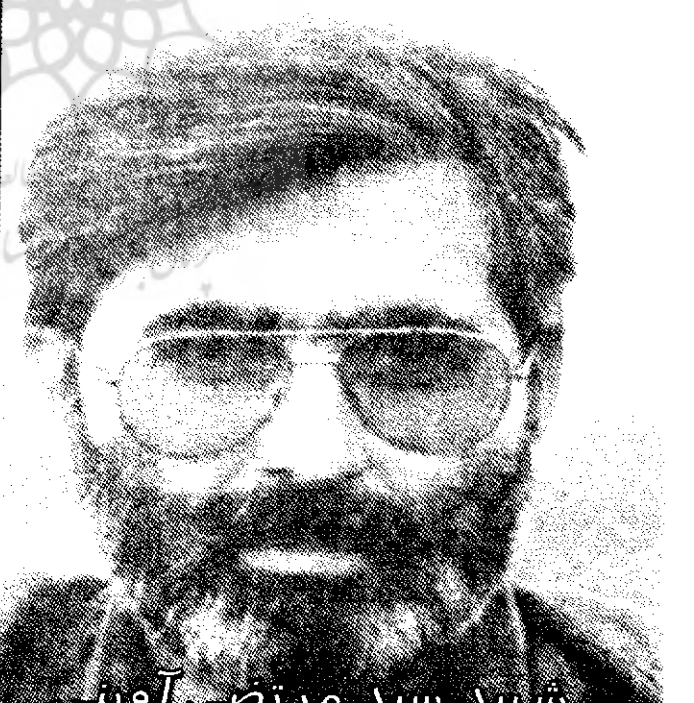
(۸)

حکمت سینما



هر جاذبه‌ای دو وجه یا به تعبیری دو قطب دارد. در مورد فیلم و سینما هم همین است؛ یعنی جذابیت سینما امری نیست که یا به فیلم برگردد یا به تماشاگر و مخاطب سینما، بلکه این جذابیت رشته‌ای است که یک طرفش در خود فیلم است و طرف دیگرش به وجود تماشاگر سینما بند شده است.

بحث دربارهٔ این موضوع گذشته از معرفت پیدا کردن نسبت به ماهیت سینما، از لحاظ اخلاقی هم برای ما خیلی مهم است. چون در این روزگار، جاذبهٔ سینما، وسیله‌ای شده در دست شیطان و ما شاهد نتایج آن در دنیا هستیم که بشریت امروز را به کجا کشانده است. اصلاً یکی از ضرورتهایی که ما را به اینجا کشانده تا دربارهٔ ماهیت سینما بحث کنیم، همین است؛ چرا که برای به نتیجه رسیدن انقلاب اسلامی در جهان، ناچاریم بنیان این بحثها را بریزیم و به نتایجی برسیم که برایمان ضروری است.

با اختراع دوربین عکاسی، زمینه‌ای برای واقعیت نمایی، که سینما یا فیلم به آن رسیده است، ایجاد شد؛ علت هم این است که عکس، «ظاهری» از یک «لحظه» را ثبت می‌کند.

علت تردید من در این کلمات این است که «لحظه»، خود یک امر اعتباری و مجرد است و واقعیتی خارج از ما ندارد از ما ندارد؛ یعنی قبل از این که ما بخواهیم بحث کنیم که «عکس، ماهیتاً چه هست» ناچاریم تکلیفمان را با این کلمات روشن کنیم. «لحظه» کلمه‌ای است که به یک امر اعتباری مجرد اشاره دارد؛ مثل نقطه. نقطه هم خارج از ما واقعیتی ندارد و یک امر مجرد است؛ صرفاً اعتبار عقل است و با آن تعریفی که در هندسه از نقطه شده است، در خارج از ما امکان وجود ندارد. اگر شما نقطه‌ای هر چقدر هم کوچک در خارج از خودتان تصور کنید، به هر تقریر بُعد و جرم دارد و ممکن نیست به تعریفی که هندسه برای آن قائل است برسید. در بسیاری از تعابیری که ما خیلی راحت از آن استفاده می‌کنیم، این مسأله وجود دارد؛ مثلاً اتم. شاید به مفهوم اتم فکر نکرده باشید. در این روزگار، اتم از مشهورات و مقبولات است و خیلی طبیعی است که کسی در مورد اینکه اتم واقعاً در خارج از ما وجود خارجی دارد یا نه، تفکر نکند. شاید این پرسش برای شما هم که می‌شنوید قدری خنده‌دار باشد. اما اتم هم قبل از اینکه یک وجود خارجی باشد، یک امر مجرد اعتباری است. اعتبار عقل است. یک جزء لایتجزّ است و جزئی که تجزیه نشود در خارج از ما

اصلاً امکان وجود ندارد. جسم را تا هرکجا تجزیه کنید این تجزیه به نهایتی نمی‌رسد. ممکن است فقط نحوهٔ تجزیه‌پذیری یک مقدار عوض شود. در مورد چیزی که در فیزیک امروز به آن اتم می‌گویند به جایی رسیده‌اند، که از آنجا فقط نحوهٔ تجزیه‌پذیری شیء یا آن جزء از عالم عوض می‌شود؛ نه اینکه دیگر از آن پس تجزیه‌ناپذیر باشد. این تجزیه‌پذیری تا بی‌نهایت ادامه خواهد داشت و هرگز به یک جزء لایتجزّا نخواهد رسید. اگر امکان داشت که ما به چنین جزئی در خارج برسیم، این جزء همان مفهوم «صمد» بود که در قرآن هست و به چنین چیزی ممکن نیست که برسند. در واقع قبل از اینکه اتم واقعیتی خارج از ما داشته باشد، یک اعتبار عقلی است به اینکه این تجزیه باید در جایی به یک جزء تجزیه‌ناپذیر برسد، لذا این فقط یک اعتبار و یک امر مجرد است بی‌آنکه در واقعیت خارج متحقق شده باشد. در مورد «نقطه» هم اینچنین است، «لحظه» هم یک چنین چیزی است.

در واقع آن چیزی که روی عکس ثبت می‌شود، مفهوم غریبی است؛ یعنی اگر درست توجه کنید که «عکس ماهیتاً چیست؟» در می‌یابید که خیلی غریب است. برای اینکه ما به ماهیت سینما برسیم، باید در مورد ماهیت عکس هم بحث کنیم. من تنها از نظر تاریخ طرح کردم که اختراع دوربین عکاسی، زمینهٔ اختراع سینما را فراهم کرد ولی از نظر ماهوی هم باید بحث شود که اصلاً عکس چیست؟ به عبارت دیگر، آن چیزی که در عکس ثبت می‌شود چیست؟ معروف است که عکس «لحظه» را ثبت می‌کند، حال آنکه با همین تعبیری که عرض کردم «لحظه» صرفاً اعتبار ذهن است و واقعیتی خارج از ما ندارد. آن چیزی که در عکس وجود دارد چیزی است که از واقعیت خارج ثبت شده است. گویی زمان در سیرش به نقطه‌ای رسیده که در آن عکس متوقف شده است؛ حال آنکه این طور نیست، یعنی اگر درست دقت کنیم می‌بینیم که آن عکس جز به ظاهری از آن ماجرایی که در خارج و در آن زمان خاص وجود داشته، به چیز بیشتری اشاره ندارد.

ماجرایی که در واقعیت خارج از ما اتفاق افتاده می‌افتد، غیر از کمیت، حضور کیفی هم دارد. ولی از آن کیفیات به هیچ وجه در عکس خبری نیست و تنها کمیات دیده می‌شود. مثلاً اگر از آتش عکس بگیرید، دیگر سوزاندن در آن نیست. یا اگر از چهره‌ای عکس گرفته شد، دیگر از کیفیات درونی انسان در عکس خبری نیست، مگر

در همان حدی که از کیفیت باطنی و درونی در چهره ظاهر است. این امر خیلی مهم است. من قصد تحقیر تصویر را ندارم ولی برای اینکه ما نسبت به ماهیت تصویر معرفت پیدا کنیم، باید این موضوع را بدانیم که [در تصویر] همیشه کیفیات به کمیّات ترجمه می‌شوند و اگر این اتفاق نیفتد، شما به هیچ وجه امکان بیان از راه تصویر را پیدا نمی‌کنید. لذا حتماً باید کیفیات را به کمیات ترجمه کنیم تا قابل ثبت در عکس باشد و گرنه عکس اصلاً به کیفیات کاری ندارد.

