فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ودوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص: ۱۱۲-۸۱

«این فیلم نیست»[۱] ممیّزی هنری سینما در حقوق ایران

وحید آگاه[۲]

چکیده

سانسور یا ممیّزی فیلم‌های سینمایی، مداخلهٔ پیشینیِ حکومت در آزادی بیان هنری است که پیش از عرضهٔ اثر، خط قرمزها را اِعمال می‌کند؛ امری که در ایرانِ پس از پیروزی انقلاب اسلامی توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بر اساس آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم و صدور پروانهٔ نمایش آن‌ها مصوّب ۱۳۶۱ هیئت دولت اِعمال می‌شود. در این مقرره، در کنار ممیّزی‌های مختلف سیاسی، فرهنگی، اجتماعی، اخلاقی و شرعی، نوعی از ممیّزی وجود دارد که می‌توان آن را «ممیّزیِ هنری» نامید که مطابق آیین‌نامهٔ آن، نمایش فیلم‌های فاقد ارزش تکنیکی و نازل هنری به دلیل این‌که ذوق و سلیقه و پسند تماشاگران را به انحطاط و ابتذال می‌کشد، ممنوع است. طی این پژوهش، ممیّزیِ مزبور در بستر مفاهیم هنر و رویکردهای آن تحلیل شده است و نتیجه نشان می‌دهد این ممیّزی، بر خلاف اقسام دیگر، که محتوایی است، نظر به فُرم داشته و ارزش‌های هنری و سینمایی اثر را مدنظر دارد؛ امری که شناسایی هنر از طریق هنرمند و جامعهٔ هنری را کنار گذاشته و زیبایی، یعنی معیاری درونی و ذوقی را برگزیده و انتخابی که در کنار گزینش رویکرد تجویزیِ هنر، به دنبال خط‌کشی برای تشخیص سینما از غیر سینماست. این مبنا در آیین‌نامهٔ مُعنوَنه و مصوّبهٔ شورای عالی انقلاب فرهنگی جلوه نموده و نتیجهٔ آن، نشستن وزارت فرهنگ و شوراهای آن به جای منتقد و کارشناس سینما و مردم است؛ جاده‌ای بی‌انتها که بسته به سلیقه و سیاست‌های وزارت، راه را برای ممیّزی وسیع و بی‌ضابطه باز می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ممیّزی هنری، حقوق سینما، ممیّزی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، حقوق ممیّزی.

---

۱. نام فیلمی از جعفر پناهی و مجتبی میرطهماسب، ۱۳۸۹.

۲. عضو هیئت علمی گروه حقوق عمومی و بین‌الملل، دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی دانشگاه علامه طباطبائی (dragah@atu.ac).

مقدمه

در نسبتِ حقوق و هنر، حقوقِ هنر به قواعد، قوانین و مقررات حاکم بر هنر می‌پردازد که در مورد سینما نیز صدق می‌کند. سینما به عنوان قسمی مهم و تأثیرگذار در جهان هنر مانند قوالب دیگر، دارای سه مؤلفه است: موضوع، فُرم و محتوا. موضوع، امری است که محتوا یا پیام دربارهٔ آن، ارائه شده و فرم بر آن سوار می‌شود؛ فرم، سازمان، آرایش یا ظاهر کلیِ اثر هنری و کلیتِ مادی اثر، شامل اقسام تمهیدات بصری و شنیداری است؛ و محتوا چراییِ اثر و پاسخ به این سؤال که هنرمند چه چیزی را به مخاطب می‌گوید (آگاه، ۱۳۹۶: ۱۲ و ۲۰-۲۲). سینما در ایرانِ پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیز تحت مداخله و نظارت حکومت و به طور خاص، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی - زین‌پس، وزارت فرهنگ - قرار گرفت؛ امری که با تصویب قانون اهداف و وظایف وزارت در ۱۳۶۵/۱۲/۱۲ تثبیت شد. در بُعد مداخله، که پیشینی است، وزارت فرهنگ به سان قبل انقلاب، روال پروانهٔ ساخت و نمایش را ادامه داد. نیز سختگیرانه‌ترین مواجهه با آثار هنری از جمله سینما، یعنی نظام مجوزدهی، ادامه یافت و تا کنون تداوم دارد (همو، ۱۳۹۶: ۳۳-۶۱). در همین راستا، بررسی فیلم‌ها از منظر سانسور - زین‌پس، ممیّزی - به رغم ممنوعیت صریح این مهم در اصل ۲۵ قانون اساسی نیز جریان دارد و مستند آن، «آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید و ویدیو و صدور پروانهٔ نمایش آن‌ها» مصوّب ۱۳۶۱/۱۲/۴ هیئت دولت - زین‌پس، آیین‌نامهٔ نظارت - است.

ممیّزی در گسترهٔ حقّ بر آزادی بیان مطرح شده است و اقسام گوناگون حکومتی، مردمی، اقتصادی و... دارد که در منظومهٔ حقوق بشر و حقوق عمومی، قابل تحلیل است (همو، ۱۳۹۹: ۱۷۳-۲۰۰) و اقسام فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اخلاقی آن، سابقهٔ مطالعهٔ حقوقی دارد (همو، ۱۴۰۱: ۱۹۷-۲۰۲)؛ اما در آیین‌نامهٔ مذکور، بندی در خصوص ممیّزی پیش‌بینی شده که با سایرین

متفاوت است.

بند ۱۴ مادهٔ ۲۰ اشعار می‌دارد: «نمایش فیلم‌هایی که از ارزش تکنیکی و یا هنریِ نازلی برخوردار بوده و یا ذوق و سلیقه و پسند تماشاگران را به انحطاط و ابتذال بکشد»؛ مفادی که حکایت از ممیّزی شکلی به جای محتوایی دارد. این نوع ممیّزی، بر خلاف موارد فرهنگی، اجتماعی و شرعی به ذات هنر، یعنی زیبایی، و یک مقولهٔ فنی و تخصصی مربوط است؛ امری که تا کنون در ادبیات لاغر «حقوق هنر و سینما»، مغفول بوده و این مقاله، در پی نسبتِ این ممیّزی با تعریف هنر، پیشینه و مفهوم آن در حقوق سینماست؛ این‌که تا چه حد با تعریف و رویکردهای هنر قرابت دارد و جایگاه آن در حقوق سینما چیست. این نوشتار در سه بند مجزا به واکاوی موضوع پرداخته است. به دلیل ضرورت موضوع‌شناسی، در بندهای اول و دوم، شناسایی هنر و رویکردهای تعریف هنر، مورد نظر قرار گرفته و سپس ممیّزی هنری در حقوق موضوعه تحلیل شده است.

بند نخست: شناساییِ هنر

در تعریف «هنر»، به دنبال معیارهایی برای تشخیص هنر هستیم؛ این‌که هنر چیست و به چه آثاری، هنری اطلاق می‌شود؟ پس در اینجا، مسئلهٔ کیفیت مطرح نبوده و به «خوب» و «بدِ» آثار هنری کار نداریم (هنفلینگ، ۱۳۹۲: ۳). هنگامی که اصطلاحِ «آثار هنری» را به کار می‌بریم، این عنوانی بی‌مسمّاست یا آثار هنری با آثار غیرهنری، وجه ممیّزی دارند؟ اصطلاح «آثار هنری»، واجد ارزش‌گذاری و اصطلاحی هنجاری است؛ زیرا وقتی از میان بسیاری از اشیا، به پیشانی شیئی، برچسبِ «اثر هنری» زده می‌شود (پوک و نیوئل، ۱۳۹۲: ۲۹-۳۰)، یعنی متری برای تشخیص وجود دارد. اما در تلاش برای یافتن خصیصه‌هایی مشترک در میان آثار هنری، معیارهایی ارائه شده که می‌توان آن‌ها را در سه دستهٔ کلی جای داد: شناسایی اثرِ هنری با تأکید بر: ۱. خالق اثر؛ ۲. خود اثر هنری؛ ۳. برداشت و نظر جامعه نسبت به آن.

الف. قصد هنرمند: شناسایی اثر با خالق آن

یکی از ضوابط مطرح‌شده، شناسایی اثر هنری بر اساس قصد هنرمند است؛ یعنی اثری، هنری محسوب می‌شود که خالق آن، قصد تولید اثری هنری داشته است؛ معیاری با توجه به مؤلف اثر و نه خود اثر یا جامعه‌ای که در آن خلق و ارائه شده است. بنابراین آثاری هرچند با کیفیت بالا که به قصدی غیر از تولید هنر، مثلاً ایجاد ابزاری کارآمد و مفید ساخته شده‌اند، در دایرهٔ آثار هنری جایی ندارند؛ معیاری که با انتقاداتی مواجه شده است؛ از جمله این‌که:

اولاً: در بسیاری موارد، افراد برای رسیدن به مقصدی تلاش می‌کنند؛ اما ناموفقند. لذا

مصادیق متعددی هستند که قصد خلق اثر هنری با شکست مواجه شده است.

ثانیاً: در موارد عدیده‌ای، هرچند اثری به قصد خلق در وادی هنر، ارائه نشده، اما بعدها عنوان اثر هنری به آن اطلاق شده است؛ همان‌گونه که مجسمه‌های قرون وسطی به دلیل قدرت‌نمایی و افتخار کلیسا و دولت در میادین نصب می‌شدند، نه به عنوان آثار هنری (جانسون، ۱۳۹۰: ۱۱-۱۲ و ۱۹)؛ یا طراحی‌های هنرمندان دوران رنسانس[1] که اینک در موزه‌های مختلف، جایگاهی ویژه دارد، در اصل، نه در مقام آثار هنری، بلکه به عنوان اشیایی کاربردی و غالباً اهداف دینی خلق می‌شدند.

ثالثاً: آثار هنری زیادی در تاریخ هست که در روزگار خود، فهم نشده و بعداً مورد توجه قرار گرفته و این یعنی آثار مزبور، هنرهای رایج عصر خود را پشت سر گذارده و البته این مهم با کمک عنصر زمان، اثبات شده است؛ آثاری که به جای پیروی از سلیقهٔ زمانه و کشف آن‌ها (اوحدی، ۱۳۷۸: ۲۰۱)، از قانون هنری جاری سرپیچی کرده و خود، معیار و قراردادهایش را ساخته است (سلطانی، ۱۳۷۷: ۱۰۵).

ب. زیبایی: شناسایی اثر با معیار درونی

معیار دیگرِ تشخیص آثار هنری، زیبایی است. اما زیبایی، شرط کافی هنر نیست؛ زیرا خیلی موارد مثل مناظر در طبیعت زیبایند، ولی اثر هنری نیستند. بنابراین سؤال این است که زیبایی، شرط لازم برای شناسایی آثار هنری محسوب می‌شود؟ آیا اگر آدمی، امر زیبا خلق کرد، اثر هنری آفریده است؟ سؤال‌هایی که به نحو تخصصی در زیباشناسی[2] بدان پاسخ گفته‌اند (ر.ک: کروچه، ۱۳۴۴).

بر خلاف این‌که به نظر می‌رسد، زیبایی (شفر، ۱۳۹۰: ۱۱۹-۵۹)، ضابطه‌ای درون اثر هنری است. نظریه‌های زیباشناختی به دو دسته تقسیم می‌شوند: عینیت‌گرا[3] و فاعلیت‌گرا.[4]

در قسم اول، گفته می‌شود که زیبایی مربوط به خود موضوع یا اثر است؛ یعنی ارزش زیباشناختی در ماهیت و درون شیئی، نهفته است؛ «محض؛ خودارجاع و درونی» (تراسبی، ۱۳۹۲: ۴۹) است و ارتباطی با نوع مواجههٔ مخاطبانش ندارد. در نظرگاه دوم، زیبایی در نسبتش با مصرف‌کننده تبیین می‌شود؛ مثلاً در لذتی که مخاطب از آن می‌برد. در این گرایش، بر ذهنی بودنِ زیبایی تأکید می‌شود. این‌که زیبایی، ذهنی و شخصی است و هنگامی که گفته می‌شود: چیزی زیباست، یعنی من آن را دوست دارم، من از آن لذت می‌برم و من آن را زیبا می‌دانم (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۹۲: ۱۴۴-۱۴۵ و ۱۵۰). پس بر خلاف منطق ریاضی، در زیبایی،

1. Renaissance.
2. Aesthetics.
3. Objective.
4. Subjective.

همیشه دو به علاوهٔ پنج، هفت نمی‌شود و قاعده‌ای کلی برای زیبایی وجود ندارد. به بیان بهتر، معیار و تشخیص زیبایی، بسته به افراد متفاوت است و مثلاً امکان دارد فردی، غم را زیبا بداند و دیگری، خیر؛ مثلاً سیمین دانشور می‌گوید: «کی گفته غم زیبا نیست؟ بیشتر آثار بزرگ دنیا غمگینند. نفس زندگی یک پدیدهٔ غمگین است، با این لحظات دیرگذر و پایانی که زود فرامی‌رسد. لحظات، کند می‌گذرند، اما عُمر به یک چشم‌به‌هم‌زدن می‌گذرد؛ آیا این غمگین نیست؟ کارهای داستایفسکی، کافکا، حافظ، الیوت و بسیاری از غول‌های شعر و ادب جهان غمگینند» (حریری، ۱۳۹۰: ۴۳).

