورتان در ایران است؟

طوسی: در ایران کمتر اما به هر حال الگو قرار می‌گیرد. گاهی اوقات هم این عناوین برای فیلمی مورد استناد قرار می‌گیرد که زمینه انطباق با ماهیت واقعی آن اثر ندارد و تبدیل به نسخه‌ی انتزاعی آن منتقد می‌شود.

عقیقی: دلیلش فقدان زمینه‌ی فکری است. در دنیا نظام تحلیل فیلم همگام با زمینه‌های اجتماعی و ادبی و فرهنگی‌اش پیش می‌رود. مثلاً قبل از فرمالیسم روس شما در روسیه ادبیات فوق‌العاده‌ای دارید. نقد فرمالیستی می‌آید و به آن جهت می‌دهد. بعد از انقلاب شوروی، سینمای فرمالیستی آن را به عنوان یک مکتب، تئوریزه می‌کند. مثلاً از جنبه‌ی سیاسی، شما می‌گویید استالین جای لنین می‌آید و نظام اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی ادامه پیدا می‌کند. اما از منظر سینمایی، در دوره‌ای که سینما آزمایشگاهی را لنین راه می‌اندازد، فیلمسازانی مثل آیزنشتاین، واقعاً بر اساس تئوری‌های مارکسیستی می‌آیند و بخش جامعه‌گرایی فیلمشان را غنی می‌کنند.

طوسی: خب، چطور فرمالیست هم همزمان، شکل پیدا می‌کند؟

عقیقی: ببینید، پیش از آن وجود داشته. قهرمان «رزمناو پوتمکین» مردم هستند. در ایران این اشتباه بزرگ وجود دارد که مثلاً فکر می‌کنند سینمای ایدئولوژیک یک پدیده‌ی خالی از فرم است. در حالی که مارکسیست‌ها فرمالیست‌ترین هنرمندان دوران خودشان بودند.

طوسی: یعنی سکانس معروف «پله‌های اسدا» در «رزمناو پوتمکین» هم ایدئولوژیک است و هم فرمالیست.

عقیقی: شدیداً، اصلاً از هم جدا نیستند. جالب است که نهضت ادبی فرمالیست روس، اغلب نقد شعر دارند. درست است که در دوره تزار کارشان را شروع می‌کنند، ولی وضعیت انقلاب با روحیه چپ اروپایی، کاملا تحت تاثیر انقلاب فرانسه است. به اینها جهت می‌دهد و بعد از انقلاب، این را در سینما دنبال می‌کنند. قهرمان «رزمناو پوتمکین» اجتماع است، چون لنین معتقد بود که طبقه محروم تصویر خودش را به عنوان قهرمان جمعی در جامعه ببیند. در حالی که وقتی استالین سر کار می‌آید، برمی‌گردد به کیش شخصیت و در واقع تجسم کیش شخصیت می‌شود و قهرمان فیلم آیزنشتاین، دوباره به فرد و به الکساندر نوسکی یا ایوان مخوف بر می‌گردد. یعنی کاملا تحت تاثیر الگوهای سیستماتیک دولتی و ایدئولوژی فکری حاکم بر یک اجتماع، آن جامعه می‌تواند تغییر جهت بدهد. مثال دیگری در ایتالیا بزنم. در سینمای ایتالیا دو نوع گرایش است که حتی مکاتب نقد را از هم متمایز می‌کند. یک گروه استالین را قبول دارند که نماینده‌شان حزب کمونیست ایتالیا (تولیاتی) است. آنها می‌گویند باید همان سبک هالیوود را داشته باشیم، منتها اسمش را «هالیوود سرخ» می‌گذارند. یعنی همان سیستم قهرمان سینمایی را داشته باشند که نمونه‌اش فیلم «برنج تلخ» جوزپه دسانتیس است. یک گروه هم طرفدار آنتونیو گرامشی هستند که «دزد دوچرخه» ویتوریو دسیکا از آن در می‌آید.

طوسی: یعنی یک نوع رفرمیسم در دل ریشه‌های کلاسیک...

عقیقی: بله، در عین حالی که معتقدم اصلاً اینها پادزهر هالیوود هستند. اینها معتقدند که ما اصلاً هالیوود را قبول نداریم که یک واژه سرخ به آن الحاق کنیم. خب اینها دو نوع تئوری برای بیانشان لازم دارند. در واقع این را

می‌خواستم توضیح بدهم که ما از مکاتب نقد، تصوری بسته‌بندی‌شده داریم.

طوسی: حالا آیا بعضی از فیلمسازان ما به منتقدی که می‌خواهد یک مقدار جدی‌تر و عمیق‌تر به این مباحث بپردازد، راه می‌دهند که چنین سرفصل‌هایی را پایه‌ریزی کند و در عین حال به دنیا و دغدغه‌ها و جهان‌بینی آن فیلمساز راه یابد؟ مثلاً خودت در مورد اصغر فرهادی این تجربه را داشته‌ای که کتابی در مورد او و سبک کاری و دیدگاهش نوشته‌ای.

عقیقی: من سال‌هاست که به ندرت نقد فیلم در نشریات می‌نویسم، علتش این است که انگیزه لازم را ندارم. چون به نظرم یک نویسنده برای شناخته‌شدن در طول زمان، نیاز دارد یک صفحه ثابت در نشریه‌ای داشته باشد. متاسفانه، نشریات سینمایی ما، مطلقاً این پرنسیب را به رسمیت نمی‌شناسند. اگر از آقای نورایی مطلب چاپ می‌کنند، یک بخشی از آن به خاطر رودربایستی است. پرویز دوایی در انتهای مجله سپید و سیاه و (در دوره‌ای) فردوسی، هویت مستقل خود را داشت. دلیل اصلی تشخص‌یافتن منتقدان آن دوره جدا از لحن و نثر و چیزهای دیگر، این بود که شما یک جای ثابت، مثل پاتوق پیدا می‌کردی تا خودت را آنجا نشان بدهی.

امینی: البته دنبال کننده هم داشتند.

