مفهوم اقتصاد سیاسی بتواند از طریق آن، خودش را بازتولید کند؟ تفاوت صنعت‌های فیلمسازی از یکدیگر براساس همین مفاهیم می‌توانند شکل بگیرند و بنا شوند. این شاید نقطه شروع بحث شکل‌گیری سینمای کشورها و ملت‌ها در صنعتی به‌نام صنعت سینماست که از دهه ۲۰ به‌بعد شکل می‌گیرد و بعدها براساس آن کتاب‌هایی هم نوشته می‌شود. به‌عنوان مثال با وجود این که در کتاب «از کالیگاری تا هیتلر: تاریخ روانشناختی سینمای آلمان» نوشته زیگفرید کراکائر اساساً مفهومی تحت عنوان سینمای ملی طرح نمی‌شود، اما درواقع از مجموعه‌ای از فیلم‌هایی که پس از پایان جنگ جهانی اول؛ بعد از شکست تحقیرآمیز آلمانی‌ها تا به قدرت رسیدن هیتلر در سال ۱۹۳۳، در آلمان ساخته می‌شد به گونه‌ای کلیت‌سازی می‌کند. یعنی همان فیلم‌های دهه ۲۰ که امروزه در تاریخ سینما از آن‌ها تحت عنوان اکسپرسیونیسم آلمانی یاد می‌شود. این کتاب سعی می‌کند نشان بدهد که چگونه روح پریشان و وضعیت آشفته و مضطرب اجتماعی و تاریخی آلمان در دهه ۱۹۲۰ از طریق این اکسپرسیونیسم که خودش هم به لحاظ زیبایی‌شناسی فرمی پریشان و مضطرب است، از طریق خلق شخصیت‌هایی متوهم و هذیان‌آلود بازتولید می‌شود. شخصیت‌هایی که ازجمله نمونه‌های شاخص آن می‌توان به کاراکتر کالیگاری در فیلم «مطب دکتر کالیگاری» اشاره کرد. شخصیت‌هایی متوهم که به‌زعم کراکائر فکر می‌کنند برای غلبه کردن بر این پریشانی ملی راه‌حلی دارند. به همین دلیل است که کراکائر می‌گوید، این فیلم‌ها در حال گونه‌ای پیشگویی و پیش‌بینی ظهور ابرمردی مثل هیتلر هستند؛ موجودی قدرتمند ولی در عین حال شرور که از نیروی شورانه‌اش برای منتظم کردن ونظم‌بخشیدن به جامعه پریشان آلمان استفاده می‌کند. به همین دلیل در چیزی که از دهه ۸۰ به‌بعد از آن تحت عنوان مطالعات سینمای ملی یاد می‌شود کتاب کراکائر، گونه‌ای پیش‌نمونه است. با وجود این که در آن بحث سینمای ملی مطرح نمی‌شود اما به‌واسطه سیستم‌سازی و کلیت‌سازی‌ای که می‌کند دقیقاً همان الگویی را بنا می‌گذارد که بعدها محققان و پژوهشگران سینمای ملی بسیار علاقه‌مند به آن می‌شوند. یعنی استخراج مجموعه‌ای از مولفه‌های زیبایی‌شناسانه فرهنگی، روایتی یا حتی مضمونی و محتوایی در سینمای یک کشور که از طریق مقوله‌بندی کردن و طبقه‌بندی کردن آن‌ها بگویند که این‌ها مولفه‌های خاص سینمای این کشور است مثل اکسپرسیونیسم آلمان.

