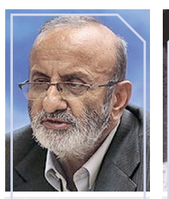

حمید سبزواری (شاعر)

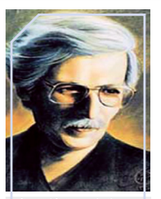

امیر حسین فردی (نویسنده)


ابوالفضل عالی (کرافیست)


حسن شایانفر (محقق)


شهید رسول کاظم‌نژاد (عکاس)


شهید احمد زارعی (شاعر)

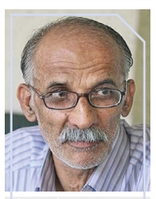

مهرداد اوستا (شاعر)


حسن روح‌الامین (نقاش)


سیدشجاع طباطبایی (کاریکاتوریست)


حبیب‌الله معلمی (شاعر)


علیرضا قزوه (شاعر)


محمد علی کودینی (نویسنده)


علی‌محمد مؤدب (شاعر)


محمد مهدی سیار (شاعر)


سیمین‌دخت وحیدی (شاعر)


امیر حسین صلواتیان (تصویرگر)



بازخوانی آیین‌نامه نانوشته سیدمرتضی آوینی برای هنری که بخواهد ایرانی‌اسلامی بماند

گزارش تحلیلی

آینه جادو در محک میثاق

سیدمرتضی آوینی را بیشتر با دوربینش می‌شناسند؛ با «روایت فتح» و تصویرهایی که جبهه جنگ را از عرصه گزارشگری نظامی به تجربه‌ای معنوی بدل کرد. اما آوینی در سال‌های پایانی عمر، در کنار دوربین، قلم به دست گرفت و در مقالاتی که بعدها در کتاب‌های «آینه جادو» و «رستاخیز جان» گرد آمد، تقریباً همه پرسش‌های بنیادین هنر را از نو طرح کرد؛ از ماهیت سینما و جذابیت آن تا رمان، شعر، نقاشی متعهد و بنیان‌های تمدن غرب. این مجموعه بیش از هر چیز پاسخی است به آنچه امروز هم سرنوشت سینما و ادبیات ما را رقم می‌زند: اثری که بخواهد در ساختن فرهنگ ایرانی‌اسلامی سهیم باشد، باید چه باشد و از چه بگذرد.

آوینی به این پرسش با شعار پاسخ نمی‌دهد و فهرست توصیه هم نمی‌سازد؛ نظامی فکری می‌چیند که از انسان‌شناسی و تاریخ تا اقتصاد گیشه را در بر می‌گیرد. بازخوانی همین نوشته‌ها چهره‌ای به دست می‌دهد که با هر دو صورت رایج بحث «تعهد هنری» - هم با هنر بی‌الزام و هم با هنر سفارش‌پذیر - سر ستیز دارد و تعهد را از درون ذات هنر می‌خواهد، نه از بیرون.

هنر، این آینه تاریخ

نقطه آغاز آوینی فلسفه زیبایی‌شناسی نیست؛ خوانش او از تاریخ است. او عصر خود را عصر تجدید پیمان فطرت می‌داند، دورانی که در آن تحولی به وسعت انقلاب اسلامی رخ داده و به باور او، هنر بیرون از این تحول نمی‌ماند. مقاله «هنر، تاریخ و میثاق ولایت» -که برای زنده‌یاد امام خمینی نوشته است- با همین مدعا گشوده می‌شود: «عصر ما عصر تجدید میثاق با خداست که لاجرم در هنر امروز و فردای ما انعکاس خواهد یافت. هنری که بدین تجدید عهد تعلق ندارد و آینه آن نیست، به اعتقاد ما نه شایسته دوران ماست و نه شایسته این مرز و بوم.»