عقیقی: بله، همین طور است. ولی آن با استمرار کار به وجود می‌آید و مخاطبت را هم پیدا می‌کنی، حالا در مورد آنهایی که کمی نگاه متفاوت‌تری داشتند، سراغ آیدین آغداشلو و شمیم بهار و مجله «اندیشه و هنر» می‌رفتند، خب، این پاتوق‌ها باعث تشخص‌یافتن آدم‌ها می‌شود. اگر مثلاً در مورد شمیم بهار حرف می‌زنیم، در مورد صفحه سینمای «اندیشه و هنر» هم حرف می‌زنیم. به نوعی در مورد دکتر ناصر وثوقی هم حرف می‌زنیم. منظورم بیشتر این است که این تفاوت‌ها، نشان‌دهنده این موقعیت است. کلاً در این شرایط کنونی، مجله‌نویسی برای من جالب نیست.

طوسی: به دلیل آنکه نسبت به کتاب ماندگار نیست و مشمول مرور زمان می‌شود؟

عقیقی: بله، احساس کردم در قالب کتاب بهتر می‌توانم حرفم را بیان کنم. مثلاً اگر در مورد موضوعات و سوژه‌های مورد علاقه‌ام می‌نویسم، ترجیح می‌دهم آنها را فصل‌بندی کنم و به شکل کتاب منتشرشان کنم. شاید کار پرزحمت‌تری باشد، اما در عمل ماندگارتر است.

امینی: حالا از باب شغل هم به آن نگاه کنید، کار جدی‌تر و اقتصادی‌تری است. چون شغل شماست. ما نه...

عقیقی: من از طریق سینما، زندگی می‌کنم. کار من معلمی سینما و از این طرف، نوشتن کتاب است. یکی از راهکارهایی که برای زندگی پیدا کرده‌ام، این است که تا حد ممکن خودم را به نشریه‌ای وابسته نکنم و حضور مستقل در فیلمنامه‌نویسی و تالیف کتاب داشته باشم. مثلاً اگر شما به واقع‌گرایی اسنادی می‌پردازید، سینمای رخشان بنی‌اعتماد، نمونه خوبی است. چون هم مستند ساخته است و هم فیلم‌هایش الگوی واقع‌گرایی اجتماعی را دنبال می‌کند. الگوی لوکاچ در جاهایی برای خانم بنی‌اعتماد جواب می‌دهد. یا مثلاً الگوی نقد سینمای کلاسیک برای فیلم‌های اصغر فرهادی مناسب است. چون در واقع، یک داستان پرهیجان را با الگوی فیلم اکشن دارد. یعنی واقع‌گرایی اجتماعی را با الگوی فیلمنامه کلاسیک و اکشن بیان می‌کند. اینها حادثه‌محور هستند. به هر حال شما به عنوان منتقد، راهکارهای نزدیک به یک موضوع را پیدا می‌کنید. اگر این طرق پیدا شود، آرام آرام شما چیزی را در فیلم پیدا می‌کنید که این رویکردها و نقد روانکاوانه یا نقد فمینیستی یا نقد فیلم‌های کلاسیک و یا الگوی مدرنیستی، به آن پاسخ می‌دهد.

طوسی: آیا واقعاً در تکثرگرایی شلخته و عنان‌گسیخته فعلی تولید سینمای ما هم این الگوها و رویکردها جواب می‌دهد؟ در این حجم انبوه فیلم‌های گروه «هنر و تجربه» همه گونه شیوه روایی و ساختاری در شکل و قالب ظاهری تجربه می‌شود و اسمش را می‌گذارند «سینمای آلترناتیو»، «روایت غیرخطی» و... آیا در این مجموعه ناهمگون بر اساس عناوین تشخص‌یافته این سال‌ها می‌توانی یک شیوه نقدنویسی را دستور کار خودت قرار بدهی و به تحلیلی واقع‌بینانه (نه انتزاعی و جعلی) دست یابی؟ مثلاً این طی طریق در مورد فیلمسازی چون شهرام مکری می‌تواند جواب بدهد، اما در مورد افرادی که از او ناشیانه تقلید می‌کنند چه؟ الان بعضی از منتقدان یا تاریخ‌نگاران ما شیوه‌ها و تمهیداتی را برای بازنگری یک دوره تاریخی به کار می‌برند. می‌خواهم ببینم که این چقدر در درازمدت درست است و چقدر جعلی است. مثلاً بعضی‌ها برای تولیدات «پارس‌فیلم» و شیوه فانتزی در آن نوع کار استودیویی، ارزش قائل می‌شوند. حتی می‌گویند نباید این فیلم‌ها را سخیف دانست و اسمش را «فیلمفارسی» گذاشت. حتی بعضی از کارهای رضا صفایی مثل «جوجه‌فکلی» را قابل بحث می‌دانند؟

عقیقی: این هم مثل جریان چپ و الگوهای دیگر، ریشه‌ی تاریخی و سیاسی دارد. همه چیز قابل بحث است. اما از چه زاویه و با چه رویکردی؟ چرا این دوستان در مورد الان و فیلم «شیر و عسل» و سبک کاری قدرت‌الله صلح‌میرزایی این را نمی‌گویند؟! الان همین فیلم‌ها را بگذار و درباره‌ی تاثیر تاریخی‌شان حرف بزن ببین چند نفر به حرفت گوش می‌کنند. برای اینکه الان زمان شاه، کاملاً حالت نوستالژیک پیدا کرده و هرچه در مورد آن دوران بگویید، به لحاظ زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک، نوعی دسته‌بندی است. پرداختن به یک دوران سپری‌شده، این یک نوع سوءاستفاده بسیار کثیف از زندگی و دلتنگی آدم‌ها برای دوران دیگر است.

طوسی: مسئله این است که فکت هم می‌آورند.

عقیقی: این هم تقلبی‌ست. وقتی دنبال علم‌کردن چیزی باشی، دلایلش را هم پیدا می‌کنی. اسم جان وانرز الان رضا صفایی شده است! من یک سوال دارم. چرا اینها هیچ وقت معاصر نیستند؟

طوسی: پس تو برای این نوع نگاه اصلاً ارزش تاریخی قائل نیستی.