اگر در مورد چهرهٔ انسانی که از او عکس گرفتیم، کمی دقیق شویم و دربارهٔ این امر غریبی که در خارج از ما اتفاق افتاده فکر کنیم، خیلی از مسائل دربارهٔ ارتباط تصویری یا بیان از طریق تصویر برایمان مشخص می‌شود. میان کیفیات درونی و باطنی انسان و ظاهرش نسبتی وجود دارد؛ این نسبت چیست؟ مثلاً وقتی انسانی خشمگین می‌شود، خون به چهره‌اش می‌دود و سرخ می‌شود؛ اگر در همان لحظه از او عکس بگیرید، این خشم تا همان حدی که در چهره‌اش ظاهر است، در عکس هم ظاهر می‌شود. حال اگر شما بخواهید با همین شیوه‌های رئالیستی خشم را تصویر بکنید باید در مورد این مسأله فکر کنید که این خشم به عنوان یک کیفیت تا چه حد قابل ترجمه به کمیّات است و تا چه حد در چهره ظهور دارد. یا مثلاً ترس، غیر از رنگ پریدگی و تأثیرات جزئی در خطوط چهره، حالت خشم یا حالت لب و دهان، جلوهٔ دیگری در کمیّات ندارد. حال آنکه ترس، یک واقعهٔ درونی است که انسان بشدت با آن درگیر است.

در ارتباط تصویری، مسأله بر سر این است که تا چه حد می‌توان کیفیات را به زبان تصویر ترجمه کرد. البته راههای مختلفی پیدا کرده‌اند؛ مثلاً به لحظات یا سکانسهایی در فیلمها که خواسته‌اند احساس یا کیفیت باطنی خیلی شدیدی را در تصویر بیان کنند دقت کنید. اگر شما در فیلم رزماوِپ وتمکینِ ایزنشتاین به سکانسی که روی پله‌ها اتفاق می‌افتد و آن مادر و سایر چیزها دقت کنید، کاملاً متوجه می‌شوید که آن ضرورتی که ایزنشتاین را به آن نحوهٔ خاص از مونتاژ کشانده یا فیلم را در مجموع (کارگردانی یا مونتاژ) به آنجاها کشانده، چه چیزی است. این ضرورت در واقع به خاطر همین نسبتی است که میان کیفیات و کمیّات برقرار است. اگر در عکس که تنها با ابعاد کمّی وجود سروکار دارد، امکان پذیرش کیفیات بیشتری وجود داشت آن وقت مسأله کاملاً

متفاوت بود. اما چون نحوهٔ ترجمه کیفیات باطنی در تصویر در همین حد است، یعنی مثلاً ترس در همین حد در چهره ظاهر می‌شود و خشم تا این حد جلوه می‌کند آن وقت می‌بینیم که اینها به این شیوه‌ها متوسل می‌شوند تا در مجموع این احساس را بیان کنند.

سبکهایی که در سینما و عکاسی پیدا می‌شوند، تابع همین مسأله هستند و از نسبت خاصی که میان کیفیت و کمیّت وجود دارد (یعنی ترجمهٔ کیفیات به کمیّات در تصویر) تبعیت می‌کنند، [به این دلیل] سبکهایی مثل اکسپرسیونیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم در سینما پیدا شده‌اند، که باید در مورد همهٔ آنها بحث کرد که به چه نحو به کیفیات باطنی پرداخته‌اند و آن معانی مجردی که برای انسان مطرح است و می‌خواسته آنها را بیان کند، به چه نحو بیان کرده‌اند. بخش اعظم مسأله‌ای که در مورد تصویر متحرک اتفاق می‌افتد، آن است که امکان پذیرش زمان را پیدا می‌کند، یعنی زمان با حرکت وارد فیلم و سینما می‌شود. «عکس» زمان ندارد. به همین دلیل در سینما، هر جا نیاز است که احساس یا مفهوم خاصی در وجود مخاطب و تماشاگر تثبیت شود، فیلمساز به فریز یا فیکس کردن تصویر متوسل می‌شود.

پس یک بخش از تحقیق ماهوی در واقعیت سینما به ماهیت تصویر و عکس و بخش واقعیت‌نمایی در فیلم و سینما به همین قضیه برمی‌گردد. البته عناصر دیگری هم در اینکه امکانی را در اختیار سینما قرار دهند که تشبه به واقعیت پیدا کند و به تعبیر ما «واقعیت‌نمایی» بکند، شرکت کرده‌اند، ولی بخش اعظم این مطلب به این قضیه برمی‌گردد که عکس یا تصویر تا چه حد پذیرای کیفیات باطنی است؟

قابلیتهای عکس، تا وقتی که «حرکت» در تصویر ظهور پیدا نکرده، از تصویر متحرک متفاوت است. تصویر متحرک قابلیتهای جدیدی پیدا می‌کند، از جمله، مهمترین مسأله‌ای که در دیگرش به ماهیت تصویر متحرک برمی‌گردد. چون با وجود حرکت، قابلیتها کاملاً متفاوت می‌شود یعنی این امکان پیدا می‌شود که زمان وارد سینما شود و بعد به تبع آن فضا وارد سینما شود. حتی داستان هم بر تصویر متحرک حمل می‌شود؛ یعنی تصویر متحرک محملی می‌شود برای یک داستان خاص که آغاز و انجامی دارد. تا بعد، در مجموع، همهٔ اینها به آن عناصری که جاذبیت سینما را صورت می‌بخشد، برسند.

در مورد واقعیت سینمایی، یا واقعیتی که در

فیلم عرضه می‌شود، چند خصوصیت وجود دارد که اگر فیلم را به عنوان یک اثر هنری لحاظ بکنیم، این خصوصیت‌ها میان فیلم و سایر هنرها مشترک است. خصوصیاتی هم وجود دارد که خاص خود فیلم و مخصوص واقعیت سینمایی یا واقعیت عرضه شده در فیلم است و به خود سینما برمی‌گردد و به هنرهای دیگر بازگشت ندارد. یکی از این خصوصیات مشترک، خصوصیت بیانی یا «اکسپرسیو» هنر جدید است که در هنرهای گذشته سابقه نداشته (به دلیلی که عرض خواهم کرد) و مسألهٔ دیگر «سوبژکتیویسم» یا «موضوعیت نفسانی» است که در همهٔ هنرها مشترک است. مسألهٔ سوم «اندیویدوالیسم»است، یعنی فردگرایی یا فردیت گرایی که باز هم از خصوصیات هنر جدید است.

در مورد اکسپرسیو بودن هنر جدید باید گفت که این مسأله اصلاً در هنرهای گذشته سابقه نداشته است. هنر در دوران قدیم در خدمت ارتباط گرفتن با سایرین نبوده است؛ مثلاً در مورد حضرت حافظ (رحمت‌الله علیه) اگر فکر کنید می‌بینید که او به خاطر ارتباط گرفتن با سایرین شعر نمی‌گفته، بلکه شعرش نتیجهٔ حضور یا شهودی است که نسبت به حقیقت پیدا کرده و خود به خود از وجودش بیان می‌شود. شعر او حکایتگر حضور یا شهودش نسبت به حقیقت است و اصلاً قصد ارتباط گرفتن با دیگران را نداشته است؛ چنانچه در طول چند قرنی که از دوران حافظ می‌گذرد، کسانی که به عمق و معنای شعر حافظ رسیده‌اند، خیلی معدودند. در مورد خطاط هم همین است؛ یعنی نمی‌خواسته با دیگران ارتباط برقرار کند، بلکه صرفاً خط را در خدمت آن حضور یا شهود نسبت به حقیقت می‌خواسته است و آن چیزی هم که در خارج ظاهر شده یا تجلی پیدا کرده در واقع حکایت همان حضور است. در مورد سایر هنرها هم اگر بررسی کنید خیلی راحت در می‌یابید که چه چیز هنرهای گذشته را از هنرهای امروز جدا می‌کند یا می‌بینید که چرا در گذشته مقرنس کاری در معماری، هنر تلقی می‌شد ولی امروز این طور نیست. الآن هنر در خدمت ارتباط جمعی است، حال آنکه درگذشته اصلاً به این معنا نبوده است. مثلاً درکاشی‌کاری اگر به نقشهای مجردی که به آن می‌رسیدند توجه شود، این نقشها نقوش مجرد و آبستره کتی هستند که امکان اینکه کسی در همان اولین برخورد، معنی آنها را بفهمد وجود ندارد. پنج ضلعیهای درهم رفته را تنها در صورت آشنا بودن با زبان سمبولیکی که دارند می‌توان برای