هنر، تاریخ و میثاق ولایت

این جمله را اگر به‌عنوان شعار بخوانیم، به هیچ‌جا نمی‌رسیم؛ اما در بافت استدلال او معنای مشخصی دارد. آوینی تاریخ را فقط رویداد اقتصاد و سیاست نمی‌بیند و از همین‌رو هنر را هم تزیین کنار تاریخ نمی‌گیرد. در نگاه او هنر هم از تاریخ می‌گیرد و هم به آن می‌دهد: «هنر آینه است که هم از تاریخ تأثیر می‌پذیرد و هم نهایتاً تاریخ را معنا می‌کند. حقیقت تاریخ در کار هنرمندان هر عصر ظاهر می‌شود و هنر امروز نیز، اگرچه تا آنجا که امکان داشته به سوی فردیت گراییده است و هویتی تماماً شخصی یافته، اما با این همه باطن عصر خود بوده است، آنچه در آینه امروز ایرانی می‌افتد، تحولی است که در باطن این قوم رخ داده است؛ و هنری که این تحول را نشان ندهد، به تعبیر او، نه شایسته دوران خود است.

صورت، تابع سیرت است

اگر هنر معرفت است، نتیجه منطقی‌اش این است که نمی‌توان آن را از تفکر و اعتقاد جدا کرد. آوینی این پیوند را صریح می‌گوید: «هنر از حیث محتوا نوعی معرفت است و از این قرار، عین حکمت و عرفان.»

منشور تجدید عهد هنر

او با این تعبیر، راه خود را از سنت رایج نقد که هنر را در ساحت «احساس» و علم را در ساحت «عقل» می‌نشاند جدا می‌کند. به باور او این تقسیم‌بندی، خطایی حکمی است که در عصر جدید رایج شده و پیامدش این است که هنرمند میان احساس خویش و معرفت رابطه‌ای نمی‌بیند. تعبیر «حکمت ذوقی» را او از شهید مطهری گرفته و می‌پذیرد؛ اما از آن نتیجه‌ای می‌گیرد که فراتر از استادش می‌رود: اگر محتوای هنر حکمت است، شکل کار هم از همان حکمت جدا نمی‌شود. مقاله «منشور تجدید عهد هنر» صریح‌ترین متن او در این باب است: «آنچه که بیش از هر چیز در سیر تاریخی هنر مدرن مشهود است تلاشی است در جهت استغنای فرم و قالب از مضمون و محتوا، که البته این تلاش جز در بعضی از آثار متأخر که به فرمالیسم محض انجامیده است، هرگز در هیچ یک از هنرها به تمامی محقق نشده، چرا که از اصل بر یک خطای حکمی یا فلسفی مبتنی است و آن اینکه هرگز امکان انتزاع قالب و محتوای هنر از یکدیگر، جز در عالم خیال و اعتبار، ممکن نیست.»

منشور تجدید عهد هنر

همین اصل است که موضع او درباره رسانه‌ها را می‌سازد. اما پیش از آن، آوینی در جزئی‌ترین تصمیم‌های فیلمسازی هم همین پیوند را جاری نشان می‌دهد. در «مونتاژ به مثابه معماری سینما»، مونتاژ را پیش از آنکه ضرورتی تکنیکی بداند، «ارزش‌گذاری» می‌خواند؛ ارزش‌گذاری اشیا و اشخاص و حالات در جریان وقایع سینمایی: اندازه نما، زاویه دوربین و ترتیب برش‌ها، هر کدام بیانگر شأن و ارزشی است که آن عنصر نزد فیلمساز دارد. او استدلال می‌کند که هیچ چیز نمی‌تواند جانشین مونتاژ شود، چون واقعیت سینمایی یک «واقعیت سوبژکتیو» است و مونتاژ همان است که دریچه را به روی سوبژکتیویته - و به تعبیر او، دروازه هنر - باز می‌کند.

از سوی دیگر پیوند میان نماها را تابع «منطق فکری فیلمساز» می‌داند و دریافت تماشاگر را تا حد بسیاری به هماهنگی یا ناهماهنگی منطقی میان او و فیلم بازمی‌گرداند. در تصویر او فیلمساز همچون معمار است که «برای ساختن مصنوع خویش، طرح کلی آرمانی آن را در نظر می‌آورد» و غایتش «بیان یا محاکات دریافت‌های باطنی خویش از جهان» است؛ حکمی که حتی در فیلم‌های مستند هم، به اعتقاد او، نقض نمی‌شود، چرا که مستند نیز نهایتاً جلوه واقعیت در چشم فیلمساز است و به همان اندازه به واقعیت نزدیک است که سازنده‌اش.