سینمای ملی یا کلیت‌سازی تحمیلی؟

نقدی که به کتاب کراکائر می‌شود، نقدی که شاگرد او، آدورنو بر آن وارد می‌داند، این است که این کتاب را کتابی کلیت‌ساز و تحمیل‌کننده یک مفهوم کلی غیرواقعی تحت عنوان روح پریشان می‌داند. این نقدی است که نه‌تنها به کتاب کراکائر بلکه به مابقی کتاب‌هایی هم که در مورد سینمای ملی نوشته شده‌اند، وارد است. چون این کتاب‌ها براساس این الگو نوشته می‌شوند که مجموعه‌ای از مولفه‌ها، عناصر و ویژگی‌های فرمال زیبایی‌شناسانه و مضمونی را استخراج کنند که واقعاً هم در این سینما حضور دارند و بعد فیلم‌هایی را که منطبق با این ویژگی‌ها هستند فهرست می‌کنند و فیلم‌هایی که ازقضا در همان دوره و در همان شرایط سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ساخته شده‌اند اما واجد این مشخصات و مؤلفه‌ها نیستند را نادیده می‌گیرند و کنار می‌گذارند. درواقع این باعث می‌شود که اتفاقاً مسئله اصلی در تحلیل ـ که توجه به تمایزها و تفاوت‌هاست ـ نادیده گرفته شود. همان‌طور که آدورنو در نقدش به کراکائر می‌گوید، این روش به دنبال گونه‌ای کلیت‌سازی تحمیلی است بدون این که توضیح بدهد این همه فیلم‌هایی که در همان دوره و در همان شرایط تاریخی و سیاسی ساخته شدند، اما هیچ شباهتی به باقی فیلم‌ها نداشتند، بازگوکننده چه چیزی هستند؟ یعنی چرا این فیلم‌ها نشان نمی‌دهند که قرار است هیتلری ظهور کند؟ این نقد یعنی کلیت‌سازی تحمیلی به یک معنا اساساً درباره خود مفهوم سینمای ملی یا سینمای دولت-ملت یا هر تعبیر دیگری که برای توصیفش به‌کار ببریم کاملاً صادق است. در کتابی که بعدها، ۳۰ سال بعد Noel Burch تحت عنوان «To The Distant Observer Form And Meaning In Japanese Cinema» درباره سینمای ژاپن می‌نویسد، باز همین کلیت‌سازی صورت می‌گیرد. او بین سینمای ژاپن با زیبایی‌شناسی منحصربه‌فرد از دهه ۳۰ به‌بعد که تنها رقیب قدرتمند سینمای غرب است اما در عین حال فیلم‌هایش عمدتاً شباهتی هم به فیلم‌های غربی ندارند با فیلم‌های غربی از فیلم‌هایی که در اروپا ساخته شده‌اند تا فیلم‌های آمریکایی وجه تمایزی می‌بیند. او برای نشان دادن این وجه تمایز اصطلاح شیوه نهادینه‌شده بازنمایی را در مورد سینمای غرب مطرح می‌کند و می‌گوید، تمام فیلم‌های غربی به مفهوم ارسطویی به دنبال گونه‌ای بازنمایی‌اند و با وجود همه تفاوت‌هایی که می‌دانیم اما در این مورد مشترک‌اند و سینمای ژاپن را به‌عنوان بدیل یا آلترناتیو این شیوه مطرح می‌کند. به‌عنوان سینمایی که به مفهوم شرقی از جنبه محاکاتی و تقلیدی ارسطویی یعنی بازنمایی تبعیت نمی‌کند بلکه به دنبال گونه‌ای به حال آوردن یا به نمایش گذاشتن بی‌واسطه آن چیزی است که در مفهوم عرفان شرقی روی آن تاکید می‌شود. این کتاب در عین حال توضیح نمی‌دهد که در همین سینمای ژاپن کسانی مثل یاسوجیرو اوزو یا کنجی میزوگوچی هم حضور دارند. مشخصاً میزوگوچی عمیقاً وامدار سنت‌های نمایشی، سنت‌های روایتی و حتی سنت‌های بصری ژاپن در دوره هی‌آن در قرون سامورایی‌هاست و آن ارزش‌ها و شکل‌های نمایشی از تئاتر نو بگیرید تا کابوکی را در فرم‌های سینمایی خود درونی می‌کند اما در برابرش فیلمسازی مثل آکیرا کوروساوا است که ازقضا متاثر از ارزش‌ها و مؤلفه‌های فرهنگی غربی است. یعنی دینی را که کوروساوا به شکسپیر دارد و اقتباس‌هایی را که از آثار او کرده است، خیلی از فیلمسازهای اروپایی نکرده‌اند یا علاقه‌اش به داستایوفسکی و بازسازی رمان «ابله» به‌نحوی که فیلمسازهای آمریکایی دهه ۷۰ مراد فیلمسازی‌شان این فیلمساز ژاپنی است به‌دلیل الگوهای فیلمسازی که به‌زعم آن‌ها بسیار مناسب فیلمسازی آمریکایی و هالیوودی است.