عقیقی: جوابتان را با یک مثال می‌دهم. اگر قرار باشد که مثلاً تاثیر گیوه در فیلم‌های روستایی مجید محسنی با استفاده از رویکرد روانکاوی لکان، توضیح داده شود، یا نوشته‌های تئوریسین‌های ژانر از سینمای صنعتی بیاید و بر سینمایی منطبق شود که فاقد صنعت فراگیر است؛ می‌رسیم به همین اراجیفی که در نشریات وجود دارد، که هیچ تفسیری از هیچ دوره یا زمان یا فرم مشخص به شما نمی‌دهد. اگر شما این نگرش و ارزشگذاری را برای فیلم‌هایی مثل «خواستگار محترم»، «مامان بهروز منو زد» یا «به روح پدرم» به کار ببرید ممکن است الان جوانان به شما بخندند و مشتری پیدا نکنید. اما وقتی نمونه‌های ۵۰ سال قبل را پیدا می‌کنی و مثال می‌زنی، فقط کسانی به شما توجه می‌کنند که آن فیلم‌ها را ندیده باشند، و اتفاقاً بر موج ناآگاهی عمومی سوار می‌شوند. یکی از دلایل عدم توجه منتقدان آن دوره به این فیلم‌ها، این است که منتقد اصلا ارزشی در آنها نمی‌بیند، و با عنوان پدیدارهای تاریخی با آنها برخورد می‌کند. اتفاقاً اگر برگردیم به همزمانی‌شان، به آن دوره تاریخی، متوجه یکسری مشکلات خواهیم شد. در مورد آن دوره، یک نکته‌ای را هم بگویم که خیلی اهمیت دارد. نقد فیلم، بعضی اوقات طوری رفتار می‌کند که انگار تمام چیزهایی که انواع فیلم‌ها بروز می‌دهند، همه‌شان شکل خودآگاه دارد. در نتیجه، صحنه‌هایی را که به نظر خود کارگردان جدی رسیده، اما بینندگان را از خنده روده‌بر کرده، برداشت می‌کند که این صحنه‌ها هجویه‌هایی خودآگاهانه‌اند. خب! او می‌تواند تا بد در این جهل مرکب بماند. اما در این صورت تمام فیلم‌ها هجویه‌اند. تمام فیلم‌ها حماسی‌اند. تمام فیلم‌ها کمدی و هم‌زمان ملودرام‌اند. مثلاً آن چیزی که در مورد سبک مولف می‌گویند، در واقع برداشتی کاملاً ایرانی از تئوری مولف است. در واقع فرضیه‌هایی‌ست که نیازی به تحقیق ندارد. به اینها می‌گویند شبه‌علم. ما در شرایطی هستیم که می‌توانیم انتخاب کنیم. رویکردی که انتخاب می‌کنیم، ممکن است آن فیلم‌ها را توضیح ندهد، ولی نویسنده‌ها را کاملاً توضیح می‌دهد. وقتی نویسندگان کایه دوسینما فیلمنامه می‌نویسند، دانشش سینمای مملکت خودشان را تغییر می‌دهد، ولی وقتی دوایی فیلمنامه می‌نویسد، یا پرویز نوری فیلمنامه می‌نویسد، اصلا نشان نمی‌دهد که تجربه‌های نقد فیلمشان به دردشان خورده باشد. یادم هست که در جلسه‌ی مطبوعاتی «پارک وی» و پس از انفجار بی‌پایان خنده‌های جمعیت، کارگردان به منتقدان گفت: «شما اسلشر نمی‌فهمید یعنی چه. من این فیلم را با همکاری متخصص ژانر در سینما نوشته‌ام!»

دهکردی: شما اصلاً نقد را یک اثر مستقل می‌دانید یا خیر؟

عقیقی: در اینکه شکی نیست.

دهکردی: اگر یک نفر نقدی عالی در مورد «گنج قارون» داشته باشد.

عقیقی: بسیار خوب است اگر نقد عالی‌ای داشته باشد. اما شیوه‌ی نقدش مهم است. چه نکته‌ای در متن هست که از آن یک نقد عالی ساخته؟

نورایی: من تهماسب صلح‌جو را هنوز ندیده‌ام تا از او بپرسم دلیلش چیست که اینقدر فیلم «گنج قارون» را ستایش می‌کند؟ البته اگر بتوانید تحلیل درست کنید، حرفی نیست. موضوع برای پژوهش زیاد است. مثلاً مسئله ریا و حضور مذهب، در فیلم‌های فارسی مگر کم است؟! یا تیپ پولداری به اسم «زرپرست»، در یک رشته از فیلم‌های فارسی دهه‌های سی و چهل شما اختلاف طبقاتی عظیمی را می‌بینید. هیچ وقت، حداقل در فیلم‌هایی که من دیده‌ام، چهره مثبتی از یک آدم ثروتمند ندارید، مگر اینکه خودش دچار بدبختی شده و سرانجام متنبه می‌شود. مثل آرمان در فیلم «گنج قارون». همان طور که در مورد نهضت ملی نفت هزار نوع تحقیق ممکن است صورت گیرد، در مورد سینما هم باید تحقیق شود. اگر از منظر و دیدگاه تازه‌ای به «فیلمفارسی» بخواهیم نگاه کنیم، می‌تواند باارزش باشد و حتی واجب از نظر تاریخ‌نگاری. در قالب خیلی از نظریه‌های فیلم می‌شود فیلم‌های سینمای ایران را بازنگری کرد و چیز تازه‌ای به وجود آورد.

عقیقی: آن اشخاص بیشتر در مورد یک فرضیه دارند صحبت می‌کنند. فرضیه ساختار است. ولی نقدی که شما گردید، فرق دارد.

طوسی: در فرضیه هم می‌تواند به یک سند مکتوب تبدیل شود و خواننده‌ها و هواخواهان خودش را داشته باشد.

عقیقی: ببینید نقدی که الان آقای نورایی می‌کند، اصطلاحاً به آن نقد پدیدارشناختی می‌گویند. ریشه‌های مضمون را در آثار بررسی می‌کند و در یک چارچوب توضیح می‌دهد و می‌گوید چرا اسم این آدم، زرپرست است. بعد به ریشه تاریخی آدم پولدار می‌رسد.

طوسی: که شمایل کلیشه‌ای‌اش را در حبیب‌الله بلور و هوشنگ بهشتی و احمد قدکجیان می‌دیدیم.

امینی: من تا آنجا که خبر دارم، علیرضا محمودی، به جز فیلمنامه‌هایی که می‌نویسد، به تاریخ و فضاهای گذشته علاقه خاصی دارد. عقب فیلم‌های قدیمی است. یعنی یک‌جورهایی جست‌وجوگر است.