تصور رایج آن سال‌ها - که هنوز هم هست - این بود که سینما و تلویزیون «ظرف»ند و محتوا را ما می‌ریزیم. آوینی این تصور را در مقاله «جادوی پنهان و خلسه نارسیستی» به سخره می‌گیرد:«یکی از احکام مشهوری که درباره سینما و تلویزیون عنوان می‌شود این است که «اینها ظرف‌هایی هستند که هر مظروفی را می‌پذیرند؛ اینها ابزار هستند و این ما هستیم که باید از این ابزار درست استفاده کنیم». و کسی هم از خود نمی‌پرسد که اگر اینچنین بود، چرا ما بعد از یازده سال از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران هنوز نتوانسته‌ایم از تلویزیون و سینما آنچنان که شایسته است استفاده کنیم.»

جادوی پنهان و خلسه نارسیستی

استدلال او بر اساس نهج‌البلاغه و الهام از مارشال مک‌لوهان است: هر ابزار برای غایتی ساخته شده و همان غایت در «شکل» آن نهفته است؛ تلویزیون روابط خانواده را می‌بُرد و ضرباهنگ زندگی را از دین به تکنولوژی منتقل می‌کند، بی‌آنکه برنامه‌ساز قصدش را کرده باشد. در سینما همین استدلال به دفاع از خودآگاهی می‌انجامد: به باور او سینما ذاتاً «هالیوودی» نیست، اما هویت کنونی‌اش در خدمت تفنن شکل گرفته و تکنیک آن بر همین مبنا ساخته شده است؛ پس فیلمساز متعهد باید «تکنیک متناسب با پیام خویش» را بیافریند، نه آنکه قالب‌های آماده را با محتوای تازه پر کند. او همین را در باب رمان هم می‌گوید: قالب رمان را با «تزریق محتوا» نمی‌شود دگرگون کرد؛ کاراکترها از بطن نویسنده بیرون می‌آیند و تا خود نویسنده تحول نیافته باشد، رمان دیگری زاده نمی‌شود.

نه هنر برای هنر، نه هنر سفارشی

از این دو مقدمه، موضع آوینی در بحث تعهد به دست می‌آید؛ موضعی که به هر دو سوی بحث پهنه نقد می‌شود. او نه شعار «هنر برای هنر» را می‌پذیرد و نه هنری را که از بیرون سفارش گرفته باشد: «حق آن است که هنر را نه چون امری که خود خویشتن را معنا می‌کند بنگریم (هنر برای هنر) و نه چون ظرفی مجزا که می‌تواند هر نوع مظروفی را قبول کند و در خدمت هر محتوایی قرار بگیرد (هنر سفارشی). حقیقت آن است که میثاق و تعهد هنر عارضه‌ای مجزا از ذات و جوهر هنر نیست، هنر در جوهر و ذات خویش عین تعهد است.»

این جمله‌ها را باید در برابر جو آن سال‌ها خواند؛ سال‌هایی که پیام امام خمینی به مناسبت تجلیل از هنرمندان متعهد (مهر ۱۳۶۷) در محافل هنری با این تردید روبه‌رو شده بود که آیا این سخن «از سر ناآشنایی با ماهیت هنر» برنامه‌ست. آوینی در «منشور» می‌کوشد نشان دهد که تعهد، از بیرون به هنر تحمیل نمی‌شود، چون در ذات آن است. اما او با شتاب از این نتیجه به هنر تبلیغاتی نمی‌گذرد؛ همان‌جا می‌نویسد: «تعهد هنرمند باید از باطن چشمه‌سار هنر او بیرون بجوشد، نه آنکه از بیرون چون لعابی نازک از رنگ بر هنر او بنشیند. غلیان درد است که باید پیمانه وقت هنرمند را پر کند و سرریز شود در هنر او، نه آنکه هنرمند بی‌آنکه دردمند باشد بخواهد ذوق خویش را در خدمت سیاست قرار دهد. هنری این‌چنین، هنر باسمه‌ای مارکسیست‌ها و ایدئولوژیست‌هاست که نام هنر بر آن نچسب و بی‌مسماست.»