خود ترجمه کرد [تا معلوم شود] کسی که این نقشها را روی کاشی ترسیم نموده دنبال چه چیزی یا چه معنای خاصی بوده است. کسی که با آن زبان سمبولیک آشنا نیست به هیچ وجه امکان ارتباط با آن تصویر برایش نیست. چنین شخصی کسی را می‌ماند که با هنر جدید و نقاشی آبستره آشنا نیست و بعد به دیدن نمایشگاهی که سر تا پا تابلوهای آبستره است برود. او چه نوع ارتباطی می‌تواند با این تابلوها برقرار کند؟ ارتباط، آشنایی با آن زبان را می‌خواهد که آن آشنایی را بشر امروز اصلاً نسبت به هنر گذشته ندارد؛ یعنی زبان سمبولیکی که شاید در گذشته مردم، بیشتر از ما آن را می‌فهمیدند و اکنون ما نسبت به این زبان آشنایی نداریم. اگر می‌بینید اریک فروم (در کتابی که راجع به سمبولیسم نوشته است) یا دیگران به «زبان از یاد رفته» اشاره می‌کنند، این زبان از یاد رفته تا حدی واقعیت دارد. زبان از یاد رفته یعنی زبان سمبولیک اسطوره‌ها یا هنر تجریدی گذشته. شاید در گذشته مواجههٔ انسان با هنرها، با این مواجهه‌ای که ما الآن با هنرها داریم فرق می‌کرده. ما اگر مثلاً به اصفهان سفر کنیم، با نقوشی که روی کاشیها [ی مساجد] یا روی در و پنجره‌های قدیمی هست، هیچ نوع ارتباط مفهومی نمی‌توانیم برقرار کنیم. به همین دلیل با فرمهای مجردی که برای هنرمندان گذشته سرتا پا مفهوم و معنا و محملی برای معانی و حقایق قدسی بوده که هنرمندان به دنبالش بوده‌اند، نمی‌توانیم هیچ ارتباطی از نظر معنا برقرار کنیم، بناچار اینها فقط به صورت فرم و فیگور وارد کار ما می‌شوند. یکی از علتهایی که الآن از خط به عنوان یک عامل فیگوراتیو در خط ـ نقاشی استفاده می‌کنند، همین است. یا مثلاً نقوش اسلیمی که در گرافیک وارد کرده‌اند. (قبل از انقلاب هم باب بود اما امروز بیشتر باب شده است). این نقوش صرفاً در حد فرم و فیگور است و اصلاً به دنبال معنای آن نیستند؛ یعنی ما اصلاً نمی‌توانیم با این نقوش اسلیمی ارتباط معنوی برقرار کنیم، حال آنکه گذشتگان ما اینچنین نبودند. یعنی هنرمند ـ آنجا ـ به دنبال حقایق قدسی است و در کارش قصد ارتباط گرفتن با سایرین را ندارد و چیزی هم که به صورت این نقوش مجرد از او متجلی شده، صرفاً حکایت همان حضور و شهودی است که نسبت به حقیقت قدسی پیدا کرده است. آنچنانکه در اشعار حافظ و موسیقی گذشته هم ظاهر شده است. شاید در شعر و موسیقی با نمونه‌هایی برخورد کنید که قصد ارتباط گرفتن داشته‌اند ولی [این مسأله] در مورد هنر قدیم

عمومیت نداشته است؛ یعنی چنین نبوده که هنرمندان فقط به خاطر ارتباط گرفتن با مردم به سراغ هنر بروند. اطلاق «هنر» به تذهیب یا خطاطی گذشته، یا به مقرنس‌کاری و معرّق‌کاری و کاشی‌کاری، برای انسان جدید واقعاً مشکل است. اگر با کسانی برخورد داشته باشید که با تفکر روشنفکر مآبانهٔ هنر جدید آشنا هستند، [همان طور که] در جزوات و نشریاتشان کاملاً مشهود است، هیچ جور مواجهه‌ای به این نحو که ما با آن هنرها داریم، ندارند و چیز دیگری را در آن جستجو می‌کنند؛ مثلاً در آثار قبل از انقلاب که با استفاده از خطوط اسلیمی یا خط نستعلیق انجام شده است، فقط در حد فرم و فیگور با این خطوط و نقوش مواجهه دارند و نوع مواجههٔ آنها بیش از این نیست. اصلاً آن حقایق قدسی نهفته در آن را درک نمی‌کنند. مواجههٔ آنها حتی با شعر حافظ هم به همین شکل است و با عرفان حافظ هم مواجهه‌ای اینچنین دارند و از آن فراتر نمی‌روند.

هنر جدید، ذاتاً با این نوع بیان، یعنی با اکسپرسیون و ارتباط جمعی پیوندی ناگسستنی دارد. اصلاً هنر جدید در خدمت ارتباط جمعی است و هنرمند از آغاز قصد دارد به زبانی برای ارتباط با سایرین برسد. اینجا بحث مخاطب هم پیش می‌آید چون قصد، ارتباط گرفتن با این مخاطب است؛ چه مخاطب خاص و چه مخاطب عام و این از خصوصیات هنر جدید است که در گذشته سابقه نداشته است. این خصوصیات، عام هم هست؛ یعنی در همهٔ هنرها مشترک است. در سینما هم این مسأله به طور خاص هست یعنی فیلم را از همان آغاز برای نمایش دادن می‌سازند.

ذات واقعیت سینمایی ـ واقعیت معروض در فیلم ـ با این اکسپرسیون و با این بیان هنرمندانهٔ در خدمت ارتباط تصویری، پیوند لاینفکی دارد. بنابراین، نسبت به اینکه فیلمساز تا چه حد می‌خواهد با مخاطبش تماس بگیرد و در چه مرتبه‌ای با او مواجهه پیدا کند، زبان فیلم به سمت سادگی، پیچیدگی یا به سمت نوع خاصی از سمبولیسم گرایش پیدا می‌کند. اگر قصد این است که مخاطب متحول شود یعنی تحول درونی و معنوی پیدا کند، طبیعی است که فیلمساز طوری کار می‌کند که مخاطبش معانی نهفته در فیلم را درک کند یعنی به زبان ساده‌تری صحبت می‌کند و بالعکس. این یک مسألهٔ خیلی مهمی در واقعیت سینمایی است و راههایی هم که برای بیان تصویری پیدا کرده‌اند، دنبال همین مطلب است. عموم قواعدی که برای بیان تصویری موجود

است، مشترک است و این قواعد را می‌توان طبقه‌بندی کرد. برخی از این قواعد فطری است یعنی با فطرت بشر مواجهه وارد برخی دیگر فرق می‌کند یعنی قواعدی است که مثلاً در قوم خاصی معنا دارد یا مثلاً برخی از فیلمسازان در جستجوی نمادهایی هستند که صرفاً نشانه‌های شخصی است و آثارشان را فقط می‌توان در زندگی خودشان پیدا کرد و اگر شما از قبل با آن زبان آشنایی نداشته باشید امکان درک آن موجود نیست.

خصوصیت دوم، سوبژکتیویته در هنر جدید بود. به اعتقاد من مسألهٔ سوبژکتیویته در هنر جدید، اگر نگوییم اصلی‌ترین مسأله، یکی از مهمترین مسائلی است که باید به آن بپردازیم و اصلاً یکی از وجوه تمایز هنر جدید و هنر قدیم است.

ادراک ماهیت واقعیت سینمایی و تحلیل آن برمی‌گردد به اینکه ما مسألهٔ سوبژکتیویسم را در هنر جدید و خصوصاً در سینما بررسی کنیم و بشناسیم؛ چون آن چیزی که واقعیت سینمایی را از واقعیت خارج، که به طور معمول ما با آن در تماس هستیم، متمایز می‌کند همین مسألهٔ سوبژکتیویسم است. اولاً باید بدانیم حقیقت در عالم با توجه به مراتب وجودی انسان سه مرتبهٔ ظهور دارد. از آنجا که ما انسان را خلاصه‌ای از جهان می‌دانیم (بعضی عرفا تعابیر دیگری هم در این مورد دارند)، او را «جهان صغیر» می‌دانیم و همهٔ آن مراتبی را که در عالم خلقت موجود است، در وجود انسان هم پیدا می‌کنیم. همان‌طور که در عالم وجود می‌توان سه مرتبهٔ عالم حس، عالم عقل و عالم مثال را که واسط این دو عالم است تشخیص داد، همین سه عالم در وجود انسان هم هست. با توجه به این سه مرتبه در وجود انسان، سه مرتبه از ظهور حقیقت هم داریم که انسان در عالم حس از طریق علم حصولی، در مرتبهٔ عقل به صورت حکمت و فلسفه و در مرتبهٔ خیال [به صورت هنر] ظاهر می‌کند. از آنجا که هنر مستقیماً مربوط به این عالم از وجود انسان است باید بیشتر به آن بپردازیم. عالم معقولات، عالم مجردات است و صورتی ندارد. یعنی قبل از این است که موجودات صورت بپذیرند. صورت پذیرفتن مخصوص به عالم مثال است که قبل از عالم حس و عالم ماده قرار دارد و بعد هم عالم محسوسات است (ما با تفاسیری که در این مورد وجود دارد کاری نداریم).