طوسی: به قصه‌ها و فیلم‌های پلیسی-جنایی هم خیلی علاقه دارد...

امینی: بله، در مورد حسن حسینی هم به جز همان نوار ویدئویی که منتشر کرده و کلاس‌هایش، نوشته مکتوب کمتر دارد. در همان نواری که من هم آن را دیده‌ام، در مورد سینمای گذشته ایران بر اساس تصاویری از این سینما صحبت می‌کند. به نظرم این اشکال زیادی ندارد. به هر حال اینها دارند به بخش‌های مغفول‌مانده سینمای فارسی یک‌جورهایی توجه می‌کنند. اگر ما از این نگاه‌ها و تحلیل‌ها، به یک چنین نتایجی برسیم، خب هیچ اشکالی ندارد.

عقیقی: نه تنها اشکال ندارد، بلکه مفید هم هست. بحث اصلی جای دیگری‌ست...

طوسی: چه قبل و چه الان؟

نورایی: بله، به خصوص الان. قبلاً زیاد نبود. بعداً این همه تئوری بعد از تئوری مولف آمد. ساختارگراها بودند و ساختارشکن‌ها و بعد نقد فمینیستی و پست‌مدرن و در ادامه نئوفرمالیسم را در تحلیل نقد و تحلیل تاریخ سینما به وجود آوردند که مبتنی بر همین فرمالیسم روسی بود. فرمالیسم روسی عمدتاً با شعر به وجود آمد. اینها کلمات را در شعر جور دیگری تعریف کردند. یعنی آمدند و گفتند هر کلمه قرار نیست نشانه چیزی باشد، خودش یک واقعیت است. نشانه‌شناسان، عمدتاً ساختارگرا بودند. چون می‌گفتند یک مجموعه‌ای از نشانه‌ها در درون اثر نهفته است که این در آثار مختلف تکرار می‌شود. فرض کنید پیتر وولن می‌آید و صحرا را در برابر تمدن در ژانر وسترن قرار می‌دهد. می‌گوید این تضادها در ساختار فیلم وسترن وجود دارند. حالا چه کسی می‌تواند خوب از اینها استفاده کند؟ پس می‌توانیم از این طریق به معنا و ارزش هنری کار برسیم. به این ترتیب از منظر این تئوری‌ها اگر فیلمفارسی و فیلم ایرانی را در گذشته و حال بررسی و تحلیل کنید می‌بینید چه حاصل جالبی خواهد داشت. این نظریه‌ها از جهاتی روی ما به عنوان منتقد تاثیر می‌گذارند. خود من هم از آنها تاثیر گرفته‌ام. یکی از رولان بارت خوانده‌ام، یکی از فوکو، یکی از دریدا، یکی از لاکان. و اغلب هم از روی ترجمه‌های نارسا. اینها در نقد ما خودش را نشان می‌دهد. گاهی البته با ناپختگی. احساس می‌کنم تمام این چیزهایی که تاکنون خوانده‌ام، در شیوه نگاهم رخنه کرده است. این خوب است. شما نمی‌توانید محدود و بسته نگاه کنید و چون مثلاً طرفدار رابین وود هستید کارهای دیوید بوردول را که مخالف او فکر می‌کند کلاً کنار بگذارید، من فکر می‌کنم، مجموعه اینهاست که تاثیر دارد. یا با ساختارشکنی به ساختارگرایی پشت کنید. اصلاً سنت ایدئولوژی ساختارگراست. یکی می‌گوید، تمام ساختارها جنبه الهی دارد. یکی دیگر می‌گوید که جنبه اقتصادی دارد. یکی هم مثل فروید، ساختارگرا بود و عقده‌ها را در نظر می‌گرفت. همه اینها را که نگاه کنید، می‌بینید که مطلق نیستند. در عین حال، نمی‌توانید آنها را رد کنید. اینها همه گوشه‌هایی از معرفت و دانش انسان هستند. مثلاً خودم همیشه با لذت آنها را خوانده‌ام. شما الان ژیژک را ببینید. یک مقاله مفصلی در مورد سیگار گورچو مارکس دارد. از جنبه فرویدی آن را تحلیل کرده است. من خواندم و دیدم که خیلی هم حرف بی‌ربطی نیست.

همهٔ اینها فکر هم می‌کنم روی نگاه من به دنیا تاثیر گذاشته است که نسبی به مسائل نگاه کنم. اما یک جاهایی هم مطلق می‌شوم. من در مقدمه نقدم بر «جدایی نادر از سیمین» نوشتم که اگر ما نسبیت دنیا را بپذیریم، چطور باید قضاوت کنیم؟ یک جا ناچار هستیم که به شکل قطعی قضاوت کنیم.

عقیقی: بیشتر بحث من سر این بود که این تئوری‌ها به دلیل رویکرد وارداتی‌ای که دارند، خودشان منضم به فرهنگ‌های مختلف هستند.

طوسی: آیا زمینه انطباق پیدا می‌کند و ما باز را برایش می‌توان پیدا کرد، یا اینکه ما داریم تلاش مذبوحانه می‌کنیم؟