منشور تجدید عهد هنر

این احتراز، آوینی را از واقع‌گرایی سوسیالیستی و از هر نسخه هنر ایدئولوژیک جدا می‌کند و شرط تحقق آن تعهد درونی را در خود هنرمند می‌جوید: «تزکیه نفس». در مقاله «فرزندان انقلاب در برابر عرصه‌های تجربه‌نشده سینما»، معیار او برای فیلم‌های جبهه نه «موضوع مذهبی» بلکه صداقت و صیقلی‌بودن آینه است: «روح هنرمند لزوماً در آثارش بروز و ظهور می‌یابد و با هیچ حیله‌ای نیز نمی‌توان مانع از این ظهور شد. کار هنری، و بالاخص فیلم، باطن صاحب خویش را «لو» می‌دهد و او را رسوا می‌کند.»

فرزندان انقلاب

در برابر عرصه‌های تجربه‌نشده سینما

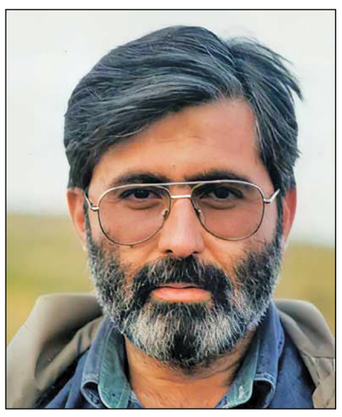
بر همین اساس، او برای آنکه هنرمندی خود را در برابر جنگ متعهد بداند سه شرط برمی‌شمارد: دینداری و انقلابی بودن، هنر را عین تعهد دانستن، و درک رابطه جهاد با حقیقت اسلام. تعریف او از «نقاش جنگ» نیز همین است: کسی که «پیش از آنکه نقاش باشد اهل جهاد و مبارزه است». در نگاه او تعهد، به تعبیر پیام امام که خود بارها نقل می‌کند، «دمیدن روح تعهد در انسان‌ها»ست؛ تعهدی که از درد می‌آید نه از سفارش.

اگر تعهد از بیرون تحمیل نمی‌شود، از کجا می‌آید؟ پاسخ آوینی در «منشور» از انسان‌شناسی می‌گذرد: انسان امانتدار حق است و این امانت، هنرمند را -به آن اعتبار که انسان است- شامل می‌شود؛ او پیش از آنکه هنرمند باشد انسان است و نمی‌تواند از امانتداری عهد ازلی مستثنا باشد. بر همین پایه، تعهد حکمی بیرونی نیست؛ آن‌که به میثاق ازلی خویش بازنگردد، لاجرم با «من» خویش عهد می‌بندد و این هم تعهد است. از همین رو، آنچه در هنر متعهد اهمیت اول دارد تربیت درون است و آنچه در اثر ظاهر می‌شود، میوه همین تربیت.

او تجربه فیلم‌های جبهه را هم با همین معیار می‌سنجد: آنچه در فیلم‌هایی چون «دیده‌بان» و «عبور» و «انسان و اسلحه» همه عوامل را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، صداقتی است که به باور او نازل‌شده ارواح صادق سازندگان است - سازندگانی که خود رزم‌آور و بسیجی بودند - و به همین دلیل هیچ جزئی از آن فیلم‌ها را نمی‌توان یافت که از این صداقت بی‌بهره باشد.

جاذبه‌های کاذب و حساب تماشاگر

پرشورترین بخش نوشته‌های آوینی جایی است که از توصیه‌گذر می‌کند و به ممنوعه‌ها



می‌رسد. محور آن نقد، مفهوم «جاذبه کاذب» است؛ جاذبه‌ای که به جای بیداری، مخاطب را می‌خواباند. مقاله «جذابیت در سینما» این مفهوم را چنین قلمروبندی می‌کند:

«جاذبه‌های کاذب، جاذبه‌هایی منافی آزادی و اختیار تماشاگر و ممانع او از رشد و تعالی کمال‌طلبانه به سوی حق است. جاذبه کاذب، جاذبه‌ای است که تماشاگر را سحر می‌کند و او را از رجوع به فطرت خویش بازمی‌دارد. هر جاذبه‌ای که عقل بشر را تحت سیطره خویش درآورد و تماشاگر را به ورطه تسلیم در برابر وهم و شهوت و غضب کشاند، جاذبه کاذب است. سوءاستفاده از گرایش‌های شهوانی تماشاگر جایز نیست و ترس و وهم و خشم او را نیز تا آنجا باید تحریک کرد که مانع کمال روحانی‌اش نباشد.»

جذابیت در سینما

با این معیار، تندترین داوری او متوجه سینمای تجاری است؛ جایی که به باور او «اتکا بر ضعف‌های بشری برای نگاه‌داشتن تماشاگران روی صندلی سینما سوءاستفاده‌ای است بسیار رایج و موفق» و تاریخ سینما را باید «تاریخ این سوءاستفاده» دانست. او فیلم‌های اکشن را مثال می‌آورد: تماشای مداوم آن‌ها می‌تواند مخاطب مستعد را از طریق برانگیختن غرایز غضبی از خود بیگانه کند و به تسخیر کامل بکشاند. در نگاه او گیشه هم چیزی جز مقیاس همین تسخیر نیست؛ قبله فیلمسازی که فیلم را تجارت پول‌ساز می‌داند. پشت این داوری‌ها، پیش‌فرضی انسان‌شناختی ایستاده است که آوینی در توضیح چرایی آنکه چرا دو فیلمساز از یک واقعه، دو فیلم متفاوت می‌سازند، چنین صورت‌بندی می‌کند: «هر فیلمساز، ناگزیر، وقایع فیلم خود را آنچنان ایجاد می‌کند که خود می‌پسندد؛ یعنی خواه ناخواه این معتقدات اوست که در فیلم ظاهر می‌شود و معرفت او از جهان اطراف خویش در سیر داستانی فیلم و هویت پرسوناژها ظهور و بروز می‌یابد. جز این است؟»

فرزندان انقلاب

در برابر عرصه‌های تجربه‌نشده سینما

از همین پیش‌فرض، نتیجه عملی درمی‌آید: هیچ سبک و قالبی «خنثی» نیست؛ انتخاب دوربین، ساختار روایت، چینش شخصیت‌ها و حتی ریتم مونتاژ، همه حامل همان معرفت‌اند.

اما مهم‌تر از این داوری‌های کلی، چهار اصل عملی‌ای است که در پایان بحث جذابیت برمی‌شمارد؛ صریح‌ترین «نبایدها»ی او در باب اثر هنری:«هرگز نباید از این اصول فارغ شود: اصالت دادن به ضعف‌های بشری مجاز نیست. آزادی انسان و عقل و اختیار او نباید محکوم جاذبیت‌های تکنیکی واقع شود. جذابیت نباید «هدف» قرار بگیرد. اعتنا به نیازهای انسان برای ایجاد جاذبه نباید به ممانعت از سلوک او به سوی کمال وجود خویش منجر شود.»

خواننده شتاب‌زده ممکن است از این اصول نتیجه بگیرد که آوینی با سرگرمی و خنده مخالف است؛ اما متن، برعکس این برداشت را صریح رد می‌کند. او تفنن را نهی نمی‌کند و صریح می‌گوید تفننی که به تذکر بینجامد نه مذموم است و نه مکروه؛ در باب سینما هم تأکید دارد که مخالفت او با تفنن در جایگاه هدف است، نه با اصل آن: «ما مخالف تفنن نیستیم، بلکه معتقدیم که هنر نباید در خدمت تفنن باشد، و اگر باشد، هنر نیست.»

فرزندان انقلاب

در برابر عرصه‌های تجربه‌نشده سینما

این تفکیک ظریف، آوینی را از هر دو سویه رایج نجات می‌دهد؛ هم از سینمای خشک موعظه‌ای و هم از سینمایی که تماشاگر را به «کودکان بزرگ‌سال» فرومی‌کاهد. در همین مقاله، در پاسخ به این پرسش که آیا فیلم خوب یعنی فیلم پرفروش، نتیجه می‌گیرد که جذابیت «شرط لازم» است اما «کافی» نیست؛ چیزی که وجودش برای تحقق فیلم ضروری است و هدف‌گرفتنش آن را به سحر و جادو بدل می‌کند.