عالم معقولات، عالم وحدت است. حقیقت وقتی نازل به عوالم پایینتر می‌شود، از وحدت به جانب کثرت متمایل می‌شود. عالم محسوسات

علی الاطلاق عالم کثرت است و عالم مثال واسط این دو است. همین عوالم به همین شکل در انسان هم هست. [پس] به توسط انسان حقیقت در عالم با توجه به این سه مرتبه ظاهر می‌شود که در مرتبهٔ حس همان علوم حصولی یا علم‌الیقین گفته می‌شود و در مرتبهٔ عقل به آن عین‌الیقین می‌گویند. تعبیری که در حکمت ما هست چنین است.

علم‌الیقین یعنی این نحوهٔ ظهور از حقیقت، به جزئیات کثرات می‌پردازد. در مقابل، عین‌الیقین به ماهیت و کلیات کار دارد. در اینجاست که حکمت و فلسفه طرح می‌شود یعنی حقیقت بدین نحو از وجود انسان در عالم ظاهر می‌شود. اما یک مرتبهٔ دیگر از ظهور حقیقت هم هست که به آن حق‌الیقین می‌گویند. از آنجا که ما در این روزگار زندگی می‌کنیم و اذهان ما با اصطلاحات روز آشناتر است، اگر این اطلاع حاصل شود امکان فهم مطلب راحت‌تر حاصل می‌شود. علم‌الیقین، را مرتبهٔ «آگاهی» و عین‌الیقین را مرتبهٔ «خودآگاهی» می‌دانند، تعبیر خاص یکی از حکمای معاصر برای مرتبهٔ حق‌الیقین «دل‌آگاهی» است عین‌الیقین، با توجه به این مرتبهٔ وجودی انسان که ما در مورد آن تعبیر عقل داریم، در عالم به توسط عقل ظاهر می‌شود. تجلی حقیقت در این آینه یعنی آینهٔ عقل توسط تفکر محقق می‌شود و تعبیری که ما برای آن داریم حکمت است.(حکمت یا فلسفه که حالا ما وارد تفاوتهای آنها با همدیگر نمی‌شویم.) اما تجلی حقیقت با واسطهٔ عالم خیال از انسان، یکی از نحوه‌های ظهورش هنر است؛ یعنی هنر در واقع ظهور حقیقت با واسطهٔ خیال است که توسط تخیل در خارج محقق می‌شود. همان‌طور که گفتیم در شناسایی، ساحت دیگری قائل هستند وآن حق‌الیقین است که تعبیر «دل‌آگاهی» را برای آن دارند. در اینجا دیگر شناسایی انسان از مرتبهٔ حصولی خارج می‌شود و به آن علم حضوری می‌گویند. اینجا دیگر مقام معاینه نیست، مقام مشاهده است. انسان با حقیقت روبه‌روست یعنی در محضر حقیقت حضور دارد و بعد این حضور را در عالم به توسط وجود خودش جلوه می‌دهد. داستان خیلی مشهوری راجع به برخورد ابن‌سینا و ابوسعیدابی‌الخیر نقل می‌کنند که پس از ملاقاتی که این دو با هم داشتند، از ابن‌سینا پرسیدند ابوسعید را چگونه دیدی؟ گفت: آنچه من می‌دانم او می‌بیند. درست مثل تعبیری که ما استفاده کردیم: «آنچه من می‌دانم» اشاره به مقام معاینه دارد و «او می‌بیند» اشاره به مقام مشاهده است؛ یعنی در

واقع آن چیزی که حکمت و فلسفه با پای عقل و استدلال عقلی به آن می‌رسد، در مرتبهٔ شهود حقیقت انسان «حضور» دارد. در آن مرتبهٔ شناسایی «حضور» دارد و بعد از وجودش در عالم ساطع می‌شود و به اعتقاد ما، حقیقی‌ترین مرتبهٔ شناسایی همین معرفت حضوری یا شهودی است که از آن تعبیر به «دل‌آگاهی» می‌کنند. البته از ابوسعید هم وقتی پرسیدند ابن سینا را چگونه دیدی؟ گفت: هر جا که من رفتم این کور هم با عصا آمد که اشاره دارد به اینکه عقل واصل به این مقامات نمی‌شود. یعنی با پای عقل نمی‌توان به این مقامات واصل شد اما با همین عصا امکان رسیدن به آن موجود است.

برای اینکه تا حدی تفاوت عقل و دل را بفهمیم [باید گفت] وجود حقیقی انسان در دلش ظاهر می‌شود. (این تعبیر دل با قلب گوشتی متفاوت است. تعبیر دل همان تعبیری است که قرآن از قلب دارد.) تعبیر «دل‌آگاهی» خیلی تعبیر داهیانه‌ای برای این مطلب است. همهٔ اعمال انسان و تفکرات او تا هنگامی که در دل او ظاهر نشود و در آنجا به صورت ملکات ثابتی در نیاید جزو وجود حقیقتی انسان نیست. در واقع انسان با همین وجه دل است که با خدا روبه‌رو می‌شود. به هر جهت، اصولاً تفکر برای تحقق، به واسطهٔ خیال محتاج است؛ یعنی حتی یک فکر که به صورت مجرد در ذهن موجود است، وقتی بخواهد نازل بشود و بیان بشود، محتاج تخیل است، یعنی تا تخیل کمک نکند و تا به آن فکر مجرد صورت ندهد، امکان بیان آن نیست.

به هر تقدیر، هنر به واسطهٔ خیال است که ظاهر می‌شود و حقیقت را در عالم ظاهر می‌کند.

هنر در ساحت سوم یعنی ساحت «دل‌آگاهی» که معرفت حضوری و شهودی است قرار دارد و با این شهود و مشاهده، حقیقتی را که نهان است آشکار می‌کند. هنرمند با حضور رو در رو با حقیقت، از وجودش آن شهود و معرفت حضوری ظاهر می‌شود و با این ظهور، هنرمند یک حقیقت نهان را آشکار می‌کند. تعبیر ابداع یا خلق یا خلاقیت با این تعبیر خیلی سازگار است. (یعنی نقشی که هنرمند در ظهور حقیقت دارد.) این کلمهٔ «ابداع» مرادفش در انگلیسی همان poetry است که به «شعر» ترجمه‌اش می‌کنند. این لفظ با محاکاتی که قبلاً مطرح شد و نظری که به ارسطو نسبت می‌دهند که هنر محاکات عالم محسوس است، اندکی متفاوت است. عرفان هم معرفت حضوری و شهودی است و نزدیکی هنر و عرفان

هم به همین دلیل است. اصلاً متنهای عرفانی مثل آثار شیخ اشراق مثلاً فی حقیقةالعشق را نمی‌شود فهمید که آیا باید جزء آثار هنری قلمداد کرد یا آثار عرفانی و اشراقی، چون این دو نحوهٔ ظهور حقیقت در عالم بسیار به هم نزدیک هستند.

آن چیزی که از نظر ارسطو راجع به هنر ـ در یک جمله ـ صحبتش شد و نیز آن چیزی که راجع به مطابقت با واقع گفته شد با این مسأله اندکی متفاوت است. [جلسهٔ گذشته] سؤال شد که اگر هنر را تقلید از طبیعت بگیریم، با توجه به اینکه خود طبیعت موجود است، این تقلید چه فایده‌ای دارد. باید گفت، محاکات، به معنای تقلید نیست. اگر درست به ریشهٔ کلمه و مسائلی که راجع به آن گفته شد توجه بکنید می‌بینید معنایی که از محاکات می‌گیرند چیزی شبیه همان تخیل و تمثل دادن به حقیقت است که این به معنای تقلید صرف یا تقلید ظاهری از عالم محسوس نیست، بلکه معنای عمیقتری دارد که با واسطهٔ همان عالم خیال محقق می‌شود. اگر محاکات را به این معنا بگیریم، اصلاً تخیل و تخییل جزء اساسی آن است.

ما در مورد واقعیت عرضه شده در فیلم که مخاطب با آن تماس می‌گیرد، بحث می‌کنیم. در فیلم یک زندگی جریان دارد. زندگیی که خارج از ما واقعیتی دارد. این واقعیت یک واقعیت سوبژکتیو است. درست مثل جهانی که انسانها دو رو بر خودشان می‌کشند. این جهان هم یک جهان سوبژکتیو است و اینکه تا چه حد به جهان خارج از خودش و به واقعیت عالم نزدیک است، به همان جهان‌بینی و شناخت از جهان برمی‌گردد. باید دید آن معرفت نسبت به جهان چقدر حقیقی است. اگر انسان معرفتش از جهان حقیقی باشد، جهانی هم که اطرافش می‌سازد بالنسبه حقیقی خواهد بود. هر چقدر دورتر از حقیقت جهان باشد، همان قدر هم آن جهان دورتر از حقیقت است. در مورد واقعیت معروض در فیلم هم، اینچنین است. مجموع کسانی که در فیلم کار می‌کنند وجودشان حول محور فیلمساز معنا پیدا می‌کند فیلمنامه هم با تفسیری که فیلمساز از آن دارد تصویر می‌شود. باید دید که آن واقعیت سوبژکتیوی که فیلمساز می‌خواسته در تصویر ارائه کند چیست. مخصوصاً اینکه، واقعیتی که در سینما عرضه می‌شود یک واقعیت رؤیایی و مثالی است و شباهتی به واقعیت خارج ندارد. واقعیتی است شبیه به واقعیتی که ما در رؤیا با آن طرفیم؛ در جهانی است که ما در رؤیا با آن طرفیم. در جهان رؤیا شما پرواز می‌کنید، ثقل زمین را هر موقع بخواهید هست و هر موقع نخواهید نیست.