عقیقی: یک جاهایی وقتی شما به یک محدوده خیلی کوچک مثل یک فیلم می‌پردازید، این انطباق، در زمینه‌ای می‌تواند اتفاق بیفتد. مثلاً شما می‌گویید که خود این ایده‌هایی هم که ما در سینمای ایران داریم، خیلی به ما کمک می‌کند. مثلاً ما به میزان اندک در یک دوره کوتاه در فاصله سال‌های ۳۵ تا ۴۳ یک ژانر جنایی در فیلم‌های ساموئل خاچیکیان داریم و تعدادی فیلم مقلد بعدا «گنج قارون» می‌آید و کل این سیستم را به هم می‌ریزد. به این خاطر که رویکرد خاچیکیان متکی به سینمای غرب بوده است و آدم‌ها در آن قصه‌ها و فضاها پالتو می‌پوشند و کراوات می‌زنند. در حالی که این فیلم را دارند در جنوب شهر نشان می‌دهند. یک حد قابل توجهی از این فاصله را با تفکر سنتی جامعه داریم. به همین دلیل است وقتی که فیلم «گنج قارون» با آن پیژامه و آبگوشت و همه اینها می‌آید، سینمای جنایی خاچیکیان کلاً انگار دود می‌شود و هوا می‌رود. از آن به بعد، متوجه می‌شویم که این الگوی انطباقی تاریخ مصرف دارد و هیچ وقت هم دوباره احیا نمی‌شود. حتی وقتی خاچیکیان این جنایی‌ها را ادامه می‌دهد، دیگر مثل گذشته مشتری ندارد. به همین خاطر دنبال «خداحافظ تهران» و «هنگامه» می‌رود. نکته مهمش این است که این در نقد هم صادق است. شما اگر در قالب مشخص نقد فیلم، یک نکته‌ای را دارید توضیح می‌دهید یا روشی را اعمال می‌کنید، بحثی نیست. اما وقتی کل آن تئوری را می‌گیرید و کپی می‌کنید، چیزی برای مشاهده باقی می‌ماند؟ مثلاً ما در تاریخ نقد فیلم در ایران، چه آشنا و چه گمنام، آدم‌هایی را داریم که نمونه‌های نقد فرنگی را می‌گیرند و با کمی تغییر، به نام خودشان چاپ می‌کنند. از قدیم هم داشته‌ایم، تا این اواخر. هنوز هم هستند. مثل فیلمساز ایرانی که یک نما از تارکوفسکی یا تارانتینو کپی می‌کند، اما متوجه نیست که آن را از کانتکست خودش خارج کرده و خارج از چارچوب اصلی، دیگر آن معنا را نمی‌دهد.

نورایی: اصلا عزیز دلم، من اعتقاد دارم که منتقد درجه یک ایران کسی است که در مورد فیلم ایرانی می‌نویسد. من خودم وقتی نوشتن دربارهٔ فیلم خارجی را شروع کردم، در مورد این فیلم‌ها مطالعه می‌کردم و مستقیم یا

غیرمستقیم منابع خارجی روی من اثر می‌گذاشت. در نتیجه، این کار خلاقیتم را محدود می‌کرد. از زمانی که شروع کردم به نقد فیلم ایرانی، دیدم کس دیگری نیست که کمکم کند. خودم باید سنگینی کار را به دوش بکشم. این در من عادتی به وجود آورد که به شیوهٔ نقد نوشتنم دربارهٔ فیلم‌های خارجی هم سرایت کرد. من در مورد فیلم «از گور برخاسته» یکی دو ماه نشستم تحقیق کردم. نقدهای مختلف را خواندم. در مورد ریشه داستان و نویسنده‌اش تحقیق کردم. فیلم‌های قبلی اینناریتو را از نو دیدم بعد قلم را دست گرفتم و خودم شدم. یعنی وقتی از «گور برخاسته» را چندین بار دیدم، احساس کردم حالا فکر و احساسات خودم است که باید مطرح شود. والا کاری نداشت، یک تکه از این برمی‌داشتم و یک تکه از آن. این کاره هم نیستم. عده‌ای این کار را درباره فیلم‌های خارجی می‌کنند. راتن تمیتوز و متاکرتیک و امثالهم روی اینترنت در اختیار همه است.

عقیقی: کار راحتی هم هست.

نورایی: بله، بعد هم می‌گوییم چیز متفاوتی خلق کرده‌ایم.

عقیقی: اینکه پرسیدید دوران نقد به پایان رسیده، جالب است آنهایی که اینترنت را اختراع کرده‌اند، این تفکر را ندارند. ولی در ایران این تفکر وجود دارد که انگار نقد تمام شده است. می‌دانید چرا؟ دلیلش روشن است. از دهه ۱۹۹۰ به این سمت، به طرز شگفت‌آوری در فرهنگ لاقل انگلیسی‌زبان، تعداد کتاب‌های سینمایی شاید چندین برابر شده است. یعنی شما آنقدر تنوع کتاب و مطلب دارید که آدم حیرت می‌کند. خصوصاً در حوزه کتاب. اما در ایران چطور؟ آخرین کتاب تالیفی در مورد سینما، چه بوده است؟

نورایی: ترجمه زیاد خوانده‌ام.

عقیقی: بله، ترجمه درمی‌آید.

طوسی: یکی در مورد ژانر بود که نویسنده‌اش علیرضا بهنام است.

نورایی: یکی هم درباره کیمیایی نوشته بودند...

طوسی: گاهی اوقات من یک برداشت استثنایی در مورد یک فیلم نه چندان مطرح دارم، این چطور می‌تواند قاعده‌مند باشد؟ مثلاً در مورد فیلم «متروپل» مسعود کیمیایی اکثر نقدها و مطالب منفی بودند. ولی کتابی از مجموعه مقالات آقای شاپور شهبازی که استاد سینما و فلسفه هستند منتشر شده و حدود ۱۵ صفحه با لحن جانبدارانه در مورد جنبه‌های مفهومی و ساختاری و تفسیری و فرمالیستی «متروپل» سخن گفته شده است. آیا این چنین نگاهی در چارچوب همان نگرش معرفت‌شناسانه مورد نظرتان می‌تواند متقاعدکننده‌باشد؟

عقیقی: شما در این سوال، اولویت را به موضع دادید. یعنی می‌گویید، یک‌سری منفی نوشته‌اند. من می‌گویم اصلاً مهم نیست که منفی است یا مثبت. اصل این است که چگونه نوشته شده است. من سال ۷۷، کتابی نوشتم در حدود ۲۰۰ و خرده‌ای صفحه‌ای درباره فیلم «آژانس شیشه‌ای» و خب این فیلم مخاطبان و بینندگان سینما را به دو دسته تقسیم می‌کند. طبیعتاً ممکن است که من به لحاظ بنیان ایدئولوژیک، میانه‌ای با آن نداشته باشم. اما نکته‌ای در آن فیلم می‌بینم که خیلی مهم است. اینجا می‌روم سمت حرف آقای نورایی. ببینید، در حقیقت فیلم شکلی از تراژدی را در مورد نسلی که در حال مردن است دارد توضیح می‌دهد. طرف کناری‌اش هم سهمش را می‌خواهد و به سهم خود نمی‌رسد. نکته مهم، آن شکافی است که طی ۲۰ سال اخیر، به لحاظ اجتماعی، بین همان گروهی که تا آن مرحله رسیده‌اند، به وجود آمده است که حالا تبدیل به چند گروه شده‌اند و شما همه‌ی این تناقض را در آن فیلم دارید می‌بینید. ممکن است، اگر با این دیدگاه به فیلم نگاه کنید، بگویید که اینها همه متعلق به یک نظام فکری هستند. پس در عمل نتیجه آن درگیری و کشمکش چه خواهد شد؟ دوباره توضیح بدهم. نکته‌ای که من به آن انتقاد داشتم این بود که شما یک تئوری را کپی می‌کنید. این نوع کپی‌کاری از یک تئوری شناخته‌شده، مثلاً روی رضا صفایی و جهانگیر جهانگیری همان جوابی را می‌دهد که روی میشائیل هانکه و مسعود کیمیایی می‌دهد! بعد تمام این فیلم‌ها با استدلال پسامدرنیستی و از منظر واکاوی لاکانی و بوطیقای تاریخی دارای نشانه‌هایی مبهم و غیرقابل پیگیری هستند. نتیجه‌اش این می‌شود که شما وقتی مقالات و کتاب‌هایی را که ترجمه هستند می‌خوانید، بخش قابل توجهی از آنها به دلیل تخصصی‌بودن زبان، و تقلیی بودن مولف، هیچ معنایی ندارند و بینندگانی را که قصد یادگرفتن نقد فیلم را دارند، دچار سرگشتگی می‌کند.