از تقلید تا اجتهاد

پرسشی که بلافاصله پیش می‌آید این است: اگر قالب‌های موجود را نمی‌پذیریم، از کجا بیاوریم؟ پاسخ آوینی «تقلید» را کنار می‌گذارد، بی‌آنکه «زبان سینما» را بومی‌سازی کند. استدلال او در «مونتاژ به مثابه معماری سینما» دو سطح را از هم جدا می‌کند:

«بر ما تقلید از غربی روا نیست، چرا که تاریخ ما در امتداد تاریخ غرب نیست، ما عصر تازه‌ای را در جهان آغاز کرده‌ایم و در این باب، اگرچه سینما یکی از موالید تمدن غربی است، ولکن در نزد ما و در این سیر تاریخی که با انقلاب اسلامی آغاز شده، «صورت» دیگری متناسب با اعتقادات ما خواهد پذیرفت. سینما در غرب چیزی است و در این مرز و بوم چیز دیگر... و سینمای ما نمی‌تواند که در امتداد تاریخی سینمای غرب باشد، اگرچه «زبان سینما» یا «بیان مفاهیم به زبان سینما» قواعد ثابتی دارد فراتر از شرق و غرب.»

این تفکیک، آوینی را از دو افراط متعارف حفظ می‌کند: هم از شیفته‌ای که هر نوآوری تکنیکی را می‌ستاید و هم از سادگی‌ای که سینما را به کلی بیگانه می‌شمارد. او خود تأکید می‌کند که «ما خود را بی‌نیاز از تجربیات غربی‌ها نمی‌دانیم»، اما این تجربیات را باید در سایه «اجتهاد» به کار گرفت؛ اجتهادی که شرط کافی‌اش معرفت جامع نسبت به اسلام است، نه صرفاً تخصص فنی. نتیجه عملی این نگاه، برنامه‌ای پژوهشی است، نه شعاری:

«ما چاره‌ای نداریم جز آنکه سینما را یک بار دیگر در ادب و فرهنگ اسلام معنا کنیم. ما باید قابلیت‌های کشف‌ناشده سینما را در جواب فرهنگ و تاریخ خویش پیدا کنیم... و چه کسی می‌تواند ادعا کند که سینما دیگر قابلیت‌هایی را ناشناخته ندارد؟»

در این مسیر، دو هشدار آوینی امروز هم تازه است. نخست درباره تکنولوژی: او «پیشنهاد نمی‌کند که ابزار تکنولوژیک را به دور بیندازیم»؛ آنچه او را نگران می‌کند «مرعوب و مفتون شدن در برابر تکنولوژی» است و از همین رو، به باور او، تنها در حالت «بی‌وابستگی» می‌توان از این ابزارها «در خدمت غایات مقدس دینی سود جست».

دوم درباره تصویرگری دینی: او در «فرزندان انقلاب» برمی‌تابد که «حقایق مجرد جز از طریق سمبلیسم و با زبانی شبیه به آنچه ما در رؤیاهای خویش می‌بینیم نمی‌توانند به قالب تصویر دربیایند» و ساختن بهشت با گل‌وگیاه و جهنم با آتش و زنجیر را «توقعی بسیار ساده‌لوحانه» می‌خواند. این نکته در نقد نقاشی متعهد او هم هست: نقاشان متعهد نه به انتزاع بی‌معنا روی آورده‌اند و نه به تقلید محض از طبیعت؛ راهشان «سمبلیسم» است، به معنای مظهر و آیه و تمثیل برای حقیقت، نه نماد قراردادی.

در هنر کلامی، همین منطق به دفاع از زبان شعری می‌انجامد. آوینی در نوشته‌های کوتاهش درباره شعر، زبان شعر را «زبان رمز» می‌داند، چون راز جز در رمز نمی‌نشیند، و شاعر را «محارم راز» می‌خواند که گوش در ملکوت دارد و آنچه از ملکوت می‌شنود بازمی‌گوید.

شعر سالم را ذوطبون می‌داند و شعر معاصر بی‌حکمت را هبوط‌کرده به درک اسفل هر روزینگی؛ شعری که نه از حضور خبر دارد، نه از درد فراق و نه از شیدایی جمال. در نگاه او زبان مأثورات، منقح و منزه است و همین زبان است که باید در شعر و ادبیات جریان یابد؛ نه زبان رسانه‌ای که به باور او وقایع زندگی را با ابزارگرایی تکنولوژیک تفسیر می‌کند و مغز را بدل از تفکر می‌گیرد.