قواعدی که طبیعت وجود انسان براو تحمیل کرده به راحتی در رؤیا انکار می‌شود. در رؤیا هیچ قاعدهٔ ثابتی وجود ندارد. قواعد عالم رؤیا قواعدی است که البته با حقیقت نسبتی دارد. نمی‌گویم بی‌نظم است. نظامی دارد و مطابق با همان نظام است که تعبیر می‌شود. کسانی که تعبیر خواب می‌دانند این نظام معنوی حاکم در خواب را می‌شناسند و بر اساس آن هم تعبیر می‌کنند؛ مثلاً شمشیر نشانهٔ فلان مطلب است و خون نشانهٔ بهمان و کم‌کم خواب را تعبیر می‌کنند. واقعیت معروض در فیلم هم واقعیت رؤیایی و مثالی است. اصلاً محدود به قواعد طبیعی نیست. حجاب ظاهر و باطن در فیلم برداشته می‌شود. می‌شود افکار شخصیت مطرح شده در واقعیت معروض در فیلم را دید. ممکن است حتی توهمات و رؤیاهایش را هم ببینید. حتی باید احساساتش را نسبت به اطرافیان به شما نشان بدهد تا بفهمید این آدم چگونه آدمی است. در ایزود آخر فیلم دستفروش، همهٔ تفکرات و توهمات دستفروش نشان داده شده بود. شما هم به راحتی تفکیک می‌کردید که کجایش توهمات و کجایش واقعیتی است که دستفروش در آن اسیر است. در سینما مرز ظاهر و باطن برداشته می‌شود و قواعد طبیعی برای واقعیت محدودیت ایجاد نمی‌کند. قصد من از این بحثها برای درک این تفاوتهاست. اینکه این واقعیت، واقعیت خارج نیست بلکه واقعیت مثالی و رؤیایی است.

واقعیت را معمولاً به دو معنا می‌گیرند، در تفکر جدید مرسوم است که واقعیت را به معنای عالم ظاهر و حس و زندگی معمول انسانها می‌گیرند. اگر به سراغ آن چیزی که در مکتب رئالیسم در سینما مطرح است بروید این مطلب روشنتر می‌شود که معنایی که از واقعیت در نظرشان است چه معنایی است. اما معنایی که از واقعیت در نظر ماست، این معنا نیست. ما اگر رابطهٔ «حقیقت» و «واقعیت» را با توجه به تفکری که به آن اعتقاد داریم جستجو کنیم، می‌بینیم که تفاوت چندانی میان این دو معنا نیست. معمولاً «واقعیت» را به معنای حقیقتی که برای انسان وقوع پیدا کرده و در آن «انسان» لحاظ شده به کار می‌برند اما لفظ «حقیقت» قدری فراتر از این معناست «انسان» لحاظ شده به کار می‌برند اما لفظ «حقیقت» قدری فراتر از این معناست یعنی وجود انسان در آن لحاظ نشده است. واقعیت از نظر ما همین زندگی عادی مردم یا همان که تعبیر «فطرت اول» برایش صادق است، نیست. ما واقعیت را

تجلی حق در مرائی زمان و مکان و نسبت به انسان می‌دانیم که البته در این تعبیر یک اشتباه یا مسامحه وجود دارد و آن اینکه زمان و مکان خود با تجلی حق وجود پیدا می‌کنند و قبل از آن زمان و مکان اصلاً متصور نیستند، به هر تقدیر حالا با این مسامحه این را از ما بپذیرید.

تا قبل از تفکر جدید، برای واقعیت خارج از انسان، چنین حقیقتی قائل بودند و این حقیقت را ثابت می‌دانستند و بعد با آن به مثابه مشیت مطلقهٔ حضرت حق و ظهور او روبه‌رو می‌شدند، به همین دلیل آن را سراپا خیر و حسن و عدل می‌دانستند. تعبیر «بالعدل قامت السموات و الارض» تا حدودی به این مطلب مربوط می‌شود. این معنای از واقعیت با آن معنایی که از واقعیت مورد نظر مصطلح است، اصلاً نمی‌خواند. تا قبل از تفکر جدید، تفکر انسان نسبت به واقعیات و حقیقت چنین چیزی بود. گاه در تعبیراتی که ما استفاده می‌کنیم، می‌پرسیم که آیا تفکر او واقعی است یا نه؟ یا آیا این تصور و پندار تو با واقعیت منطبق است یا نه؟ اگر درست توجه کنید که این جملات را به چه معنایی به کار می‌برید، پی خواهید برد که ریشه‌اش در اعتقاد به یک حقیقت ثابت در خارج از خودمان است و میزان صحت و سقم افکار انسان همواره با این واقعیت مطابقت دارد. اگر پندارهای انسان با واقعیت تطبیق داشت، می‌گویید تفکرات او درست است و اگر نه، می‌گویید اشتباه است.

توضیح بیشتری می‌دهم: در جهان، تفکرات مختلفی موجود است، بعضیها می‌گویند خدا هست و برخی می‌گویند نیست مکاتب مختلفی هم موجود است در مورد معاد هم همین تفاوت موجود است، در سایر موارد هم همین‌طور. اما بالأخره فراتر از این تفاوتها، واقعیت چیست؟ وقتی این تفاوتها و این سؤالات طرح می‌شود، شما همیشه در جستجوی واقعیت هستید. در این سؤال که خدا هست یا نیست؟ همیشه یکی از دو وجه صادق است؛ بالأخره یا خدا هست یا نیست. این دو وجه چون ناقِض هم هستند، نمی‌توانند با هم موجود باشند. به هرحال در مجموعه سؤالاتی که از شما می‌شود و با مجموعه تردیدهایی که در زندگی برخورد می‌کنید، اگر درصدد یافتن جوابش برآیید، می‌بینید که انسان فطرتاً به دنبال یک واقعیت واحد و ثابت یعنی به دنبال حقیقت است. دنبال حقیقت واحد و ثابتی است تا خودش را و نحوهٔ زندگی خودش را با آن واقعیت و حقیقت تطبیق دهد و ببیند آیا مثلاً افکارش صحیح است یا

نه؟ مثلاً در مورد معاد چه طور باید فکر کند یا راجع به خدا چگونه باید فکر کرد؟ تفکرات مختلفی هم در کتابهای [مربوط به] تئوریهای سینما موجود است، کدام یک از اینها واقعیت دارد؟ می‌توانید تصور کنید که همهٔ اینها، با همهٔ وجوهی که دارند، درست است؟ اینچنین نیست.

انسان فطرتاً در خارج از خودش یک حقیقت ثابت و واحد که می‌خواهد به آن برسد، قائل است. تا قبل از تفکر جدید تا قبل از ظهور اومانیسم در میان بشر، این نحوهٔ نگرش نسبت به عالم در میان همهٔ انسانها وجود داشته است؛ همه معتقد به یک حقیقت واحد و ثابت در بیرون از خودشان بودند و معیار صحت و سقم افکار انسانها، همین مطابقت با واقع بود، معیار حسن و قبح اعمالشان هم همین‌طور. یعنی از روی جوابهایی که در آن مواضع تردید پیدا می‌کرده است؛ مثلاً در مورد همین سؤال «خدا هست یا نه؟» انسان بالأخره به یکی از دو جواب می‌رسد و اتخاذ هر کدام، یک نوع روش زندگی را اقتضا می‌کند. اگر برسد به اینکه خدا نیست، ول است، اگر برسد به اینکه خدا هست، باز با توجه به مواضع دیگری از تردید که در پیشاپیش اوست، به هر ترتیب یک نحوهٔ خاص از زندگی پیش پاپیش می‌بیند که با محدودیتهایی همراه است. «عمل» ناشی از «نظر» و اعتقاداتی است که انسان نسبت به اطرافش پیدا می‌کند. اگر بیرون از خودمان این حقیقت واحد و ثابت و این واقعیتی را که در خارج از خودمان تشخیص می‌دهیم منطبق بر حق ندانیم، آن وقت هر کسی مجاز است هر طور که می‌خواهد زندگی کند و شما هیچ اشکالی نمی‌توانید بگیرید که چرا این نحوهٔ زندگی را انتخاب کرده است یا چرا تفکراتش در مورد مطلبی این چنین است آن وقت همه اجازه دارند که هر جور زندگی کنند.