نورایی: اصطلاحی ساخته‌ایم به نام، لوگوفوبیا. یعنی ترس از لغت.

خواننده از درک نوشته‌های پیچیدهٔ پر از تکلف و تصنع درمی‌ماند و احساس ترس و حقارت می‌کند. در نقدنویسی بعضی از ماها این طوری هستیم.

عقیقی: پیشنهاد می‌کنم مقاله‌ی معتبر «چگونه پست‌مدرن حرف بزنیم و پست‌مدرن بنویسیم» ترجمه حسینعلی نوذری را در مجموعه‌ای که انتشارات «نقش جهان» در آورده است، بخوانید. در این مقاله نویسنده می‌گوید شما اگر در سمیناری بروید و مثلاً بگویید «ساختمان‌های مدرن سبب ازخودبیگانگی می‌شوند» مقاله شما جایی پذیرفته نمی‌شود. ولی اگر این مفهوم را به یک جمله‌ی غیرقابل فهم تبدیل کنید، حتی ممکن است بتوانید یک بورسیه دریافت کنید. شما اگر کتاب اسلاوی ژیژک در مورد «شاهراه گمشده» را بخوانید، داستان فیلم دیوید لینچ را نمی‌تواند درست تعریف کند. همه چیز را به هم می‌بافد و وسط کتاب دیوید لینچ می‌پرسد راستی اینگرید برگمن و همفری بوگارت در فلان صحنه‌ی کازابلانکا با هم رابطه داشتند یا خیر؟

نورایی: پست‌مدرن دوره‌ای اینجا خیلی رواج یافت و بعد کمرنگ شد. این یک واکنش اصیل در برابر زیاده‌روی‌های مدرنیسم بود که در همه زمینه‌ها در معماری، موسیقی، سینما، قصه و روایت، کشاورزی و خیلی جاهای دیگر موضوعیت داشت.

طوسی: مگر نباید بافت کلی جامعه سینمایی و شرایط فرهنگی ما اقتضائات نگاه پست‌مدرنیستی را داشته باشند؟ مثلاً تحلیل یک اثر سینمایی از منظر پست‌مدرنیستی یا بررسی آثار خانم تهمینه میلانی از نگاه فمینیستی قاعدتاً باید منطق‌پذیر و مصداقی باشد و به درستی جواب بدهد وگرنه من دارم نگاه انتزاعی خودم را به فیلم و دنیای یک فیلمساز تحمیل می‌کنم.

نورایی: شما حرف خوبی زدید. من معتقدم سینمای بانوان فیلمساز ما از نظر زیبایی‌شناسی اصولاً یک سینمای مردانه است. مثلاً زوم در سینمای فمینیستی می‌تواند استفاده از یک عنصر مردانه و متجاوز باشد؛ مثل زوم‌های رضا صفایی در فیلم‌هایش. یا کاربرد زاویه‌های دوربین که همه‌ی اینها بحث‌های فرمی است. به همین دلیل می‌گویم آن سینما مردانه است، چون فیلمی که مثلاً کارگردان‌های مکتب فرحبخش می‌سازد نیز می‌تواند آن عناصر و سبک تصویری را داشته باشد. خود فیلمساز زن هم چندان متوجه نیست. فکر می‌کنید شعار دادید، فیلم شد سینمای فمینیستی. یا قصه‌ای به نفع زن مظلوم نوشتید، شد ادبیات فمینیستی. کل ساختار و فرم شما هم باید فمینیستی باشد تا بشود این صفت را به آن داد.

طوسی: مثلاً «تلما و لوئیز» ریدلی اسکات از نگاه فمینیستی جواب می‌دهد.

عقیقی: کاملاً، چون الگو و بنایش را بر این گذاشته است.

نورایی: در چند فیلمی که من از سینمای خودمان با نگاه فمینیستی دیده‌ام، فقط دفاع از زنی را می‌بینیم که تحت ستم است. خب مردان هم بلدند این کار را انجام بدهند. الان منتقدان ما باید بدانند، وقتی قرار است بر اساس جنسیت یک فیلم یا یک فیلمساز تعریف شود، آن ملزومات خودش را دارد. به صرف مضمون نمی‌توانید بگویید که اثر فمینیستی هست، یا نیست. خیلی از واژه‌ها و نگاه‌ها مردانه‌اند و با طبیعت زن سازگار نیستند. این سینمای زنانه‌ای که من فیلمساز از آن دم می‌زنم باید ببینم این زنانگی چطور در حرکت دوربین من هست؟ در دیالوگ‌ها، در رفتارها، در موسیقی متن. مثلاً شخصیت زن من، با توجه به موقعیت اجتماعی‌اش، چگونه آن موقعیت اجتماعی را به درستی نشان می‌دهد و بیان می‌کند. آن هم نه صرفاً با کلمات و جیغ و داد و فلان و بهمان، بلکه با فرم.

عقیقی: یکی از مهم‌ترین مشکلاتی که نقد فیلم در ایران دارد، ضعف تئوریک است. به دلیل اینکه کمتر مطالعه شده است. مثلاً عده‌ای را دیدگاه چپ دوستانشان آزار می‌دهد، تلافی‌اش را سر آیزنشتاین درمی‌آورند.