فریدون هویدا که ما امروزه به‌عنوان روشنفکری قابل و فرهیخته می‌پذیریم‌اش نیز دچار این خطای فکری و محاسباتی می‌شود و تصور می‌کند که فرهنگ از بالا ساخته می‌شود. یعنی سینمای ملی را می‌شود از بالا با سمینار، دستور، بخشنامه و این‌ها ساخت. این تا همین الان، که هر سال هر مدیر سینمایی که می‌آید شروع به بیانیه دادن درباره فیلمسازی و سینمای مطلوب و آرمانی می‌کند، ادامه داشته است

تناقضات نهفته در سینمای دولت-ملت

خود مفهوم سینمای دولت-ملت تناقضی را توضیح می‌دهد و آن این که این فیلم‌ها به یک معنا با مداخله دولت ساخته می‌شدند و فقط محصول اراده ملی نبودند. گرچه حتی اگر مفهوم دولت را هم نادیده می‌گرفتید در این حالت هم این فیلم‌ها محصول اراده ملی نبودند. پس می‌شود مجموعه‌ای از مثال‌ها و تناقض‌ها را مطرح کرد مثل موج نو. وقتی موج نوی فرانسه شکل می‌گیرد تاثیری حیرت‌انگیز، انقلابی و جهانی از خود به‌جا می‌گذارد. یعنی فرم فیلمسازی را در همه جای جهان عوض می‌کند و این‌گونه نیست که فقط محصول یا حامل ارزش‌های فرهنگی جغرافیایی خاص، فرانسه‌ای که در آن تولید شده است، باشد. خود پدیده موج نو توضیح می‌دهد که این مفهوم چه به‌شکل سینمای ملی‌اش و چه به مفهوم سینمای دولت-ملت‌اش، مفهومی نابسنده است. شما وقتی به فضای تاریخی بعد از جنگ جهانی دوم نگاه می‌کنید اروپایی را می‌بینید که در جنگ، درهم پاشیده و نابود شده است، ولی آمریکایی را می‌بینید که به‌خاطر دور بودن از جنگ، اقتصادی سر پا دارد. طرح مارشال یعنی طرح اقتصادی که آیزنهاور برای رونق بخشیدن و بازسازی اقتصاد اروپا اجرا می‌کند و در آلمان، فرانسه و انگلستان سرمایه‌گذاری می‌کند و به راه افتادن صنایع و کارخانه‌ها را موجب می‌شود، طبیعی است که اهداف بلندمدت مداخله‌جویانه و سیاسی دارد. مهم‌ترینش مسئله نفوذ فرهنگ آمریکایی در این کشورها یعنی همین آمریکایی‌زه‌شدن فرهنگ اروپایی از دهه ۵۰ به‌بعد است. نفوذی که همه مولفه‌ها و مشخصات تاریخی‌اش در انواع و اقسام کتاب‌ها، نه‌فقط در سینما، در جاهای دیگر هم بیان شده است؛ از فشن، مد و تلویزیون بگیرید تا موسیقی و... بعد از این که این اتفاق می‌افتد اروپایی‌ها به‌تدریج متوجه می‌شوند که در حال باختن چیزی بزرگ به آمریکایی‌ها هستند و آن هم فرهنگ چندصدساله غنی اروپایی است در برابر پاپیولار شدن فرهنگ؛ هم به میانجی سینما، هم به میانجی تبلیغات، هم به میانجی صنعت مد، هم به میانجی تلویزیون و... این‌جاست که دولت‌ها و کشورهای اروپایی سراغ این می‌روند که فرهنگ ملی و ارزش‌های اروپایی خودشان را که در خیلی از زمینه‌ها با هم مشترک‌اند، فرهنگ اروپامحور حاکم را، احیا کنند. یکی از دلایل مهم راه افتادن جشنواره‌ها از دهه ۵۰ به‌بعد و حمایتی که دولت‌های اروپایی از آن‌ها می‌کنند درواقع یک جور مقاومت در برابر هژمونی فرهنگ آمریکایی است و اهمیت دادن به سینمای به مفهوم امروزی ملی، یعنی سینمای کشورهایی غیر از سینمای هالیوود. به‌گونه‌ای که حتی اگه قرار است به سینمای آمریکا هم توجه کنیم به آن چهره‌هایی توجه کنیم که خارج از دایره هژمون هالیوودی فیلم می‌سازند. به دولت فرانسه در اواخر دهه ۵۰ که وزیر فرهنگ‌اش آندره مالرو است، یعنی یک دولت دست‌راستی ملی‌گرا با حضور شارل دوگل به‌عنوان رئیس جمهور نگاه کنید، همچنین به توافق کوتاه‌مدت بین جناح راست فرانسه یعنی گولیست‌ها و چپ‌گراهایی که به‌شکل سنتی با هژمونی آمریکا مخالف بودند. میان این‌ها برای مقابله با آمریکا سازشی صورت می‌گیرد. خیلی از مورخان می‌گویند اساساً پدیده موج نوی فرانسه در اواخر دهه ۵۰ محصول این آشتی کوتاه‌مدت در فضای فرهنگی فرانسه است. به‌گونه‌ای که سال ۱۹۵۹ سالی حیرت‌انگیز در سینمای فرانسه است؛ «جیب‌بر» اثر روبر برسون، «هیروشیما عشق من» اثر آلن رنه، «چهارصد ضربه» اثر فرانسوا تروفو و «از نفس افتاده» اثر ژان لوک گدار، یعنی چهار فیلم از بزرگ‌ترین فیلم‌های کل تاریخ سینما در این یک‌سال در فرانسه ساخته و در جشنواره کن نمایش داده شدند. درواقع حمایتی که مالرو با سخنرانی معروف‌اش در جشنواره کن ۵۹ در حمایت از سینمای فرانسه انجام می‌دهد دقیقاً نوید احیای فرهنگ فرانسوی را می‌دهد. نویدی که مصادیق آن شامل فرم‌های انقلابی است که گدار، تروفو و رنه در برابر سینمای آمریکا وارد صنعت فیلمسازی می‌کنند. این ماه‌عسل اما یک‌سال بیشتر طول نمی‌کشد. وقتی در سال ۶۰ گدار فیلم «سرباز کوچولو» را در نقد مداخله فرانسه در الجزایر می‌سازد و آندره مالرو فیلم را توقیف می‌کند، ماجرا به پایان می‌رسد. همین نشان می‌دهد که آن به‌اصطلاح سازش یا همگرایی چقدر کوتاه‌مدت بوده است و ایده سینمای ملی به‌شکل واقعی کمتر از یک‌سال عمل می‌کند. یعنی تعارض‌های درونی این مفهوم، تعارضی که گدار با گولیست‌ها دارد به‌مراتب بیشتر از تعارضی است که با آمریکایی‌ها دارد. به همین دلیل مفهوم یا ایده سینمای ملی فرومی‌پاشد. درواقع ماه‌عسل این که ما در حال ساخت چیزی به‌عنوان فرهنگ ملی فرانسوی در برابر هژمونی آمریکا هستیم، خیلی زود فرومی‌پاشد.

نمونه آلمان جالب‌تر و مفصل است و نمی‌خواهم وارد جزئیات آن شوم. اگرچه این دیدگاهی بدبینانه است و من با وجود علاقه‌مندی‌ام به تئودور آدرنو در این مورد با او موافق نیستم اما آدرنو در کتاب «دیالکتیک روشنگری» اش می‌گوید، فیلم‌های هالیوودی به همان اندازه فیلم‌های دوره نازیسم و ایتالیای موسولینی، فاشیستی است اما فاشیسم‌اش به‌شکلی نرم و مخدرگونه عمل می‌کند. البته آدرنو وقتی در دهه ۶۰ مجدداً به آلمان برمی‌گردد و در آن‌جا با فیلمسازانی مثل الکساندر کلوگه و ژان-ماری اشتراب آشنا می‌شود، آن نگاه بدبینانه‌اش به سینما تعدیل می‌شود و حتی در گفتاری شفاهی سینمای گودار را ستایش می‌کند. با وجود این در همان سینمای آلمان که قرار است با ضرب و زور احیای ملی‌گرایی آلمانی ساخته شود و راه افتاده است، ویم وندرس را می‌بینیم که شیفته‌وار عاشق فرهنگ آمریکایی است و خودش می‌گوید تاثیری که الویس پریسلی روی من گذاشته است، از گوته بیشتر است. این نشان می‌دهد که مفهوم سینمای ملی در واقعیت فرهنگی، یعنی روی زمین و پدیده زیبایی‌شناسی و هنر، مفهومی نابسنده است.

تجربه تاریخی ما از سینمای ملی

اتفاقاً تجربه تاریخی خود ما نیز در این زمینه بسیار جالب است. امیرعباس هویدا سخنرانی معروفی در اواخر دهه ۴۰ دارد که می‌گوید من از فیلم‌های ایرانی، همان فیلمفارسی خیلی خجالت‌زده‌ام و یک مهمان خارجی که می‌آید، رویم نمی‌شود یک فیلم ایرانی نشانش بدهم و بگویم این یک نمونه از سینمای کشور ماست. او بعدتر از برادرش، فریدون هویدا می‌خواهد مثل کارهایی که اکنون هم می‌شود، سمیناری راه بیندازد و به این سوال پاسخ دهد که ما چگونه می‌توانیم به سینمای ملی و ایرانی دست پیدا کنیم که فاخر و آبرومند باشد؟ پس فریدون هویدا که ما امروزه به‌عنوان روشنفکری قابل و فرهیخته می‌پذیریم‌اش نیز دچار این خطای فکری و محاسباتی می‌شود و تصور می‌کند که فرهنگ از بالا ساخته می‌شود. یعنی سینمای ملی را می‌شود از بالا با سمینار، دستور، بخشنامه و این‌ها ساخت. این تا همین الان، که هر سال هر مدیر سینمایی که می‌آید شروع به بیانیه دادن درباره فیلمسازی و سینمای مطلوب و آرمانی می‌کند، ادامه داشته است. ریشه این مسئله به مفهوم مهندسی فرهنگی برمی‌گردد که در همه کشورهایی که فرهنگ به‌شکل همه‌جانبه در اختیار دولت است مثل ایران، مثل اتحاد جماهیر شوروی سابق و کشورهای بلوک شرق وجود دارد. درواقع مسئله مهندسی فرهنگی احتمالاً با این حسن‌نیت که بتوانیم فیلم‌های آبرومند، آرمانی و خوب بسازیم در همه‌جا وجود داشته است ولی فرهنگ، هنر و سینما در واقعیت مسیر خودش را می‌رود. درنتیجه با وجود همه کدها و قراردادها در سینمای لهستان، آندره وایدا بیرون می‌آید یا با همه محدودیت‌ها، سانسور و بگیر و ببندها در اتحاد جماهیر شوروی، آندری تارکوفسکی بیرون می‌آید و در مجارستان، میکلوش یانچو. یعنی مسئله این نیست که تو مثلاً چقدر مهندسی کرده باشی و هرچقدر هم که به‌نظر خودت مهندسی بکنی جادوی هنر، فرهنگ و خلاقیت راه خودش را پیدا می‌کند و همان مسیری را می‌رود که در ظاهر هیچ خدشه‌ای به مهندسی تو وارد نکرده و در همان چارچوب است، اما نگاهی جدی‌تر با گذشت سال‌ها نشان می‌دهد که چگونه تو را دور زده است؛ بدون اینکه حتی خودت متوجه شوی. منظورم در خود فرم و زیبایی‌شناسی اثر است که نشان می‌دهد مفهوم سینمای ملی بر چیزی موهوم استوار است. به‌گونه‌ای که پاسخی برای این سوال نیست که چگونه می‌شود استخراج کرد و نشان داد که تعریفی تحت عنوان ایرانی‌بودن وجود دارد که براساس آن بتوان چیزی تحت عنوان ارزش‌ها و مولفه‌های آرمانی فرهنگ ایرانی را برشمرد؟ یعنی تمایزها، تعارض‌ها و تنش‌ها آن قدر زیاد است که شما اصلاً نمی‌توانی هویت بسازی. ضمن این که هویت‌سازی اساساً یک مفهوم ایدئولوژیک، یک مفهوم مهندسی‌شده است. به‌قول جمله درخشان و معروف ژیل دلوز و فلیکس گتاری در کتاب «هزار فلات» که برای نفی مفهوم هویت‌یابی و هویت‌سازی تعبیری درخشان به کار می‌برد و می‌گوید، شباهت یک اسب با رکش به یک گاو بیشتر از یک اسب مسابقه‌ای است. یعنی درست است که اسب مسابقه‌ای و اسب بارکش جفت‌شان اسب‌اند، ولی شباهت اسب بارکش به گاو بیشتر از شباهت آن به یک اسب مسابقه‌ای است. ما هم ۸۵ میلیون ایرانی هستیم ولی شاید کسی که در سیستان و بلوچستان زندگی می‌کند بی‌تعارف شباهت، قرابت و احساس همدلی و مؤانست‌اش با آدمی که ۱۰ کیلومتر آن‌طرف در پاکستان زندگی می‌کند خیلی بیشتر است تا با منی که در این‌جا زندگی می‌کنم. درنتیجه اساساً مفهومی تحت عنوان ایرانیت و ایرانی‌بودن، مفهومی متعارض است و این نه‌فقط در ایران که در همه‌جای دنیا حاکم است. مثال یوگوسلاوی، مثالی درخشان است. کسانی که در سال ۱۹۹۰ همه هم‌وطن بودند اما دو سال بعد در جنگ با یکدیگر به‌سر می‌بردند و یکی بوسنیایی بود و دیگری مونته‌نگرویی و دیگری کوزووویی و... یعنی در عرض یک‌سال کسانی که همه ظاهراً یوگسلاو بودند براساس چیز موهوم تحت عنوان مرز جغرافیایی متلاشی شدند، یکدیگر را تکه‌پاره کردند و یکی از بزرگ‌ترین جنایت قرن بیستم بعد از جنگ جهانی دوم را رقم زدند. درواقع این بحث فراتر از بحث سینمای ملی است و کسی که بگوید چیزی تحت عنوان فرهنگ ایرانی وجود دارد که استخراج شده است و مابقی آلودگان‌اند مفاهیمی فرار، سیال و کاملاً برساخته ایدئولوژی را مطرح می‌کند. ملیت یا مفهوم هویت ملی در بیشتر موارد مفهوم ذاتی، طبیعی و جوهری نیستند، بلکه ساخته می‌شوند. این‌ها مفاهیمی هستند که از بالا ساخته می‌شوند و با تغییر حکومت‌ها تغییر می‌کنند و طبیعی است که محصولات فرهنگی هم که داعیه وصل بودن به ارزش‌هایی تحت عنوان ارزش‌های ایرانی و ملی را دارند به همین میزان فرار و سیالند و به‌لحاظ تاریخی می‌شود نشان داد که چگونه با گذر زمان از اعتبار می‌افتند. این نکته‌ای است که در فهم مفهوم سینمای ملی، آن‌جایی که به یک کانسپت یا یک مفهوم نظری و فکری تبدیل می‌شود که قرار است حامل ارزش باشد، باید توجه کرد.

ادامه از صفحه اول

حسب مورد عالی‌ترین مقام ارتش و سپاه یا وزیر مربوطه هم دعوت می‌شود و اگر خبری از رئیس سازمان صداوسیما نیست به خاطر آن است که قرار نیست این رسانه موضع خود را بازتاباند بلکه باید برآیند و خروجی این شورا را به‌عنوان سیاست نظام تبیین و منعکس کند.

ترکیب شورا خود به وضوح نشان می‌دهد که انتقاد تندروها و تریبون آنها ـ صداوسیما ـ از دولت تا چه حد وارد است. این قصه با تمام تلخی البته یک وجه بامزه و طعنه‌آمیز هم دارد. اینکه اگر واقعاً مسعود پزشکیان باید در همان اولین روز استقرار فقط و فقط به انتقام از ترور هنیه می‌اندیشید خود منتقدان چرا از آن غافل بودند و تمام توجه و تمرکز خود را به جای آن بر رأی نیاوردن وزیران شاخص پیشنهادی پزشکیان گذاشتند؟ به بیان دیگر در هیچ‌یک از تیترهای فاصلهٔ ترور اسماعیل هنیه و استقرار دولت جدید نمی‌بینیم هشدار داده باشند اگر حمله نظامی انجام نشود اسرائیل گستاخ خواهد شد بلکه به عکس تمام توجه معطوف به آن است که «زاویه‌دارها» معرفی نشوند و اگر شدند رأی نیاورند. به بیان دیگر اولویت آنان نه انتقام از شهید هنیه براساس آنچه در این چند روز ادعا می‌کنند بلکه رأی ندادن به وزیران شاخص پیشنهادی محمدرضا ظفرقندی (بهداشت و درمان)، احمد میدری (رفاه و کار) و خانم فرزانهٔ صادق (راه و شهرسازی) و در مرتبهٔ بعد سیمایی صراف (وزیر علوم) بود که البته با نطق رئیس جمهوری در روز رأی اعتماد فضا کاملاً تغییر کرد چراکه با اشارات دکتر پزشکیان به رهبری کل کابینه از سد مجلس گذشت. غرض اینکه چنین مطالبه‌ای اساساً مطرح نبوده جز اینکه بارها گفته می‌شد «در وقت مناسب انتقام گرفته خواهد شد» و کسی خواستار تعجیل نبود. ناگهان اما از روزی که رئیس جمهوری به نیویورک رفت و به خاطر تأکید بر متعارف بر صلح، بر پزشکیان تاختند. انگار که او باید در سازمان ملل بر طبل جنگ می‌کوفت! شگفتا که لحظه‌ای به این امر نیندیشیدند که حتی برای جنگ هشت‌ساله هم از لفظ «دفاع مقدس» استفاده می‌کنیم و اگر هم می‌گوییم جنگ، در ادامه «تحمیلی» را هم می‌آوریم. آن وقت انتظار داشتیم رئیس جمهوری به جای صلح از جنگ بگوید؟ آن هم از تریبون سازمانی که برای صلح و جلوگیری از جنگ برپا شده است؟ جز این است که مهمترین انتقاد از نتانیاهوی جنایت‌کار همین است که فرمان جنگ را از سخن‌گاهِ سازمان ملل صادر کرده که برای صلح برپا شده و آن وقت انتظار داریم پزشکیان از صلح نمی‌گفت و بر طبل جنگ می‌کوفت و بهانه می‌داد؟ داستان ادعای ارسال موشک به روسیه برای استفاده در تهاجم به اوکراین کم بود و این فقره را هم می‌افزود؟ عقده‌گشایی کنونی علیه مسعود پزشکیان به بهانهٔ ترور سیدحسن نصرالله یادآور حمله به حسن روحانی به خاطر خروج آمریکا از برجام به فرمان دونالد ترامپ است با این تفاوت که در قضیهٔ خروج آمریکا از برجام دست‌کم این توجیه را داشتند که هشدار داده بودند آمریکا نقض خواهد کرد و این اتفاق خواهد افتاد. هرچند اگر واقعاً برجام به سود آمریکا بود دلیلی برای خروج نداشتند و اتفاقاً اقدام ترامپ نشان‌دهندهٔ درستی برجام بود. با این حال باز انکار نمی‌توان کرد که صادق‌ها و نه هوچی‌های دروغ‌باف‌شان بیم نقض داشتند اما در این فقره چه؟! پزشکیان چه باید می‌کرده که نکرده؟ در نظر داشته باشیم که هر چند هنیه و نصرالله هر دو برجسته‌ترین چهره‌های مقابله با اسرائیل بودند و اگرچه ترور رئیس دفتر سیاسی حماس در تهران انجام شد اما دو ترور به لحاظ حقوقی متفاوت‌اند. زیرا اسرائیل رسماً زیر بار ترور هنیه نرفت چون در تهران این اتفاق افتاد و به عکس در جنایت ضاحیهٔ بیروت به صراحت مسئولیت پذیرفتند و حتی به آن بالیدند. غرض اینکه واکنش به ترور هنیه مستلزم تصمیم در شورای عالی امنیت ملی بوده و این‌گونه نیست که به نظر خاصی رسیده باشند و رئیس جمهوری مانع شده باشد. اینکه آقای پزشکیان گفته از ایران خواسته بودند خویشتن‌داری کند تا در عوض به آتش‌بس برسیم و به وعدهٔ خود وفا نکردند، برای این نبود که همین حرف را چماقی کنند و بر سر خود او بکوبند بلکه برای آن بود که غربی‌ها را به لحاظ اخلاقی سرزنش کند. عین همین اتفاق در قضیهٔ برجام رخ داده بود وقتی که رئیس کل وقت بانک مرکزی در انتقاد از تعلل اروپایی‌ها تعبیر «تقریباً هیچ» را برای آنچه در آن مقطع به لحاظ مادی (و نه دور شدن سایه جنگ) به دست آورده بودیم به کار برد تا امتیازاتی به دست آورد ولی سال‌هاست همین را عَلَم کرده‌اند تا بگویند برجام دستاوردی نداشته در حالی که تنها یک قلم آن امکان فروش سلاح بوده است و این را دیگر نمی‌توانند انکار کنند و اذعان هم کرده‌اند. برای اینکه بدانیم بُعد و فاصلهٔ صداوسیما با پزشکیان تا چه حد است خالی از لطف نیست اشاره کنیم که روز یکشنبه و باز در همان اخبار ساعت ۱۴ ابتدا پیام تسلیت محمدرضا مخبر معاون اول سابق را پخش کردند و بعد پیام محمدرضا عارف معاون اول کنونی را! درست است که آقای مخبر به عنوان دستیار رهبری منصوب شده اما ترجیح معاون اول سابق بر معاون اول فعلی در بخش خبری مثل این است که ابتدا اخبار سه رئیس جمهوری سابق - در قید حیات - را بخوانند و بعد به رئیس جمهوریِ کنونی برسند! این اتفاق البته نمی‌افتد چون تلویزیون حالا با هیچ‌یک از سه رئیس جمهوریِ سابقِ زنده بر سر مِهر نیست. این یادداشت می‌خواهد بگوید صداوسیما نباید ستاد ضددولت باشد. چراکه دنیا جمهوری اسلامی را با دولت جمهوری اسلامی می‌شناسد و صداوسیمای جمهوری اسلامی نمی‌تواند در مقابل دولت جمهوری اسلامی بایستد. بدیهی است که مقامات عالی نظام نمی‌توانند هیجان‌زده تصمیم بگیرند چرا که همچنان این گزینه جدی است که دامی گسترانیده باشند و لوتعبیر «تلهٔ جنگ» را نپسندند. در تلویزیونی که نمایش‌ساز ممنوع است و ساز موسیقی را پشت گلدان پنهان می‌کنند یک ساز را نشان می‌دهند و با صدای گوش‌خراش آن کثیری از مردمان را می‌آزارند. ساز مخالفت با دولتی که باب میل مدیران سازمان نیست! قبح قضیه وقتی بیشتر احساس می‌شود که از نام سیدحسن نصرالله که در خود لبنان مایه وحدت بوده برای افتراق استفاده و به اسم رمز حمله به شخص رئیس جمهور تبدیل شود.

*بعدالتحریر: خوشبختانه سخنان سردار جوانی معاونت سیاسی سپاه که در پایان نگارش این یادداشت منتشر شده صریح و روشن است: طراحی هر اقدامی باید با در نظر گرفتن عقلانیت و تدبیر و سنجش همه جوانب باشد تا براساس آن بتوان اقدام به تحلیل صحنه و اجرای عملیات کرد.