در مورد مسألهٔ اندیویدوالیسم، موضوع مهم این است که گفته می‌شود هنر یک امر فردی است و یک امر گروهی و اجتماعی نیست؛ یعنی جلوهٔ هنر و ظهورات هنری همگی فردی است. البته این امری است که در گذشته هم سابقه داشته است؛ یعنی در گذشته هم هر کسی که به هنری اشتغال داشته با این مسأله مواجه بوده است، منتهی در هنر جدید شکل خاصی پیدا کرده و مراد من همین شکل خاص است.

تا قبل از ظهور اومانیسم، انسان محور وجود و ملاک صحت و سقم و حسن و قبح اعمالش را بیرون از خودش و در حق جستجو می‌کرد؛ در یک حقیقت ثابت و واحد. اما با ظهور تفکر اومانیسم،

این محوریت و اصالت به بشر منتقل می‌شود؛ یعنی بشر فی نفسه معیار خودش است و نفس خودش را معیار حسن و قبح و صحت و سقم افکار و پندارها و بعد معیار حسن و قبح اعمال می‌بیند. البته این در بیرون به دو نحو ظاهر می‌شود، یکی اینکه نفس کلی بشر را محور حق بگیریم که منتهی به مفهوم ایده‌آلیسم جدید می‌شود؛ یا نفس فردیت بشر را معیار حق در عالم بگیریم که منتهی به اندیویدوالیسم یا اصالت فرد می‌شود یعنی بشر یا نفسانیت خود را اصل می‌گیرد یا فردیت خود را. مسأله اصالت جمع یا کلکتیویسم هم از این خارج نیست. پس، اینکه می‌گویند آنا الحق فرعونی با اومانیسم محقق می‌شود؛ یعنی انسان دم از آنا الحق می‌زند، منتهی نفسانیت و فردیت خودش را معیار حق در عالم می‌داند. معتقد به یک حقیقت واحد و ثابت در خارج از خودش نیست و معیار صحت و سقم افکار خودش را هم به مطابقت با واقع نمی‌داند و معیار حسن و قبح اعمال خود را هم خارج از خودش جستجو نمی‌کند.

روی این حقیقت ثابت واحد تأکید دارم چون ممکن است بگویند حقایق مختلفی خارج از ما موجود است مثل اعتقاد به چند خدایی که هر خدایی یک پسندی دارد و هر کسی با اعتقاد به آن خدا می‌تواند مطابق پسند او زندگی کند و همهٔ اینها هم در آنِ واحد در یک عالم جمع می‌شود. اینکه من روی حقیقت ثابت و واحد تأکید می‌کنم به این معناست که حتماً در اینجا باید این واحد و ثابت را قید کرد. [چون] با این آنا الحق فرعونی که بشر جدید داعیهٔ آن را دارد، در واقع هیچ ملاک و معیاری برای صحت و سقم و حسن و قبح اعمال خارج از وجود بشر موجود نیست.

در جلسهٔ قبل، وقتی راجع به سوبژکتیویسم بحث بود صحبت کشید به عرفان و عرفای خودمان، یعنی نحوهٔ روبه‌رویی عرفا با جهان، می‌بینید که این آنا الحق ـ لااقل لفظاً ـ نزدیک به چیزی است که عرفای ما در نهایت حصول به مراتب کمال به آن می‌رسند. اما این دو غیر از همین اشتراک لفظی، هیچ نسبتی با یکدیگر ندارند، به همین دلیل من لفظ آنا الحق فرعونی را به کار بردم تا اینها از یکدیگر جدا شود چون فرعون داعیهٔ آنا ربکم الاعلی داشت. عرفا اوما نیست نیستند. اگر ما در اینجا نحوهٔ تفکرمان را نسبت به انسان بررسی نکنیم، متوجه نمی‌شویم که اینها چه تفاوتی با همدیگر دارند. اگر به انسان به عنوان خلیفهٔ خدا و مظهر ولایت مطلقه توجه نشود، اصلاً متوجه تفاوت داعیهٔ آنا الحق و آنا الحق

فرعونی نمی‌شویم. در جایی که به انسان کامل به عنوان خلیفة الله، به معنای مظهر جامع اسماء و صفات خدا توجه دارند، أنا الحق می‌گویند. مثل آینه‌ای که وقتی انعکاس خورشید و نور آفتاب را در آن ببینید، أنا الشمس می‌کند، می‌گوید که خورشیدم، یعنی خورشیدنمایی می‌کند؛ وجود انسان هم اینچنین است یعنی قابلیت آن را دارد که نور حق به تمام و کمال از وجودش ظاهر شود و بعد مظهر حق، خلیفةالله و مظهر ولایت مطلقه بشود. این خیلی تفاوت دارد با اومانیسمی که بشر خودش را بنیان هستی و محور حق و ملاک صحت و سقم و حسن وقبح می‌داند و به اخلاقی خارج از این قائل نیست.

در مورد رئالیسم هم این مسأله پیش آمده است. رئالیسم معنایش نسبت به سابق عوض شده است. رئالیسم را هم در معنای جدید، به معنای اصالت عالم حس و عالم ظاهر می‌گیرند. یعنی برای همین عالمی که انسانها بر اساس عادات و رسوم و مشهورات روز در آن زندگی می‌کنند، اصالت قائل هستند و به این رئالیسم می‌گویند. البته حضرت علامه طباطبایی‌ﷺ رئالیسم را بدین معنا استفاده نکرده‌اند. [ایشان] در اصول فلسفه و روش رئالیسم، رئالیسم را به همان معنایی که قدما به آن اعتقاد داشته‌اند، یعنی اصالت واقعیت به کار برده‌اند. رئالیسم را به معنای اصالت واقعیت، معنایی که خودمان به آن اعتقاد داریم، گرفته‌اند نه به معنای جدید آن یعنی اصالت عالم ظاهر و عالم حس. حالا سوبژکتیویسم را باید با توجه به اینها معنا کرد. هنرمند جدید، خودش را نسبت به خودش متعهد می‌داند نه نسبت به حق و نسبت به واقعیت خارج از خود. [او] نسبت به حقیقت واحد و ثابت خارج از خودش تعهدی ندارد چون به آن قائل نیست. آن نسبتی که در عرفان جستجو می‌کنیم که نسبت ظاهر و مظهر است و انسان نسبت به حقیقت مظهریت قائل است و می‌گوید من مظهر حقیقت هستم، به معنای اومانیسم نیست. وقتی انسان می‌گوید من مظهر حق هستم، برای خودش اصالت قائل نیست، برای حق اصالت قائل است. می‌گوید من به عنوان مظهر آن حق می‌توانم صفات او را در خودم در عالم جلوه بدهم، حال اینکه امروز می‌گوید که من معیار حقم، می‌گوید أنا الحق.

با توجه به این معنا، دو وجه ظاهر می‌شد، یکی اینکه نفس کلی و ذهن کلی بشر را اصالت بدهیم که ایده‌آلیسم محقق می‌شود و دیگر اینکه فرد، نفس فردی خود را معیار حق بداند، که

اندیویدوآلیسم می‌شود. در اینجا اگر هنرمند مالیخولیایی هم باشد، یعنی تفکرش نسبت به جهان چیزی غیر از توهمات نباشد، باز هم وقتی خودش را بیان می‌کند، تعهدش به انجام رسیده است، چون نسبت به خودش متعهد است نه نسبت به حقیقت و واقعیت خارج از خودش، در همین حد که خودش را بیان کند، کفایت می‌کند.

اینکه هنرمند امروز برای ارتباط جمعی کار می‌کند به خاطر این است که از آغاز، نیتش ارتباط برقرار کردن با سایرین است. یعنی تعلق به نفس و تعلق به دیگران جانشین به حق شده است. بعداً در این مورد صحبت خواهد شد که اومانیسم دو چهره دارد، یکی در اندیویدوالیسم یعنی فردیت انسان جدید ظاهر می‌شود و دیگری در سوسیالیزم. شما می‌بینید در عین حالی که بشر را به منحل شدن در جمع ترغیب می‌کنند، در حالی که بشر در هیچ روزگاری اینقدر تنها نبوده است. آدمها تنها و منحل در جمع هستند و هیچ ارتباطی با هم ندارند. علتش هم این است که اومانیسم دو چهره دارد که یکی به سوسیالیزم و یکی به اندیویدوالیسم منجر می‌شود. این است که آدمهای این روزگار در عین اینکه بشدت تنها هستند، اجتماعی‌اند؛ همه تنها هستند ولی با هم زندگی می‌کنند، تحت قواعد و قوانین مشترک زندگی می‌کنند. اهمیتی هم که بشر امروز به جامعه و قانون می‌دهد تابع همین مسأله است. می‌بینید که از همان بچگی تبلیغ می‌کنند که مثلاً بچه‌ام را برای خدمت به جامعه بار می‌آورم یا [می شنوید] بچه‌اش را به جامعه تحویل داد در حالی که قدیمیها با این نیت بچه‌هایشان را بزرگ نمی‌کردند. همه چیز به کمال انسانی و خلیفةاللهی منجر می‌شده است. البته نمی‌خواهم روزگار قدیم را مطلقاً تأیید کنم. وقتی می‌گویم قدیم، مقصودم فرهنگ قدیم است، فرهنگ دینی که حاکم بوده است و اصلاً نظرم هم این نیست که باید برگشت و رجعت کرد.