زیبایی به ذوق ارتباط دارد. ذوق، امری ذهنی، فردی و عاری از هر گونه علم و قاعده است. پرورش می‌یابد، اما آموختنی نیست. هیچ علمی از زیبا وجود ندارد و نمی‌تواند هم وجود داشته باشد (لاکست، ۱۳۹۲: ۴۱ و ۵۱). زیبا خود را نشان می‌دهد، ولی خود را ثابت نمی‌کند. احساس می‌شود، اما تصدیق نه. اسپینوزا[1] در ۱۶۷۴ میلادی می‌گوید: زیبایی، کیفیتی در شیء نیست؛ بلکه حالتِ کسی است که به زیبایی می‌اندیشد. اگر چشمانمان قوی‌تر یا ضعیف‌تر بودند، اگر ترکیب بدنمان طور دیگری بود، چیزهایی که زیبا به نظرمان می‌رسند، زشت بودند و برعکس؛ زیباترین دست را اگر از درون میکروسکوپ بنگریم، وحشتناک به نظر می‌رسد. یا ولتر که در مقالهٔ «زیبا» (۱۷۶۴م) می‌نویسد: اگر از وزغی بپرسید: زیبایی چیست، به شما خواهد گفت: وزغ ماده (سوانه، ۱۳۹۱: ۱۵۴-۱۵۵ و ۱۶۱). یا در زمانهٔ حاضر که به گفتهٔ آتیلا پسیانی: اگر کسی را دوست داشته باشید و ببینید گوشه‌ای نشسته و ناخن‌های پایش را می‌گیرد، پیش خودتان می‌گویید: چه منظرهٔ زیبایی! اما اگر از او متنفر باشید، احتمالاً می‌گویید: بی‌ادب اینجا نشسته و ناخن‌های پایش را می‌گیرد! (ابراهیمیان و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۵). لذا در سلیقه‌ها و رنگ‌ها، جای مناقشه نیست (رافائل، ۱۳۹۱: ۳۸)؛ هر کس، ذوق مخصوص به خود را دارد و اساساً وجود اقسام هنر و مکاتب هنری، نشان می‌دهد زیبایی، نسبی، همراه با خودمختاری و تابع فرهنگ، تمدن و آداب و رسوم رایج در جامعه‌ای است که فرد در آن زندگی می‌کند (ژیمنز، ۱۳۹۲: ۲۸ و ۳۵).

با وجود این، به ذهنی و شخصی بودنِ شناخت امر زیبا، انتقاد شده که:

اولاً: تقابل عینیت و ذهنیت در تشخیص زیبایی به این شدت نیست و مثال نقضش هم، این حجم از نقد و گفت‌وگو و صحبت از هنر و مجادله میان منتقدان است. اگر زیبایی، ذهنی است، چرا این همه مناقشه بر سر محاسن نسبیِ اقسام هنرهاست و این تعداد از این راه، نان می‌خورند؟ آیا این مهم نشان نمی‌دهد که توافق بر سر معیارهای زیباشناختی امکان‌پذیر است؟ (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۴۷-۵۷).

---

1. Baruch Spinoza.

ثانیاً: دلیل این همه رقابتِ دیرینه در جوایز هنری بوکر[1]، نوبل[2] ادبیات، جشنوارهٔ فیلم کن[3] و مراسم اسکار[4] و مانند آن‌ها چیست؟ مگر این رقابت‌ها نشان نمی‌دهد که معیارهایی عینی، ولو به طور حداقلی، وجود دارد که آثار با آن‌ها سنجیده می‌شوند؟! آیا همهٔ این نهادها و جوایز بر اساس یک اشتباه بنا شده‌اند؟! البته به این انتقاد، پاسخ داده شده که همه یا غالبِ این داوری‌ها، با معیارها و پسندهای شخصی است و ضوابط عینی خاصی وجود ندارد.

ثالثاً: در نقد و تفسیر آثار هنری، مقالات و کتاب‌ها نوشته‌اند. آیا امری ذوقی، شخصی و ذهنی و یک «دوست دارم و دوست ندارم»، این‌قدر شرح و بسط لازم دارد؟ یا حکایت از این ندارد که داوری زیباشناختی در آثار هنری، بر خلاف اَشکال دیگر ذوق، مجالی برای توجیه عقلانی دارد و صرفاً یک امر احساسی و ذوقی نیست؟! (گراهام، ۱۳۹۲: ۲۹۶-۲۹۷).

رابعاً: بایدی بودنِ معیار زیبایی، محل سؤال و تأمل است؛ چون از سویی، بررسی تحولات تاریخ هنر تأیید می‌کند که در همهٔ اعصار، تمام آثار هنری زیبا نبوده‌اند و هرچند در دورهٔ کلاسیک، هنر و زیبایی، معادل هم بوده‌اند و این مهم از عنوان «هنرهای زیبا» برمی‌آید، ولی بعدها و به تدریج، نومایگی و بهت‌آوری در برخی سبک‌های هنری، جای زیبایی را گرفت (سوانه، ۱۳۹۱: ۹۹).

با این توصیف، زیبایی همواره و حتی در دوران‌های هنر متعهد و بازتابندهٔ مسائل اجتماعی و سیاسی، دغدغهٔ همیشگی ارزیابی آثار هنری بود (آرچر، ۱۳۹۲: ۲۵۲-۲۵۳) و شاید پس از گذشت قرن‌ها، هنوز سخن سقراط، صحیح باشد که در بحث با هیپیاس مبنی بر این‌که زیبا چیست؟ گفت: «زیبا، دشوار است»؛ جوابی حاکی از اعتراف به شکست در تعریف و تشخیص زیبایی (ژیمنز، ۱۳۹۲: ۱۹۱-۱۹۲).

ج. نظریهٔ نهادی: معیار دنیای هنر

در نظریهٔ نهادی[5] هنر، گفته می‌شود که آثار در جریان عرضه به جامعه، تبدیل به اثر هنری می‌شوند و نهادهای مرجعی هستند که شأن و مرتبهٔ هنری را اعطا می‌کنند و همانند داور بازی تنیس که حکم می‌کند توپ، داخل یا خارج زمین فرود آمده است، نهادهای ذی‌صلاح هستند که اظهار می‌دارند اثری، هنری هست یا خیر (رامین، ۱۳۹۲: ۱۰۱-۱۰۳). این‌که اثر هنری، دیده و شنیده نخواهد شد و جایگاهی نخواهد یافت، جز در پرتو همکاری شبکهٔ پیچیده‌ای از کنشگران اجتماعی، یعنی بازرگانانی که آن را در معرض دادوستد قرار می‌دهند، مجموعه‌دارانی

1. Booker Prize.
2. Nobel.
3. Cannes Film Festival / Festival De Cannes.
4. Oscar.
5. Institutional Theory.

که آن را می‌خرند، منتقدانی که آن را نقد و بررسی می‌کنند، کارشناسانی که آن را شناسایی می‌کنند، کارگزارانی که آن را در معرض حراج قرار می‌دهند، موزه‌دارانی که آن را برای آیندگان حفظ می‌کنند، مرمت‌کنندگانی که احتمالاً آن را تعمیر و تمیز می‌کنند، نمایشگاه‌دارانی که آن را نمایش می‌دهند و... .

پس طبق این معیار، نهادهایی خاص به عنوان میانجی، در حدّ واسط اثر و پذیرش آن از سوی جامعه (هینیک، ۱۳۹۱: ۸۷-۸۸) به نمایندگی از «عالَم یا دنیای هنر»[1] مداخله کرده و در خصوص شایستگی یا فقدان شایستگی آثار در اتصاف عنوان هنری قضاوت می‌کنند؛ نظریه‌ای بر مبنای رسانه‌ها که بر اساس نخبگان هنری، هنر را تعریف می‌کند. لذا صلاحیت تشخیصی اهل هنر در مورد شناسایی آثار هنری، تعیین‌کننده است.

مثلاً گفته می‌شود: چرا «جعبه‌های بریلوی[2] اَندی وارهول»[3] که صرفاً ترکیبی از کارتنهای مواد غذایی، صابون، نوشابه و غیره از جمله جعبه‌های صابون بریلو بود، آثار هنری محسوب می‌شوند، اما نظایر آن‌ها که در انبارهای سوپرمارکت‌ها روی هم چیده شده‌اند، نه؟! پس شناسایی اثری هنری، مربوط به چیزی در ذات یا نفس شیء نیست و به اعلام و حکم نهادهای کارشناس بستگی دارد (هنفلینگ، ۱۳۹۲: ۳۳ و ۴۴). یا در مثالی دیگر، مارسل دوشان[4] ذکر می‌شود که در ۱۹۱۷ میلادی، یک مستراح سرپایی لعابی را به عنوان اثر هنری خود با عنوان «چشمه»[5] به نمایشگاه معرفی کرد که بعدها منتقدان آن را به عنوان اثر هنری پذیرفتند.

نظریهٔ نهادی نیز با انتقادات صریحی مواجه شده است:

اولاً: وجود نهادی اجتماعی که قدرت اعطای شأن دارد، دور از تصور نیست؛ چنان‌که جرم بودن فعل یا ترک فعلی به حکم و تشخیص نهاد پارلمان، و کشیش بودن فرد به تشخیص اسقف ذی‌صلاح، مربوط است. اما نکته اینجاست که در این موارد، مراجع ذیربط، مشخص و رسمی‌اند؛ ولی در مورد هنر، عالَم هنر واقعاً کجاست و اهل هنر دقیقاً چه کسانی هستند؟ لذا این نظریه، تشخیص آثار هنری را به مراجعی نامشخص، مبهم، متعدد و پراکنده محول می‌کند.

ثانیاً: اگر نهاد پارلمان یا اسقف در تشخیص جرم و کشیش اشتباه کنند، هم حکم و تشخیصشان و هم مرجعیتشان باقی است و جز در موارد نادر تغییر نمی‌کند؛ اما در موضوع هنر، وقتی نهاد «الف»، اثری را هنری و نهاد «ب»، آن را فاقد این وصف می‌داند، عملاً نظریهٔ

---

1. the Artworld.
2. Brillo Boxes.
3. Andy Warhol.
4. Marcel Duchamp.
5. Fountain.

نهادی در تعریف اثر هنری، کمکی نکرده و تشتت همچنان پابرجاست.

ثالثاً: پذیرش تعریف نهادی هنر، به دور می‌انجامد؛ زیرا از سویی، اثر هنری بر حسب عالَم هنر تعریف می‌شود و از سوی دیگر، عالَم هنر را به دنیایی تعریف می‌کنیم که با آثار هنری سروکار دارد!

رابعاً: چرا ما باید ارزیابی منتقدان و کارشناسان دربارهٔ خودشان را تأیید کنیم؟ (گراهام، ۱۳۹۲: ۳۴۸-۳۴۹) یعنی صلاحیتی ویژه و انحصاری می‌دهد به گالری‌داران، کارشناسان و منتقدان هنری که بیانگر نخبه‌گرایی و جدایی هنر از بطن جامعه و پذیرش مردمی است؛ امری که اعتراض مردم را نیز صعب می‌کند؛ چراکه مردم حق دارند تصمیم نهادهای هنری را نپذیرند. اما این تز، جایی برای عدم پذیرش مردم در نظر نگرفته است.

مواجهه با معیارهای مختلف شناسایی اثر هنری و این‌که تعاریف هنر، بسته به معیارهای آن، متفاوت است، ما را به رویکردهای تعریف «هنر» رهنمون می‌سازد.

بند دوم: رویکردهای تعریف هنر

رویکردهای تعریف «هنر» در سه دسته جای می‌گیرند: تجویزی، توصیفی، و غیر قابل تعریف بودنِ هنر.

الف. تعریف تجویزی

رویکرد تجویزی[1] یا هنجاری در تعریف هنر، قائل به ارائهٔ معیاری جهت داوری و تمایز میان زیبا و نازیبا در «معنای سنتی»، و هنر و غیر هنر در «معنای مدرن» است؛ این‌که جدا از کیفیاتِ بسیارِ یافت‌شده در هنر که جملگی، عَرَضی هستند، آن یک ذاتیِ مشترک میان همهٔ هنرها چیست و چگونه می‌توان از میان خیل مواردی که هنر نامیده می‌شوند، آن‌که حقیقتاً درخور است را انتخاب کرد. در تعریف هنجاری، از این بحث می‌شود که «هنر چگونه باید باشد و چه کار باید بکند»؟ (پوک و نیوئل، ۱۳۹۲: ۲۹). پس این رویکرد، به دنبال احکام تجویزی با بار ارزشی، هنجارگذاری، ارزیابی و قضاوت ارزشی است (هرینگتون، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۰۰) و دیگر آن نگاه باز و تکثرگرای تفسیری پذیرفته نمی‌شود و در پی پاسخ قطعی است.

حال پس از آشنایی با مفهوم تعریف تجویزی، به محتوای آن می‌پردازیم؛ محتوایی که بر خلاف مفهوم آن، کثرت‌گرا و کثیرالابعاد است؛ زیرا به فراخور اهداف وضع‌شده برای هنر، می‌توان آن را تجویزاً تعریف کرد که در دو سبد جای می‌گیرد: لذت‌گرایی و تعلیم و تربیت.

---

1. Normative Definition.

۱. لذت‌گرایی

۱-۱. هنر به مثابهٔ سرگرمی

یکی از غایات خلق و تبعاً استفاده و مصرف هنر، سرگرمی است. اگر اثر هنری به منظور برانگیختن احساسی خاص در مخاطب ساخته می‌شود و اگر احساس مزبور قرار نیست که در زندگی روزمره جلوه کند و صرف لذت بردن از آن، مدنظر است، پس هدفِ اثر هنریِ مزبور، تفریح و سرگرمی است. هنرِ سرگرم‌کننده[1]، وسیله‌ای است برای برون‌فکنی احساسات، به نحوی که مزاحم زندگی واقعی نشود و راهی است برای گسست از زندگی روزمره؛ چنان‌که این قسم از هنر، غالباً در روزهای فراغت و تعطیل مصرف می‌شود. هنر با هدف سرگرمی، فی‌ذاته ارزشمند نیست و نتیجهٔ حاصل از آن، یعنی لذت حاصل از سرگرمی، مفید است (کالینگود، ۱۳۷۹: ۹۶-۱۰۰).

۱-۲. هنر به مثابهٔ پرورش‌دهندهٔ روح

گاهی نیز هنر از طریق پرورش و پالایش روح، در ما ایجاد لذت و بهجت می‌کند؛ مقصودی که به دلیل شهودی بودن، توضیح آن سخت، اما از نخستین بارقه‌های اندیشهٔ بشر در باب موسیقی، مطمح نظر بوده است. همچنان‌که ارسطو پرورش روح را از جمله مزایای موسیقی (ارسطو، ۱۳۸۷: ۳۳۶-۳۳۷ و ۳۴۳) و پالایش احساسات، و مصفّا و شاداب‌تر شدنِ روح را از محاسن یک تئاتر تراژدی خوب می‌داند (پارکز، ۱۳۸۸: ۱۱۵)؛ تأثیری که در زمانه حاضر در قالب «نجات‌بخش بودنِ هنر» (مهرآیین و افتخاری، ۱۳۸۶: ۶-۹؛ ذوالفنون، ۱۳۸۶: ۲۵-۲۹) یا شعف حاصل از «دیگریابی» و «یافتن و تجسم هویت» بیان می‌شود. برای مثال، تولستوی[2]، ملاک تشخیص هنر از تقلبات هنری را مُسری بودن هنر، یعنی حالت روحی خاصی می‌داند که مخاطب را با سازندهٔ اثر و دیگرانِ مثلِ او متحد سازد؛ به گونه‌ای که دیگر، نه هنرمند، بلکه خود را سازندهٔ اثر دریابد و هرچه این حالت و سرایت، قوی‌تر باشد، هنرْ هنرتر است (تولستوی، ۲۵۳۶: ۱۶۶-۱۶۷). در مورد هویت‌یابی نیز می‌توان به همذات‌پنداری تماشاگر با هنرپیشگان سوپراستار[3] سینما اشاره کرد که در بسیاری اوقات، تماشاچی با تجسم خود در جایگاه آن‌ها، از هویت واقعی و موجود خود، کنده و برای لحظاتی اندک - به قدر زمان فیلم - جایگاهی تصنعی را در جامعه مزه می‌کند (توماس، ۱۳۸۳: ۳۴۷). همچنین می‌توان از استفاده‌های گوناگون بشر از موسیقی در وقایع مختلف زندگی روزمره همچون تولد، نامزدی، ازدواج و مرگ را نام برد که

---

1. Entertainment Art.
2. Leo Tolstoy.
3. Super Star.

با توجه به تأثیرات موسیقی بر انسان (قدرتی و رحیمیان، ۱۳۸۸: ۷۹ و ۵۳۹) به نوعی با آرامش یا تهییج روح، لحظات زندگی را روح‌نوازتر می‌کند (مجله فرهنگ و زندگی، ۱۳۸۱: ۴۸-۴۹).

۲. تعلیم و تربیت

منظور عمدهٔ دیگر هنر، تعلیم و تربیت است که می‌توان آن را در دو گرایش تعلیمات «ایدئولوژیک» و «اجتماعی» تحلیل کرد.

۲-۱. تعلیمات ایدئولوژیک

تبلیغ و تعلیم عقاید و تفکرات نیز می‌تواند یکی از اهداف هنر باشد که «هنر آموزشی» نیز خوانده می‌شود. در این غایت، ایدئولوژی خاصی در پوشش و قالب هنر، اشاعه و تبلیغ می‌شود که خروجی آن در صریح‌ترین و بی‌پرده‌ترین شکل، هنرِ تبلیغات است؛ هنری که هدفش، همان هدفِ ایدئولوژیِ تبلیغ‌شده است. برای نمونه، هدف هنر مارکسیستی، مبارزه علیه بورژوازی و خدمت به طبقهٔ پرولتاریاست. بدین جهت، هنر در این مقام، در جایگاه وعظ و خطابه نشسته و ایدئولوژی را در قالبی جذاب‌تر و دل‌انگیزتر عرضه می‌کند (جانسون، ۱۳۹۰: ۶۶).

۲-۲. تعلیمات اجتماعی

آگاهی دادن، ایجاد حساسیت و شناخت بیشتر نسبت به مسائل اجتماعی، بُعد دیگر تعلیم در هنر است. در اینجا بر خلاف تبلیغ ایدئولوژی، منطق و قانون زندگی و برانگیختن حساسیت نسبت به آنچه در جامعه و جهان می‌گذرد، مدنظر است. مثلاً وقتی با تئاتر، از انواع و اقسام تبعیض در جامعه آگاه می‌شویم یا شناختمان به این مسئله عمیق‌تر می‌شود (ایوبی، ۱۳۸۶، ۸: ۷۰)، یا از طریق سینما، با تفاوت‌ها و تنوع افکار و عقاید مواجه می‌شویم، هنر برای ما فضایی را فراهم می‌سازد تا از دریچهٔ آن، تساهل و بردباری‌مان را بیشتر، مشکل عدم درک متقابل را کمرنگ‌تر و همدیگر را بهتر درک کنیم (کیارستمی، ۱۳۷۰: ۱۴۵-۱۴۶). چنان‌که در مثالی تاریخی، «در انگلستان، مقامات حکومتی به جهت نگرانی از شورش‌های مردم ـ به عنوان پیامد انقلاب فرانسه، و نیز به خاطر فقر و کمبودهای موجود آن زمان که زمینه‌ساز انقلاب صنعتی شده بود ـ مردم را به دیدن آثار هنری در گالری‌ها تشویق می‌کردند و از این راه به دنبال آرام کردن مردم و تقویت روحیهٔ ملی و میهنی از خلال ایجاد ارتباط با مجموعه‌های ملی بودند» (آرنولد، ۱۳۸۹: ۹۸).

ب. تعریف توصیفی

توصیف یعنی وصف و شرح پدیده‌ها. در توصیف، تفسیر و تحلیلی وجود ندارد یا این‌که به کمترین حدّ ممکن می‌رسد. در واقع، تفاوت بنیادین توصیف با تجویز، در فقدان ارزش‌گذاری است؛ این‌که در توصیف، جانب هیچ طرف یا برداشتی نیستیم و بی‌طرف و خنثی، تنها شرح می‌دهیم، که می‌تواند کلی یا جزئی باشد. اما هرچه جزئی‌تر و دقیق‌تر، توصیفی بهتر. حال در تعریف توصیفی[1] با همین وضعیت روبه‌رو هستیم؛ قسمی از تعریف که ارزش‌گذاری نمی‌کند و برای این سؤال که: هنر چگونه باید باشد؟ پاسخی ندارد. مقصودش، اشتمال بر همهٔ چیزهایی است که هنر نامیده می‌شود و البته با تفسیر متفاوت است؛ زیرا در توصیف، بر خلاف تفسیر، درست و غلط داریم. مثلاً این‌که هملت[2]، شاهزادهٔ دانمارک است، توصیف است و اگر غیر این گفته شود، غلط؛ ولی این‌که تصویر شکسپیر از او، نشان ضعف اراده است یا تردید و سخت‌گیری اخلاقی، تفسیر (گراهام، ۱۳۹۲: ۳۰۰ و ۳۴۰).

بنابراین فرآیند تعریف تجویزی، اینجا عکس می‌شود و به جای آن‌که تعریف، خطکش و معیاری دهد تا با آن هنر را از غیر هنر غربال کنیم، واقعیت و آنچه در جامعه، هنر خوانده می‌شود، خود را به تعریف تحمیل کرده و با متر و معیار هنر است که تعریف می‌کنیم. تعریف توصیفی، «تکثرگرا»، «محافظه‌کار و روادار» است. تکثرگراست؛ زیرا با عدم ارائه معیاری مشخص، همهٔ اَشکال و اقسام هنر را در بر می‌گیرد. محافظه‌کار است؛ زیرا مقصد و منظوری را تعیین نکرده و حتی صرف رفتن و طی کردن را مقصد می‌داند (اعتماد، ۱۳۹۳: ۹). حافظِ نظمِ موجود و مسامحه‌کار و متساهل است؛ یعنی به دنبال تأثیری عملی و تغییر آدم‌ها یا جهان نیست. تعریفی که می‌توان آن را در یک جمله خلاصه کرد: هنر آن است که به عنوان هنر ارائه می‌شود.

ج. غیر قابل تعریف بودنِ هنر

تحصیل تعریفی جامع و مانع از هنر، دست‌کم سه فایده دارد: ۱. کمک می‌کند تا در خصوص نمونه‌های دشوار، تصمیم بگیریم؛ ۲. روشن می‌سازد چرا آنچه در گذشته، هنر نامیده می‌شده، هنر است؛ ۳. می‌تواند بگوید کدام اشیاء در جهان، احتمالاً ارزش توجه خاص و دقیق دارند (واربرتون، ۱۳۹۲: ۱۴۳).

با این حال، به جهت مکاتب، گرایش‌ها و کاربردهای مختلف هنر، تعاریف متعددی از هنر عرضه شده است؛ زیرا استفاده‌ای خاص از هنر، به منزلهٔ محدودیت هنر به آن کارکرد یا کارکردها و در نتیجه، محدودیت تعریف هنر به آن نیست؛ مثلاً این‌که از هنر می‌توان

---

1. Descriptive Definition.
2. Hamlet.

در تذهیب اخلاق استفاده کرد، خیلی متفاوت است با این‌که بگوییم هدف هنر، تهذیب اخلاق است (خاتمی، ۱۳۸۷: ۱۰۹)؛ یا اگر از هنر، استفادهٔ درمانی می‌شود (عناصری، ۱۳۶۸: ۱۹۹-۳۴۵) نمی‌توان هدف و بالطبع، تعریف هنر را به درمان معطوف کرد.

از سوی دیگر، تلاش برای یافتن مخرج‌مشترک میان همهٔ هنرها و تمرکز تعریف بر آن، نهایتاً به معیار «شباهت خانوادگی» رسیده است؛ یعنی اخذ وحدت ملاک از عنوان بازی‌ها. توضیح این‌که، بسیاری از فعالیت‌ها، عنوان «بازی» دارند؛ اما کمتر شباهتی میان آن‌ها موجود است: برخی توپ دارند و برخی خیر؛ در برخی برد و باخت به نحو مستقیم مطرح است و در برخی خیر؛ و از این سؤال که: واقعاً چه شباهتی میان شطرنج و بازی‌های با توپ است، حال آن‌که همهٔ آن‌ها را بازی می‌نامیم؟ نتیجه گرفته شده که همهٔ فعالیت‌های بازی نام‌گرفته، قدر مشترکی ساده با هم نداشته و تنها به صورت شبکه‌ای و پیچیده، شباهت‌هایی با هم دارند؛ هم‌سانی‌هایی از جنس شباهت خانوادگی (هنفلینگ، ۱۳۹۲: ۲۱-۲۴). به بیان دیگر، در بهترین حالت، میان این همه اقسام هنر، رسیده‌ایم به معیاری کلی، نادقیق و البته هر لحظه درحال‌توسعه. مثلاً چه کسی در گذشته می‌پذیرفت که رنگ کردن یک سطح و قاب کردن آن، بتواند به عنوان هنر، ارائه، تحلیل‌هایی عمیق بر آن، نوشته و حتی به قیمتی گزاف خریداری شود؟ امری که نشان می‌دهد شناسایی هنر در چارچوب محدودیت‌هایی خاص، مسئله‌ای مربوط به توافق اجتماعی است و بدین لحاظ، در فرهنگ‌های مختلف، موارد متفاوتی به عنوان آثار هنری شناخته می‌شود و ملاکِ جهان‌شمولی در این زمینه وجود ندارد و نمی‌تواند هم وجود داشته باشد (مرمور، ۱۳۹۰: ۱۳۹).

بنابراین هیچ‌یک از تعاریف ارائه‌شدهٔ هنر، مورد اجماع و قبول واقع نشد و همین یأس از تعریف هنر، موجب گردید تا از تعریف هنر به هنرمندان برسیم، و مثلاً به جای «هنر اسلامی» از «هنرِ مسلمانان» بگوییم (ر.ک: پاپادوپولس، ۱۳۸۴)، گفته می‌شود که «هنر باید از طریق هنرمند فهمیده شود» (سوانه، ۱۳۹۱: ۸۸) و «چیزی به اسم هنر وجود ندارد و فقط هنرمندها وجود دارند و بس» (پوک و نیوئل، ۱۳۹۲: ۲۷). و پُر بدیهی است که فهم هنر از طریق هنرمند یعنی تفسیر، و تفسیر هم یعنی ذهنیت اشخاص و تفاوت استنباط و جاده‌ای بی‌انتها.

لذا نقطهٔ پایانی این است که هنر مانند زندگی، متنوع، رنگارنگ و تعریف‌ناپذیر است و تاریخی نهایی، قطعی و قانع‌کننده ندارد. با این حال و فارغ از هر تعریف عالمانه از هنر و کوشش جهت محدود کردن آن، هنر، هر روز در قالبی ادامه می‌یابد (احمدی، ۱۳۷۷: ۱۸۱-۱۸۲) و بشر اگر آن را با پا پس بزند، با دست، پیش می‌کشد و بدون آن نمی‌تواند زندگی کند (داوری، ۱۳۷۴: ۴۶)؛ چه این‌که به قول نیچه: هنر، زندگی را ممکن و شایستهٔ زیستن می‌کند (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۸).

بند سوم: ممیّزی هنری (تخصصی) در سینمای ایران

در این بند، معنای ممیّزی هنری در سینما، در مقررات، چالش‌های حقوقی آن و مفهوم حقوقی و عرفیِ ابتذال طی پنج قسمت، کاوش شده است.

الف. مفهوم ممیّزی هنری در آثار سینمایی

در ممیّزی هنری یا تخصصی، دیگر خبری از پاس‌داری اخلاق و دین، فرهنگ، سیاست و دولت، منفعت عمومی و... نیست و از قضا وزارت فرهنگ برای خودِ هنر، بالذاته نگران است. به بیان بهتر، دلیل ممیّزی، بیرونی و تحمیلی از خارجِ هنر نبوده و درونی است؛ یعنی آثار هنری با معیارهای فنی و تخصصی هنری، ممیّزی می‌شوند. پس وزارتخانه در مقام یک هنرمند، هنرشناس و کارشناس هنری، آثار هنری را رصد و با هدف افزایش ارزش‌ها و شایستگی‌های هنری و جلوگیری از انحطاط هنر، آن‌ها را اصلاح می‌کند؛ کاری که وظیفهٔ وزارتخانه نیست و بر عهدهٔ مردم و جامعهٔ مدنی است که آثار هنری را مبتذل و منحط یا متعالی و تکامل‌یافته، قضاوت کنند (حاج‌سیدجوادی، ۱۳۳۷: ۳۶۰ و ۳۶۶).

در ممیّزی هنری، ارزش یا هنجار خاصی، خارج از عالم هنر و تبعاً اثر هنری وجود نداشته و در واقع، چاقو دسته‌اش را می‌بُرَد! گویی اثر هنری، یک محصول اعم از کالا یا خدمات فنی، صنعتی یا مصرفی است و باید برچسب یا عنوانِ «تضمین کیفیت» اخذ کند. در ممیّزی هنری، وزارت فرهنگ بر خلاف انواع ممیّزی اعم از اخلاقی، سیاسی، فرهنگی و شرعی، به جای چه گفتن، به چگونه گفتن (معززی‌نیا، ۱۳۹۱: ۹-۱۱) و زوایا و ابعاد هنری اثر پرداخته و از این باب وارد می‌شود که فی‌المثل «گل شبدر، چه کم از لالهٔ قرمز دارد»[1] و بازیگر سینما در فلان صحنه یا پلان، به جای لالهٔ قرمز، از گل شبدر استفاده کند. لذا از این منظر، وزارت فرهنگ از سیر تا پیازِ اثر هنری را از ابعاد مختلف، بررسی می‌کند و مثلاً می‌تواند به نوع و چگونگی میزانسن‌ها[2] و دلالت‌های معنایی آن‌ها ایراد بگیرد (شهبا و طبرسا، ۱۳۹۰: ۳۵-۴۵)، نورپردازی‌ها و معانی آن‌ها (ضیابخش و مختاباد امرئی، ۱۳۸۹: ۵۹-۷۰) یا سایه‌پردازی‌ها را محل تأمل بداند (جهاندیده و دهقان‌پور، ۱۳۹۱: ۳۵-۵۲) یا حتی موسیقی فیلم را مناسب نداند و اصلاحاتی به زیبایی‌شناسی آن وارد سازد (ضابطی جهرمی، بی‌تا: ۵۹-۷۰) و در یک کلام، بر ارزش‌های هنری اثر (باد، ۱۳۸۸: ۱۰۰-۱۰۳)، انگشت گذاشته و در پی تغییر آن برآید؛ ورود و دخالتی که دقیقاً بر خلاقهٔ هنرمند و وجه هنری اثر، تمرکز کرده و می‌تواند کل خلاقیت، فردیت و به سخن بهتر، تمامیت یک فیلم را تحت تأثیر قرار دهد.

---

۱. «گل شبدر، چه کم از لالهٔ قرمز دارد / چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید / واژه‌ها را باید شست / واژه باید، خود باد / واژه باید، خود باران باشد»؛ سهراب سپهری.

2. Mise en scene.

امری که در سینما با توجه به رویکردهای چندوجهی و پلورال، بی‌معناست. توضیح این‌که، «با توجه به بی‌اعتباری کلان‌روایت‌ها و در فقدان هر گونه چارچوب نظریِ پذیرفته‌شده، اساساً آیا امکان توافق در تئوری فیلم معاصر وجود دارد؟ در جواب به این سؤال، چند پاسخ مطرح شدند: اولین پاسخ، تلاشی در جهت ایجاد یک روایت کلان جدید در عرصهٔ سینما بود. دومین پاسخ، همان نفی تئوری فیلم و کنار نهادن آن بود. و پاسخ سوم، پیشنهاد تئوری‌های متکثر شخصی به عنوان جایگزین کلان‌روایت‌ها بود.

پاسخ اول با توجه به عدم امکان اجماع، پاسخی ناکارآمد و نادرست است؛ زیرا وقتی قاعده‌های بازی چندگانه هستند، عملاً امکان یک بازی فراگیر از بین می‌رود. دومین پاسخ هم، هرچند منطقی‌تر، اما مورد تردید است؛ زیرا از سویی، نفس تئوری فیلم، چیزی جز ایجاد یک خرده‌روایتِ جدیدِ منفی در باب تئوری فیلم نیست و از سوی دیگر، ما با واقعیت تکثیر شدید و غیر قابل کنترل تئوری فیلم مواجه هستیم. ازاین‌رو، پاسخ سوم، درست‌ترین پاسخ است؛ یعنی پذیرفتن فضایی آزاد که در آن، تئوری‌های فیلم، تولید و وارد فضای نظریه‌های معاصر می‌شوند، ولی به زودی اعتبار خود را از دست می‌دهند. این تئوری‌ها شاید قدرت، کارایی و طول عمر چندانی نداشته باشند، اما در عین حال، مهم‌ترین کارکرد آن‌ها، چندگانه‌سازی بیشتر فضای فکری حاکم بر تئوری فیلم است» (کمالی‌نیا، ۱۳۹۱: ۱۰۳). لذا در نظر گرفتن متر و معیاری ثابت برای فرم در سینما، ناممکن است.

ب. ممیّزیِ هنری در مقررات سینما

ممیّزیِ هنری در سینما، اختراع نظم حقوقی پس از انقلاب اسلامی نیست و مانند اصل ممیّزی و اقسام دیگر آن، مرهون و میراث حقوق سینمای رژیم سیاسی قبلی است؛ چنان‌که مادهٔ ۲۰ آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید مصوّب ۱۳۴۴ هیئت وزیران، «فیلم‌هایی که تمام یا قسمتی از آن در نتیجه بی‌ارزش، ایجاد مبتذل‌پسندی در تماشاگران نماید» را ممنوع کرده بود. همان‌طور که پیداست، این ممیّزی عجیب که به جای محتوای فیلم‌ها به کیفیت هنری آن‌ها حساس است، از ممیّزی هنری با عنوان «ابتذال» یاد می‌کند.

پس از پیروزی انقلاب نیز، این نوع از ممیّزی ادامه یافت و در «آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید و ویدیو و صدور پروانهٔ نمایش آن‌ها» مصوّب ۱۳۶۱/۱۲/۴ هیئت دولت با اصلاحات بعدی تثبیت شد. مادهٔ ۳ این مقرره با عبارت «هر گونه فیلم در سینماها و سالن‌های عمومی و عرضه یا فروش آن‌ها در بازار فروش که نهایتاً متضمن نکات مشروحهٔ زیر باشد، در سراسر کشور ممنوع است»، در چهارده بند به بیان خطّ قرمزهای سینما پرداخته که بند آخر به ممیّزی هنری اختصاص دارد: «نمایش فیلم‌هایی که از ارزش تکنیکی و یا هنری

نازلی برخوردار بوده و یا ذوق و سلیقه و پسند تماشاگران را به انحطاط و ابتذال بکشد»؛ بندی که مانند سیزده بند دیگر، از سال ۱۳۶۱ تا کنون و به رغم اصلاحاتی در آیین‌نامه، بی‌تغییر باقی مانده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، عبارات مقررات سال‌های ۱۳۴۴ و ۱۳۶۱ تقریباً یکسان است و در هردو، ارزش فیلم و ابتذال آن، واژگان کلیدی است، بی‌آن‌که تعریف یا معیاری از آن به دست داده باشد؛ امری که در سال ۱۳۸۴ در مصوّبهٔ شورای عالی انقلاب فرهنگی، شفاف‌تر شد. «سیاست‌های توزیع و نمایش فیلم‌های سینمایی و مواد سمعی و بصری خارجی» مصوّب ۱۳۸۴/۷/۲۶ که به سیاست‌گذاری و مقررات‌گذاری در زمینهٔ فیلم‌های خارجی می‌پردازد، در بند ۴ قسمت ب با بیان این‌که «توزیع و نمایش فیلم‌های زیر ممنوع بوده و مراجع ذی‌ربط موضوع این سیاست‌ها موظفند از توزیع و نمایش آن‌ها اجتناب و جلوگیری نمایند»، ممنوعیت‌ها و محدودیت‌های فیلم‌های خارجی را برشمرده که باز هم آخرین بند، از آنِ ممیّزی هنری است: «فیلم‌هایی که از لحاظ فرهنگی و هنری، فاقد کیفیت هستند و ترویج آن‌ها تدریجاً به پایین آمدن سطح ذوق و سلیقهٔ مخاطبان می‌انجامد». طی این بند، موضوع نسبت به آیین‌نامهٔ ۱۳۶۱ واضح‌تر شده و صراحتاً به فقدان کیفیت اشاره گردیده است؛ هرچند این مقرره، در سنوات ماضی مغفول واقع شده است؛ چراکه موضوع آن، نمایش فیلم‌های خارجی است و با توجه به عدم اکران فیلم‌های خارجی یا نمایش موردیِ بسیار محدود آن‌ها، «سالبه به انتفای موضوع» است.

ج. چالش‌های حقوقی ممیّزی هنری

ممیّزیِ هنری در بستر حقوق، دست‌کم با دو چالش مواجه است: صلاحیت وزارت فرهنگ و ممیّزی زیبایی.

۱. ممیّزی کیفیت: مداخله در صلاحیت جامعهٔ مدنیِ هنر

وزارت فرهنگ در مقولهٔ ممیّزی هنری با ایراد صلاحیتی روبه‌روست؛ چه این‌که اگر از ممنوعیت ممیّزی یا همان مداخلهٔ پیشینی در بیان آزاد که در اصول ۲۳ تا ۲۵ ق.ا. صراحت دارد، بگذریم، صلاحیت وزارت فرهنگ وفق ق.ا. و قانون اهداف و وظایف وزارت، نظارت است و این نظارت به خط قرمزهای محتوایی مربوط است؛ یعنی همان ممنوعیت‌ها و محدودیت‌های آزادی بیان، مانند توهین، افترا، نفرت‌پراکنی و تبلیغ تبعیض نژادی. لذا وزارت فرهنگ و نه حتی مرجع قضایی نمی‌تواند به بحث کیفی و فرم فیلم‌ها ورود کند و چنین امری در هیچ‌یک از اسناد حقوق بشری وجود ندارد. به بیان بهتر، ورود وزارت فرهنگ از باب نظارت و مراعات قیود آزادی بیان بوده و مسائل دیگر که در حوزهٔ خوب و بد کیفی آثار

است، ارتباطی به حکومت و در بحث ما، وزارت فرهنگ ندارد. لذا هنر بودنِ هنر، نقد سینما و بیان کاستی‌های هنری آثار سینمایی، در دامنهٔ صلاحیت وزارت نیست و بر عهدهٔ عالِمِ هنر-صنعت سینما، یعنی جامعهٔ مدنی سینما شامل هنرمندان، منتقدان، کارشناسان، سینماداران و همهٔ سینماگران در شاخه‌های مختلف، نهادهای سینماییِ بخش خصوصی، تماشاگران و مردم است.

بدین لحاظ، ورود حکومتِ دولت به این حوزه، از سهم بخش خصوصی یا مردم کاسته و به بخش حکومتِ دولت اضافه می‌کند؛ امری مغایر با سیاست‌های خصوصی‌سازی و کوچک‌سازی حکومت. چه این‌که قرار نبوده و نیست که وزارت فرهنگ از ساخت و نمایش فیلم‌های مورد علاقهٔ خود یا حکومت حمایت کند؛ بلکه وزارت باید چتری وسیع را بگستراند تا همهٔ علایق و سلایق بتوانند با رعایت قیود قانونی و در چارچوب قوانین اساسی و عادی - که مطابقت آن‌ها با شرع رصد می‌شود - فعالیت کنند. در این زمینه، برای مثال، «پرویز» ساختهٔ مجید بزرگر (۱۳۹۱) قابل ذکر است؛ فیلمی که ابتدا موفق به دریافت پروانهٔ نمایش نشد و علتْ «نداشتن استانداردهای سینمایی» اعلام گردید (اعتماد، ۱۳۹۲: ۷)؛ دلیلی تداعی‌کنندهٔ ممیّزی هنری که برزگر ضمن شناسایی آن به «بدعتی خطرناک»، این‌گونه واکنش نشان داد: «طبیعی است که هر فیلمی برای گروه و سلیقهٔ خاصی اکران می‌شود. ولی این‌که شورای صدور پروانهٔ نمایش، وارد مباحث کیفی شود، بدعت غلطی است. حتی اگر "پرویز" فیلم خوبی نباشد، این ربطی به شورای صدور پروانهٔ نمایش ندارد و باید بگذاریم مردم و منتقدان دربارهٔ فیلم تصمیم بگیرند. این‌که گروهی به جای مردم تصمیم بگیرند، درست نیست. اگر شورای صدور پروانهٔ نمایش به هر دلیل دیگری به فیلم مجوز نمی‌داد، قابل فهم بود؛ ولی این‌که تصمیم بگیرند که فیلمی استاندارد هست یا نیست، من به شدت به این موضوع معترضم. به نظرم سازمان سینمایی باید واکنش مناسبی با این برخوردهای سلیقه‌ای داشته باشد. این بدعتِ خطرناک، ممکن است دامن هر فیلم دیگری را هم بگیرد. "پرویز" چون با سلیقهٔ آقایان هم‌خوانی نداشته، چنین برخوردی با فیلم کرده‌اند. از سویی دیگر، "پرویز" فیلمی است که کاملاً در بخش خصوصی تولید شده و بدون هیچ کمک دولتی ساخته شده است» (اعتماد، ۱۳۹۲: ۱۱). «پرویز» با دو سال تأخیر در ۱۳۹۳ اکران شد و از بهترین آثار سینمای مستقل ایران است.

۲. صعوبت ممیّزی زیبایی: ورود به تعریف تجویزی هنر

بحث‌ها در باب ضوابط شناسایی هنر، نقد و ارزش‌گذاری آثار هنری از طریق تفسیر هنر، و گرایش‌های تعریف هنر در ممیّزی هنری مطرح می‌شود؛ این‌که چطور برای شناسایی

هنر در یک آیین‌نامه، از معیارهای سه‌گانهٔ «قصد هنرمند، زیبایی و جامعهٔ هنری»، معیار «زیبایی» پذیرفته شده است؛ آن هم توسط یک دستگاه اجرایی که نهایتاً برای این مهم باید از کارشناسان و اهل فن بهره ببرد؛ کاری بسیار سخت در حدّ غیرممکن. در اینجا وزارت فرهنگ در قامت یک زیبایی‌شناس و کارشناس هنری وارد شده و به جای موافقت یا مخالفت با صدور پروانه‌های فیلم‌سازی و نمایش فیلم و ممیّزی محتوایی، وارد دنیای نقد زیبایی‌شناختی شده و به جای جامعهٔ مدنی، فیلم‌ها را ارزش‌گذاری کیفی می‌کند؛ امری که سابق بر این و در دههٔ ۱۳۶۰، از طریق درجه‌بندی فیلم‌ها (الف، ب، ج) صورت می‌گرفت. چنان‌که فخرالدین انوار، معاون سینمایی وزارت فرهنگ در دههٔ ۶۰، طرح درجه‌بندی فیلم‌ها را مربوط به فاز دوم سیاستشان می‌دانند. فاز نخست، مربوط به راه‌اندازی تولید فیلم ایرانی و ارزشمند بودنِ صرفِ تولید پس از انقلاب و فاز دوم، ورود به مقولهٔ رشد کیفیت فیلم‌هاست؛ این‌که با عدم ورود ضرر به فیلم‌های جیم یا ضعیف، از فیلم‌های بهتر، یعنی الف یا ب، حمایت بیشتری صورت گیرد و مثلاً بتوانند با قیمت بیشتری بلیت‌فروشی کنند تا از این طریق به رشد کیفیت فیلم‌ها کمک کنند.

فیلمِ بهتر یعنی مجموعه‌ای از فیلم‌نامه، کارگردانی، بازیگری، فیلم‌برداری، مونتاژ، صدا و موسیقی؛ مجموعه‌ای که باعث می‌شود که بر اساس برداشت بیننده از فیلم، آن را در مقام بالاتر قرار دهد. هفت - هشت مدیر سینمایی مأمور می‌شدند تا فیلم‌ها را ببینند و به آن‌ها درجه بدهند؛ درجه‌بندی‌هایی که تلفیق و میانگین آن‌ها را محاسبه می‌کرد. حتی بعداً ستاره‌هایی هم اضافه شد؛ چون فیلم‌هایی ساخته شدند که بین دو درجه بودند و شد «الفِ ستاره‌دار» و «بِ ستاره‌دار» برای فیلم‌های بینابین (ارژمندی و حیدری، ۱۳۹۴: ۵۹-۶۰). گفته‌هایی که آشکارا پیداست وزارت فرهنگ در گذشته با درجه‌بندی و از گذشته تا به حال، با ممیّزی هنری در ابعاد فنی و ارزش‌های هنریِ آثار سینمایی مداخله می‌کند؛ امری که حکایت از انتخاب وزارت فرهنگ از تعریف تجویزی هنر دارد؛ این‌که هنر، وجوه و عناصر خاص با استانداردهایی ویژه دارد که باید از جانب سینماگر در حدی حداقلی رعایت شود و در صورت عدم مراعات، به عنوان یک اثر هنری و فیلم، شناسایی نمی‌شود. لذا از میان تعاریف سه‌گانه، غلیظ‌ترین نوع آن، یعنی تعریف هنجاری، پذیرفته شده و تعریف بی‌طرفانه و متکثر و پرسپکتیوِ هنر که همهٔ اقسام، مکاتب، گرایش‌ها و رویکردها را در بر می‌گیرد، کنار گذاشته شده که زمینه را برای تبعیض منفی و جانب‌داری از سینمایی خاص فراهم می‌کند؛ امری که با اصول برابری و آزادی در ق.ا. مغایرت دارد.

د. ابتذال: ممیّزی فرم یا محتوا؟

ابتذال در دو معنای فرم و محتوا به کار می‌رود که در بخش فرجام مقاله بررسی شده است.

ابتذال: کلیدواژهٔ ممیّزی هنری

پیرو بهرهٔ مقررات پیش‌گفته ۱۳۶۱ و ۱۳۸۴ از کلمهٔ «ابتذال»، مدیران سینمایی نسبت به فیلم‌های مبتذل، واکنش نشان داده، آن را تقبیح می‌کنند؛ ادبیاتی که در میان سینماگران نیز رواج یافته است. برای مثال، معاون نظارت و ارزشیابی سازمان سینمایی در دورهٔ ریاست حجت‌الله ایوبی می‌گوید: «نباید اجازه داد که برخی فیلم‌های مبتذل ساخته شود؛ چون در پروسهٔ اکران، فیلم‌های فاخر و فرهنگی در مقابل برخی فیلم‌های کمدی که استانداردهای کافی نیز ندارند، لِه می‌شوند و فیلم‌های سخیف، بیش از فیلم‌های جدی در اکران عمومی دیده می‌شوند.» و در پاسخ به این سؤال که: «شما گفته‌اید فیلم مبتذل نباید ساخته شود و روال کار را هم به صدور پروانهٔ ساخت، محول کرده‌اید. مگر می‌شود قبل از ساخت فهمید فیلمْ مبتذل است یا خیر؟» بیان می‌دارد: «حتماً می‌شود. ما در شورای پروانهٔ ساخت، بحثمان ارزشیابی است. از این‌که چه فیلم و فیلم‌نامه‌ای قرار است ساخته شود و چه تیمی می‌خواهد فیلم‌نامه را بسازد، می‌شود فهمید که نتیجهٔ کار چه خواهد شد. برای همین است که یک فیلم‌نامه با فلان کارگردان و تهیه‌کننده، مجوز می‌گیرد و همان فیلم‌نامه با کارگردان و تهیه‌کنندهٔ دیگر، پروانهٔ ساخت نخواهد گرفت. به هر حال، با توجه به فیلم‌نامه و تیم ساخت، می‌شود خروجی نهایی را تا حدودی تشخیص داد و همین موضوع، یکی از مواردی است که می‌تواند از ساخت فیلم‌های مبتذل جلوگیری کند. فیلم مبتذل، فیلمی است که با هنجارهای فرهنگی ما متفاوت است. الآن مشکل ما در حوزهٔ فیلم‌سازی و این‌که برخی از فیلم‌ها مبتذل می‌شود، این است که تعدادی از فیلم‌ها، کپی دسته چندم برخی از فیلم‌های زمان شاه هستند؛ کپی فیلم‌فارسی‌هایی که در زمان خودشان چیزی نبودند، کپی‌اش که دیگر تکلیفش مشخص است. کپی از روی یک فیلم که خودش کپی است و فقط فیلم را به شکل امروزی درآورند، این فیلم مبتذل است. مشکل از نظر من این است که گروهی فقط می‌خواهند پول دربیاورند. آن‌ها دغدغهٔ فرهنگ ندارند. هر چیزی که به آن‌ها بدهی و بشود از آن پول درآورد، به نمایش درمی‌آورند. نباید ذائقه مخاطب را سطحی کنیم. محصولات مبتذل بر ذائقه تأثیر خواهد گذاشت» (ر.ک: هرازنیوز، ۱۳۹۶).

یا این‌که سیف‌الله داد، معاون سینمایی وزارت فرهنگ در دولت اصلاحات، از استفادهٔ واژهٔ «ابتذال» در خصوص دورهٔ خود توسط مجید مجیدی، گلایه‌مند شده و پاسخ مفصلی در ردّ این مهم می‌نویسد (ایسنا، ۱۳۸۷)؛ ادبیاتی که در میان سینماگران نیز رواج پیدا کرده و مثلاً

حبیب دهقان‌نسب با انتصاب حسین انتظامی به عنوان سرپرست سازمان سینمایی، بیان می‌دارد: «بهتر است هرچه سریع‌تر اقداماتی انجام شود تا جلوی نمایش فیلم‌های سخیف و مبتذل گرفته شده و در مقابل، به فیلم‌های ارزشمندی که حرف برای گفتن به مخاطب سینما دارند، بها داده شود؛ فیلم‌های مفید و کاربردی که در آن‌ها تلاش شده تا به آگاهی هرچه بیشتر مردم کمک شود» (سینماپرس، ۱۳۹۷). در حالی که برخی خلاف این امر نظر دارند؛ چنان‌که داریوش مهرجویی، کارگردان و مؤلف سینما، «به عنوان کسی که تعداد زیادی از آثارش از دم تیغ ممیّزی گذشته‌اند، تأثیر این ماجرا را در تغییر روند فیلم‌سازی کارگردانان و نوع فیلم‌هایی که این روزها تولید می‌شود، بسیار زیاد می‌داند و تأکید دارد اصلاً این توسعهٔ بی‌دریغ فیلم‌های مبتذل را باید مدیون سانسورِ شدید و گاه بی‌رحمِ آن دانست» (خبرآنلاین، ۱۳۹۷).

سرآخر نیز در روزگار فعلی، محمد خزاعی، رئیس سازمان سینمایی کنونی، مجدداً با ذمّ فیلم‌های مبتذل، این‌گونه موضع‌گیری کرده است: «بخشی از تولیدات سینمایی، قابل دفاع نیستند و در شأن یک خانوادهٔ ایرانی و مسلمان نیست. قطعاً از این پس، به آثار ضعیف و سخیف پروانهٔ ساخت و نمایش نمی‌دهیم؛ زیرا سینمای ایران سینمای فرهنگی، اندیشه‌محور و سینمای خانواده‌مدار است. ما مخالف فیلم در حوزه‌های سیاسی یا ژانرهای دیگر نیستیم؛ اما دیگر در میان آثار تولیدی، فیلم مبتذل نخواهیم داشت. اگرچه سازمان سینمایی الآن با انبوهی از تولیدات دپوشده مواجه است که باید مشکلات و اشکالات آن‌ها مدیریت شود، اما در دولت جدید، هیچ مجوزی برای ساخت فیلم‌های سخیف و مبتذل صادر نمی‌کنیم» (ایسنا، ۱۴۰۰).

با این حال، ابتذال در اصطلاح حقوقی، معنایی دیگر دارد که در ادبیات معنونه، جای نمی‌گیرد؛ زیرا صحبت از ممنوعیت فیلم مبتذل در لسان مدیران و سینماگران، فیلم‌های بی‌کیفیت و نازلی است که سطح سلیقهٔ تماشاگران سینما را کاهش می‌دهد؛ امری که در بند بعد به آن می‌پردازیم.

معنای حقوقی «ابتذال»

به نظر می‌رسد نخستین بار، استفادهٔ مقننِ بعد از انقلاب از واژهٔ «ابتذال» در خصوص صوت و تصویر در تبصرهٔ ۱ مادهٔ ۵ «قانون نحوهٔ رسیدگی به تخلفات و مجازات فروشندگان لباس‌هایی که استفاده از آن‌ها در ملأ عام خلاف شرع است و یا عفت عمومی را جریحه‌دار می‌کند» مصوّب ۱۳۶۵/۱۲/۲۸ بوده: «وسایل ضبط و تکثیر نوار (ویدئو، وسایل تکثیر نوار...) پس از پاک کردن صدا و تصاویر مبتذل به عنوان جریمه ضبط می‌شود و توسط دادستان

در اختیار دولت قرار می‌گیرد.» پس از آن نیز، طی «قانون نحوهٔ مجازات اشخاصی که در امور سمعی و بصری فعالیت‌های غیرمجاز می‌نمایند» مصوّب ۱۳۷۲/۱۱/۲۴، در بند الف مادهٔ ۳ عوامل اصلی تولید، تکثیر و توزیع عمده آثار سمعی و بصری مستهجن مجازات شدند و در تبصرهٔ ۵ این ماده، آثار سمعی و بصری «مستهجن» تعریف شد: «آثاری که محتوای آن‌ها، نمایش برهنگی زن و مرد و یا اندام تناسلی و یا نمایش آمیزش جنسی باشد.» در ادامه نیز طی بند ب، تهیه و توزیع و تکثیرکنندگان نوارها و دیسکت‌های شو و نمایش‌های مبتذل، جرم‌انگاری شد و در تبصرهٔ ۱، آثار سمعی و بصری «مبتذل» تعریف گردید: «آثاری که دارای صحنه‌ها و صور قبیحه بوده و مضمون مخالف شریعت و اخلاق اسلامی را تبلیغ و نتیجه‌گیری کند.» تعریفی که عیناً در نسخهٔ اصلاحی این قانون، یعنی قانونی با همین نام، اما مصوّب ۱۳۸۶/۱۰/۱۶ تکرار شد که تا کنون مجری است.

همچنین مطابق قانون جرایم رایانه‌ای مصوّب ۱۳۸۸/۳/۵ با اصلاحات بعدی، واژگان «مبتذل» و «مستهجن» با کلماتی مشابه قانونِ پیش‌گفته، تعریف شد. طبق قسمت اخیر تبصرهٔ ۱ مادهٔ ۱۴ «محتویات و آثار مبتذل به آثاری اطلاق می‌گردد که دارای صحنه‌ها و صور قبیحه باشد»، و به موجب تبصرهٔ ۴ آن: «محتویات مستهجن به تصویر، صوت یا متن واقعی یا غیرواقعی یا متنی اطلاق می‌شود که بیانگر برهنگی کامل زن یا مرد یا اندام تناسلی یا آمیزش یا عملِ جنسیِ انسان است».

لذا «مبتذل» در لسان حقوقی به معنای فیلمِ بدون کیفیت و نازل نیست. البته برخی با استفاده از واژهٔ «مبتذل»، هردو مفهوم، یعنی مفهوم رایج (فیلم فاقد ارزش‌های هنری) و مفهوم حقوقی، یعنی فیلم دارای صحنه‌های قبیح را افاده می‌کنند؛ چنان‌که معاون ارزشیابی و نظارت دوران حجت‌الله ایوبی، پس از معنا کردن فیلم مبتذل به فیلم سطحی و بی‌ارزش، می‌گوید: «برخی از فیلم‌ها هم هست که با استفاده از کلمات یا دیالوگ و حرف‌های سخیف می‌خواهد پول دربیاورند. این شیوهٔ پول درآوردن در سینما، بدترین راه پول درآوردن و پولدار شدن است. به نظر من، می‌شود در این سینما به صورت عزتمندانه پول درآورد. ما باید وقتی به سینما می‌رویم، بتوانیم با خانوادهٔ خود، این فیلم‌ها را نگاه کنیم و از دیدن آن و شنیدن دیالوگ‌هایش، خجالت نکشیم» (هرازنیوز، پیشین).

برای استفاده واژهٔ «مبتذل» در معنای حقوقی نیز، عباس رافعی (سینماگر) بیان می‌دارد: «اگر بخواهیم یک ارزیابی از گذشته داشته باشیم، وقتی امروز سینما و تولیداتش را رصد می‌کنیم، فیلمی که در شأن جمهوری اسلامی باشد را نمی‌بینیم. مدیران سینماییِ ما نتوانستند یک مسیر و بستری را به وجود بیاورند که امروز شاهد تولید چنین فیلم‌های نازلی نباشیم. آیا ما انقلاب کردیم که تولیدات سینمایی‌مان در فیلم‌های جنسی و شوخی‌های

مبتذل یا نمایش (اگر نخواهیم ترجمهٔ بدی بگوییم) جنسیت پنهان، خلاصه گردد؟! آیا ما واقعاً دنبال این بودیم که چنین چیزهایی را نمایش بدهیم؟ اگر چنین باشد، باید بگوییم صد رحمت به فیلم‌های قبل از انقلاب که مدعای ترویج جوانمردی و قهرمان‌سازی برای جامعه (البته به شکلی که نقد و بحث خودش را می‌طلبد) را داشتند» (تسنیم‌نیوز، ۱۳۹۷)؛ یا محمدحسین فرحبخش (تهیه‌کننده و کارگردان) که اظهار می‌دارد: «مبتذل دارای معنا و مفهوم خاصی است و اعتقاد دارم که در جمهوری اسلامی ایران، چیزی به عنوان سینمای ابتذال وجود ندارد. این سوءبرداشتی است که متأسفانه از آن استفاده می‌شود. با صراحت می‌گویم که ۹۰ درصد از منتقدان ما بی‌سواد هستند و نمی‌توان نام منتقد را روی آن‌ها گذاشت و کلمهٔ "مبتذل" را تنها از همین ۹۰ درصد می‌شنویم؛ در صورتی که ۱۰ درصد باقی‌مانده، که منتقدان واقعی هستند، به ندرت از این کلمه استفاده می‌کنند و اثر را از نظر فنی تحلیل می‌کنند» (تسنیم‌نیوز، ۱۳۹۸).

لذا باید توجه داشت اگر فیلم مبتذل به معنای حقوقیِ مذکور در قانون نحوهٔ مجازات اشخاصی که ... و جرایم رایانه‌ای باشد، از موارد ممیّزی‌های محتوایی از نوع اخلاقی است و نمی‌توان آن را پذیرفت؛ زیرا در سینمای جمهوری اسلامی و با وجود شورای پروانه نمایش، امکان اخذ مجوز برای فیلمی با صُوَر قبیحه وجود ندارد و فیلم‌های دارای مجوز، فاقد این ویژگی هستند. اما اگر به هر حال فیلمی بدون مجوز، چنین ساخته شود، دارای عنوان مجرمانه بوده و در دامنهٔ این مقاله نیز قرار نمی‌گیرد. اما اگر به معنای مبتذلِ مذکور در مقررات یادشدهٔ ۱۳۶۱ و ۱۳۸۴ باشد، جرم نبوده و تنها به دلیل کیفیت پایین، قابلیت اخذ مجوز نمایش را ندارد؛ امری که در نوشتار حاضر نقد شد.

نتایج

در سینمای ایران، ممیّزیِ هنری از ۱۳۴۴ تا به حال، برقرار بوده است؛ از ۱۳۴۴ تا اسفند ۱۳۶۱ وفق مقررهٔ نظام سیاسی پیشین و از اسفند ۱۳۶۱ تا کنون بر اساس آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم؛ نوعی از ممیّزی که با ممیّزی به دلایلی چون رعایت اخلاق عمومی، سیاست، حکومت و موازین شرعی که محتوایی هستند، متفاوت است. قسمی مرتبط با شکل و فُرم که در سینما، لاجرم به تکنیک و نوع کارگردانی، نورپردازی، دکوپاژ، نحوهٔ بازی‌ها، گریم، تدوین و موسیقی فیلم می‌انجامد. در این شیوه از ممیّزی، وزارت فرهنگ و شوراهای آن، به جای منتقد و کارشناس سینما نشسته و از نگاه سینمایی، ارزش‌های هنری فیلم را رصد می‌کنند.

این امر اولاً: فاقد منبع قانونی بوده، مجوز قانونی ندارد و آیین‌نامهٔ فعلی خلاف قوانین اساسی و عادی است؛ لذا خارج از صلاحیت وزارت فرهنگ است؛ و ثانیاً: در صورت قانونی

شدن نیز، نامطلوب است و قرار نبوده و نیست که حکومت به جای مردم، فیلم انتخاب کند و این حداقل آزادی مخاطب سینماست. بدین لحاظ قانونی شدن آن نیز، مطلوب نیست؛ و ثالثاً: ولو آن‌که مطلوب هم باشد، ممکن نیست؛ چون این مهم، ورود به عرصهٔ ذوق و سلیقه و ذائقهٔ مخاطب بوده و زیبایی‌شناسی، معیار مشخص و واحدی ندارد. ضمن این‌که دریافت بشرِ امروز نسبت به هنر، غیر قابلِ تعریف بودن هنر است و از همین رو، هر روز با نوع جدیدی از هنر و سینما مواجه می‌شویم که از قضا بسیار طرف‌دار و خریدار داشته و گونه‌های هنر کلاسیک را دَرمی‌نَوَردد.

بنابراین «سینما، سینماست» (نام فیلمی از ضیاءالدین دری / ۱۳۷۵) و ممیّزی هنری و عبارات: «ارزش تکنیکی و هنری نازل»، «انحطاط ذوق و سلیقه و پسند تماشاگران» و «فاقد کیفیت» که مستعد تفسیرهای متعدد و متنوعی است، اساساً اشتباه بوده و کیفیت فیلم اعم از فاخر، نازل، متعالی، مبتذل و غیر آن، تقسیم‌بندی‌های جامعهٔ مدنیِ سینما بوده و از ذمهٔ حکومت خارج است. لذا بند ۱۴ مادهٔ ۳ آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم مصوّب ۱۳۶۱ هیئت وزیران و جزء ۱۱-۴ بند ۴ قسمت ب از سیاست‌های توزیع و نمایش فیلم‌های سینمایی مصوّب شورای عالی انقلاب فرهنگی، شایستهٔ حذف هستند.

کتاب‌نامه

۱. آرچر، مایکل، *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمه: کتایون یوسفی، تهران، حرفه هنرمند، چاپ سوم، ۱۳۹۲.

۲. آرنولد، دینا، *تاریخ هنر*، ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران، بصیرت، چاپ اول، ۱۳۸۹.

۳. آگاه، وحید، «تحلیل ممیّزی اخلاقی، سیاسی و فرهنگی - اجتماعی آثار سینمایی در حقوق موضوعه و رویهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی»، *مطالعات فرهنگ - ارتباطات*، سال بیست‌وسوم، شماره ۸۹، ۱۴۰۱.

۴. ـــــ، «تحلیل نظام صدور مجوز تولید و عرضهٔ آثار سینمایی در حقوق اداری ایران»، *حقوق اداری*، سال پنجم، شماره ۱۳، ۱۳۹۶.

۵. ـــــ، «تیغ و ابریشم: تحلیل مبانی نظری ممیّزی آثار سینمایی»، *پژوهش‌های حقوقی*، شماره ۴۱، ۱۳۹۹.

۶. ـــــ، «موضوع‌شناسی حقوق هنر: درآمدی بر آثار هنری»، *علوم خبری*، شماره ۲۴، ۱۳۹۶.

۷. ابراهیمیان، فرشید و دیگران، *رویارویی تماشاگر و نمایش (سلسله نشست‌های تخصصی ۴۵)*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، ۱۳۸۹.

۸. احمدی، بابک، *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر*، تهران، مرکز، چاپ بیست‌وسوم، ۱۳۹۱.

۹. ـــــ، *آفرینش و آزادی: جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی*، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۱۰. ارسطو، *سیاست*، ترجمه: حمید عنایت، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، چاپ پنجم، ۱۳۸۷.

۱۱. ارژمندی، محمود و محمدعلی حیدری، *سینمای دهه شصت در گفتگو با مدیران سینمایی*، تهران، روزنه، چاپ اول، ۱۳۹۴.

۱۲. اوحدی، مسعود، «هنر نور در مقام هنر قدسی»، *هنر*، شماره ۴۰، ۱۳۷۸.

۱۳. ایوبی، وحید، *رکن‌الدین خسروی*، تهران، *تجربه*، چاپ اول، ۱۳۸۶.

۱۴. باد، مالکوم، «ارزش هنر»، ترجمه: فاطمه بنویدی، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۴، ۱۳۸۸.

۱۵. پارکز، فیبل من، *افلاطون و ارسطو از منظری دیگر*، ترجمه: محمد بقایی (ماکان)، تهران، اقبال، چاپ دوم، ۱۳۸۸.

۱۶. پاپادوپولس، ژرژ، «هنر اسلامی یا هنر مسلمان؟»، ترجمه: جمشید ارجمند، *بخارا*، شماره ۴۶، ۱۳۸۴.

۱۷. پوک، گرانت و داینا نیوئل، *مبانی تاریخ هنر*، ترجمه: مجید پروانه‌پور، تهران، ققنوس، چاپ اول، ۱۳۹۲.
۱۸. تراسبی، دیوید، *اقتصاد و فرهنگ*، ترجمه: کاظم فرهادی، تهران، نی، چاپ ششم، ۱۳۹۲.
۱۹. تولستوی، لئو، *هنر چیست؟* ترجمه: کاوه دهگان، تهران، امیرکبیر، چاپ ششم، ۲۵۳۶.
۲۰. توماس، ساری، *فیلم و فرهنگ: سینما و بستر اجتماعی آن*، ترجمه: مجید اخگر، تهران، سمت، چاپ اول، ۱۳۸۳.
۲۱. جانسون، جرالدین. ا، *هنر رنسانس*، ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران، بصیرت، چاپ دوم، ۱۳۹۰.
۲۲. جهاندیده، کیانوش و دهقان‌پور، حمید، «زیبایی‌شناسی سایه‌پردازی در فیلم - نوآر»، *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره هفدهم، شماره ۲، ۱۳۹۱.
۲۳. حاج‌سیدجوادی، علی‌اصغر، «هنر انحطاط یا انحطاط هنر»، *اندیشه و هنر*، دوره سوم، شماره ۶، ۱۳۳۷.
۲۴. حریری، ناصر، *درباره هنر و ادبیات: گفت‌وشنودی با سیمین دانشور، دکتر پرویز ناتل خانلری*، بابل، آویشن، چاپ دوم، ۱۳۹۰.
۲۵. خاتمی، محمود، *گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر*، تهران، فرهنگستان هنر، چاپ اول، ۱۳۸۷.
۲۶. داوری، رضا، «هنر و حقیقت (۲)»، *هنر*، شماره ۲۹، ۱۳۷۴.
۲۷. ذوالفنون، حسین، «هنر به عنوان امر نجات‌بخش»، *آدینه*، شماره ۲، ۱۳۸۶.
۲۸. رافائل، ماکس، *سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر: پرودون، مارکس، پیکاسو*، ترجمه: اکبر معصوم‌بیگی، تهران، آگه، چاپ سوم، ۱۳۹۱.
۲۹. ژیمنز، مارک، *زیباشناسی چیست؟*، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی، چاپ دوم، ۱۳۹۲.
۳۰. سلطانی، پیمان، «از "ب" تا "الف" بر چگونگی موسیقی (با نگاهی به کنسرت آقای علیرضا مشایخی در آذرماه ۱۳۷۶)»، *گفتمان*، شماره صفر، ۱۳۷۷.
۳۱. سوانه، پیر، *مبانی زیبایی‌شناسی*، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی، چاپ دوم، ۱۳۹۱.
۳۲. شفر، ژان - ماری، *هنر دوران مدرن: فلسفه هنر از کانت تا هایدگر*، ترجمه: ایرج قانونی، تهران، آگه، چاپ سوم، ۱۳۹۰.
۳۳. شهبا، محمد و محمد طبرسا، «دلالت معنایی میزانسن در سینمای هنری ایران»، *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۴، ۱۳۹۰.

۳۴. ضابطی جهرمی، احمد، «زیبایی‌شناسی موسیقی فیلم: ویژگی‌ها و معیارها»، *باغ نظر*، شماره ۵، بی‌تا.
۳۵. ضیابخش، ندا و سید مصطفی مختاباد امرئی، «معنابخشی عبادی نور طبیعی در فضاهای معماری دو فیلم "نور زمستانیِ" برگمن و "پریِ" مهرجویی»، *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۲، ۱۳۸۹.
۳۶. عناصری، جابر، *مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری*، تهران، اسپرک، چاپ اول، ۱۳۶۸.
۳۷. قدرتی، فاطمه و سعید رحیمیان، «بررسی تأثیرات موسیقی بر انسان با رویکرد فلسفی»، *اندیشهٔ نوین دینی*، سال پنجم، شماره ۱۸، ۱۳۸۸.
۳۸. قره‌باغی، علی‌اصغر، «هنر نقد هنری: تعریف هنر»، *گلستانه*، شماره ۲۸، اردیبهشت ۱۳۸۰.
۳۹. کالینگود، جرج، «هنر به مثابهٔ سرگرمی»، ترجمه: صابره محمد کاشی، *فارابی*، شماره ۳۸، ۱۳۷۹.
۴۰. کروچه، بندتو، *کلیات زیباشناسی*، ترجمه: فؤاد روحانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.
۴۱. کمالی‌نیا، فرزین، «بحران اعتبار در تئوری فیلم معاصر و راه‌های پیش رو»، *کیمیای هنر*، شماره ۴، ۱۳۹۱.
۴۲. گراهام، گوردن، *فلسفه هنرها: درآمدی بر زیبایی‌شناسی*، ترجمه: مسعود علیا، تهران، ققنوس، چاپ پنجم، ۱۳۹۲.
۴۳. لاکست، ژان، *فلسفه هنر*، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی، چاپ اول، ۱۳۹۲.
۴۴. مرمور، آندره، *تفسیر و نظریه حقوقی*، ترجمه: محمدحسین جعفری و مهسا شعبانی، تهران، مجد، چاپ اول، ۱۳۹۰.
۴۵. معززی‌نیا، حسین، «راه‌های میان‌بر برای اصلاح سینما: چه گفتن یا چگونه گفتن؟»، *بیست‌وچهار (همشهری سینما)*، شماره ۶، ۱۳۹۱.
۴۶. مهرآیین، مصطفی و زهرا افتخاری، «هنر نجات می‌دهد: فلسفهٔ هنر مارتین هایدگر»، *خردنامه همشهری*، شماره ۲۳، ۱۳۸۶.
۴۷. واربرتون، نایجل، *پرسش از هنر*، ترجمه: مرتضی عابدینی‌فرد، تهران، ققنوس، چاپ دوم، ۱۳۹۲.
۴۸. هاسپرس، جان، «*مسائل زیباشناسی*» در: *بیردزلی، مونروسی و هاسپرس، جان، تاریخ و مسائل زیباشناسی*، ترجمه: محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس، چاپ چهارم، ۱۳۹۲.

۴۹. هرینگتون، آستین، «ارزش زیباشناختی و ارزش سیاسی» در: رامین، علی، *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*، تهران، نی، چاپ دوم، ۱۳۹۲.
۵۰. ـــــ، «گفت‌وگو با عباس کیارستمی: دویدن، تلاشی برای بقاست»، ترجمه: بهرام سرپوشانی، *نامه فیلم‌خانه ملی ایران*، شماره ۹، ۱۳۷۰.
۵۱. هنفلینگ، اُسوالد، *چیستی هنر*، ترجمه: علی رامین، تهران، هرمس، چاپ هفتم، ۱۳۹۲.
۵۲. هینیک، ناتالی، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه: عبدالحسین نیک‌گهر، تهران، آگه، چاپ سوم، ۱۳۹۱.
۵۳. ـــــ، «*موسیقی‌های سنتی و تحول فرهنگی*»، ترجمه: عبدالحمید زرین‌قلم، در: برکشلی، پری و دیگران، *جستارهایی در موسیقی، سینما، تئاتر و...* (مجموعه مقالات) [گزیده مقالات مجله *فرهنگ و زندگی* ۵۶ -۱۳۴۸]، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول، ۱۳۸۱.

جراید

۱. «انتقادات تند مهرجویی: فیلم‌های مبتذل نتیجه سانسور شدید است / عامهٔ مردم به سطحی نگریستن عادت کرده‌اند»، ۱۳۹۷/۶/۲، تاریخ دسترسی: ۸ شهریور ۱۴۰۱ در: www.khabaronline.ir/news/799254.
۲. «پاسخ سیف‌الله داد به مجید مجیدی: یعنی دستاورد آن دوران فقط ابتذال بوده است و دیگر هیچ؟»، ۱۳۸۷/۹/۱۶، تاریخ دسترسی: ۸ شهریور ۱۴۰۱ در:/www.isna.ir/news/8709.09917.
۳. «جلوی اکران فیلم‌های سخیف و مبتذل گرفته شود»، ۱۳۹۷/۸/۲۸، تاریخ دسترسی: ۸ شهریور ۱۴۰۱ در: www.cinemapress.ir/news/104686.
۴. «خزاعی: برای فیلم‌های سخیف و مبتذل، مجوز صادر نمی‌کنیم»، ۱۴۰۰/۸/۲۹، تاریخ دسترسی: ۸ شهریور ۱۴۰۱ در: www.isna.ir/news/1400082922776.
۵. «فرحبخش: بی‌سوادها از ابتذال می‌گویند»، ۱۳۹۸/۵/۸، تاریخ دسترسی: ۸ شهریور ۱۴۰۱ در:www.tasnimnews.com/fa/news/1398/05/08/2065543.
۶. «فیلم استاندارد در ایران چیست: واکنش سینماگران به غیراستاندارد خواندن فیلم‌ها»، *اعتماد*، سال یازدهم، شماره ۲۸۱۸، ۹۲/۸/۱۳.
۷. «فیلم پرویز، مجوز اکران نگرفت»، اعتماد، سال یازدهم، شماره ۲۸۱۵، ۹۲/۸/۹.
۸. «فیلم مبتذل از نظر معاون نظارت و ارزشیابی سازمان سینمایی دوره حجت‌الله ایوبی»، ۱۳۹۶/۹/۳، تاریخ دسترسی: ۸ شهریور ۱۴۰۱ در:https://haraznews.com/242917 .

۹. «قرق سینما به دست مبتذل‌سازان از ضعف وزارت ارشاد است»، ۱۳۹۷/۷/۱۶، تاریخ دسترسی: ۸ شهریور ۱۴۰۱ در:www.tasnimnews.com/fa/news/1397/07/16/1847351 .
۱۰. «مقصد، همان رفتن است» (گفت‌وگو با شایا شجاع نوری به بهانهٔ انتشار آلبوم «اتاق گوشوار» گروه دنگ شو)، *اعتماد*، سال دوازدهم، شماره ۳۱۱۴، ۹۳/۹/۲.
۱۱. قوانین و مقررات
۱۲. آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید مصوّب ۱۳۴۴ هیئت وزیران.
۱۳. آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید و ویدیو و صدور پروانه نمایش آن‌ها مصوّب ۱۳۶۱/۱۲/۴ هیئت وزیران.
۱۴. سیاست‌های توزیع و نمایش فیلم‌های سینمایی و مواد سمعی و بصری خارجی مصوّب ۱۳۸۴/۷/۲۶.
۱۵. قانون اهداف و وظایف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مصوّب ۱۳۶۵/۱۲/۱۲.
۱۶. قانون جرایم رایانه‌ای مصوّب ۱۳۸۸/۳/۵.
۱۷. قانون نحوهٔ رسیدگی به تخلفات و مجازات فروشندگان لباس‌هایی که استفاده از آن‌ها در ملأ عام خلاف شرع است و یا عفت عمومی را جریحه‌دار می‌کند مصوّب ۱۳۶۵/۱۲/۲۸.
۱۸. قانون نحوهٔ مجازات اشخاصی که در امور سمعی و بصری فعالیت‌های غیرمجاز می‌نمایند مصوّب ۱۳۷۲/۱۱/۲۴.
۱۹. قانون نحوهٔ مجازات اشخاصی که در امور سمعی و بصری فعالیت‌های غیرمجاز می‌نمایند مصوّب ۱۳۸۶/۱۰/۱۶.

فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ودوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص: ۱۳۴-۱۰۹

نمود بصری و جایگاه زن در نگاره‌های نسخهٔ «احسن الکبار» کاخ گلستان

مرجانه نادری گرزالدینی[۱]
ناهید جعفری دهکردی[۲]

چکیده

اقدامات سیاسی شاهان صفوی و رسمیت یافتن مذهب تشیع در این دوره، تحولات بنیادینی را در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پدید آورد. به موجب این تحولات، نگرش جامعه نسبت به نقش زن در اجتماع تغییر یافت که در آثار هنری از جمله نگارگری به ظهور رسیده است. «احسن الکبار» یکی از نسخ مصور شیعی در دورهٔ صفوی بوده که نگاره‌های آن برخاسته از نوع بینش و نگرش هنرمند نسبت به آموزه‌های مذهبی است. در پژوهش حاضر، شش نگارهٔ منتخب از نسخهٔ *احسن الکبار* که زنان در آن نقش داشته‌اند، با هدف شناسایی جایگاه تصویری زن متناسب با موقعیت اجتماعی و مذهبی وی بررسی می‌شود. روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی - تحلیلی است و داده‌ها بر اساس مطالعات اسنادی گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد نگارگر، پیکر زنان را با توجه به شأن و منزلت مذهبی و اجتماعی ایشان تصویر کرده است؛ ازاین‌رو، بانوان مقدس را با روبندِ سپید به تصویر کشیده و در نگارهٔ عقد حضرت فاطمه علیها السلام و حضرت علی علیه السلام حتی از بازنمایی پیکر مبارک دخت گرامی پیامبر صلی الله علیه و آله پرهیز کرده است. در سایر نگاره‌ها زنان در جامگانی ساده و بی‌پیرایه و در حالاتی موقر به تصویر درآمده‌اند. به طور کلی می‌توان گفت، نگارگر جایگاه زنان را با تمهیداتی نظیر حالات پیکره‌ها، نحوهٔ جای‌گیری در صفحه و گزینش رنگی بیان کرده و به مدد عناصر نمادینی که در قالب شکل و رنگ با درون‌مایهٔ تفکر شیعی پیوند دارند، به طرح معانی پنهان، ورای ظاهر مضمون پرداخته است.

---

۱. عضو هیئت علمی گروه هنر، دانشگاه فنی و حرفه ای تهران، ایران (naderi.marjan43@yahoo.com) (نویسندهٔ مسئول).
۲. دانش‌آموختهٔ مقطع دکتری رشتهٔ پژوهش هنر دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (Jafari.nahid20@gmail.com).

کلیدواژه‌ها: دورهٔ صفوی، هنر شیعی، احسن الکبار، نگارگری، شمایل‌نگاری زن.

مقدمه

آثار ادبی از دیرباز دستمایهٔ هنر نگارگری بود که حکایت از ارتباط عمیق و ناگسستنی میان آن‌ها دارد. می‌توان نگارگری ایرانی را یکی از زمینه‌های ظهور مضامین ادبی دانست که به عنوان هنری والا و اصیل، نقش مهمی را در بیان فرهنگ ایرانی - اسلامی ایفا کرده است. گواه این سخن، وجود آثار نفیسی است که هنرمندان چیره‌دست طی دوره‌های مختلف از خود به یادگار گذاشته‌اند. ادیبان و نقاشان ایرانی بر اساس بینشی مشابه، اثر خویش را می‌آفریدند. نگارگر، مضامین متنوع ادبی را با بهره‌گیری از شکل و رنگ تصویر می‌کرد و معنای اثر را به صورت بصری در بیننده برمی‌انگیخت. تأسیس کارگاه - کتابخانه‌های سلطنتی و نیز سفارش نسخه‌های خطی مصور از سوی دربار و حکام، موجب استحکام پیوند بین ادبیات و نگارگری شد. تأثیر ادبیات فارسی بر نگارگری در سده‌های مختلف، به‌ویژه در دورهٔ صفوی دیده می‌شود. این دوره از نظر تحولات سیاسی - اجتماعی و به تبع آن فرهنگی - هنری، نقطهٔ عطفی در تاریخ ایران به شمار می‌آید که شاخص‌ترینِ آن، رسمیت بخشیدن به مذهب تشیع و تشکیل دولت نیرومند مرکزی است. می‌توان گفت، مهم‌ترین رهاورد صفویان، استقلال سیاسی و تقویت هویت ملی ایرانیان بود.

در سایهٔ استقرار قدرت مرکزی و حمایت گستردهٔ پادشاهان صفوی از هنرمندان، بستر مناسبی برای رشد و اعتلای هنرهای مختلف از جمله نگارگری و کتاب‌آرایی پدید آمد. عنایت و احترام شاهان صفوی نسبت به امامان شیعه علیهم‌السلام نقش مؤثری در تهیه و تدوین نسخ خطی مصور با مضامین شیعی داشت. هنرِ شیعی در نگارگری ایرانی طیف وسیعی از روایات اسلامی و سیرهٔ ائمه اطهار علیهم‌السلام را در بر می‌گیرد. *احسن الکبار* یکی از نسخ مذهبیِ مصورِ دورهٔ صفوی است که موضوع آن، کرامات امامان معصوم علیهم‌السلام و وقایع مهمّ تاریخ اسلام است. این

اثر بر پیوند عمیق مذهب و هنر در دورهٔ صفویه تأکید دارد و نشانگر آن است که هنرمندِ *احسن الکبار* به جهت تحولات اجتماعی و نظام عقیدتیِ حاکم در آن زمان، عناصر شیعی را در هنر خویش متجلی کرده است.

روی کار آمدن سلسلهٔ صفوی و شکل‌گیری حکومتی مبتنی بر باورهای شیعی، بستر جدیدی از مناسبات فرهنگی و اجتماعی را پدید آورد که بر حضور زنان در جامعه مؤثر بود. هم‌گام با این تحولات، نگرش جامعه به نقش زنان در ساختار اجتماع تغییر یافت. در ساختارهای جدید، نقش زنان بر اساس موقعیت اجتماعی آن‌ها رقم می‌خورد که نمود آن به طرز بارزی در نگاره‌های این دوره قابل مشاهده است. نگاره‌های *احسن الکبار* نیز به عنوان سندی گویا مبیّن تحولات اجتماعی زمان خود هستند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر در تلاش است از میان هفده نگارهٔ موجود در این نسخه، شش نگاره را که زنان در آن نقش داشته‌اند، بررسی کند. اهداف این پژوهش، شناخت جایگاه تصویری زن متناسب با موقعیت اجتماعی و مذهبی وی و نیز تحلیل مضامین و کیفیت بیانیِ نگاره‌ها در نسخهٔ *احسن الکبارِ* کاخ گلستان است و این سؤالات مطرح می‌شود که: ۱. بازنمایی پیکر زنان در نسخهٔ *احسن الکبار* از چه ویژگی‌های بصری برخوردار است؟ ۲. نگارگر چه تمهیدات بصری را در بازنمایی پیکر بانوان مقدس به کار برده است؟

ضرورت پژوهش

نسخِ مصورِ قدیمی، حاصل تجربیات غنی و ارزشمند هنرمندان زمانهٔ خویش هستند که از دوران‌های گذشته به یادگار مانده‌اند. نسخهٔ مصورِ *احسن الکبار* افزون بر نفاست و زیبایی، بیانگر باورهای شیعی و فرهنگ حاکم در عصر صفوی است. این نسخه حاوی روایات متنوعی از تاریخ اسلام، زندگی پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و ائمه اطهار علیهم‌السلام است که در آن زنان نیز به فراخور موقعیت مذهبی و اجتماعی‌شان نقش‌آفرین بودند. چگونگی به تصویر کشاندن این قشر از جامعه در نسخهٔ مذکور، ضرورت پژوهش پیش‌روست.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای هدف توسعه‌ای محسوب می‌شود و بر اساس ماهیت، رویکردی توصیفی - تحلیلی دارد. شیوهٔ گردآوری اطلاعات اسنادی است. نگارندگان از بین هفده نگارهٔ موجود در نسخهٔ *احسن الکبارِ* کاخ گلستان، شش نگاره‌ای را که زنان در آن حضور داشتند، برگزیده‌اند تا تمهیدات تجسمی در بازنمایی تصویر زنان را با توجه به جایگاه آنان در روایات تحلیل کنند. با این شیوه مسلماً روش کیفی، ملاک تحلیل‌هاست.