هویت، فراتر از نقش و نگار

اگر معیارها چنین است، «هنر ایرانی‌اسلامی» با اضافه‌کردن چند قاب عکس از مکان‌های تاریخی و چند قطعه موسیقی سنتی ساخته نمی‌شود. آوینی مفهوم فرهنگ را با عمقی به کار می‌برد که دقت در آن، مرز بحث را از صنعت فیلم‌سازی تا سیاست فرهنگی می‌کشاند. در «آزادی قلم» می‌نویسد: «فرهنگ هر قوم عین ذات اوست... فرهنگ نزدیک‌ترین و در عین حال پوشیده‌ترین ظهور همین حقیقت است که از یک حیث صورت مآثر و معارف نخستین را به خود می‌گیرد و عهد ازلی را پاس می‌دارد و حافظ هویت آن قوم است.»

آزادی قلم

در ادامه همان بحث، فرهنگ متعارف هر جامعه را مرهون «مأثورات» می‌داند و هشدار می‌دهد که تحول فرهنگی تنها هنگامی «صیرورتی متعالی» است که جامعه «با رجوع مدام به مآثر، خود حقیقی خویش را بازیابد، و اگر نه، در فرهنگ‌های دیگر استحاله و یا انحلال می‌یابد».

از دید او زبان فارسی و شعر حافظ و مولوی دقیقاً همین مأثورات‌اند؛ حافظ برای او شاعری متعلق به گذشته نیست و «کدامین کس از حافظ زنده‌تر است» می‌پرسد.

اما همین آوینی هشدار می‌دهد که هویت ایرانی را هم نباید با پیشه باستانی‌گرایی فهمید. در مقاله «رستاخیز جسم و رستاخیز جان»، پس از نقد آنان که شاهنشاهی را از متعلقات فرهنگ ایرانی می‌انگارند، می‌نویسد: «اسلام نخل نیست که فقط در گرمسیر بروید، طوباست که هر خاکی مستعد پرورش آن است.»

رستاخیز جسم و رستاخیز جان

برای او اسلام «لامکان است همان‌سان که لازمان است» و پیوند ایران با اسلام پیوند خاک مستعد است، نه ادعای نژادی یا دودمانی؛ زبان فارسی را هم به همین پیوند می‌بندد و می‌گوید شیرینی و زیبایی این زبان «مولود پیوند تاریخی» آن با عرفان و قرآن است.

او یادآوری می‌کند که در هفتاد سال حکومت بلشویک‌ها، مردم تاجیکستان خود را با تمسک به «عروه‌الوثقای» شعر فارسی حفظ کردند و حتی زبان فارسی در آن خطه وجودش را مدیون شعر است؛ مثالی که نشان می‌دهد فرهنگ در عمق خود با حقیقتی فراتاریخی پیوند دارد، نه با رژیم‌ها و مرزها. از همین منظر است که او تغییر خط فارسی به بهانه «عصر فضا» جدی نمی‌گیرد و هشدار می‌دهد که با تغییر خط، فرهنگ و ادبی که حاصل قرن‌ها زندگی تاریخی این ملت است از دست می‌رود. نتیجه این فهم، نقدی دووجهی به دو خطای متقابل است: خطای آنان که ایرانی‌اسلامی را به موزه آیین‌های ملی فرومی‌کاهند - همان نگاهی که در آن تعزیه در جشنواره‌های اروپا به «کلکسیون مظاهر نوستالژیک» و کالایی برای توریست بدل می‌شود- و خطای آنان که فرهنگ را در خدمت «توسعه» معنا می‌کنند و از همین راه استقلالش را از دست می‌دهند؛ تعبیری که او در گفت‌وگویش درباره «فرهنگ توسعه» می‌کاود: فرهنگی که بتواند در خدمت توسعه اقتصادی واقع شود، همان مفهومی است که امروز از فرهنگ در سراسر جهان وجود دارد، و این مقصود کسی نیست که از فرهنگ دینی سخن می‌گوید. در هر دو حالت، به تعبیر او، فرهنگ از حقیقت خویش خالی می‌شود.

راه امروز

این بخش از گزارش، تحلیل ماست، نه نقل‌قول از آوینی؛ اما با معیارهایی که خود گذاشت. سه دهه پس از او، مسئله «ویدئو» در قالب پلتفرم‌های نمایش خانگی و ماهواره بازگشته است، این بار بی‌هیچ مقدمه ورود و به مقیاس فردی. آوینی در گفت‌وگوی «ویدئو در برابر رستاخیز تاریخی انسان» هر دو راه رایج - انکار و محاصره- را بسته می‌داند و مواجهه را جایگزین می‌کند:«جواب تهاجم را باید با تهاجم داد و تنها در این صورت است که از انفعال خارج خواهیم شد؛ «دفاع» یک «وضع انفعالی» است و «فاعلیت» همواره از آن «مهاجم» است.»

ویدئو در برابر رستاخیز تاریخی انسان

معنای عملی این موضع در حوزه هنر، تولید در مقیاس رقیب است؛ تولیدی بر اساس زبان رسانه و با معرفت به ماهیت آن، نه با کلیشه‌سازی از آثار موفق دیگری که خود حامل فرهنگی دیگرند. سه معیار آوینی در این راه کارگشاست. نخست، هنرمند پیش از ابزار: سرمایه‌گذاری بر تربیت و معرفت سازندگان، چون به باور او اثر، باطن صاحبش را رسوا می‌کند.

دوم، مخاطب انسان فرض شود: هر جاذبه‌ای که بر ضعف تکیه کند در کوتاه‌مدت موفق و در بلندمدت مسموم است؛ اثری که می‌خواهد به روح و فطرت مخاطب راه یابد باید از تکلف و تصنع دور شود و صداقت پیدا کند؛ همان ویژگی‌ای که او در فیلم‌های جبهه‌ای آن سال‌ها مهم‌ترین دستاورد می‌دانست. سوم، زبان و قالب موضوع‌دارند: از آنجا که فرم حامل جهان‌بینی است، اقتباس بی‌واسطه قالب‌ها به معنای پذیرفتن ضمنی همان جهان‌بینی است؛ همان چیزی که او در نقد آثاری که قالب‌های غربی را با محتوای دینی پر می‌کردند گفته بود. و در همین مواجهه دوباره، به باور او، حکمتی هم نهفته است: همان‌گونه که جنگ تحمیلی، با همه خسارتش، صفات فطری انسان را به فعلیت رساند، تهاجم فرهنگی نیز - به این شرط که جامعه از انفعال خارج شود - می‌تواند به تعالی بینجامد؛ بلا، وجود آدمیان را آبدیده می‌کند.

و هشدار پایانی هم از خود اوست؛ در پایان بحث تهاجم فرهنگی تصریح می‌کند که این مباحث نباید مستمسک سلب آزادی‌های مشروع و قانونی فرهنگی شود و هیچ‌کس حق ندارد اسلام را به میزان عقل محدود خود تفسیر و تذکر بدهد. مرز میان معیار و زور، در متن خود آوینی روشن است.

قاعده‌ای که هنوز آزمون نشده است

آوینی هیچ دستورالعملی باقی نگذاشته است؛ معیار گذاشت. خواسته او از اثر هنری جمع دو چیزی است که سنت نقد، جداکردنی می‌پنداشت: صداقت حقیقت‌جو و جذابیت صادق؛ هنری که هم «در خدمت این مبارزه بزرگی» باشد که به باور او میان اسلام و قدرت‌های فرعونی درگیر است و هم تماشاگر را به تسلیم نکشد. او می‌دانست این راه آسان نیست؛ می‌گفت قواعد رایج سینمای تجاری «بت‌هایی» است که باید شکسته شود و در همان حال اعتراف می‌کرد که به تجربه عملی این راه هنوز کسی دست نزده است. نوشته‌های او به همین دلیل نه مانیفست مکمل است و نه جزوه سانسور؛ گشودن پرونده‌ای است که هنوز هم در هر جلسه داوری جشنواره‌ای و هر اتاق برنامه‌ریزی تلویزیونی باز می‌شود: هنر برای چه؟ پاسخ آوینی، در کوتاه‌ترین صورت، در همان جمله آغازینش است: هنری که آینه عهد روزگار خود نباشد، نه شایسته دوران است و نه شایسته این مرز و بوم.

* محمد محمدی افران