به هر تقدیر، کارگروهی در سینما هم حول محور یک شخص معنا می‌گیرد و همیشه خواسته‌ها و تفکرات یک نفر که همان فیلمساز است در فیلم ظاهر می‌شود. اصلاً هنر یک امر فردی است و امر گروهی نیست. نمی‌شود گفت یک گروه جمع شده‌اند و کار هنری می‌کنند، اگر هم بگوییم یک گروه جمع شده‌اند و کارگروهی می‌کنند، باید یک فرد، محور باشد. چون هنر یک امر فردی است، حتی به همان معنایی که خود ما به آن معتقدیم یک امر فردی است. آنجا هم یک امر جمعی نیست مگر آنکه، به آن مفهوم و منظری که

ما می‌بینیم، انسانها به وحدتی برسند و تفاوتی در آنها نباشد که این هم ممکن نیست؛ چون همهٔ انسانها با هم متفاوت اند و به تعداد انفاس خلایق راه به سمت خدا هست.[پس] چون هنر یک امر فردی است، در کار سینما هم، همهٔ کارها و پروسه‌های مختلف حول وجود فیلمساز معنا می‌گیرد و وجود وی و درون نهفته‌ها و احساسات و نفس اوست که در فیلم ظاهر می‌شود. در اینجا باید ببینیم تا چه حد توهمات و تصورات این فیلمساز نسبت به عالم خارج، با واقعیت منطبق است.

اما در این زمینه، یک چیزی هست و آن اینکه، یک انسان می‌آید فیلم را می‌سازد که، کسی مثل حقیر معتقد است که باید وجود خودش را با واقعیت عالم انطباق بدهد. پروسه‌ای هم که برای رسیدن به این مطلب طی کرده این است که اول نشسته و پیدا کرده است که حقیقت چیست، حال یا از راههایی که در معرفت دینی وجود دارد یعنی از راههای شهودی رسیده است، مثلاً تزکیه نفس کرده و به خلوصی رسیده که آن خلوص موجب شده تا آن حکمت از قلبش بجوشد؛ یا از طریق حصولی راه دیگری ندارد، معرفت یا شهودی است یا حصولی. از هر طریق که آمده، رسیده به اینکه حقیقت چیست. بعد سعی کرده میان خود و آن حقیقت، نسبتی واقعی برقرار کند. همان طوری زندگی کند که واقعیت عالم خارج هست. یعنی میان خود و عالم خارج مطابقت ایجاد کند. حال این انسان فیلمساز، وقتی درون نهفته‌های خود را بیان می‌کند (به هر تقدیر در اینجا باز [سخن از] بیان درون نهفته‌های اوست) بیشتر به واقعیت عالم نزدیک است تا کار یک انسان که خودش از حقیقت عالم به دور است. تفاوت اینجاست. مثل همان تفاوتی که در مورد عرفا ذکر شد، فقط اشتراک لفظ است.

ما «واقعیت» را به آن وجه از هستی اطلاق می‌کنیم که در ارتباط با انسان طرح می‌شود و فرقش با حقیقت این است که انسان در آن لحاظ شده وگرنه واقعیت عالم، همان حقیقت است در مراتی زمان و مکان. با این تعبیر دیگر اشکالی در مطابقت با واقع موجود نیست، یعنی واقعیت همان حقیقت است و انسان مؤمن در هر حال لزوماً باید خودش را با این واقعیت و حقیقت خارج از خودش تطبیق بدهد. بنابراین، انسان فطرتاً قائل به این مطابقت هست، یعنی قائل به این است که همهٔ اعمال و رفتار و تفکر و پندارش باید با واقع مطابقت داشته باشد. این عالم یک حقیقتی دارد و

واقعیت یکی از این وجوه است. حالا، با توجه به آن جهان‌بینی که به تعبیر امروزیها داریم یا نگرشی که نسبت به عالم داریم، حقیقت و واقعیت را این طور معنا می‌کنیم.

واقعیت سینمایی، در واقع، نگرش سوبژکتیو فیلمساز است که در فیلم ظاهر شده است. بنابراین، واقعیت، سوبژکتیو است و میزان نسبتی هم که با حقیقت و واقعیت عالم دارد همین است. تماشاگر فیلم هم اصلاً نسبت به آن واقعیت اختیار و امکان جستجو ندارد. امکان گردش در آن واقعیت را ندارد. صحنهٔ ثابتی جلوی او هست که باز هم او را آزاد نگذاشته‌اند که در آن، واقعیتی جستجو بکند و هر چیزی را به هر صورتی که می‌خواهد ببیند؛ حتی حرکات و اندازهٔ اشیا را برایش تنظیم کرده‌اند.

آن شیئی هم که تصویرش را ما در واقعیت سینمایی می‌بینیم اصلاً آن شیء خارجی نیست. تصویر این لیوان، لیوان نیست، چیز دیگری است. تصویر این لیوان نشانه است. اگر در عکس است، نشانه‌ای است که به درون نهفته‌ها و نفسانیات عکاس اشاره می‌کند. اگر در فیلم است، اشاره به درون نهفته‌ها و احساسات فیلمساز دارد. یک نشانه و علامتی است که اشاره به معنای خاصی دارد که اگر آن را در مجموع پلانها و در آن سکانس بخصوص بگذارید و ارتباط آن را با سکانسهای دیگر[و نسبت] به سمت آن هدفی که مورد نظرش بوده و آن اخری که تماشاگر را هدایت می‌کند بسنجید، می‌بینید که این تصویر معنای خاصی دارد. علامت خاصی است که اشاره به یک معنای خاص دارد. به همین دلیل هم آن تصویر یک اندازهٔ بخصوصی دارد. اگر قرار است تصویر درشت باشد، نمی‌شود لانگ شات گرفت. فرض کنید شما در جایی می‌خواهید روی لبخندی تأکید کنید، اگر این را مدیوم شات بگیرید تأکید نمی‌شود، باید آن مطلب را درشت بگیرید تا تماشاگر بفهمد که مقصود شما آن لبخند بوده است. بنابراین، آن لبخند اصلاً لبخند خارجی معمولی نیست، علامتی است که به معنای مورد نظر شما اشاره می‌کند. واقعیتی که تماشاگر با آن مواجه است این واقعیت است نه آن واقعیت خارج. امکان انتخاب هم به هیچ وجه ندارد، این چیزی است که فیلمساز از همان ابتدا و با تمهیداتی که چیده، خواسته است. فیلمنامه را نوشته و براساس آن معنایی که مورد نظرش بوده و با توجه به عنایتی که می‌خواسته تماشاگر را بکشاند آن را دکوپاژ کرده، روی آن فکر کرده و

حرکات را تنظیم کرده است. بعد که شما با نتیجهٔ کار رودررو هستید هیچ جای انتخابی برای شما نمانده است. بناچار باید بنشینید و در یک فضای تاریک آن چیزی را که فیلمساز نمایش می‌دهد ببینید. این ماهیت سینماست. قصد طعنه نیست. اگر حرفهایی که ما می‌زنیم درست باشد به واقعیتش نزدیک می‌شویم تا بعداً ببینیم چگونه باید با سینما روبه رو شد. اینجا ممکن است هم استفادهٔ خیر کرد و هم استفادهٔ شر. این طور نیست که [سینما] حتماً انسان را به جانب شر بکشاند و هیچ جانب خیری در آن نباشد. همین طور که الآن می‌بینید، می‌شود کارهایی هم کرد که انسان را به فطرت ثانیش رجوع بدهد و بعد به خودآگاهی و دل آگاهی برساند. من معتقدم که می‌شود و امکان دارد که در سینما این کار را کرد منتها با توجه به اینکه ما همهٔ عناصر بیان را در سینما بشناسیم و ماهیت سینما را به عنوان یک کل بشناسیم و بعد تک‌تک عناصر بیانی سینما، تصویر، حرکات، افکت، موسیقی و... را تحلیل بکنیم و در مجموع ببینیم چگونه باید با این زبان بخصوص حرف زد.