نورایی: اصلاً سینما بدون آیزنشتاین قابل فهم نیست. حتی سینمای سرمایه‌داری هم از الگویی که او با مونتاژ دینامیک درست کرد، تاثیر گرفت.

عقیقی: الان در همه ویدئوکلیپ‌ها از الگوی آیزنشتاین دارند استفاده می‌کنند. منظورم این بود که این بنیه‌ی ضعیف و تقلیل‌دادن مفاهیم باعث می‌شود، که ما نگاه ارژینال خیلی به موضوع پیدا نکنیم.

نورایی: از جنبه‌ای دیگر من منتقد، باید اثرات کار دوربین و نتیجه کار دوربین را بفهمم. کاربرد مفهومی اندازه قاب را بدانم. با روانشناسی رنگ آشنا باشم. رنگ قرمز یک جا می‌تواند رنگ آرامش باشد، ولی رنگ آبی ممکن است که رنگ خطر باشد. بستگی دارد که زمینه چه باشد. به نظرم منتقد باید اینها را بداند، چون او به هر حال باید زیبایی‌شناسی خوانده باشد.

طوسی: من می‌گویم توازن میان ارج‌نهادن به فرم و یک نوع واکنشی به خود موضوع داشتن. این را اگر بتوانیم به درستی در یک فیلم اعمال کنیم، حق مطلب را ادا کرده‌ایم.

نورایی: من سال ۵۵ یک مطلب نوشتم به نام «میزانسن همان پیام است» که در نشریهٔ رودکی چاپ شد.

طوسی: دوایی هم در مورد میزانسن و اهمیت آن یک سخنرانی در دانشگاه شیراز کرده بود که در فصلنامه سینمایی همان دانشگاه چاپ شد.

نورایی: بله، یادم است. هیچ فرقی بین فرم و محتوا نیست. اینها تفکیک‌ناپذیرند.

امینی: سینمای روز دنیا الان آنچنان به درهم‌آمیختگی مضمون و محتوا و فرم رسیده که واقعاً تفکیک‌کردنش غیرممکن است. یعنی اگر بخواهید تفکیک کنید، از فیلم نمی‌توانید لذت ببرید. یک جاهایی باید خودتان را به دست فیلم بسپارید و اگر بخواهید وارد تجزیه و تحلیل شوید، اصلاً ارتباط با فیلم را از دست خواهید داد. اما آن چیزی که قصد مطرح‌کردنش را برای نتیجه‌گیری بحثمان داشتم این بود که ما الان نشسته‌ایم و در مورد نقدها و منتقدان پنجاه سال پیش با علاقه حرف می‌زنیم و به نوشته‌هایشان اشاره می‌کنیم. آیا واقعاً در این دوران، نوشته و نقد و منتقدی هست که ۵۰ سال دیگر، افرادی در مورد آن حرف بزنند؟

طوسی: باید زمان بگذرد تا آیندگان قضاوت کنند.

امینی: همین. البته همان منتقدان قدیمی که از آنها یاد کردیم فکر نمی‌کنم آن موقع به رسالت تاریخی‌شان فکر می‌کردند، فقط برایشان لذت شخصی‌شان اهمیت داشت. یعنی اگر نقدی می‌نوشتند، فکر نمی‌کردند که ما داریم برای آیندگان می‌نویسیم، یا برای سینما و فیلمساز خط مشی تعیین می‌کنیم.

طوسی: نکته این است که آن لذت تحلیل رفته است. در واقع خوراک مناسب نیست که من را سر ذوق بیاورد که انگیزه‌ای داشته باشم و فیلم را دوباره و چندباره ببینم. آن مناسک فیلم دیدن هم که کاملاً فاتحه‌اش خوانده شده است. گویی دیگر، نوستالژی سینمایی موضوعیتش را از دست داده است.

امینی: به هر حال آیا شرایط زمانه اجازه می‌دهد ۵۰ سال دیگر به نوشته‌های ما رجوع شود؟ از یک جایی به بعد اصلاً نمی‌توانستید بالاتر بروید. که این کی بوده اینها را نوشته!

عقیقی: به نظرم عوام‌زدگی و تحقیر نخبه‌گرایی فرهنگ مبتذل مدام دارد در مطالعات سینمایی جا باز می‌کند و همین تعداد خواننده‌ی ایرانی اندک را هم گمراه می‌کند. چون به نظر می‌رسد موضوع اهمیت چندانی ندارد و آدم‌ها در خلأ سعی می‌کنند خودشان را بیان کنند. در اواخر دهه‌ی ۶۰ سه نسل کنار هم بودیم. هیات تحریریه مجله فیلم یکی از عجیب‌ترین و شلوغ‌ترین تحریریه‌ها بود. اما بعد، به جای اینکه اتاق تحریریه را گسترده کنند، یک مانع هم وسطش گذاشتند. به جای آنکه حوزه‌های وسیع‌تری را به منتقد فیلم و هماهنگ‌شدن نویسنده‌ها با هم اختصاص بدهند، خود آن ساختار مجله دیگر هیچ ربطی به شرایط اجتماعی نداشت و تبدیل به مونوپُل شد. آن گروهی هم که می‌نشستند و حرف می‌زدند پراکنده شدند. خیلی از مقالات از همان بحث‌ها و جلسات در می‌آمد.

طوسی: آنچه سعید اشاره می‌کند، واقعیت عینی و البته تلخ مجله

فیلم و گذشته و حالش است. در کنار احمد طالبی‌نژاد و من و حمیدرضا صدر و تهماسب صلح‌جو و شهرام جعفری‌نژاد، آقای بابک احمدی و صفی یزدانیان هم با دیدگاه‌های خودشان و جهانبخش و ایرج کریمی و... بودیم و با همه سلایق و دنیاهای متفاوتمان، کنار هم می‌نشستیم و بحث می‌کردیم و گپ می‌زدیم.

نورایی: حالا یک سوالی من از شماها دارم. سینمای ما جلوتر است یا نقد فیلم؟

دهکردی: شخصاً امروز با حضور در این بحث به این نتیجه رسیدم که نقدمان اوضاع خیلی خوبی دارد.

طوسی: یکی از مسائل اصلی این دوران ما ارتباط فرهنگی و اجتماعی است که به دلایل گوناگون گسست پیدا کرده است. موضوع میزگرد این شماره باعث شد که سراغ این دوستان برویم و دور یک میز جمع شویم. با خاتمه این گفت‌وگو دوباره هر کدام می‌رویم پی کار و زندگی‌مان و چه شود تا فرصت و بهانه‌ای پیش بیاید و باز همدیگر را ببینیم.

نورایی: حاصل کار سینماگران خوب به مراتب از حاصل کار منتقدان بهتر است.

عقیقی: در دهه ۶۰ آن نخبه‌گرایی باعث می‌شد که بارها آقای امینی با همکاران بر سر نقدهایشان بحث کند. یعنی اینکه هر نقدی چاپ نمی‌شد. نسبت به سینما نخبه‌گرایی وجود داشت. نقدهای آن دوران دهه ۶۰ تا اوایل دهه ۷۰ را ببینید، مثلا فیلم‌های «کمال‌الملک» یا «ناخدا خورشید» نقد منفی دارند. حالا نکته مهمش چیست؟ ایده‌آل‌های منتقدان دهه ۶۰ از همان موقعیت‌هایی بود که دو نسل را با خودش درگیر کرده بود. این ایده‌آل‌ها ممکن است در ذهن آدم‌هایی مثل دکتر کاووسی، شمیم بهار، دوایی و غیره هم وجود داشته باشد. ولی به هر حال به نظر می‌آید که منتقدان آن دوره سینمای ایده‌آلی داشتند. حتی دوره‌ای که ما بهترین فیلم‌ها را در دهه ۶۰ داشتیم، که به نظرم نیمه دهه ۶۰ از نظر تعداد زیاد فیلم قابل توجه، دوره مهمی است. در آن دوره، نقد فیلم داشت این سعی را می‌کرد که یک بالندگی‌ای ایجاد کند و نه مدیریت سینمایی و نه منتقدان به آن فیلم‌ها قانع نبودند. از نیمه تقریباً دهه ۷۰، این تغییر به وجود آمد. جالب است. انگار همزمان در سینما و نقد، مسیر دیگری طی شد. همزمان مجله فیلم هم از نگاه نخبه‌گرایانه‌اش کاملاً دست برداشت.

طوسی: استنباط می‌شود که در این سال‌ها رابطه میان منتقد و مخاطب، چه در رسانه و چه در حوزه‌های رسانه‌های دیگر، یک مقدار از هم گسسته شده است. اگر این را تایید می‌کنید، چطور یک منتقد با توجه به قدمت و کار و پیشینه‌اش می‌تواند خودش را در شرایط فعلی محک بزند و در یک موقعیت هویتمند و ارضاشونده کارش را دنبال کند؟

نورایی: الان آن صفحه‌ای که خوانندگان نقد ما را می‌خواندند و دنبال می‌کردند، در مجله فیلم نیست. بنابراین از هیچ طریقی نمی‌توانیم این ارزیابی را داشته باشیم. مگر اینکه آدم محفلی باشید و در اینستاگرام بروید یا در تلگرام پایگاهی داشته باشید تا ببینید مردم چه می‌گویند. آن هم از حوصله هر کس برنمی‌آید. فحش خواهر و مادر و حرف‌های بی‌معنی هم توی آن هست. وقت شما را هم می‌گیرد.

طوسی: با توجه به افت و ریزش تیراژ نشریات سینمایی، آیا یک منتقد می‌تواند یک جایگاه تثبیت‌شده و در عین حال هویتمند داشته باشد؟ حضور و جولانگاهی در فضای مجازی، این خلأ را واقعاً جبران می‌کند یا تو را به دنیایی سطحی‌تر سوق می‌دهد؟

امینی: رسانه‌های مکتوب که اصلا جوابگو نیستند، تیراژ واقعی مجلات می‌دانید چقدر است؟

نورایی: جواد حضور رسانه‌ای بیشتری دارد ولی من را کمتر کسی می‌شناسد. چون حضور زیادی در رسانه‌ها ندارم.

طوسی: البته جهانبخش شکسته‌نفسی می‌کند، ولی یک مقدار نخبه‌گرایی‌اش هم نقش دارد.

نورایی: بله، ولی اگر نویسنده بخواهد واقعاً جدی باشد و حرف دل خودش را بزند، اصلا ضرورتی ندارد که دنبال خواننده بدود. باید کارش را انجام بدهد. خواننده خودش پیدا می‌شود.

طوسی: چرا منتقد ایرانی، از نظر جایگاه فردی و فرهنگی خودش و آن نگاهی که از طرف جامعه سینمایی، اعم از سیاستگذار و کارگردان و تهیه‌کننده به او اعمال می‌شود، هنوز کم و بیش در کانون سوءتفاهم و برخوردهای دافعه‌آمیز قرار دارد؟ در صورتی که سایر جوامع این طوری نیست.

نورایی: اما واقعاً این طور نیست.

طوسی: شما فلان برنامه سینمایی در تلویزیون را ببینید، وقتی فلانی می‌آید کنار منتقد، بلافاصله سفره دلش را باز می‌کند، و در برابر او گارد می‌گیرد و مدام حالت تهاجمی دارد...

و آخرین سوال اینکه به نظر می‌رسد یک رابطه ریشه‌دار و تفاهم‌آمیز میان مجموعه منتقدان وجود ندارد. اینجا هم ما دچار یک نوع گسست شده‌ایم. چه عواملی می‌تواند عامل رفع این وضعیت باشد؟ آیا این به رفتارشناسی اجتماعی این سال‌ها برمی‌گردد که هر کسی در فردیت و انزوای خودش، مسیر بعدی کارش را طی می‌کند؟ البته بعضی‌ها کاملاً بریده‌اند و کات کرده‌اند. اگر هم پا بدهد، حسابی زیرآب همدیگر را می‌زنیم.

نورایی: این دلایلی دارد. ما در خانه یکی از فیلمسازهای خوب مملکت داشتیم آخرین ساختهٔ او را می‌دیدیم. چند منتقد بودیم. فیلم که تمام شد من شروع به صحبت کردم، اما یک نفر هم از آنها حرف نزد. خداحافظی کردند و رفتند. انگار نگران بودند که نکند حرفی بزنند که جواب ندهد. ما باید با هم بحث بکنیم ولی بیشتر منتقدها از بحث‌کردن می‌ترسند و نگران هستند.