هر زبانی نسبتی برای پذیرش حقیقت دارد، چرا قرآن به زبان عربی نازل شده و به زبان آلمانی نیامده است؟ شاید به بعضیها بربخورد که چرا با سینما به عنوان زبان ارتباطات جمعی، خیلی خشک برخورد می‌کنیم، اما مقصود من این نیست. اگر ما بخواهیم به سراغ سینما به مثابه هنر هم برویم، باز با این مسأله روبه‌رو هستیم. عکاسی و نقاشی هم با همین مفهومی که گفتیم، هر دو هنر است و هر دو هستم به آن نفسانیات و درون نهفته‌های هنرمند اشاره دارد. از این نظر، سینما هم هنر است و بیان سوبژکتیو واقعیت از چشم یک هنرمند. حالا اینجا فیلمساز است، آنجا عکاس و نقاش. در عکاسی، عکسی که عکاسی از اشیای خارج از خودش گرفته، ارتباطی با واقعیت خارج ندارد. او در یک زاویهٔ خاص و با یک اندازهٔ بخصوص، عناصر خاصی را با هم در تصویر ترکیب کرده است و به اصطلاح منطقی تنها «ماده کار» اشیاء و واقعیت خارج است وگرنه صورت را خود عکاس داده و به همین دلیل هم به آن «هنر» می‌گویند پس «عکس» به معنای محاکات یا تقلید از طبیعت نیست، چون هنرمند عکاس از طبیعت «انتخاب» کرده، ابتدا موضوع و سپس عناصر بیانی را پیدا کرده، آنها را کنار هم چیده و با زاویهٔ بخصوصی اینها را روی هم انداخته است. هنر ترکیب و هر اندازه‌ای هم یک جور اشاره‌ای به درون و احساسات آن عکاس دارد. در نقاشی هم

همین‌طور است. تفاوت نقاشی با عکاسی (اگر از نظر تکنیکی بررسی شود) این است که، نقاش تخیلش بیشتر دخالت دارد. تکنیک کارش ـ یعنی مهارت او در بیان ـ هم با عکاسی متفاوت است. نقاش تخیلش را باید بیشتر به کار بیندازد چون وظیفهٔ نقاش صورت دادن به مفاهیم مورد نظرش است. عکاس از صورتهای موجود در خارج، از صور فرعیه یا هیئات و اشکالی که بیرون از خودش در عالم واقعیت موجود است برای بیان مقصود یا بیان احساسات و نفسانیات خود استفاده می‌کند. نمی‌خواهیم بگوییم فقط رسانه است. اصلاً به این معنایی که مصطلح است نمی‌خواهیم بررسی کنیم. حتی به عنوان هنر هم، عکاسی زبانی دارد که با آن مراد خودش را بیان می‌کند.

در سینما مسأله خیلی پیچیده‌تر از اینهاست. در هیچ کدام از هنرها، چیزی که با سینما قابل قیاس باشد وجود ندارد. سینما، ماهیتاً با دیگر هنرها خیلی تفاوت دارد، تنها از نظر سوبژکتیویته و نگرش سوبژکتیو فیلمساز نسبت به جهان [مانند سایر هنرهاست]. [فیلمساز] هم از واقعیت تصوری دارد که آن تصور سوبژکتیو را می‌سازد. زبان خاص و بیان هنری خاصی هم دارد که از آن برای بیان مقصودش استفاده می‌کند و اینجاست که برای بیان مقصود با تکنیک سینما مواجهه دارد. در عکاسی مسأله خیلی ساده است. عکاس خیلی راحت یاد می‌گیرد و شروع به کار می‌کند و بعد با کمی تمرین و تصحیح، کارش بهتر می‌شود و به آنجا می‌رسد که می‌تواند بیان مقصود کند. ولی در سینما، ترکیب همهٔ عناصر بیانی و چگونگی آن، چیز وحشتناکی از آب در می‌آید چون هم تصویر دارد و هم همین تصویر، متحرک است. با همین حرکتی که وارد سینما می‌شود زمان هم وارد آن شده است؛ مثلاً گاهی در جایی از فیلم تصویر را فیکس و فریز می‌کنند و معمولاً تصویری را که جاودانگی است. فیلمساز این تصویر را می‌گذارد تا این معنا را در ذهن شما نگه دارد. با نفی زمان می‌خواهد شما را به جاودانگی برساند. اما به محض اینکه حرکت آغاز می‌شود، زمان هم وارد کار می‌شود. زمان که وارد کار شد، خود به خود حوادث و وقایع داستان، ابتدا و انتهای درام و تراژدی و... وارد کار می‌شود و شما به یکباره می‌بینید زمان و تئاتر فقط با وجود حرکت به سینما کشیده می‌شود. فراتر از اینها، صدا هم هست؛ یعنی مسأله از پانتومیم که می‌خواهد با حرکات خاصی حرف بزند فراتر رفته است. دیالوگی هست که

ارتباط عجیبی با ادبیات پیدا می‌کند. بعد موسیقی وارد کار می‌شود که خود جایگاهی دارد و در مجموع اگر بخواهید آن را با همهٔ عناصر ترکیب بکنید، می‌بینید که سینما چه تکنیک پیچیده‌ای دارد. در مورد این تکنیک هم، من معتقدم هنرمند برای آنکه بتواند بیان مقصود بکند ناچار است تکنیک را به عنوان یک حجاب خرق کند. یعنی هنرمند ناچار است (در هر کدام از هنرها) بر تکنیک غلبه پیدا کند. تا تکنیک مانع از بیان مقصودش نشود. مثلاً یک شاعر خیلی تلاش می کند تا بتواند قافیه را جور کند، اگر اعتقادی هم به قافیه ندارد به هر حال تلاش می‌کند معنایی را با تمثیلاتی که مورد نظرش است، بیان کند. ولی شاعری هم هست که در یک حالت «بی‌خودی» شعر از او می‌جوشد. شعرای قدیم ما همین طور بوده‌اند، شعر از آنها می‌جوشیده و تکنیک مانع کارشان نبوده. امروزه مثلاً می‌گویند وزن و قافیه مانع خالقیت هنری است، حال آنکه این مانع برای اینهاست وگرنه چطور برای حافظ و مولوی مانع نبوده است؟ برای اینکه به تکنیک کارشان غلبه و تسلط داشته‌اند. آنچنان با تکنیک کارشان اتحاد داشتند که مسأله‌ای برایشان نبوده. مثل آدمی که بر کار سینما مسلط است. هر چه بخواهد می‌گوید، هر چه بخواهد می‌نویسد، صحنه هایش را دکوپاژ می‌کند و می‌گیرد. ولی آدمی هم هست که تلاش می‌کند، زیر و رو می‌کند، [تردید دارد] که این حرکت را این طور بگیرد؟ درشت بگیرد؟ و... اگر این دو را با هم مقایسه کنید، می‌بینید مهارت چقدر مسأله است. باید بر تکنیک غلبه کرد و آن را به عنوان یک مانع از سر راه برداشت. غلبه پیدا کردن بر چنین تکنیک پیچیده‌ای کار شاقی است. باید همهٔ این عناصر را ماهیتاً تجزیه و تحلیل کنید، نقش آنها را در کار ببینید، نسبت هر کدام را با سایر عناصر در نظر بگیرید و در مجموع یک برنامهٔ کلی برای کارتان بریزید. به همین دلیل، همان‌طور که قبلاً هم اشاره کرده‌ام، بیان سینما و زبان سینما با این محدودیتهایش مشخص می‌شود.

سینما تنها دو بعد یا دو دیمانسیون دارد، از میان حواس هم تنها دو حس سمع و بصر در آن دخیل است و به همین دلیل به آن سمعی و بصری می‌گویند. حال سایر مداخل وجود انسان را چگونه باید به این دو ترجمه کرد؟ مثالی که جلسهٔ قبل زدیم [این بود که] برای القای بوی خوش [در فیلم] باید شخص گلی را بردارد و بو کند، وگرنه خود بو در تصویر نمی‌آید. این محدودیتها در واقع زبان سینما را مشخص می‌کند. به قول منطقیها،

ماهیت سینما را این حد تعریف می‌کند. [لذا] سینما و زبان سینما را باید با این محدودیتها شناخت. بحث کردن راجع به این مسأله خیلی مفصل است چون ابتدا باید واقعیت سینمایی را به عناصرش یعنی زمان و مکان و حرکت و... تجزیه کنیم و بعد دربارهٔ تک‌تک آنها بحث کنیم که با توجه به ماهیت و محدودیتهایش چکار باید کرد. همین [سخن دربارهٔ] دو حس سمع و بصر در سینما [و اینکه سنیما] برای سایر حواس ما به ازاء ندارد، مقصود ما را از محدودیتهای زبان سینما مشخص می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی