ملاحظاتی درباب سینما

سید مرتضی آوینی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه:

سینما یکی از محصولات تکنولوژیک تمدن غرب است و از این نظر هرگز نمی توان حقیقت آن را مجرد از مجموعه کلی تمدن غرب شناخت. «غرب» دارای وحدت و کلیّت است و غفلت از این معنا، بدون تردید غفلت از حقیقت تاریخ و کیفیت تحقق تاریخی اشیاء و وقایع است. قصد ورود تفصیلی در این بحث نیست اما از آنجا که برای معرفت یافتن نسبت به سینما، لاجرم باید آن را چون ثمره‌ای از شجره تمدن غرب نگریست، ناچار نگارنده این مقدمه را برای مقال خویش اختیار کرده است.

آنها که برای «هنر» معنایی مقابل «تکنولوژی» قایل هستند ممکن است از این سخن که سینما یکی از محصولات تکنولوژیک تمدن غرب است برنجند؛ اما قصد نگارنده از این گفته دامن زدن به آتش اینگونه بحثها نیست. در این عصر، استفاده درست از الفاظ براستی معضل بسیار بزرگی است، الفاظ از معنا تهی شده‌اند و جز پوسته‌ای خالی، از آنها باقی نمانده است و در غالب موارد مفاهیمی وارونه ـ حتی متناقض با مفاهیم اصلی خویش ـ یافته‌اند. برای پرهیز از ورود در اینگونه مباحث، در آغاز گفتار، بهتر است سینما را «هنری تکنولوژیک» بنامیم و بحث در اطراف مفاهیم والفاظ «هنر» و «تکنولوژی» را به فرصتی دیگر واگذار کنیم.

در باب حقیقت و ماهیت تمدن غرب، حکمای معاصر سخن به کفایت گفته‌اند ـ و نگارنده این سطور نیز از آن بضاعت برخوردار نیست که بتواند چیزی بر آن گفته‌ها بیفزاید وامیدوار است که اساتید محترم نیز اگر لغو و نقصی در سخنانش می یابند، از راهنمایی های استادانه دریغ نفرمایند ـ اما از

آنجا که غفلت از تفکر و علوم یقینی، لازمهٔ این تمدنی است که بر سراسر کره زمین سیطره یافته، عجیب نیست اگر سخنان حق نه تنها با عدم مقبولیت که با پرخاش جویی مواجه گردد. به هر تقدیر، برای پایه‌گذاری «عالمی» بر مبنای اسلام، ناچار هستیم که با یقینی بر آمده از ایمان به اسلام، و در پرتو آن، به تمدن غرب و لوازم ومحصولات آن نظر کنیم. با این معرفت، رفته رفته، لوازم خروج از غفلت فراگیر ناشی از سیطرهٔ تمدن غرب فراهم خواهد شد. در کنار این معرفت جویی و به موازات آن، لاجرم باب جهادی مسلحانه نیز گشایش می یابد تا اسلام بتواند از قدرت و حاکمیت لازم برای تأسیس جهانی بر مبنای قرآن برخوردار شود و درعین حال درکشاکش این جهاد ـ اصغر و اکبر ـ انسانهای کاملی که باید بنیان عالم جدید را بر فکر و عمل خویش استوار دارند، پرورش پیدا کنند... چرا که جهان آینده، بدون تردید جهان اسلام است.

نگارنده نخست قصد داشت که یافته‌ها و تجربیات خویش را، در طول هشت سال مستند سازی در زمینه جنگ، به روی کاغذ بیاورد و به هنرجویان اهل اسلام تقدیم کند. اما از همان آغاز کار دریافت که این کار به فرصت و بضاعت بسیار نیاز دارد که در اختیارش نیست، لذا فقط به ذکر عناوینی پرداخت که باید مورد بحث قرار گیرد.

نگارنده هر چند می داند که این وجیزه ارزش تقدیم به کسی را ندارد، اما فقط از سر ادای احترام آنرا به دوستان شهیدش تقدیم میدارد؛ آنان که طریق حق را در «وصول» یافتند، نه «حصول»؛ و رفتند به آنجا که هر سالکی را آرزوست: محمدعلی طالبی، مرتضی نعمتی جم، رضا مرادی، غلام عباس ملك مکان، حسن هادی، ابوالقاسم بوذری، امیر اسکندر یکه‌تاز و حسین شریعتی، جعلت فداهم.

(۱)

«اصالت روش وابزار» از خصوصیات ذاتی وماهوی تمدن غرب است و همین خصوصیت است که به آن امکان اشاعه و سیطره‌ای چنین شگفت آور و فراگیر بخشیده است. «جهان غیر غرب» نخست فریفته ابزار و روشها شده است و از طریق آن «غایات» را نیز پذیرفته است. مقبولیت عام تکنولوژی در آنجاست که می تواند از عهده تامین حوایج حیوانی انسان بخوبی بر آید و این توجه، فی نفسه کافی است تا فطرت الهی انسان در محاق واقع شود؛ گذشته از آن که عادات و تعلقات همراه با آن، بناچار رفته رفته فطرت الهی انسان را در گور اهوای نفسانی دفن خواهد کرد و از او همان موجود ذلیلی را خواهد ساخت که امروز تحت ولایت تکنیك در سراسر جهان پراکنده است.

این غایات فلسفی تمدن غرب است که صورت متدلوژی و تکنولوژی یافته است... و به این صورت، خود بخود اختیار کردن روشها و ابزار کافی است برای آن که اختیار کننده را در جهت آن غایات سوق دهد. دیر یا زود دست اندرکاران «صنعتی کردن» کشور ما نیز درخواهند یافت که صنعتی شدن، پیش از هر چیز به فرهنگی نیاز دارد که آن را «فرهنگ صنعتی شدن» یا «فرهنگ تکنولوژی» می نامند.[۱] اگر کسی بیندیشد که «فرهنگ صنعتی شدن» را می توان با هر فرهنگ دیگری

مغایر آن در یک جا جمع آورد سخت در اشتباه است. چنین کسی دانسته یا ندانسته فرهنگ غرب را عین کمال یا عین اسلام می انگارد غافل از آن که اگر این چنین باشد، روشن است که ضرورت هر نوع تغییر و تحولی در وضع موجود از بین می رود و داعیه‌ای برای انقلاب دینی برجای نمی ماند.

ولکن ما داعیه‌دار انقلاب اسلامی در جهان امروز هستیم و اولین نتیجه ضروری این داعیه آن است که ما کمال بشر را در غایات دیگری جستجو کنیم و بخواهیم در وضع موجود، با عنایت بدان غایات تحولاتی اساسی ایجاد کنیم. اگر کسی می انگارد که تکنولوژی ثمره نهضت انبیاء است که هیچ... و اگر نه باید دل به غایات متعالی انبیاء بسپارد و در پرتو این نور به جهان اطراف خویش بنگرد. کمال انسان در قرب حق است و سالك این طریق، هرگز نباید این حقیقت را از یاد ببرد.

آیا قرب حق مستلزم این است که ما از صنم فریبای تکنولوژی دل بکنیم؟ سخن از دل کندن نیست، سخن از آن است که این صنم، صورتی است که روح تمدن غرب به خود گرفته است واز آن جز در ذهن جدایی نمی پذیرد. اختیار روشها و ابزار، با غفلت از این حقیقت، خود بخود اختیار کننده را در جهت آن غایات سوق خواهد داد... هر چند که ما قرب حق را می خواهیم. چه بسا که این فریفتگی در برابر صنم فریبای تکنیك، کار را به آنجا بکشاند که ما، در حیرت میان ظاهر و باطن، طریق بت پرستی اختیار کنیم وخود ندانیم. آیا اختیار روشها و ابزار بلااستثناء به همان غایات منتهی خواهد شد؟

اگر جواب دهیم «آری»، این جواب خود با نوعی اصالت دادن به روش و ابزار همراه است و «نه» نیز نمی توان گفت. «اهل ولایت» از عمومیت این حکم خارج هستند و اهل ولایت، سخت معدودند و انگشت شمار. «ولایت» مقام اهل یقین است ومگر هر گنجشکِ بال شکسته‌ای بال دراین آسمان بلند خواهد گشود؟ اصلاً اهل ولایت از سیطره زمان ومکان و تاریخ وطبیعت خارج هستند، چه رسد به روشها و ابزار تمدن غرب؛ آنان نخست جانشان را از اسارت تعلقات رهانیده‌اند و آنگاه خداوند به شکرانه این رهایی، آنان را نسبت به غفلت فراگیری که بشر امروز گرفتار آنست تذکر بخشیده است. از «تفکر» به معنای مصطلح این لفظ نیز کاری بر نمی آید. اگر با همین عقل محجوب روزمره، صدها سال نیز به تفکر بنشینیم، بی نصرت غیب راه بجایی نخواهیم برد؛ باید نخست از روزمرگی خلاص شد وتنها دل به قرب حق سپرد.

برادران عزیزی بعد از پیروزی انقلاب اسلامی می پنداشتند که برای دست یافتن به سینمایی که بتواند در خدمت اسلام قرار بگیرد، کافی است که به جوانان مؤمن علاقمند، تکنیك فیلم سازی آموخته شود. اکنون همان برادران عزیز، در تجربه بخوبی دریافته‌اند که تکنیك فیلمسازی، یعنی مجموعهٔ روشها و ابزار کار فی نفسه حامل فرهنگ غرب و غایات روحی آن است و از خود می پرسند که: «پس چه باید کرد؟».

راستش این است که ما بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، با تمدن غرب و محصولات ولوازم آن، با ساده لوحی بسیار برخورد کرده‌ایم

و اکنون در همه جا، کم و بیش، با همین پرسش روبرو شده‌ایم که «پس چه باید کرد؟» چه پاسخ را بدانیم و چه ندانیم، این سؤال، فی نفسه نشانه بسیار خوبی از نزدیک شدنِ ایام فرج است، چرا که تا سؤال پیدا نشود، کسی در جستجوی جواب بر نمی آید، اگر چه جواب نیز، اجمالاً روشن است.

(۲)

فیلم خوب، در نزد عموم منقّدان فیلمی است که بیننده آن فرصت چون و چرا پیدا نمی کند، و «ریسمان نامرئی جذابیت» او را مسحور و مفتون بدنبال خویش می کشاند و تنها هنگامی بخود می آید که فیلم به پایان رسیده است. یك طرف «تماشاگر» است که با کمال میل، رشته عقل و اختیار خود را به فیلمساز می سپارد تا او را با خود به هر طرف که می خواهد بکشاند و طرف دیگر، «فیلمساز» است که با مجموعه‌ای از شیوه‌ها که درمجموع «تکنیك سینما» نامیده می شود، می کوشد که بیننده را سحر کند و او را «میخکوب بر صندلی» تا آخر کار بکشاند؛ و بالاخره باید پرسید که دراین میان، فیلمساز و بیننده چه «غایاتی» را دنبال می کنند؟

این همه جزء ذات سینما است و برای آنان که «عالم» جدید را بی چون و چرا پذیرفته‌اند، حتی بسیار عجیب است که ما دراین مسائل چون و چرا می کنیم، اما براستی اگر با نظر «حکمت و اخلاق» در آنچه گفتیم بنگریم چه خواهیم دید؟

کار تماشاگر نوعی پرستش و بندگی و قبول ولایت است. او از خود سلب اختیار می کند و در یك فضای تاریك، چشم به صحنه‌ای روشن می سپارد و منتظر می نشیند تا فیلمساز او را سحر کند. فضا نیز تاریك شده است تا هیچ چیز جز فیلم، توجه او را به خود جلب نکند و امکان استغراق در فیلم به تمامی فراهم شود. گوش و چشم و روح و عقل و اختیار بیننده، همه، به فیلمساز سپرده شده است. این کار ماهیّتا نوعی عبادت است و از لحاظ «اخلاق» نیز، با توجه به «غایت» آن، ارزش پیدا می کند؛ یعنی با توجه به این که فیلم او را به سوی حق سوق می دهد یا به سوی شیطان، ارزشی الهی یا شیطانی پیدا می کند؛

گاه «عبادت حق» است و گاه «عبادت شیطان».

فیلمسازان با چه غایاتی فیلم می سازند؟ آیا آنها می خواهند تماشاگر خویش را به سوی حق بکشانند؟

از سوی دیگر، تماشاگر با «غرق شدن» در واقعیت درون فیلم به نوعی «بیخودی و مستی» دست می یابد. آنچه آدمها را به سوی شراب انگور می کشاند، «رنجی» است که با «خودآگاهی» همراه است. مست کردن نوعی «کشتن خویش» است، اما مستی عارف، فناء فی الله است؛ او «خود» را که حجاب حجابها است از میان بر می دارد تا به خدا رسد و این «بیخودی» است که در زبان اشراقی عرفا «مستی» نام گرفته است. اما مستی شراب انگور کشتن خویش است برای فرار از رنجی که در خود آگاهی وجود دارد. «خود» یا «من» ذو مراتب است و مستی همهٔ این مراتب را از میان بر نمی دارد. تماشاگرها متناسب با ضعف و قوت ارواحشان در فیلم استغراق می یابند و چه بسا در برابر فیلمهای ترسناك، باشند کسانی که برای همیشه دیوانه شوند. «خود باختگی

کامل» معمولاً اتفاق نمی افتد و در هیجان انگیزترین بخشهای فیلم نیز، انسان بخشی از بالاترین مراتب روان خویش را بیرون از واقعیت فیلم نگاه می دارد، وگر نه تماشای فیلمهای ترسناك یا غم انگیز نمی توانست با «تفنن و لذت» همراه باشد. فیلم، «رؤیای بیداری» است و فضای سینما نیز تاریك می شود تا هر چه ممکن است به برزخی که انسان در عالم خواب گرفتار آن است، نزدیك شود.

چرا انسانها به این «رویای بیداری» پناه می آورند؟ این سئوال فی نفسه بسیار مهم است، اما نگارنده از طرح آن بدنبال مطلب دیگری است؛ در تمدن غرب، همچنان که مست کردن با شراب انگور عملی معقول شمرده می شود و مکانهایی نیز برای این کار در نظر گرفته اند، «رفتن به سینما» نیز معقول است. حال آن که اگر از «بیرون این واقعیت» به آن نظر بیندازیم، رفتن به سینما عملی کاملا شگفت آور و غالبا جنون آمیز خواهد شد. انسان با «پای خویش» به یك «فضای تاریك» می رود و «خود» را در یك «واقعیت رؤیایی» که به شدت «غم انگیز، ترسناك، هیجان آور، خشونت آمیز و یا مالیخولیایی» است «غرق» می کند. آیا براستی این کار جنون آمیز نیست؟

«دل سپردن به لذت و تفنن» نیز فعل احرار نیست اگر چه شرعاً مباح باشد. انسان آزاده هرگز طوع ولایتی را جز ولایت حق به گردن نمی گیرد.

در طرف دیگر، فیلمساز قرار دارد. بر خلاف آنچه عموماً نقل می شود، فیلم باز آفرینی یا بازتاب واقعیت نیست، بازتابی است از درون فیلمساز. اگر فیلم راهنر دانسته اند از این لحاظ است که هر فیلم، نهایتاً مظهری از روح سازنده آن است. فیلمساز نیز با استفاده از شیوه‌ها و تمهیدات گوناگون که در مجموع «تکنیك فیلمسازی» نامیده می شود، سعی دارد که تماشاگر را «مسحور و مفتون و از خود بیخود» کند. این کار فی نفسه با «تفکر و تذکر و رجوع به فطرت ثانوی» متناقض است و بالعکس، نوعی «خوض و غوطه‌وری» درعالم وهم و گردش در سراب تصورات موهوم ساحت دنیایی نفس است.

تکنیك سینما مجموعه‌ای است از شیوه‌هایی که با آن می توان تماشاگر را به «بند نامرئی جذابیت» کشاند و با خود برد؛ به کجا؟ . . . جواب این سؤال بماند.

روح آدمی ساحتی دارد که «فطرت الهی» اوست و ساحتی دیگر که متعلق بدن حیوانی اوست و عادات و تعلقات شخصی و اجتماعی اش. حیطهٔ عمل فیلمساز کدام یك از این ساحات وجودی بشر است؟

سخن از محتوای فیلمها نیست، اگر چه در این زمینه نیز سخن بسیار است، اما این داعیه وجود دارد که «محتوای بد ومفسده انگیز» از «لوازم ذاتی» سینما نیست. غالباً سینما «ظرفی» فرض می شود که «مظروف یا محتوای آن» دارای «پیوند ذاتی» با خود ظرف نیست. تصور عامی که از «قالب و محتوا» در هنر وجود دارد همین است، و اگر چه اعتقاد نگارنده جز این است، اما از آن جا که هنوز بحث در اطراف تکنیك را رها نکرده‌ایم، نمی توانیم به مبحث «قالب و محتوا» وارد شویم.

صرف نظر از محتوا، ازلحاظ تکنیك هم، فیلمساز با ساحت دنیایی نفس بشر سر و کار

دارد. فیلمساز برای غلبه یافتن بر روح تماشاگر و تأثیر گذاشتن بر او، متوسل به حیله‌هایی می شود که از طریق کارگردانی، هنرپیشگی و مونتاژ اعمال می شود؛ و اگر چه تا کسی در عمق این شیوه‌ها، تأمل و تعمق نکند این معنا را در نخواهد یافت.

فی المثل در مدارس سینمایی، به هنرجویان تعلیم می دهند که چگونه می توان تماشاگر سینما را همواره در «حالت تعلیق روانی» نگاهداشت و چگونه می توان از گرایشهای غریزی و ضعفها و غفلتهایش «رشته‌های جذابیتی» ساخت و او را اسیر کرد و بدنبال خویش کشاند. البته تماشاگران نیز این اسارت را به جان می خرند و از آن حالت تعلیق نیز استقبال می کنند. آنها با طیب خاطر خود را به دست فیلمساز می سپارند تا ایشان را همچون بادباکی سرگردان با ریسمان جذابیت، میان زمین و آسمان معلق نگاهدارد و عواطف و احساساتشان را بشدت تحت تأثیر طوفانهایی موهوم بگیرد؛ بگریاندشان، بترساندشان، بلرزاندشان... و یا به وادی کاذب هیجاناتی شدید بکشاندشان؛ و این همه هیاهویی بسیار است برای هیچ. عاقبت تماشاگر خسته از این همه تحریکات عصبی و روانی سنگین، دوباره به ورطه واقعیت ناخواسته روزمره باز می گردد و خود را بار دیگر در شبکه‌ای از روابط خانوادگی، اجتماعی، شغلی.... اسیر و درمانده باز می یابد.

روی سخن نگارنده با کسانی است که گوشی نیوشای سخن حق دارند و گرنه خوب می دانند که مجموعه این «حیله‌های روانی» یا «شعبده‌بازیهای اپتیك» را تحت عنوان «تکنیك سینما» و یا «مبانی علمی تبلیغات» در مدارس هنری تدریس می کنند. اگر این حیله‌ها «صورت علمی» نیافته و علم نیز در تفکر بشر امروز، از اخلاق «جدایی» نگرفته بود، شاید قبح اخلاقی این حیله‌ها مخفی نمی ماند... اما اکنون علی الرسم، علوم و اخلاق همچون اعضا و مفاصلی منتزع از پیکری واحد، از یکدیگر جدا شده‌اند و هر یك قلمرو خاص محدود در مرزهایی مشخص و بی ارتباط با یکدیگر یافته‌اند و عجبا که با القاء شبهات سفسطه انگیز و شعبده‌بازی علمی و منطقی، می کوشند که مشترکات فی مابین و پیوند اصلی خویش را با آن پیکر واحد و ثابت و کلی مخفی نگاهدارند.

بشر امروز از حقیقت می گریزد و بسیار دوست می دارد که به این حیله‌گری و شعبده بازیها تسلیم شود و از «رنج خود آگاهی» بیاساید. سینماها، دیسکوتکها، میکده‌ها، شهرهای بازی و بسیاری دیگر از مظاهر تمدن امروز، گریزگاههایی هستند که بشر برای گریز از حقیقت وجود خویش ساخته است.

موسیقی مدرن، قبل از آن که هنر باشد، یك محصول تکنیکی است و تنها در صورتی قابل تحمل و لذت بخش است که انسان خود را به آن تسلیم کند. هیچ از خود پرسیده‌ایم که چرا «رقص» در زندگی بشر امروز جایگاهی این چنین ارزشمند یافته است؟ اگر از بیرون «واقعیت مرسوم» به دیسکوتکها نگاه کنید، جن زدگانی را خواهید دید که خود را به سحر و جادوی ریتم ها، ملودیها و هارمونیهایی مبتذل و شیطانی تسلیم کرده‌اند و هماهنگ با آن، خود را بشدت تکان می دهند. آنها با صداهای

عجیبی که در فضای دیسکوتک پخش می شود، به نوعی اتحاد دست یافته اند؛ نبض حیاتی آنها ریتم است و روحشان، ملودیهای سحرانگیز و فضاهای احساسی و عاطفی عجیبی که از هماهنگی میان ریتمها، ملودیها و همخوانی . . . ایجاد شده است. آنها اضطرابات و بیقراریهای ارواح خویش را در خلاء روانی موهومی که از این طریق حاصل می آید، پنهان می کنند. حال که سخن به اینجا کشید بگذارید بگویم که اضطراب و بیقراری روح، ناشی از دوری است؛ «دوری از خدا» و هیچ راه حقیقی برای ارضای آن، جز رسیدن به «قرب خدا» وجود ندارد. باقی راهها را هر چه هست، سرابی بدان موهوم و دروغین. میان ظاهر و باطن وجود انسان تناسباتی خاص حاکم است، و تأثیر و تأثراتی متقابل. چه خواهید گفت اگر انسانی با سوء استفاده از این تناسبات خاص و تأثیرات متقابل، حیله هایی برای فریفتن روح و بازداشتنش از تعقل و تفکر و تذکر و دل آگاهی و حقیقت جویی، و یا کشاندنش به وادی تفنن و تغفل و لذاتی واهی پیدا کند؟ . . . وهمانطور که گفته شد، تنها اهل ولایت هستند که از عمومیت این قاعده استثناء می شوند، لَاُغْوِیَنَّهُمْ اَجْمَعِینَ اِلّا عِبادَکَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصینَ.[۲]

* * *

تذکاری که باید پیش از ادامه بحث مورد تاکید قرار گیرد، این نکته است که همه قواعدی که در این مقاله صورت حکم گرفته اند اگر چه از «عمومیت» برخوردار هستند، اما «مطلق» نیستند. هر چند شأن قرآن مجید اجل از این سخنان است، اما شاید ذکر مثالی از قرآن، مطلب را روشنتر کند. در قرآن مجید آمده است: الشُّعَراءُ یَتَّبِعُهُمُ الْغاوُونَ[۳] . . . (شعراء را اغوا شدگان تبعیت می کنند.) این سخن از لحاظ ادبی دارای تاکید و تعمیم است اما با این همه نه تنها اشعار بسیاری از حضرات ائمه علیهم السلام نقل شده است بلکه از فحوای عمومی احادیث نیز می توان توجه خاص آن حضرات را به شعر دریافت. بیان ظاهری قرآن نیز چه بسا که با شعر شباهت داشته باشد؛ موزون بودن و غالباً رعایت قافیه ها و . . . اما در حقیقت شعر نیست. شعر ـ ویا به بیانی دیگر، هنر ـ با عالم وحی و الهام سر و کار دارد و از این نظر آفاق «هنر رحمانی و هنر شیطانی» در ظاهر، بسیار شبیه به یکدیگر می شوند؛ «سحر و معجزه» نیز. سحر اگر چه با معجزه پهلو نزند، امّا در اینجا که عالم ظاهر است، ساحران ظاهراً با پیامبران مشتبه می شوند.

به اعتقاد نگارنده، هنر مدرن نیز یکی از طلسمهای شیطان است اما نه آنکه این حکم مطلق باشد ـ اگر چه در این روزگار عموماً الهامات شیطانی است که در آن ظهور یافته است. (این مطلبی است که در ادامه این مقاله بیشتر بدان خواهیم پرداخت و آنچه در این تذکار مختصر آمد، مقدمه ای بود برای پرهیز از سوء تفاهماتی که ممکن است پیش آید.) طلسم شیطان با نفی و گریز شکسته نمی شود، باید تَوَکَّلتُ علی الله گفت و پای در میدان مبارزه گذاشت، اما نه بی معرفت. اگر بی تأمل و تعمق در ماهیت هنر غربی، قدم در راه بگذاریم، از آن جا که تکنیک، ذات تمدن غرب است، اختیار همان شیوه ها و ابزار مرسوم

ومعمول، کافی است برای آن که ما را عموماً به همان غایات متمایل کند.

* * *

(۳)

غایت الغایات بشر جدید نوعی «بیخودی» است که با «غفلت از فطرت الهی و وجدان تاریخی» برای او حاصل می آید. بشر امروز در جستجوی «بهشت موهوم زمینی» است و به این بهشت جز با ترک «عقل و اختیار» نمی توان رسید. مقصودم از عقل، «عقل دل» است، نه «عقل روزمره». «عقل روزمره» که آن را به غلط «عقل سلیم» گفته اند، عقلی است که دکارت آن را معنا کرده است؛ این عقل نوعی هوشمندی است که همه ابناء آدم به یکسان از آن بهره‌مند هستند.

عقل دل، عقلی است که با آن حضرت رحمان عبادت می شود.[۲] عقل دل نیز در جستجوی بهشت است، اما بهشت حقیقی که بهشت عدل و اعتدال باشد، نه آن بهشت زمینی که دیاری است بیرون از حق و عدل. و چنین دیاری را جز در عالم وهم کجا می توان جست؟

زمین نیز در نظر خطاپوش عارف، دیار حق و عدل است. اما عقل ظاهر، لاجرم نظری خطا بین دارد. عقل و اختیار ذات و ماهیت حقیقی انسان است و وجه تمایز او از حیوانات و فرشتگان. فرشته عقل محض است اما چون اختیار ندارد، از عقل دل نیز بی بهره است. با عقل و اختیار است که انسان اهل «تعهد و تاریخ» می شود؛ اهل «سؤال و جواب و دین و معاد» می شود. «هبوط آدم» پایین افتادن او، از وضعیت اعتدالی وجود خویش است و با این

بر خلاف آنچه عموماً نقل می شود، فیلم باز آفرینی یا بازتاب واقعیت نیست، بلکه بازتابی است از درون فیلمساز. فیلمساز با استفاده از شیوه‌ها و تمهیداتی گوناگون که در مجموع «تکنیک فیلمسازی» نامیده می شود، سعی دارد که تماشاگر را «مسحور و مفتون خویش و از خود بیخود» کند و این کار فی نفسه با «تفکر و تذکر و رجوع به فطرت ثانوی» متناقض است.

معنا، بشر امروز در پایین ترین مراتب هبوط بسر می برد. اما ذات انسان اهل بهشت قرب حق است وبشر، برای آنکه بتواند آنچنان که امروز هست، زندگی کند ناچار است که از ذات و ماهیت حقیقی وجود خویش که عقل و اختیار است، اعراض کند. با ترك عقل و اختیار، تعهد و تاریخ نیز انکار می شود و سؤال و جواب ودین ومعاد مغفول عنه می گردد.

چرا بشر امروز این همه در «اثبات حیوانیت» خویش اصرار می ورزد؟ حیوان، مجبور است وعقل و اختیار ندارد و لاجرم می تواند اهل تعهد و تاریخ و سؤال و جواب و دین و معاد نباشد. «زندگی حیوان صفت» برای آدمیزاد، با «لذت و تفنن» بسیاری همراه است. بشر امروز می خواهد بی دغدغه، آنچنان که هست به «شهوت و غضب» روی بیاورد، ولنگار باشد و ستمگر. اما سرزنش نفس لوّامه او را به اضطراب می اندازد و دغدغهٔ مرگ، کابوسی است که او را رها نمی کند.

انسان ذاتاً اخلاقی و تاریخی است و اهل درد و ابتلاء، و این چنین بهشت زمینی، جزیره‌ای بی تاریخ در اقیانوس وهم و غفلت است. دغدغه مرگ و معاد جز با غفلت از آن، از بین نمی رود و غفلت نیز، با ترك خود آگاهی و عقل و اختیار میسر می شود.

در تمدن امروز هر آنچه که بتواند این غفلت را حاصل کند مجاز و معروف[5] است. اگر میگساری و تدخین، در عرف این روزگار اعمالی مجاز شمرده می شود، علتی جز این ندارد.

بسراستی اگر کسی از جایی بیرون از این واقعیت، از عصری دیگر و یا سیاره‌ای دیگر، به شهرهای امروزی بیاید چه خواهد دید؟: جای جای، در کوچه و بازار، دکه‌هایی که در آن مایعی تند و تلخ می فروشند، که عقل و اختیار را منکوب می کند. آدمهایی که این مایع را می نوشند تا فراموش کنند که آدم هستند و اهل تعهد و تاریخ.

میگساری جلوه‌ای بارز از آن گریز است، اما آنچه گفته شد، نشانه‌های پنهانتری نیز دارد که تشخیص آن بدین سهولت ممکن نیست. آنچه بشر امروز را بسوی سینما می کشاند، از یك نظر، همان گرایشی است که او را بسوی میگساری، تدخین سیگار، مصرف مواد مخدر و محرك، کاباره‌ها، موسیقی مدرن، رقص، بازیهای تکنولوژیك و... می کشاند. اگرچه، همان طور که گفته شد، نه آن چنان است که سینما مطلقاً «جلوه‌گاه هنر شیطانی» باشد. سینما در مغرب زمین غفلتکده‌ای دیگر همچون میکده است اما برای ما... می تواند که این چنین نباشد.'

(۴)

با توجه به مقدماتی که آمد، باید دانست که سینما، ماهیتاً با کفر و شرك نزدیکی بیشتری دارد تا اسلام. نسبت سینما با حق و باطل یکسان نیست و از این لحاظ، استفاده از سینما در خدمت اشاعه دین و دینداری، با دشواریهای خاصی همراه است که اگر مورد غفلت واقع شود، اصل مطلب منتفی خواهد شد. استفاده از تعبیر «سینمای اسلامی» هنگامی درست است که سینما ماهیتاً در نسبت میان حق و باطل بی طرف باشد، حال آنکه این چنین نیست. این پیش داوری عموماً درباره تکنولوژی و متدولوژی علوم و همه محصولات شجره

غرب، وجود دارد. سینما نیز به تبعیت از این پیشداوری کلی، ظرفی فرض می شود که با مظروف خود پیوند ذاتی و ماهوی ندارد. آیا برای پیمانه تفاوتی می کند که در آن دوغ ریخته شود یا خمر؟... مسلماً خیر. اما سخن اینجاست که این قیاس، اصلاً تناسبی با مطلب ندارد.

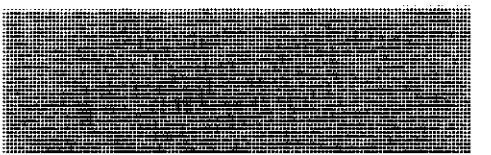
قالب و محتوا و ظرف ومظروف، در سینما، دو مرتبه از یك وجود واحد هستند... همچون روح و بدن. با گرایش روح بسمت کفر و شرك ظاهراً تغییری در بدن ظاهر نمی شود، اما در سینما این «قالب» است که محتوای خویش را «بر می گزیند». چه بخواهیم و چه نخواهیم در تمدن امروز روش و ابزار «اصالت» دارد و سینما نیز از این حکم کلی خارج نیست. این حکم نه مطلقاً، که عموماً، درباره همه هنرها صادق است و در سینما به طریق اولی، چرا که سینما قبل از آنکه هنر باشد، تکنولوژی است. تکنیك سینما نیز، علاوه بر پیچیدگی بسیار زیاد و فوق العاده، مجموعه‌ای است از حیله‌هایی که با قصد فریب عقل و نفی اختیار تماشاگر گرد آمده است و بر خلاف تصور عام، هرگز انسان را به فطرت ثانوی که مقام تفکر و تذکر است رجوع نمی دهد.

اما در عین حال، سینما می تواند که این چنین نباشد و این نکته‌ای است که برای ما محل توجه است. اگر محتوای سینما بخواهد که به سوی حق واسلام متمایل گردد، تکنیك سینما، یعنی مجموعه روشها و ابزار آن، حجابی است که باید خرق شود. در این نکته برای اهل معنا معانی بسیار نهفته است.

به اعتقاد نگارنده، تعبیر سینمای اسلامی

اگر بی تامل و تعمق در ماهیت هنر غربی، قدم در راه بگذاریم، از آنجا که تکنیك، ذات تمدن غرب است، اختیار همان شیوه‌ها و ابزار مرسوم و معمول، کافی است برای آنکه ما را عموماً به همان غایات متمایل کند.

تکنیك سینما مجموعه‌ای است از شیوه‌هایی که با آن می توان تماشاگر را به «بند نامریی جذابیت» کشاند و با خود برد... به کجا؟



درست نیست، سینما شاید آنچنان که هست مسلمان شدنی نباشد، اما می توان آن را به «خدمت اسلام» در آورد و این وظیفه‌ای است گران بر گرده ما. ودر این راه، در نخستین قدم «تکنیك سینما حجاب محتوای آن» خواهد شد، حال آن که در سینما به آن مفهوم که اکنون وجود دارد، «تکنیك فی نفسه همان محتواست». مارشال مك لوهان همین معنا را با تعبیر «وسیله همان پیام است» بیان می کند.[۷] و نباید تصور کرد که او اشتباه کرده است. او دراین سخن از ماهیت وسایل ارتباط جمعی ـ رسانه های گروهی ـ پرده برداشته است و نگارنده هیچ سخنی از غربیها نشنیده است که با این بلاغت از عهدهٔ بیان مطلب بر آمده باشد. وسیله و پیام در رسانه های گروهی، یك چیز است و بنابر این نباید سینما یا تلویزیون را چون ظروفی مجوف تصور کرد که می توانند هر محتوایی را بپذیرند. در این سخن که «وسیله همان پیام است»، تفاوتی میان «هنر و تبلیغات» وجود ندارد، چرا که در غرب، اکنون این دو مفهوم بر یکدیگر انطباق یافته‌اند؛ اما در نزد ما این دو ـ هنر و تبلیغات ـ یك مفهوم واحد نیستند. بحث تفصیلی درباره تفاوت میان هنر وتبلیغات را به وقت دیگری وا می گذاریم، اما به هر تقدیر در مفهوم «ارتباط جمعی» از طریق «رسانه‌ها و وسایل تکنولوژیك موجود» باید دراین نکته تأمل کرد که «تکنیك فی نفسه پیام خاصی را ایجاب می کند».

آنان که بعد از پیروزی انقلاب اسلامی منتظر «اسلامی شدن» برنامه‌های تلویزیون بودند، با شگفتی بسیار اظهار می کنند: چگونه برنامه سازان تلویزیون، هنوز در نیافته‌اند که اسلام را نمی توان از طریق شوهای فرخزادی، مسابقات دیدنی ها و یا سریالهای مبتذلی چون شاه دزد و سالهای دور از خانه و... تبلیغ کرد؟[۸] البته جای شگفتی بسیار وجود دارد اما این گونه سخنان نیز معمولا از سر بی اطلاعی است. آنان نمی دانند که اگر خودشان نیز دست اندرکار برنامه‌سازی در تلویزیون بودند، لاجرم کارشان به همین جا می کشید که حتی جهاد فی سبیل الله را ازطریق مسابقه جنگ یا شوهای عصر جمعه تبلیغ کنند. ادراك این مطلب تنها به تأمل و تعمق بسیار نیاز ندارد، باید ذات تلویزیون و سینما را شناخت و در ماهیت وسایل ارتباط جمعی و نسبت آن با تمدن غرب و مبانی فلسفی آن، تحقیق کرد.

سینما و تلویزیون ظروفی نیستند که ما هر چه بخواهیم در آنها بریزیم... آنها ماهیتاً برای ایجاد «تفنن و تفریح و تغفل» شکل گرفته‌اند واگر ما بخواهیم رسانه‌های گروهی را بسوی غایتی که حضرت امام فرموده‌اند ـ دانشگاه عمومی اسلامی ـ بکشانیم، قبل ازهر چیز لازم است که با تحقیق و تعمق در ماهیت این وسایل و موجبات آنها، راههای خروج از «موجبیت تکنیك» را جستجو کنیم. باز هم براین نکته تاکید می ورزم که اگر غایات شیطانی باشند تکنیك و ابزار سینما، هم آنچنان که هستند، با ما همراهی خواهند کرد و اگر نه، یعنی اگر بخواهیم محتوای سینما و تلویزیون را به سوی حق متمایل کنیم، تکنیك و ابزار سینما و تلویزیون، فی انفسهم، حجابهایی هستند که باید خرق شوند.

(۵)

یکی از مهمترین حجابهایی که باید خرق

شود مسئله «جذابیت» است که باید آن را از لوازم ذاتی سینما و تلویزیون دانست. در تلویزیون این مسئله، صورت پیچیده‌تری پیدا می کند که اکنون جای بحث ندارد، اگر چه باید درباره آن تأمل بسیار روا داشت.

البته درمیان کارگردانهای سینما «گرایشهائی نیهیلیستی و یا نوجویانه» نیز در جهت «انکار مسئله جذابیت» وجود دارد که نباید برایشان وقعی بیش از حد قایل شد. «نوجویی و تجدد» در هنر مدرن ندرتاً تا آنجا پیش می رود که حتی به انکار لوازم ذاتی آن بپردازد. فی المثل در میان اصحاب موسیقی مدرن به اشخاصی برمی خوریم که لوازم ذاتی موسیقی را انکار می کنند و با ترکیب اصواتی گوناگون همچون صدای پاشنهٔ دریا نفس نفس ویا... سعی دارند به یك نوع موسیقی جدید دست پیدا کنند.

«جذابیت» همان رشته جادویی نامریی است که تماشاگر را به فیلمساز و فیلم او پیوند می دهد... تماشاگر با پای اختیار به سینما می آید و فیلم باید بتواند که او را از خود، بیخود کند، اگر نه چه چیزی او را روی صندلی در آن فضای تاریك، نگاهدارد؟ «گیشه» محکی است که خواه ناخواه فیلم با آن آزموده می شود، اگر چه فیلمسازها با غایات مختلفی فیلم می سازند. غایت فیلمساز می تواند «تجارتی پر سود» باشد و یا نوعی «محادثه روشنفکر مآبانه» در میان قشری خاص که زبان یکدیگر را می فهمند. و یا آنچنان که بسیار رایج است، فیلم می تواند در خدمت اهواء سیاسی قرار بگیرد... اما بهرحال، فیلمساز باید بتواند مخاطب خویش را جادو کند، و اگر نه نقض غرض خواهد شد.

براستی جاذبه سینما در کجاست؟ تماشاگر را «رشتهٔ نامرئی جذابیت» به فیلم پیوند می دهد و اگر تمهیدات فیلمساز برای «ایجاد جاذبه»، زمینه‌ای در «روح تماشاگر» نداشته باشد، این رشته در باد رها می شود. تمهیداتی که فیلمساز برای ایجاد جاذبه بکار می گیرد، غالبا بر ضعفهای روانی بشر اتکاء دارد نه بر قوتهای او، و این نکته پیش از آنکه به «مخاطب سینما» باز گردد، مربوط به «تکنیك سینما» است. البته فیلمسازها ممکن است «تیپ های اجتماعی» مختلفی را به عنوان مخاطب انتخاب کنند اما فراتر از همه این تفاوت ها سینما دارای «مخاطب علمّی» است که سخن ما متوجه اوست. این مخاطب عام بشری است «از خود گریز واهل تفنن»... که چون اهل تفنن است خود را به هر لذتی تسلیم می کند و رشته اختیارش را با سهولت به هر چیزی می سپارد که این لذت را به او ارائه کند. این «مخاطب عام» بشری است که «از خود و عقل و وجدان خویش می گریزد»، و از هر آنچه بخواهد او را از سطح عالم به عمق آن بکشاند، بیزار است و چون غالبا صاحب «اکثریت» است خود بخود از این «حق» برخوردار شده که «ذوق» خود را در همه جا و برهمه چیز تحمیل کند. رادیو و تلویزیون و سینما و مجلات وحتی کتب از آن اوست. همه برنامه سازان رادیوها و تلویزیونها سخن از این می گویند که: «اکثریت مخاطب ماست». فیلمسازها هم. مجلات نیز. واین اکثریت کیست؟ اکثرهم للحّق کارهون[۹].

«بیماری ژورنالیسم» به این علت بر جان

همه مجلات افتاده است که ناچارند «ذوق عامه» را رعایت کنند و رعایت ذوق این مخاطب عام، کار را به آنجا می کشاند که رادیوها و تلویزیونها وسینماها و مجلات و حتی کتب، پر می شود از مطالبی سطحی و تفننی، داستانهایی احساساتی و مبتذل، دانستنیها و دیدنیها و شنیدنیهایی اعجاب انگیز و. . . آن هم با «زبانی» که رفته رفته به علت «رعایت فهم عمومی» به «زبان محاورات روزمره» نزدیک می شود و از «زبان حقیقی» که «زبان قرب و معرفت» است دور و دورتر می گردد.

ژورنالیسم تنها بیماری مجلات نیست، اگر چه پیش از همه در مجلات بروز کرده است؛ سینما و رادیو و تلویزیون و. . . نیز به همین مرض مبتلا هستند و نمی توانند که نباشند. می گویند: «مطالب جدی خریدار ندارد» و این حقیقتی است. وقتی مناسبات «تولید و مصرف» به تبع تمدن امروز بر همه چیز غلبه یافته، بسیار متوقع است که آثار هنری و تبلیغاتی نیز به «اشیایی مصرفی» بدل شوند. کیفیت تولید همواره تابع ذوق مصرف کننده است و چگونه می تواند که نباشد؟

رادیوها و تلویزیونها واحدهایی برای «ارزشیابی برنامه‌ها» تأسیس کرده‌اند که کارشان ارزشیابی برنامه‌ها بر محور «قبول اکثریت» است. برنامه‌ای بهتر است که درمیان اکثریت بیننده بیشتری داشته باشد و این اکثریت کیستند؟: اکثر هم للحّق کارهون.

یکی از فرماندهان عزیز قرارگاه رمضان می گفت که شبهای دوشنبه در تلویزیون عراق سریالی پخش می شود که عکس العمل عجیبی دارد؛ سریال تلویزیونی پر «جاذبه»ای که مصری ها راجع به «زندگی صدام حسین» ساخته‌اند. در آن شب در شهرها و روستاها، همه جا خلوت می شود و مردم در پای تلویزیونها برای سختی ها و مرارتهای دوران کودکی و جوانی صدام اشک می ریزند. در دورترین روستاهای خاموش کردنشین نیز مشکل تماشای سریال توسط یك ژنراتور برق حل شده است و شبهای دوشنبه، حتی کردهای مبارز نیز در پای تلویزیون، برای رنجهای یکی از بزرگترین جنایتکاران تاریخ بشر اشك می ریزند. براستی عجیب است! جذابیت سینما در کجاست که حتی در کشور ما نیز سریالی چون «سالهای دور از خانه» با استقبالی این چنین روبرو شده است؟ و شخصیتی چون «اوشین» با آنکه هیچ مناسبتی با هویت ملی و اسلامی ما ندارد به «چهره‌ای آرمانی» حتی برای خانواده‌های مسلمان، تبدیل شده‌است؟ این مسئله را نباید دست کم گرفت (نگارنده نیز هرگز نمی تواند از عهده بیان اهمیت این مطلب بر آید. لاجرم کار را واگذار به خدا می کند و بحث را در حد توانایی محدودش ادامه می دهد.)

برای جواب دادن به این سؤال که «جذابیت سینما در کجاست؟» از یکسو باید در وجود «مخاطب عامّ سینما» به جستجو پرداخت و از سوی دیگر باید به «ماهیت سینما و تکنیك آن» توجه کرد و این دومی مهمتر است. اما قبل از گذشتن از موضوع مخاطب سینما باید یك بار دیگر بر این حقیقت تأکید کرد که به هر تقدیر مخاطب سینما «انسان کامل» نیست. انسان کامل به بی نیازی و استغناء رسیده است و جز ذات حقیقت چیزی برای او جاذبه ندارد. انسان

کامل «بیخودی» را در «فناء فی الله» جستجو می کند و «اهل تفنن» هم نیست. او از لذایذ خداداده استفاده می کند؛ می خندد و حتی مزاح می کند، اما «دل به تفنن نمی بازد» و اختیار خود را به کارگردان که هیچ، جز به اولیاء مقرب خدا تفویض نمی کند. او هرگز «ترک عقل» نمی گوید، مگر در راه عشق و راه عشق به سینما منتهی نمی شود.

درکتاب العلم بحارالانوار حدیثی از ابی جعفر الثانی (ع) نقل شده است که: من اصغی الی ناطق فقد عبده، فان کان الناطق من الله فقد عبدالله و ان کان الناطق ینطق عن لسان ابلیس فقد عبدابلیس.[10]

«تسلیم» عبادت است و اگر این سخن در «گوش سپاردن به نطق» صدق دارد درباره سینما که به طریق اولی صادق است. تماشاگر سینما نه فقط با گوش که «با تمام وجود» خود را به واقعیت رؤیایی درون صحنه تسلیم می کند و به طور معمول، تنها «بخشهای متعالی نفس او» از خوض در فیلم رهایی دارد و آن هم نه به طور کامل.

چرا در این چنین بحثی سخن از انسان کامل به میان آورده‌ایم؟: در آیات مبارکه قرآن بسیار است آیاتی که در آن انسان ذاتاً ضعیف، ظلوم وکفور، جهول، عجول، جزوع، هلوع و کنود... معرفی شده است، اما گذشته از آن که بعضاً این صفات در مقام تحسین انسان آمده ـ همچون صفات ظلوم وجهول در آیه مبارکه امانت[11] ـ هرگز این صفات نمی توانند به مثابه بهانه‌ای برای نفی تعهد و ترك مسئولیت در انسان قرار بگیرند. خداوند این صفات را در وجود انسان نهاده است تا در مبارزه با آنها به کمال رسد و نور وجود حقیقی اش در کنار این تیرگیها جلوه پیدا کند چنان که در قرآن مجید آمده است: خلق الانسان من عجل، ساوریکم آیاتی ولاتستعجلون[12] در بخش اول آیه شریفه می فرماید: «انسان از شتاب خلقت یافته است»، اما در بخش دوم: «زود است که آیتهای خویش را به شما بنمایانم، پس تعجیل مورزید».

اگر ما بخواهیم فی المثل «شتابزدگی» انسان را اصالتاً مورد توجه قرار دهیم و به برآورده ساختن نیازهای متعلّقِ این صفت بپردازیم، سخت به اشتباه رفته‌ایم. کمال انسان در کرامت و تنزه از ضعف و نقص است، بنابر این درست این است، طرقی اتخاذ کنیم که او را از تسلیم شدن به این ضعف ـ و صفات مذموم دیگر ـ باز دارد.

بخشی از نیازهای ذاتی انسان متعلّق «وجود حیوانی» اوست و بخشی دیگر متعلّق «فطرت الهی» اش. برآوردن نیازهای وجود حیوانی بشر، باید با عنایت به خلقت استکمالی او انجام گیرد وگرنه، وجود حیوانی، حجاب فطرت الهی اش خواهد شد و از راه حق باز خواهد ماند. بشر امروز همه عالم را از دریچهٔ «نیازهای خویش» می بیند و نیازهای خویش را نیز همه در «عرض یکدیگر» قرار می دهد و در ارضاء آنها نیز حدیقفی نمی شناسد. تنها حدی که آنها را محدود می کند «واقعیت حیات اجتماعی بشر» است ولاغیر. و در این میان، لاجرم، نیازهای وجود مادی بشر نیز اصالت خواهند یافت، چرا که باطن، در پس ظاهر پنهان است و تا کسی اهل باطن نشود به حقیقتِ «نیازهای باطنی و فطریات» خویش

دست نخواهد یافت.

الله الغنی و انتم الفقراء[۱۳] . . . انسان اهل فقر و نیاز است اما فقری که عین بی نیازی است. انسان، فقیر و حاجتمند است چرا که از مقام قرب دور افتاده است، پس بی نیازی در «وصول» است و وصول نیز جز با «توبه» میسر نمی شود.

«نیازهای حقیقی» بشر، نیازهای باطنی اوست، اگر چه حاجات ظاهری اش، بیشتر ظهور و بروز دارد. محک تمیز نیازهای حقیقی از کاذب، «غایت کمالیّه» انسان است. خداوند انسان را برای رسیدن به کمال قرب و زندگی جاودان در جنت رضوان خویش آفریده است. آن بهشت که گفته اند «بهشت اعتدال» است و این اعتدال نیز برای انسان تنها در صورتی حاصل می آید که خود را به نظام تشریعی اسلام تسلیم کند و در دنیا آن سان زندگی کند که انبیاء گفته اند.

انسان ذاتاً هلوع و ولوع است و این هلع و ولع از شدت اشتیاق اوست برای وصول به مقام قرب . . . اما چه کند که این شدت اشتیاق در بستر حاجات مادی او نیز ظهور و بروز دارد؟ آیا باید به این هلع و ولع تسلیم شد و فی المثل در ارضاء حوایج جنسی و یا شهوات دیگر، تا آنجا راه را باز گذاشت که اکنون در مغرب زمین باز گذاشته اند؟ روشن است که اگر در نزد اهل باطن چنین کنیم و اجازه دهیم که آدمیزاد در ارضاء شهوات حیوانی خویش از «طریق اعتدال» بیرون شود، «فطرت الهی اش مغفول عنه، محجوب و مدفون خواهد ماند» و «حقیقت ذات بشر» هرگز ظاهر نخواهد شد.

همه مظاهر تمدن غرب ـ از جمله سینما و تلویزیون ـ نیز در تبعیت از این اشتباه عام، بی آنکه نیازهای حقیقی بشر را از نیازهای کاذب او تمیز دهند، بشر را از دریچه نیازهایش می نگرند.

آیا نیاز به سیگار یا خمر حتی برای سیگاریها و دایم الخمرها یک نیاز حقیقی است؟ بخش عظیمی از نیازهای کاذب بشر امروز، مربوط به «عادات وملکاتی» است که خود بر خلاف ذات خویش، برای خود ساخته است. وظیفه ما آزاد ساختن مرغ باغ ملکوت فطرت آدمی از قفس عادات و تعلقات است نه گردن نهادن به حاجات کاذب او. باگردن نهادن به این حاجات، دیگر هرگز طایر قدس وجود آدمی راهی به سوی آسمان رهایی نخواهد یافت.

بشر امروز سخت می انگارد که او را برای چریدن در مرتع سبز نمای دنیا آفریده اند و آنچنان از حاجات دنیایی خویش سخن می گوید که گویی حتی خاطره بهشت رضوان را نیز از یاد برده است.

سینما و تلویزیون، همچون سایر مظاهر تمدن غرب از انسان تصوری دارند که نه تنها مبتنی بر حقیقت نیست، بلکه نافی آن است. سینما و تلویزیون چه از لحاظ تکنیک و چه از لحاظ محتوا، توجه خویش را معطوف نیازهای کاذب، عادات زاید و ضعفهای روانی بشر کرده اند. انسان ذاتاً «عجول» است؛ سینما نیز اصالتاً به این شتابزدگی وقع می نهد و فیلم را از جنبه های کارگردانی، هنرپیشگی و مونتاژ به صورتی تولید می کند که «حوصله مخاطب عجول» سر نرود و این چنین، از لحاظ محتوا به ابتذال و سطحی نگری گرایش یافته و از لحاظ تکنیک نیز اصالت کار را بر «نفی عقل و اختیار

تماشاگر و ایجاد حالت تعلیق روانی» برای او نهاده است.

مخاطب عام سینما آدمی بی حوصله است که از واقعیت حیات اجتماعی بشر به تنگ آمده و در جستجوی وسایلی است که او را همواره در حالت تخدیر و تحریک و تفنن محض نگهدارند. سینما نیز برای ارضای تماشاگری چنین چه در تکنیک و چه در محتوا، بسر موضوعات وشیوه‌هایی اتکاء یافته است که اصالتاً به تخدیر روانی، تحریک هیجانات نباشی از ضعف و جهل، ایجاد شگفتی و تفنن... توجه دارند.

چرا موضوع غالب فیلمهایی که در مشرق زمین تولید می شوند «عشقهای مجازی و مناسبات عاطفی آدمهای فلك زده» است؟ موضوع قریب به اتفاق فیلمهایی که در ایران نیز ساخته شده، بجز استثنائاتی معدود، همین مناسبات است... که اگر از بیرونِ این غفلت زدگی رایج بر آن نظر کنیم، تماماً ناشی از دور ماندن از حیات طیبه ایمانی و پذیرش مناسبات خانوادگی واجتماعی غرب درجامعه‌ای است که ماهیتاً با این مناسبات بیگانگی دارد و در جستجوی هویت دیگری است. منظور این نیست که سینما نباید به این مناسبات بپردازد بلکه قصد ما باید رها ساختن آدمها از فلك زدگی باشد و رساندن آنها به آزادی و استقلال و استغناء... نه آنکه آنان را در ضعفها و نقص هایشان تأیید کنیم. و روشن است که تا خود از فلك زدگی و غفلتِ رایجِ ملازم آن، رها نشویم اصلاً در نمی یابیم که آنچه را «رنجهای بشری» نام نهاده‌ایم، باتلاق عفنی است که از ضعفها و نقصها و نیازها و عادات زاید و تعلقات دنیایی ما... فراهم آمده است. وگر نه کدام رنجهای بشری؟ اینها رنجهایی است که بشر امروز به خاطر دور بودن از حقیقت انسانی خویش بدان اسیر است... پرداختن به این رنجها هنگامی زیباست که همراه با «تذکر» باشد و چگونه می تواند ذکر باشد، فیلمی که سازنده آن خود سراپا گناه و غفلت و فلك زدگی و درماندگی و حاجتمندی وضعف و نقص است؟

مخاطب عام سینما آدمی است اسیر عادات و تعلقات رنگارنگ و این چنین، برای آزادی خویش اهمیتی قایل نیست و براحتی از آن در می گذرد و عنان عقل و اختیار خویش را به دست باد رها می کند. او آدمی احساساتی و شدیداً تاثیر پذیراست، چرا که تأثراتش بر بنیانهای ثابت روحانی استوار نیست. خیلی زود به شگفت می آید و می خندد و یا گریه می کند، اما نه خنده و نه گریه‌اش، عمق ندارد. نقطه توجه «مد روز»، آدمهایی چنین هستند. «سینمای تجارتی» در سایه اقبال مخاطبی این چنین رشد کرده است. گوش شنوای تبلیغات تجارتی نیز همین ها هستند. سریالهای تلویزیونی «تلخ وشیرین»، «سالهای دور از خانه»، «محله پیتون»، «پاییز صحرا» و... نیز برای مخاطبی این چنین ساخته می شود. «هشیار و بیدار» نیز گیاههای هرزی هستند که در آفتاب وجود تماشاگرانی این چنین رشد می کنند. برنامه «سلام صبح بخیر» به شنوندگانی این چنین سلام می کند. داستانهای دنباله‌دار مجلات نیز برای همین ها نوشته می شود و... قس علی هذا.

مخاطب عام سینما آدمی است خیال پرور و

رویایی، در جستجوی گریزگاهی از خویشتن خویش. چهره‌اش نقابی است که باطنش را از دیگران می پوشاند. همان طور که با دیگران «قایم باشک» بازی می کند، دوست دارد که خود را از خویشتن نیز بپوشاند. موش با ادا در آوردن پلنگ نمی شود، اما ممکن است که امر برخود او مشتبه گردد... برای او حقیقت امر اهمیت ندارد، چرا که پیرامونش را نیز آدمهایی چون خود او پوشانده‌اند... مهم این است که او از خود بگریزد. سینما و تلویزیون با خلق «شخصیتهایی آرمانی و واقعیتی رویایی» آن «گریزگاه» را در اختیار او قرار می دهد.

لفظ «ستاره» که به هنرپیشه‌های سینما اطلاق می شود پرده از فریبی بسیار بزرگ بر می دارد. آنها ستاره‌های درخشان آسمانِ دروغینِ سرابِ فریبنده‌ای هستند که با حیله‌هایی اپتیک و شعبده بازیهایی روانی در برهوت «وهم» ساخته شده‌اند. «قهرمان پروری» جزء ذات سینماست. «ضد قهرمان» نیز خود نوعی قهرمان است که از رحم «نیهیلیسم» زاده می شود. بعد از قهرمان و ضد قهرمان نوبت به پرسوناژهایی می رسد که نه قهرمان هستند و نه ضد قهرمان... اما چگونه می توان از «ماهیت آرمانی» سینما گریخت؟ سینما شخصیتهایی آرمانی و مطلق می آفریند.

مقتضای «نیهیلیسم رایج» در هنر امروز این است که همهٔ ارزشهای موجود انکار شود، هر چند که این انکار بعضاً حتی به انکار لوازم ذاتی هنر جدید بینجامد. اما بهر تقدیر با توجه به ماهیت آرمانی سینما، شخصیتهای سینمایی، اعم از قهرمان و ضد قهرمان و غیر قهرمان... خواه ناخواه بتهایی هستند که تماشاگر، «آمال و آرزو»های خویش را در آنان محقق می بیند و با تمسک به آنها از «تعهد» می گریزد و یا در وجود آنها «مخلصی» برای «گریز از خویشتن» می یابد و از «هویت خویشتن و واقعیت محیط بر آن» تغفل پیدا می کند و «وجدان تاریخی» خویشتن را به «محاق» می کشاند و از «دغدغه مرگ و معاد» می آساید و...

هنرپیشه‌های سینما نیز قهرمانهایی هستند که در چشم تماشاگرانی این چنین از اسارت «هویت» رسته‌اند و به اوج «رهایی» رسیده‌اند. آنها ستاره‌های آسمان آرزوهای بشری هستند که شیطان او را با رؤیای تحقق ناپذیر اخلادالی الارض فریفته است. او «اسارت خاك» را «عین آزادی» می بیند و در جستجوی بهشتی است که در آن امیال لجام گسیخته حیوانی و اهوای نفسانیش به طور کامل، برآورده شود... آنچه که این ولنگاری و لجام گسیختگی را محدود می کند، واقعیت حیات اجتماعی بشر و آن «هویتی» است که خود را اسیر آن می یابد.

برای رهایی از اضطراب، تمدن امروز به شهروندان خویش می آموزد که از یك سو «فردیت خود را منحل در اجتماع» کنند و از سوی دیگر، راههای مفرّی نیز چون سینما و تلویزیون... در اختیار آنها قرار داده است. سینما سرزمین رویایی آرزوهای بشری است که از هویت اجتماعی و تاریخی خویش می گریزد. ستارگان درخشان این آسمان، هنرپیشه‌هایی هستند که «شخصیت»شان در «بی هویتی» است. «هویت» برای هنرپیشه‌های صحنه سینما و تلویزیون، لباسی قابل تعویض است، اگر چه آنها نیز در عالم واقع، زندانیان شخصیتی ثابت و هویتی

لایتبدل هستند.

انسان فطرتاً عاشق کمال است و مشتاق، تا فقر و ضعف و نقص وجود خویش را در موجوداتی کامل جبران کند و از حیرت و دهشت بیاساید. اگر روی به بت پرستی یا ستاره پرستی - هنرپیشه پرستی - می آورد عملی خلاف فطرت انجام نداده است، اگر چه در «تشخیص» دچار اشتباه شده. «تحسین و تقدیس» نیز از کششهای فطری روح است، که اگر در تشخیص دچار اشتباه شود، «هنرپیشه‌ها» را به جای «قدیسان» می نشاند.

سینما واقعیتی رویایی دارد. صورتهای آن، صورتهایی مثالی است که همه زوائد واقعی آن حذف شده است... شخصیتهای سینمایی اگر «قهرمان» باشند، دیگر در وجودشان، «نشانی از ضعف» وجود ندارد؛ و اگر «ضد قهرمان» باشند، دیگر سراپا «ضعف و نقص» هستند و در وجودشان نشانی از قوت، رحم و عطوفت و مهر باقی نیست؛ و اگر، نه قهرمان باشند و نه ضد قهرمان، باز هم آدمهایی «معمولی» نیستند.

این حقیقتی است غیر قابل اجتناب، مربوط به ماهیت سینما، چرا که در نهایت وجود شخصیتها و کیفیت وقایع و فضاها در ظلّ غایات و اهداف کارگردان و سناریست، تعیّن می یابد... و چگونه می تواند این چنین نباشد؟ «اوشین» همه کاره است، از آشپزی گرفته تا... حسابداری و از همه صفات پسندیده نیز برخوردار است؛ مهربانی، پشتکار، زیبایی، ادب و... و هیچ نشانی از ضعف در وجود او نیست. شخصیتی چنین جز در عالم رؤیایی سینما، واقعیت پیدا نمی کند.

یک فیلم همواره در همه جهات، در سایه «غایات فیلمساز» شکل می گیرد و بنابراین هرگز نمی تواند ماهیتی «واقعی» داشته باشد. فیلمساز ممکن است بخواهد فیلم را حتی المقدور به واقعیت «نزدیک» کند اما نهایتاً، فیلم «بازتاب واقعیت است، آنگونه که کارگردان می بیند، نه آنچنان که هست». از همین روی است که «فیلمسازی» توانسته است «هنر» - به مفهوم مصطلح لفظ - باشد.

فیلم اثر هنری فیلمساز و «مظهر روح» اوست و از این لحاظ همان قدر به واقعیت نزدیک است که سازنده‌اش، و اصلاً چرا باید فیلم به واقعیت نزدیک شود؟ فیلم دارای «واقعیتی رویایی» است و یا به عبارت بهتر «رویایی است برای فرار از واقعیت».

سینما، به عنوان هنر، وسیله‌ای است در خدمت بیان هنری، اگر چه آنچه که در تاریخ، بیشتر منشأیت اثر دارد، «سینمای تجارتی» است. «سینمای هنری» - به تعبیر مصطلح - می تواند با پرهیز از جلوه فروشیهای روشنفکر مآبانه نوعی «محادثه و همزبانی» باشد در میان کسانی که زبان یکدیگر را می فهمند؛ در این صورت، سینما باید آن «مخاطب عام» را که گفتیم، رها کند و از «قیمومت تجارت» خارج شود. آن مخاطب عام که گفتیم، سلایق خود را از روزنامه‌ها و مجلات ژورنالیستی، ترانه‌های روز، سینمای تجارتی، برنامه‌های مصرفی روزمره رادیو و تلویزیون و... می گیرد، و این همه غرقابی است از ابتذال، سطحی نگری، بی دردی، تفنن، ... بی مایگی و نان را به نرخ روز خوردن. در روزگاری چنین، مناسبات بین «تولید و مصرف» بر عالم هنر نیز حاکمیت

یافته است. دیگر سخن از «خلاقیت هنری» نیست وآثار هنری نیز برای مصرف روزمره «تولید» می شود.

فیلمساز می تواند «مخاطب خاصی» برای خویشتن برگزیند، مشروط بر آنکه راهی برای نجات از «تجارت گرایی و اصالت گیشه» پیدا کند. نگارنده نمی داند که آیا هنوز هم می توان به وجود مرزی بین سینمای هنری وسینمای تجارتی قایل بود یا نه، اما هر چه هست، لااقل در حد اعتبار، می توان این چنین فرض کرد که سینمایی نیز با عنوان سینمای هنری، وجود داشته باشد.

(۶)

«جذابیت» از لوازم ذاتی سینماست و از این نظر بین سینمای تجارتی و غیر تجارتی تفاوتی نیست. سینمای غیر تجارتی و بالاخص سینمایی که می خواهد در خدمت اسلام قرار بگیرد، اگر چه نمی تواند مسأله «جذابیت» را بطور کامل نفی کند اما باید بتواند از آن «عبور» کند.

سینمای تجارتی به مسأله جذابیت «اصالت» می دهد و مخاطب خویش را نیز همواره انسانی فرض می کند، ضعیف، بی اختیار، عجول، جهول، احساساتی، اهل تفنن، قدرت طلب و... یعنی بنیان خطاب خویش را همیشه بر ضعفهای روحی بشر قرار می دهد سینمایی که می خواهد در خدمت اسلام باشد، باید «روی خطاب» خویش را به «فطرت الهی انسان» باز گرداند.

سینما به عنوان هنر نحوه‌ای «بیان» است با لوازم و قواعد خاص خویش. از مفهوم «هنر» در روزگار کنونی بیشتر به «جنبه بیانی» آن توجه می شود و هنرها، نهایتا وسایلی در خدمت «بیان نفسانیات» هنرمند هستند. اما براستی وقتی این وسیله در خدمت «بیان حقیقت» نباشد، چیست که با آن بیان می شود؟ وقتی دراین روزگار، «حقیقت» نیز همچون سایر امور، «امری نسبی» تلقی می شود، دیگر چه «وظیفه‌ای» برای هنر و هنرمند باقی می ماند؟

هنرمند نیز در تبعیت از «خود پرستی رایج» نفس خویش را مطلق می انگارد و بجای «سیر در خزاین غیبی حقیقت» در «ساحتِ دنیایی نفس خویش» سیر می کند... بر مرکوب «خیال». کدام خیال؟... جواب این سؤال بماند.

هنرمند اهل شهود و حضور است و هنر نوعی معرفت شهودی در حقایق متعالی عالم وجود. اثر هنری «بیان» آن اوقات شهود وحضور است؛ پس هنرمند باید «اهل بیان» نیز باشد؛ یعنی باید «فن بیان» را نیز بداند.

در روزگار کنونی از هنر بیشتر به «جنبه بیانی» آن توجه می شود، چرا که این روزگار «عصر اصالت ابزار و روش» است و هنرمند معاصر نیز به «آسمان حقایق متعالی» اعتقادی ندارد. او در «ساحت ناسوتی نفس خویش» سرگردان است و چون به آسمان می اندیشد، آن را فضایی محدود و کروی، خالی از رمز و راز و تقدس می بیند. از «ماه» به یاد «آپولو» می افتد و از «خورشید» به یاد «فرآیندهای گرما هسته‌ای»!... عالم او دیگر عالمی نیست که مجلای اسماء وصفات حضرت حق باشد و چنین کسی را به «آسمان قدس و بساتین بهشت» راه نمی دهند. او محکوم است که زمین گیر، در اسارت نفس امّاره و تعلقات

گران بار آن بماند و محروم از سیر و سلوك باطنی، به تفرّجی شیطانی در سراب موهوم خیالات باطل بپردازد.

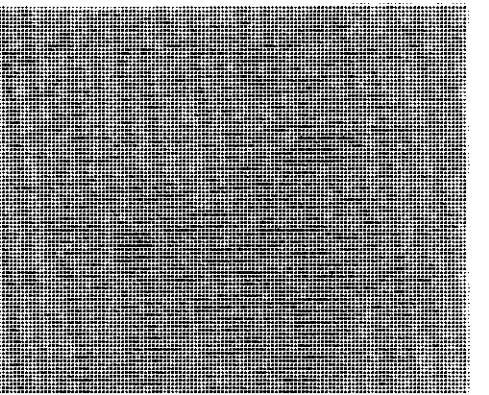
اهمیت تکنیك بیان ـ فن بیان ـ در هنر جدید تا آنجاست که سیر تمامیت تاریخی هنر مدرن، در حقیقت، سیر جستجویی است که هنرمندان متجدد برای یافتن سبکهای بیانی تازه‌تر انجام داده‌اند. اما آیا هرگز جای این سؤال وجود ندارد که «محتوای هنر مدرن چیست؟»

براستی این همه تلاش برای بیان چیست؟ اگر هنرمند دیگر انسِ حضور ندارد و اثر هنری دیگر بیان اوقات شهود و حضور نیست، پس چیست؟

به کارهای «وازارلی» و یا به آثار هنری دکوراتیو رجوع کنیم؛ غایت «وازارلی» از تولید آثاری این چنین چیست؟ ایجاد کمی تفنن و مختصری شگفتی؟ آیا او سعی دارد با حیله‌هایی اپتیك اسباب تفنن و تعجب بیننده را فراهم کند؟ چرا سیر تمامیت تاریخیِ هنر مدرن به اینجا می رسد؟ اگر کسی به جایگاه تکنیك در هنر مدرن، آن چنان که هنرمندان معاصر اعتقاد دارند، اهمیت ندهد هرگز به نقطه اعتبار کار «وازارلی» وقوف پیدا نمی کند.

درکارهای «آبستره» مطلب بدین وضوح نیست. در کارهای «کاندینسکی» نقطه‌ها، خطوط و رنگها، همگی به گونه‌ای شگفت انگیز، جلوه‌هایی تصویری از احساسات مکنون هنرمند هستند، واگر از این لحاظ مورد تأمل قرار گیرند، شاید جای تعمق بسیاری در آثار او وجود داشته باشد؛ اما بالاخره نباید پرسید که «این تکنیك در خدمت بیان چه محتوایی بکار رفته است؟» عمق این سخن در

نسبت سینما با حق و باطل یکسان نیست و از این لحاظ، استفاده از سینما در خدمت اشاعهٔ دین و دینداری با دشواریهای خاصی همراه است که اگر مورد غفلت واقع شود، اصل مطلب منتفی خواهد شد.



نقاشی مدرن چندان جلوه نمی کند. برای تفهیم کاملتر باید به سراغ سینما رفت.

هنر مدرن، اگر چه به تکنیك بیان اصالت می دهد، اما هرگز در حد تکنیك محض توقف نمی کند. در سینما اگر چه شناخت تکنیك آن از همه چیز مهم تر است اما سینما نهایتاً فقط تکنیك نیست که اگر تنها «دستور العمل کاربرد» آن را از غربیها فرا بگیریم، ما را کفایت کند.

شاید رابطه «ماشین رختشویی» با «مبانی متافیزیکی تمدن غرب» چندان روشن نباشد، اما در سینما فیلمساز «تکنیك سینما» را در خدمت «بیان نفسانیات خویش» می خواهد و بنابراین هرگز در حد تکنیك محض توقف نمی کند. فیلمساز نسبت به همه مسایل عالم وجود نظر می دهد و هیچ حد و مرزی برای کار خویش نمی شناسد؛ تاریخ، سیاست، جامعه، روح و روان، فلسفه، هنر، دین و... همه چیز. با این ترتیب آیا جای این پرسش وجود ندارد که: «مگر فیلمساز از صلاحیت اظهار نظر در همه این موارد برخوردار است؟»

در جهان امروز، عموم هنرمندان، حق مسلم خویش می دانند که دربارهٔ عموم مسایل اظهار نظر کنند، چرا که می گویند «تخیل آزاد لازمه کار هنری است»، اما چون از «تعهد» با آنان سخن گویید، روی ترش می کنند که «هنرمند تنها نسبت به هنر خویش متعهّد است و هر نوع تعهّد دیگری منافی تخیل آزاد است.» براستی مگر این «تخیل» چیست که می تواند از «تعهد» آزاد باشد؟

سخنانی این چنین از غفلت نسبت به ماهیت تخیل بر می آید. کسانی که سخنانی از این قبیل بر زبان می آورند، نمی دانند که فضای پرواز خیال انسان، آسمان اعتقادات و نفسانیات اوست، اگر چه خیال را نیز حقیقتی است فراتر از افراد و اشخاص. همچنان که عقل را نیز حقیقتی است متعالی، فراتر از عقل افراد و اشخاص، اما از این حقیقت، افراد را به مقتضای مراتب وجودی آنها نصیب داده‌اند.

«توسن خیال» نه آنچنان است که هر «خیال پروری» را با خود به «معراج» برد، «فضای طیران و جولان خیال هر کس به وسعت روح اوست» و شخص با بالهای خیال که نمی تواند به ناکجا آبادی بیرون از دنیای معتقدات و عادات و تعلقات خویش پرواز کند؛ بنابر این هر چه بگوید و بنویسد و هر نقش که بپردازد «خودش را بیان می دارد»، همانگونه که هست. فرد در درون خود و معتقدات و عادات و تعلقاتش زندانی است و بر این فرض، «هنر عین تعهد است» و هرگز نمی تواند از تعهد آزاد باشد. بعد از مرگ نیز، انسان در عالم اعمال خویش زندگی می کند. انسان در درون خودش زندانی است، اما این «زندان نفس» را می تواند آن همه «وسعت» ببخشد که آسمان و زمین را در برگیرد. خداست که فرموده است: لایسعنی ارضی ولا سمائی بل یسعنی قلب عبدی المومن.[۱۴] انسان اگر بتواند «خود» را در «خدا» فانی سازد، نورالانوار طلعت شمس حق، از او نیز متجلی خواهد شد و عزّت و عظمتی خواهد یافت، بی نهایت. واگر نه، زندان تعلقات و عادات، دنیایی تنگ تر و تاریکتر از گور است و «خیال» نیز بالتبع یا «براق بلند پرواز آسمان معراج» است، یا «خفاش روز کور مغارهٔ تنهایی».

فیلمساز نمی تواند در حد تکنیك محض

توقف داشته باشد ولاجرم، در محدوده همه مسایل مربوط به انسان وعالم وجود اظهار نظر می کند: «دانشجویی نیهیلیست، در بن بست محال و پوچی از زندگی بیزار شده است، اما جرأت انتخاب نیز ندارد. جوان معتادی را راضی می کند که این کار را برای او انجام دهد... وبالاخره، در یك قبرستان، این عمل انجام می شود. جوان معتاد با رولوری که همان دانشجو تهیه کرده است اورا از پشت هدف می گیرد و به قتل می رساند.» نکته سخن این نیست که این اتفاق محتمل است یا خیر، سخن دراین جاست که این اتفاق چرا باید در قالب یك رمان نوشته شود ویا در قالب یك فیلم به نمایش در آید؟ آیا این فیلم نهایتاً، از اصل تعهدات اعتقادی و اخلاقی سازنده‌اش منشاء نگرفته است؟ آیا این مهم نیست که «حقیقت» چیست و «انسان چگونه باید در جهان زندگی کند؟» آیا هر بیمار روحی مأیوس از حیات، به صرف این که تکنیك سینما را آموخته است، حق دارد یأس شیطانی خویش را ترویج کند؟ براستی در نقد چنین فیلمی چه باید گفت؟ آیا باید اعتقادات فیلمساز را به نقد کشید یا تکنیك او را؟ آیا می توان تعهدات اعتقادی واخلاقی فیلمساز را از تکنیك هنری او جدا کرد وبر هر یك حکمی جداگانه روا داشت؟

با این مقدمات یکبار دیگر از خود سؤال کنیم که «تخیل آزاد» یعنی چه؟ این «آزادی»، آزادی از چیست؟ «آزادی از حقیقت؟»... یعنی هنرمند حق دارد درجهان توهمات و تصورات بیمارگونه و مالیخولیایی خویش، هر چه می خواهد بگوید و بنویسد وهر نقش که

استفاده از تعبیر «سینمای اسلامی» هنگامی درست است که سینما ماهیتاً در نسبت میان حق و باطل بی طرف باشد، حال آنکه این چنین نیست. قالب و محتوی در سینما دو مرتبه از یك وجود واحد هستند... همچون روح و بدن. اما در سینما این «قالب» است که محتوای خویش را «برمی گزیند».

می خواهد بپردازد و هر فیلمی که می خواهد بسازد و . . . کسی هم حق نداشته باشد که چون و چرا کند؟

می گویند: خلط مبحث نکنید، بحثهای اخلاقی را با هنر اشتباه نکنید. باید پرسید: مگر هنرمند می تواند حد نگهدارد و از اظهار نظر در باب اخلاق پرهیز کند؟

براستی روزگار بسیار غریبی است! چه کسی می توانست تصور کند که در کره زمین، روزگاری پیش خواهد آمد که با نام علم، «نظر و عمل» را این چنین از یکدیگر «جدا» خواهند ساخت و میان علوم و معارف، سیاست و دین و هنر و اقتصاد و اخلاق . . . مرزهایی محکمتر از مرزهای جغرافیایی خواهند کشید؟ وقتی شرك و کفر صورت علمی پیدا کند، تفرق و تشتت، وجوه مختلف حقیقت واحد را با نام علم از یکدیگر انتزاع خواهد کرد. «تفرقه»، خواه ناخواه، «ملازم شرك» است؛ به خلاف «وحدت» که «ملازم توحید» است.

مراد این است که مرزبندی های موجود در تفکر مرسوم غربی ناشی از همان اشتباه کلی فلسفی است که جدایی نظر و عمل را اثبات می کند. سیاست، دین، هنر، اخلاق، اقتصاد و . . . وجوه مختلفی از یك حقیقت واحد و کلی است که در عالم تجلی کرده است. اگر این مرزبندی در تفکر مرسوم غربی موجود نبود و ما غربزده نبودیم، هرگز توهم نمی کردیم که هنرمند آزاد است و با این حکم، می تواند هر نوع تفکر و اخلاقی را در سایه هنر خویش ترویج کند. تمثیل «فیل و خانه تاریك» از مولانا جلال الدین (رحمة الله علیه) در این باره بسیار بلیغ است. در «خانه تاریك وهم» بشر ناچار است که با «کف سودن»، یعنی منطق حس و تجربه محض به شناخت عالم بپردازد و نتیجهٔ شناختی این چنین، این است که نه تنها در «تشخیص» اشتباه رخ می دهد، بلکه «ارتباط و تناسب اجزاء و مظاهر حقیقتِ واحد با کلّ آن» نیز از دست می رود؛ گوش فیل، باد بزن می شود و پای آن ستون، و این نه تنها اشتباه در تشخیص است، بلکه تناسب و ارتباط این پا و آن گوش، با فیل نیز گم می شود و بشرِ گرفتارِ وهم، حکم این اجزاء را با وجود اشتباه در تشخیص، بر کل آن جاری می سازد. و می گوید: «آه فهمیدم! آن فیل که می گویند اصلاً بادبزن است». دیگری می گوید: «خیر، فیل اصلا ستون است». آیا این اشتباه عیناً برای بشر امروز هم رخ نداده است؟ علوم رسمی هر یك، از یك سو سعی می کنند شناخت خویش را از اجزاء عالم بر کل آن جاری سازند و از سوی دیگر، ارتباط و تناسب علوم با حقیقتِ واحد، نیز گم شده است.

مرزبندیهای مرسوم بین علوم و معارف ناشی از همین عدم اعتقاد به یك حقیقت واحد و ثابت و کلی است، و هنر نیز، در تبعیت از این حکم عام، از دین و اخلاق و تعهد و حکمت . . . و دیگر مظاهر حقیقت جدا شده است. فی المثل بسیار عجیب می نماید اگر کسی در این روزگار درباره ارتباط بین «حکمت» و «ادبیات و هنر» سخنی بگوید. گویی هنرمندان از ما بهترانی هستند که نیاز به حکمت ندارند و العیاذ بالله هر که دیوانه‌تر، هنرمندتر! حال آنکه انسان در هر عملی که انجام می دهد؛ گفتن، نوشتن، نقاشی کردن، فیلم ساختن و . . . ادراکات خویش را از عالم وجود بیان می دارد و

چاره‌ای هم جز این کار ندارد. یعنی اگر آن شخص حکیم باشد، گفتار و نوشتار و نقاشی و فیلم او حکیمانه خواهد شد و اگر نه، نه. تعهدات اخلاقی و اعتقادی انسان، عادات وتعلقات او لاجرم در اعمال او ظاهر می شوند و این یك حکم عام است که شامل هنرمندان نیز می شود، اما هنرمندان، دراین باب احکام خاصی نیز دارند که باید بیان شود ـ اگر چه این مقال حوصله بیان آن را ندارد.

هنر آموزان را اندرز می دهند که: «برو زیاد بنویس، زیاد نقاشی کن، سعی کن با هر وسیله ممکن احساسات و مکنونات درون خویش را بیان کنی»، اما هرگز او را اندرز نمی دهند که: «برو حکمت بیاموز» چرا که گویی هنر تنها بیان مکنونات نفس است. گویی هنرمند تنها نسبت به «بیان احساسات خویش» متعهد است، اما هرگز نسبت به «خویشتن خویش» متعهد نیست؛ هر که می خواهد باشد، فقط کافی است که مکنونات نفس خویش را «خوب» بیان کند، هر چند زشت و کریه باشند و بیان کردن را نیارزند.

هنرمندِ امروز هرگز از خود نمی پرسد: «آیا این حرفها که می خواهم بیان کنم ارزش گفتن دارد یا نه؟» فقط سعی می کند که خوب و هنرمندانه بیان کند. عصر ما عصر ستارگان دروغین آسمان وهم است.

شما «سالوادور دالی» را می شناسید؟ آیا او بسراستی انسانی است که توهمات و تصوراتش ارزش بیان داشته باشد؟ این شخص را برای مثال اسم برده‌ام و مگر دیگر هنرمندان غربی از او بهترند؟ باید در این معنا تأمل کرد که چه نسبتی بین هنر و حکمت، هنر و اخلاق، هنر و . . . وجود دارد. آیا وقت آن نرسیده است که در حقیقتِ این مرزها، فارغ از غربزدگیّ و القائات رایج، بیندیشیم؟

«آثار هنرمند آیینه نفس او هستند»، وسیر تاریخی هنر در مغرب زمین، مظهر تحولاتی است که در ذات بشر رخ داده است ومی دهد. پس این سیر تاریخی، فراتر از افراد و اشخاص، دارای حقیقتی کلی است که می تواند محلی برای عبرت باشد. . . و این «عبرت» مقدمه خروج از «غفلت» است.

* * *

خلاصه آنکه، هنر خواه ناخواه عین تعهد است و از این لحاظ، هرگز از حکمت و تفکر واخلاق و دین وسیاست و. . . انفکاك و انتزاع نمی پذیرد.

«خیال» هم ماهیتاً «آزاد نیست» و «آزادی» نیز بدان مفهوم که غربیها می گویند، آزادی نیست، عین «اسارت» است. انسان در میان فرشته و حیوان، حیران است و آزادی از قیود دینی و اخلاقی، لاجرم بندگی اهوای نفسانی است و لاغیر. استثنا ندارد.

آزادی انسان، در آزادی از تعلقات دنیایی است و آن «آزادی» که در غرب می گویند، قبول بندگی عادات وتعلقات است و «عین اسارت». و نه عجب که از خصوصیات اصلی دنیای امروز یکی هم این است که در آن، الفاظ را «وارونه» بکار می برند؛ می گویند: «آزادی» و مرادشان «اسارت» است. می گویند: «عقل» ومرادشان «وهم» است. می گویند: «انسان» ومرادشان «حیوان» است. می گویند: «تکامل» و مرادشان «هبوط» است. می گویند: «علم» ومرادشان

«جهل است» و . . . قس علی هذا .

تخیل بال پرواز است اما آسمان وحی و الهام کجاست؟ وحی والهام، هم می تواند رحمانی باشد وهم شیطانی . خیال، هم می تواند مثل کبوترهای سفید در آسمان آبی حریت پرواز کند و هم می تواند مثل خفاشی سیاه، از سقف مغاره تاریك نفس اماره، وارونه آویزان شود. خیال هم می تواند براق بلند پرواز معراج انسانی باشد و هم خردجال، مرکوب نفس اماره. هر جا که خیال رفت، پسندیده نیست. مگر خیال می تواند مستقل از خیال پروری که او را پرورده است، بهر کجا که بخواهد بال بگشاید؟ خیر، خیال در فضای نفسانی آن کس که او را پرورده است، پرواز می کند. اگر فضای درونی انسان با عالم قرب حق، پیوند داشته باشد، خیال او براقی می شود که به معراج می بردش واگر نه، خیال، خفاشی است که وارونه از سقف مغاره تنهایی اش آویزان می شود؛ ویا مرکوبی که راکبش را به عوالم پست ناسوتی می کشاند، و آنگاه آنچه از مغز هنرمند ساطع می شود، بخارات جهنمی است و سخنش، شعر و ترانه‌اش، همسرایی با شیاطین. حال که کار به اینجا کشید، سخنی کوتاه نیز در این باب بگویم وبگذرم:

(۷)

هنرمند اهل شهود و حضور است و این چنین «هنر» لاجرم متکی بر «الهام» است؛ نوعی «وحی» که نباید با وحی خاصی که به انبیاء می رسد اشتباه شود. هنرمند «ملهم از غیب» است؛ اگر چه الهاماتی که به او می رسد با مراتب روحی او کاملا متناسب است. بعضی ارواح هستند که قابلیت نزول ملائکه را دارند و بعضی ارواح، نه؛ همنشین شیاطین اند.

به هر تقدیر، آنچه که در آیینه خیال هنرمند انعکاس می یابد، الهاماتی است از عالمی دیگر، اما متناسب با مراتب وجودی او؛ که اگر آن آیینه، آیینه دَق باشد، هیچ چیز جز تصویر کج ومعوج و وارونه‌ای از حقیقت در آن انعکاس نمی یابد. . . .

در عالم ظاهر، آفاق سحر و معجزه خیلی به یکدیگر شبیه هستند. جادوگران نیز، با سحر و جادو، ظاهراً کاری شبیه به معجزه انبیاء انجام می دهند اما در حقیقت، فقط معجزه وجود دارد وسحر و جادو، جز فریبی بیش نیست. آفاقِ هنر رحمانی و هنر شیطانی نیز خیلی به یکدیگر شبیه هستند اما جز اهل حق، کسی آن دو را از یکدیگر تمییز نمی دهد.

نگارنده خوب می داند که این سخنان نامأنوس، شگفتی بسیار برخواهد انگیخت، چرا که مردم امروز لاجرم با فرهنگی انس دارند که ازطریق رسانه‌های گروهی اشاعه می یابد. . . و رسانه‌های گروهی نیز غالباً در همه مسایل، به نشخوار حرفهای روزمره بسنده می کنند. اما ما باید فارغ از القائات رایجِ اصحابِ زمانه، دراین مسایل تأمل وتحقیق کنیم.

هنر در جهان امروز، مفهوم خاصی گرفته که در هیچ یك از اعصار دیگر تاریخ سابقه نداشته است، اگر ما بخواهیم کورکورانه و بی معرفت پسای دراین وادی بگذاریم، چه بسا آنچه گریبانگیر جامعه هنری غرب شده است، گریبان ما را نیز بگیرد ومگر نگرفته است؟

هنرمند رویی به عالم غیب دارد و رویی به

عالم شهادت. با آن روی خورشیدی منیر است و با این روی قمری مستنیر، در شب ظلمانی کره ارض... اما کدام هنرمند؟ هل یستوی الاعمی والبصیر؟

هنرمند از آسمانیان می گیرد و به زمینیان می بخشد. پس سینه‌اش باید قابلیت نزول ملائکه‌ای را داشته باشد که واسطه‌الهام هستند. سینه تنگ کوردلان کجا و آسمان بی کران کجا؟ آیا این «الهام» همان «نقش غیبی» است که شیخ اشراق (ره) در کتاب **التلویحات** فرموده است؟ نقشی که نفس ناطقه انسان چون از شواغل دنیایی روی به «جانب القدس» آورد، از «غیب» در او اشراق می یابد؟: -[پس چون شواغل قلت یابد برای نفس ناطقه خلسه‌ای به جانب القدس روی می نماید و از غیب نقش می پذیرد، نقشی غیبی؛ که گاه سریعاً منطوی می شود و گاه بر ذکر روشنی می بخشد و گاه بر خیال می گذرد و از آنجا که خیال بر لوح حسّ مشترک تسلط دارد، بر آن صورتی ترسیم می کند در غایت حسن و زینت و در کاملترین و زیباترین هیئات... یا صورتِ آن امر غیبی را مشاهدهٔ ترسیم می کند و یا بر سبیل کتابت سطری می نگارد...[۱۵]

آن «جانب القدس» که شیخ اشراق می فرماید کجاست؟ آن خلسه و جذبه چیست؟... هر چه هست آنچه هنرمند می پردازد، نقشی است که از غیب در آیینه جان او اشراق یافته است و اگر هنرمند از شواغل و تعلقات دنیایی اعراض نکند و اهل جذبه عشق نباشد، آن جانب را نخواهد یافت.

«هنرمند» در میان سایر انسانها همچون «بلبل» است در میان پرندگان، و وجه امتیاز او نیز در «شیدایی» است و «بیان خوش». مرادم از شیدایی، «شیدایی حق» است؛ اما همچنان که در نزد غالب انسانها، القائات نفس، از دعوات شیطان تشخیص پذیر نیست، چه بسا که «شیفتگی شیطان» بسا شیدایی حق مشتبه گردد... وغالباً چنین است.

«جذبه حضرت رحمان» و «سحر شیطان» آفاقی نزدیك به هم دارند، اگر چه این هم سانی تنها در ظاهر است، نه در باطن. شیدای حق و مفتون شیطان، هر دو ترك عقل و اختیار می کنند... آن یکی فرزند عقلش را به قربانگاه عشق عارفانه می برد و این یکی «کازانوا»یی است مسحور زینتهای شیطانی.

شیطان سوگند خورده است که: «لازیّننّ لهم فی الارض». او آنچنان کثرات جمالیه حضرت حق را در چشم زینت می بخشد که او را سحر می کند و می فریبد. رنگها کثراتی هستند تجلی یافته از نور سفید، اما اگر انسان اسیر «رنگ» شود از «نورسفید» باز می ماند.

شیدای حق، با اختیار، از اختیار خویش در می گذرد و عنان اراده‌اش را به جذبهٔ معشوق می سپارد... سراپا چشم و گوش و دست و پا و زبان حق می شود. و چون این چنین شد، روحش «آیینه‌دار نگارخانه غیب» می گردد و زبانش به سرچشمه فیوضات رحمانی، متصل.

آن دیگری نیز اگر چه بی اختیار گشته است اما سحر و فتنه شیطان است که اختیار از کفش ربوده. او نیز واله است، اما واله جاذبه‌های شیطانی... و این هر دو در ظاهر هم سان یکدیگرند.

هنرمند مست کأس دِهاق و شراب طهور

است. اما اهل ظاهر، چون به آن «بزم عرفانی» راه ندارند، روی به «افیون» می آورند؛ افیون نیز، «عقل و اختیار» را می گیرد و مستی و خلسه‌ای در وغین در خود دارد.

(۸)

گفته شد، سینمایی که می خواهد در خدمت اسلام باشد باید «روی خطاب خویش» را به «فطرت انسان» بگرداند. آنان که در معضلات مربوط به «ماهیت سینما» خوب اندیشیده باشند، می دانند که این «روی گرداندن» به یك «تحول اساسی در سینما» منجر خواهد شد. سینما چه در تکنیك و چه در محتوا با عنایت به آن «مخاطب عام» ـ که گفته شد ـ شکل گرفته است و اگر چه فیلم مظهر روح فیلمساز است اما به هر تقدیر میان فیلمساز و تماشاگر فیلم، نوعی «محادثه یا همزبانی» اتفاق می افتد که از آن گریزی نیست. سینما، باعنایت به این «مخاطب عام»، «زبانی» عام یافته است. با «دستور زبانی مشخص» که در غالب فیلمهایی که در سراسر دنیا ساخته می شود، رعایت می شود.

وقتی فیلم به مثابه یك «نیاز مصرفی» برای اجتماعات کنونی انسانها در سراسر کره زمین، تلقی شود، روشن است که از «قواعد و مناسبات» حاکم بر «جهان تجارت» نیز تبعیت خواهد کرد. «دستور زبان سینما» به طور عام، دارای قواعدی «کلیشه‌ای» است که صورت روشن وبی پیرایه آن را در «تبلیغات تجارتی» می بینید. «مخاطب عام سینما» نیز همان «مخاطب تبلیغات تجارتی» است، با «صورتی نوعی» که نگارنده کوشید در بخش پنجم این مقاله آنرا توصیف کند.

بطور خلاصه می توان گفت که این مخاطب عام انسانی است «ترکیب یافته از مجموعه همه ضعفهای بشری». و نباید تصور کرد که این انسان، یك «موجود فرضی» است و «مصداق واقعی» ندارد، اگر این چنین بود، سینما با استقبالی این همه در میان عموم مردم مواجه نمی شد. همه ما می توانیم از «مصادیق واقعی آن موجود فرضی» باشیم مشروط بر آنکه در شخصیت خویش، برای ضعفهای نفسانی خود قایل به اصالت شویم و «ترك عقل و اختیار» کنیم. تماشاگر سینما با «خوض و غوطه‌وری در واقعیت رؤیایی فیلم» به نوعی اتحاد با آن دست می یابد که بشدت لذت بخش و اعجاب انگیز است. این اتحاد در بالاترین مراتب خویش نیز یك «اتحاد حقیقی» نیست، چرا که تماشاگر همواره با این احساس که وقایع و شخصیتهای درون فیلم «ساختگی» است آن را تماشا می کند. اگر چه این ادراك در تمام طول فیلم، بر روان تماشاگر سایه انداخته است، اما به هر تقدیر «شرط اساسی» همان خوض و غوطه‌وری است که با «نوعی تسلیم و ترك اختیار» ممکن می شود.

همان طور که گفته شد، اگر تماشاگر در سایه این ادراك، که فیلم ساختگی است، به تماشای فیلم نپردازد، اصلاً تماشای فیلم و غوطه‌وری در وقایع و حوادث آن، برایش سرگرم کننده و لذت بخش نخواهد بود. اضطراب و التهاب و وحشت و هیجان و غم واندوهِ حقیقی لذت بخش نیست. ریزش برفی سنگین در شبهای زمستان، هنگامی لذت بخش است که انسان از پشت پنجره و کنار بخاری گرم ناظر آن باشد.

اما از سوی دیگر، غوطه‌وری و خوض در آن

واقعیت رویایی آن همه با لذت و تفنن همراه است که عامه تماشاگران سینما وتلویزیون و مخصوصاً بچه‌ها، بسیار مایلند که شخصیتهای درون فیلم و وقایع آن را «واقعی» بینگارند. آنها «آگاهانه» خود را فریب می دهند و با تمهیدات گوناگون، سعی می کنند که سرزنش های نفس لوامه را به خاموشی بکشانند.

اگر چه «سینمای غیرتجارتی» لااقل در «محتوا» خود را ملزم به رعایت این مخاطب عام نمی داند، امانباید تصور کرد که از این لحاظ تفاوتی اساسی میان سینمای تجارتی و غیر تجارتی وجود دارد، چرا که این مشکل، اصولا به «علوم انسانی» باز می گردد و «نحوه نگرش این علوم به انسان». سینما نیز از آن نظر که یکی از مظاهر فرهنگی تمدن غرب است، مستقیماً مبتنی بر علوم انسانی است.

دراین «نحوه نگرش» که مع الاسف در عالم کنونی عمومیت یافته، انسان اصلا حیوان است و نطق و عقل، صرفا وجه تمیز اوست از سایر حیوانات. با این تعریف، حقیقت وجود انسان در «اثبات حیوانیت»اش به ظهور می رسد، حال آن که در تفکر اسلامی بالعکس، حقیقت وجود انسان در «اعراض از تعلقات حیوانی و تنزه از ضعف و نقص» رخ می نماید. بدن حیوانی مرکوبی است که خلق شده تا انسان را از صراط دنیا بگذراند و او را از دامگه حادثه، به بهشت اعتدال باز گرداند. مثل انسانی که حوایج حیوانی وجود خویش را اصل بینگارد، مثل راکبی است که با اسب خویش همه عمر در طویله سر کند... [۱۶] و این معنا در روزگار ما تحقق یافته است؛ آدمیان بی خبر از روح الهی خویش و آن عالم شگفت انگیزی که در وجودشان نهفته است، خود را حیوان می انگارند و همه عمر در طویله تن حیوانی خویش سر میکنند. البته در همه اعصار، بوده‌اند انسانهایی که این گونه می زیسته‌اند، امّا وجه تشخّص این روزگار در آن است که این تفکر توجیه علمی یافته و صورت تمدن گرفته است.

همه مظاهر و لوازم و نظامات عالم کنونی صور تحقق یافته همان غایاتی هستند که با عنایت به این تعریف وارونه از انسان، به تلاشهای بشر از چند قرن پیش تاکنون جهت داده‌اند. اجساد، همواره صورت تحقق یافته ارواح هستند و چگونه ممکن است جز این باشد؟ آیا ممکن است که اعمال ما فارغ از انگیزه‌ها یا غایات اعتقادی مان انجام شود؟... «صورت تمدن» نیز همواره «تابع» غایاتی است که به تلاش های انسان ها جهت می دهند و مگر نه این که تلاشها نیز، متناسب با جایگاهی است که انسان برای خود در عالم وجود قایل است؟

نباید توقع داشت که تلاشهای علمی از این قاعده مستثنی باشند و بالعکس، جلوه کامل این معنا را باید در تلاشهای خالص علمی و فرهنگی جستجو کرد. بشر قرنهاست که «صورت» و «ماده» را با یکدیگر اشتباه کرده و چگونه ممکن است فی المثل، سینما و تلویزیون از این اشتباه عام و کلی مبری باشند؟ چرا باید تصور کنیم که در غرب، بعضی امور از این اصل کلی فلسفی تبعیت دارند و بعضی دیگر ندارند؟ اگر این اشتباه یك اشتباه عام و کلی است چرا نباید به تناسب، درتمامی مظاهر تمدن امروز ظهور و

بروز داشته باشد؟

وقتی شما انسان را حیوانی فرض کردید که نه در جوهرهٔ وجود، بلکه فقط در اعراض با حیوانات دیگر متفاوت است، روشن است که از آن پس، به او صرفاً از دریچه «نیازهای حیوانی» اش نظر خواهید کرد. آنگاه «ضعفها و نقصها»ی او را «امری طبیعی» می شمارید و بجای آنکه او را درجهت تنزه از این نقایص بکشانید، سعی در «ارضاء» آن حوایج خواهید کرد.

خوانندگان عزیز، پافشاری بسیارِ نگارنده را بر این مطلب عفو خواهند فرمود؛ اهمیت این مطلب در آنجاست که اگر ما بخواهیم مظاهر کنونی تمدن غرب را، در خدمت اهداف متعالی اسلام، استخدام کنیم، باید بتوانیم پیش از هر کار، نیازهای حقیقی انسان را از نیازهای کاذبش تشخیص دهیم، و این کار جز با عنایت به غایات کمالی انسان ممکن نیست. فی المثل چرا امروز برای «توسعه یافتگی اقتصادی» اهمیتی این چنین قایل می شوند؟ مگر «تکامل انسان» در توسعه اقتصادی است؟ اگر آن چنان که حق طلبی اقتضاء دارد، تکامل انسان را در «تعالی روحی و رشد معنوی» بدانیم آیا باز هم، توسعه یافتگی اقتصادی را به مثابه غایت قصوای اقوام و حکومتها خواهیم پذیرفت؟

اگر انسان از طریق توسعه تکنولوژیك به کمال معنوی و الهی خویش، یعنی به مقصد نهضت انبیاء، دست می یابد که هیچ؛ وگر نه باید جدّاً در این معنا به تأمل و تعمق بنشیند و طریقی اختیار کند که توسعه اقتصادی، «حجاب تکامل معنوی» نشود.

بشر امروز غایت توسعه یافتگی اقتصادی را از توجه به نیازهای حیوانی خویش اخذ کرده است. تعریف وارونهٔ انسان در تفکر معاصر، او را از این معنا غافل کرده است که اصالت دادن به نیازهای حیوانی آدمیزاد لاجرم، او را از وصول به غایات فطری خویش که «تعالی روحانی» است باز خواهد داشت. نیازهای حقیقی انسان فی الحقیقه، نیازهای فطری اوست، وگر نه، دیگر چه داعیه‌ای وجود دارد که ما تدخین را از نیازهای ذاتی بشر تلقی کنیم؟

اگر در عُرف جامعه امروز غرب تدخین و شرب خمر امری مقبول تلقی شده است، نباید تعجب کرد. این اشتباه عام نیز سایه‌ای از آن حجاب کلی است که نور حق را پوشانده است. انسان امروز از غایات آفرینش خویش در غفلت است و در سایه این غفلت، بهشت خویش را در زمین می جوید. افمن یمشی مکبّاً علی وجهه اهدی امّن یمشی سوّیاً علی صراطٍ مستقیم؟[۱۷]

آیا این مقاله جا دارد که همه مظاهر تمدن غرب را با عنایت به این اشتباه کلی فلسفی نقّادی کنیم؟ نگارنده در خویشتن نمی بیند که از عهده این کار بر آید، اما اعتقاد دارد که این کار باید انجام شود.

تمدن امروز در نظامهای آموزشی خویش از مدرسه تا دانشگاه، کسانی را پرورش می دهد که بتوانند وضع موجود را با توجه به اهداف توسعه اقتصادی استمرار بخشند. سیبرنتیسم و سیانتیسم محتوای اصلی تعلیمات است. عموم فارغ التحصیلان دانشگاه ـ قریب به اتفّاق ـ دارای اخلاق پوزیتیویستی هستند. تکنولوژی بجای شریعت نشسته است و غایات

مؤمّل خویش را در قبال انجام دستورالعمل هایی خاص، به جوامع انسانی هدیه می کند... فکر می کنید آیا تصادفی است که علوم امروز این همه در اثبات حیوانیت انسان اصرار دارند؟ آیا توجه بیش از حد - مثلاً - به «حیات اجتماعی حشرات» امری است که ریشه در آمال انسان امروز ندارد؟ اگر توجه کنیم که غایت الغایات دموکراسی، انحلال فرد دراجتماع است، آیا باز هم این امر را تصادفی تلقی خواهیم کرد؟

اگر انسان را در جرگه حیوانات قلمداد کنیم لاجرم «تنازع بقا» نیز از لوازم ذاتی وجود بشر خواهد شد و از این منازعه، آن که «قدرتمندتر» است پیروز بیرون خواهد آمد؛ آنگاه «موازنه صلح» امری بشدت ناپایدار و مبتنی بر ارعاب یکدیگر خواهد شد و نهایتاً، «اصالت ابزار» که مقتضای تفکر جدید وتعلیمات وابسته به آن است، کار را به آنجا خواهد کشاند که «قدرت وصلح» هر دو در سایهٔ تسلیحات اتمی معنا خواهند گرفت. تحلیل همه آنچه در دنیا رخ داده است و می دهد، باید با توجه به معتقدات و مبانی فکری و فلسفی آن انجام شود. اگر ما علوم و معارف غرب و محصولات تکنولوژیك آن را عین کمال بینگاریم نه تنها ضرورت هر گونه انقلاب دینی یا تحول ذاتی، در جهان کنونی، از بین خواهد رفت، بلکه خیلی زود، بی آن که دریابیم چه بر سرمان آمده است، در باتلاق عفن تکنوکراسی بلعیده خواهیم شد.

تکنوکراسی که از لوازم اصلی این تمدن است، ایجاباً همه جوامع بشری را بسوی فرهنگ، غایات، نظامات و دستور العملهای خاصی می کشاند که جز اهل ولایت را از موجبیّت آن گریزی نیست. تکنوکراسی با دموکراسی هم سویی دارد، اما زنهار که با اسلام جمع نمی شود. اجتماع، وحدت و هم سویی همواره با توجه به غایات واحد اتفاق می افتد و تکنوکراسی تنها در صورتی با اسلام جمع می شود که هر دو، آفاقِ آرمانی واحدی را در منظرِ نظر داشته باشند. تکنوکراسی، پذیرش ولایت تکنیك است، اما اسلام انسان را بسوی ولایت حق و اولیاء حق دعوت می کند.

سینما و تلویزیون نیز بجای آنکه با اتکاء به کمالات انسانی بشر جدید را در عبور از نیازهای حیوانی و غلبه بر جاذبه های شیطانی درون خویش یاری دهند، بالعکس، بسا اثبات حیوانیت بشر و اتکاء بر نقایص و ضعفهای او طرقی اختیار کرده اند که هر چه بیشتر، به تحکیم اسارت آدمیزادگان در این باتلاق عفن می انجامد و راههای خروج را، بیش از پیش بر آنها می بندد... و این اشتباه همان طور که گفته شد تنها در محتوای فیلمها نیست، مهم این است که این غفلت زدگی و اشتباه عظیم در صورت تکنیك فیلمسازی متحقق شده است.

«زبان و بیان سینما»، زبان و بیانی است که با توجه به «تکنولوژی خاص آن» دستور پذیرفته است. اگر ما بخواهیم در سینما روی خطاب خویش را، همچون انبیاء به فطرت الهی انسان بگردانیم - که برای استخدام سینما در خدمت اهداف متعالی اسلام چاره ای جز این نیست - باید «کیفیت تاثیر گذاری عناصر بیانی سینما» را خوب بشناسیم.

حقیقت وجود انسان، روح الهی اوست که چون خورشیدی منیر در پس حجاب بدن

حیوانی و تعلقات گران بار دنیایی اش پنهان مانده است. (چگونه می توان بی واسطه حجب، چشم در نور خورشید دوخت؟ . . . معنای خلقت، تجلی نورالانوار حضرت حق از وراء این حجابهاست.) این روح الهی در عمق فطرت خویش با حقیقت عالم اتحاد دارد و درمقام فعلیت کامل، بین او و ذات حضرت حق هیچ حجابی نیست. شرط وصول، همین فعلیت است که با جهاد اکبر و اصغر میسر می گردد و ان لیس للانسان الا ما سعی.[۱۸]

راه فطرت، راه «علم حصولی» و اکتسابی نیست، راهی وصولی است. بندگی خدا میثاقی ازلی است که انسان در عمق فطرت خویش بدان شهادت می دهد. او فطرتاً به مبداء عالم، علم و گرایش دارد و اگر به نفس خویش رجوع کند، در باطن خویش خواهد یافت که خداوند فجور و تقوا را به نفس او الهام فرموده است، و آسمان لایتناهای تمنّای او را، هیچ کرانه‌ای جز قدرت و اراده مطلق، علم مطلق، حسن مطلق و حیات محض، محدود نمی کند.

این الهامات و کششها فطری است، اما چگونه شکوفا شود فطرتی که در گور اهواء و هوسهای نفسانی مدفون شده است ـ به مصداق «و قد خاب من دسیها»[۱۹]؟ اگر ما در هنر و سینمای امروز، آنچنان که مرسوم است، به ارضای اهواء و هوسهای نفسانی بشر بپردازیم و چه در تکنیك و چه در محتوا، طرقی اختیار کنیم که به تحکیم تعلقات حیوانی و اثبات صفات مذموم وجود بشر بینجامد، بدون تردید از حقیقت وجود انسان و صراط مستقیم آن دور خواهیم افتاد. . . و مگر سینما و تلویزیون امروز طریقی جز این می پیمایند؟

اگر ما بخواهیم هنر امروز را در خدمت اسلام در آوریم باید «آفاق تذکر و تفنن» را با یکدیگر اشتباه نکنیم و بدانیم که هنر ـ اگر آنچنان که هست ملحوظ شود، نه آنچنان که باید باشد ـ در خدمت تفنن بشر قرار گرفته است.

هنر و تبلیغات بی ذکر خدا، اگر هم در خدمت اشاعه باطل نباشند، لغو است. حقیقت هنر، مظهر تام حسن و بهاء حضرت حق است که جز بر شیداییان خوش بیان تجلی نمی کند و تبلیغ نیز شأن انبیاء است. «روی خطاب» پیامبران با «فطرت الهی انسان» است و از همین رو، پیغامشان جز «تذکره»ای که آن میثاق ازلی را احیاء کند نیست. با پرهیز از بحث در اختلاف ماهوی هنر و تبلیغات، می توان گفت که غایت این هر دو «تذکر» انسان است، نسبت به آن عهد ازلی و بهشت اعتدالی که از آن، به این دامگه حادثه فرو افتاده است.

مردم عموماً به سینما و تلویزیون بعنوان وسایلی که «ساعات فراغت» آنها را پر می کند، می اندیشند، و نباید تصور کرد که دراین انگاره به اشتباه رفته‌اند. در باب حقیقت مفهوم «ارتباط جمعی» نیز هر چند سخن بسیار است، اما مسامحةً شاید بتوان قبول کرد که اجتماعات کنونی انسانها، به وسایلی برای ارتباط جمعی نیازمند باشند. پر کردن ساعات فراغت مردم نیز، دراین روزگار، نیازی است که باید بر آورده شود. . . اما آیا ارتباط جمعی و پر کردن ساعات فراغت مردم، با ذکر و تذکر و تفکر قابل جمع نیستند؟

(۹)

گفته شد که «زبان و بیان سینما، زبان و بیانی است که با توجه به تکنولوژی خاص آن دستور پذیرفته است»، و اگر ما بخواهیم در سینما، روی خطاب خویش را به فطرت الهی انسان بگردانیم، باید درماهیت یکایك عناصر بیانی سینما و در کیفیت تاثیر گذاری آنها بر روح و جسم بشر، تأمل و تحقیق کنیم.

معمولا تاکنون رسم بر این بوده است که برای شناخت سینما، مجموعه‌ای از گفته‌های غربیها را فهمیده یا نفهمیده جمع آوری کنند و بر آن نام «پژوهشی در باب سینما» بگذارند.

در مدرسه‌های سینما نیز به جای فلسفه سینما، تاریخ سینما درس می دهند والبته برای آن که می خواهد سینما را آنچنان که اکنون هست بشناسد، بررسی تاریخ مسلماً امری کاملا ضروری و غیر قابل اجتناب است؛ چرا که اگر سینما را به مثابه یك واقعیت تاریخی لحاظ کنیم، سیر تکامل تاریخی آن را دقیقاً منطبق بر ماهیتش خواهیم یافت. فی المثل مرحله انتقالی سینما از صامت به ناطق، اگر چه یك مرحله تاریخی است؛ اما اگر درست تأمل کنیم خواهیم دید که درگیری میان موافقین و مخالفین ورود کلام به سینما، در حقیقت یك مباحثه فلسفی است که به ماهیت سینما باز می گردد. سینما، آنچنان که اکنون هست، اگر چه مرکّب است از عناصر متعددی چون کلام، موسیقی وتصویر... اما در نهایت، وجه تمایز آن از سایر فعالیتهای هنری و تبلیغاتی بشر امروز، در «تصویر متحرك» است. آنان که در برابر ورود کلام به سینما ممانعت می کرده‌اند، در حقیقت بر «اصالت تصویر متحرك در سینما» تاکید می ورزیده‌اند. آنها پیشاپیش احساس می کرده‌اند که با ورود کلام، یك تغییر ماهوی در سینما روی خواهد داد و از آنجا که کلام، در قبول معنا، وسعت و عمق بیشتری نسبت به تصویر دارد، «ظهور امکانات بیانی تصویر متحرك» تحت الشعاع تئاتر و ادبیات، برای مدتی طولانی به تأخیر خواهد افتاد... و همین طور هم شد. هنوز هم که هنوز است، برای غالب فیلمسازان، وجه تمایز سینما از تئاتر و ادبیات چندان مشخص نیست.

بیان در سینما با مجموعه‌ای از عناصر همچون تصویر، صدا، موسیقی و... انجام می گیرد. در جستجوی ماهیت سینما، سؤالی که لاجرم طرح می شود این است که از میان این عناصر، کدام یك دارای اصالت است؟ و فی المثل، اگر تصویر دارای اصالت است، تناسب ارزشی سایر عناصر همچون کلام وموسیقی با تصویر چیست؟ روشن است که این سؤالات می بایستی در طی مراحل تاریخی سینما جواب گفته شود... وبنابراین می توان دریافت که چرا در مدارس سینمایی به تاریخ سینما اهمیتی این همه داده می شود. اگر چه به هر تقدیر، تاریخ سینما، ما را از جستجوهای فلسفی درماهیت آن بی نیاز نمی کند؛ و مخصوصاً برای ما که می خواهیم سینما را در خدمت اسلام در آوریم، تحقیق در فلسفه سینما از اولین ضروریات است. شکی نیست که باید تاریخ سینما نیز بخوانیم و اما نه چون آهوی مسحور و مفتونی که گرفتار جادوی چشمان مار شده است. تنها راه خروج از غفلت رایج، تذکر یافتن نسبت به آن است... و همان طور که گفته شد، باید غرب را در پرتو نور

«حکمت اسلام» بنگریم، نه آنچنان که خود خویشتن را معرفی می کند. در میان غربیها نیز، تنها کسانی توانسته‌اند از فلسفه و متافیزیك غرب راهی بسوی نجات پیدا کنند که چراغ «عرفان مذهبی» را فرا راه خویش داشته‌اند.

زبان سینما، زبان بسیار پیچیده‌ای است؛ زبان اسپرانتو نیست که هر کسی با دانستن مجموعه‌ای از لغات بتواند بدان تکلم کند. اصلا زبان هنر، زبان قرب و شهود است، زبان پیچیده‌ای است که با ساده انگاری میانه‌ای ندارد؛ اگر چه از بغرنج اندیشی های روشنفکر مآبانه نیز مبری است.

اگر نوشته‌های جی. دی. سالینجر و نویسنده‌های جدید آمریکایی را خوانده باشید، می بینید که آنها با ساده کردن زبان و نزدیك شدن به زبان محاورات روزمره، زبان انگلیسی را به طور کامل از قابلیت های هنری آن تهی کرده‌اند. رعایت ذوق عامه و آن هم عامه شهروندان آمریکایی، آن چنان بلایی بر سر زبان و ادبیات آورده است که دیگر هرگز جبران پذیر نیست. این یك گرایش عام غربی در زمینه هنر است. «ساده کردن» آثار ادبی گذشتگان نیز در تبعیت از همین گرایش عام صورت می گیرد، حال آن که وقتی آثار ادبی شکسپیر یا گوته را ساده کردیم، یك تغییر ماهوی اتفاق می افتد و دیگر نمی توان ادعا کرد که آن آثار مخلص، متعلق به شکسپیر یا گوته است. وقتی یك «اثر ادبی» را به «فیلم» تبدیل کردیم، نیز «تغییر دیگر» در «ماهیت امر» اتفاق می افتد. چه کسی می تواند ادعا کند آن فیلمی که با نام «جنایات و مکافات» در تلویزیون پخش شد، اثر داستایوسکی است؟ شاید «وقایع فیلم» در مجموع، خلاصه وقایعی باشد که در داستان کتاب جنایت و مکافات اتفاق افتاده، اما مگر یك «اثر ادبی» صرفاً «مجموعه‌ای از وقایع» است؟ مهمتر از همه وقتی شما یك «شخصیت ادبی» را در «قالب تصویر یك هنرپیشه» محصور کردید، آیا دیگر می توان ادعا کرد که این همان شخصیت ادبی است؟ آنها که در «ماهیت کلمه و تصویر» تفکر کرده‌اند و به «تناسب بین کلام و تصویر» معرفت یافته‌اند، هرگز چنین ادعایی نمی کنند و داعیه‌هایی از این قبیل را نیز نمی پذیرند.

سینما ترکیبی است از تصویر، کلام و موسیقی. شناخت زبان تصویر، زبان کلام و زبان موسیقی و تحقیق در نسبتی که بین این سه زبان وجود دارد، برای فیلمساز واجب است.[۲۰] اما آیا کار به همین جا ختم می شود؟ خیر. «شناخت اجزاء» ما را به «معرفت کل» نمی رساند؛ و فراتر از آن، اصلا اگر «اجزاء» را در پرتو «معرفت کلّی» ننگریم، هرگز به حقیقت آنها پی نخواهیم برد. سینما در هر یك از این سه زمینه کلام، تصویر و موسیقی، دارای مشترکاتی با هنرهای دیگر است که لاجرم برای رسیدن به حقیقت سینما باید وجوه تمایز آن را از سایر هنرها بخوبی باز شناخت. فی المثل، این اشتباه تقریبا عام از کجا منشاء گرفته است که غالباً می پندارند «سینما سناریویی است که برای آن تصاویری دست و پا کرده‌اند»؟ سینما از آن نظر که بر یك «سیر داستانی» متکی است، بشدت در معرض این انحراف قرار دارد که به یك «داستان مصور» تبدیل شود. آیا سینما «داستان مصور» است؟ . . . شکی نیست که «سیر داستانی»

یکی از عناصر اصلی سینما است، اما در یک «داستان مصور»، «تصویر» فرع بر «داستان» است، حال آنکه در سینما، «داستان» باید فرع بر «تصویر» باشد، ونه تنها داستان، بلکه همه عناصر بیان سینمایی باید در خدمت «غنا بخشیدن به تصویر متحرک» باشند.

«سینمای مصرفی» برای «ارضای مصرف کنندگان خویش» معمولاً از این قاعده عدول می کند و به یک داستان مصور تبدیل می شود، و اصولاً تفکر غالب و رایج در باب سینما همین است.

نگارنده می داند که این سخن، به مذاق عموم برادران مؤمنی که با قصد «اسلامی کردن سینما» پای در این وادی پر خطر نهاده‌اند نیز، خوش نخواهد آمد. آنها عموماً چنین می اندیشند که برای رسیدن به مقصود، تنها نوشتن داستانهایی که رنگ و بوی دینی داشته باشد، کافی است و با ساده انگاری، می پندارند که چون داستان نوشته شد، اصل کار به پایان رسیده است و از آن پس، آنچه باقی می ماند این است که برای شخصیتهای داستان، هنرپیشه‌هایی مناسب جور کنیم والی آخر... نتیجهٔ چنین تصوری، بلا تردید «ادبیات مصور» است، حال آن که سینما در معنای حقیقی خویش دارای «ماهیتی مستقل و فارغ از ادبیات» است.

با این سخن لزوم سناریو نفی نمی شود، بلکه جایگاه آن معیّن می گردد. اصل کار فیلمسازی، تازه بعد از نوشتن سناریو آغاز می شود و «فیلمسازان خوب» نیز می دانند که فیلم ماهیتی مستقل از سناریو دارد. دراین عبارت، بهتر بود که به جای لفظ «خوب» از لفظ «ماهر» استفاده می شد، چرا که اصلا در سینما آنچه که از همه چیز مهمتر است، «مهارت تکنیکی در بیان و تسلّط بر صناعت فیلمسازی» است. شاید در وهله اول چنین بنظر آید که این سخن، با آنچه در بخش ششم این مقاله گفته شد، متناقض است، اما چنین نیست. قصد ما از آغاز، شناخت ماهیت حقیقی سینما بوده است و شکی نیست که سینما نیز به عنوان یکی از مظاهر تمدن امروز از قاعدهٔ «اصالت متد و تکنیک» تبعیت دارد. برادرانی که صادقانه قصد دارند سینما را در خدمت اسلام در آورند، یقین داشته باشند که اگر «اخلاقی ترین داستانها» را نیز، به این «ساده انگاری»، «مصور» کنند، محصول کار هرگز آن چنان که آنها می خواسته‌اند، نخواهد شد. البته معدهٔ بزرگ سینما و تلویزیون مصرفی، هر چه را که به آن بدهند، هضم خواهد کرد؛ اما «هنر و هنرمندی» به معنای حقیقی لفظ، متقضیات دیگری، دارد.

سینما زبان بسیار پیچیده‌ای دارد که هرگز در خدمت بیان معانی در نمی آید، مگر آنکه آن را بشناسیم. اگر ما با ساده انگاری ـ آنچنان که مع الاسف این روزها در میان برادران ایمانی ما بسیار شایع است ـ پای در این وادی پر خطر بگذاریم بلاتردید، این ما هستیم که «مسخر تکنیک سینما» خواهیم شد.

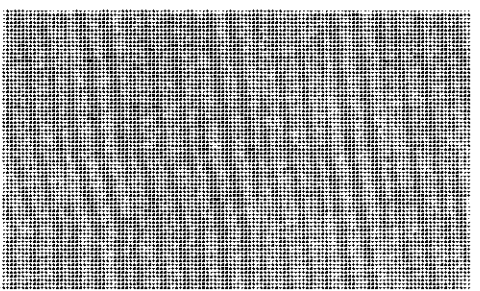
فیلمسازان بزرگ دنیا، نه تنها لزوماً اهل حکمت و تفکر و دین نیستند، بلکه بالعکس، هنرمندان امروز عموماً، فاسدترین انسانهای روی کره ارض هستند ـ نگارنده با ذکر این عبارت قصد ندارد که دوستان عزیز را به «تلازمی» که عموماً میان «هنر و فساد» در روزگار

ما وجود دارد متوجه سازد، اگر چه چنین تلازمی مع الاسف وجود دارد ـ بلکه می خواهد پرده از راز «اصالت تکنیك» در هنر بردارد، بزرگی فیلمسازان مشهور جهان در حکمت و تفکرشان نیست، در میان آنان حتی کسانی هستند که سینما را حامل هیچ پیامی نمی دانند؛ بزرگی آنان در این است که توانسته‌اند زبان سینما را در استخدام بیان نفسانیات خویش بگیرند و همان طور که گفته شد تکنیك سینما با پیامهایی این چنین بیشتر انس دارد، تا با سخن حق. برای آنکه سینما در خدمت اسلام در آید باید «حجاب تکنیك سینما خرق شود». شرط اصلی همان تقواست که انسان را به اخلاص می رساند و با اخلاص، درهای حکمت نیز بر قلب گشوده می شود. تنها راه خروج از ولایت تکنیك و گذشت از متافیزیك غرب، نخست تقوا است و آنگاه در پرتو نور حکمت متقّین، به تمدن غرب و لوازم و آثار و اجزاء و عناصر آن نگریستن.

پس سینما از این سو، «داستان مصور» نیست و از آن سو، «تصویر محض» هم نیست. اگر مخالفین ورود کلام به سینمای صامت، در صدر تاریخ سینما، پیروز می شدند سینما، ماهیتاً به «تصویر متحرك» منتهی می شد... اما اکنون به هر تقدیر وجه تمایز سینما از سایر زمینه‌های فعالیت هنری در تصویر متحرك است. با این مقدمه روشن است که یکی از لوازم اصلی شناخت ماهیت سینما، تحقیق در «ماهیت بیانی کلام و تصویر» و «نسبتی» است که بین آن دو وجود دارد.

وقتی یك «معنای مجرد» می خواهد «جسم

اگر محتوای سینما بخواهد که بسوی حق و اسلام متمایل گردد، تکنیك سینما، یعنی مجموعهٔ روشها و ابزار آن، حجابی است که باید خرق شود. تعبیر «سینمای اسلامی» درست نیست، سینما شاید آنچنانکه هست مسلمان شدنی نباشد، اما می توان آن را «در خدمت اسلام» کشید و این وظیفه‌ای است گران بر گردهٔ ما.



و صورت» پیدا کند، چه اتفاقی روی می دهد؟ با مثال مطلب روشنتر خواهد شد. در آغاز سورهٔ فاطر خداوند می فرماید که ملائکه دارای دو، سه و یا چهار بال هستند؛ اگر این معنا را بخواهیم «تجسّم» ببخشیم چه باید بکنیم؟ آیا باید مثل نقاشهای بازاری، دخترهایی را با بالهایی شبیه به کبوتر تصویر کنیم که لابلای ابرها پرواز می کنند؟ ویا، پیش از نزدیك شدن به هر تصویر یا تجسمی، نخست دراین معنا تفکر کنیم که آیا هر معنای مجردی دارای آن قابلیت هست که تصویر یا تجسم پیدا کند؟

خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، قدس سره الشریف می فرماید:

ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم
ای بی خبر ز لذت شرب مُدام ما

برای تجسم بخشیدن به این شعر چه باید کرد؟ آیا باید همچون بعضی چاپهای قدیم دیوان حافظ، پیرمرد آشفته مویی را کشید که نشسته و در جام شراب به تصویر زنی با چشمهای بادامی و ابروهای کمانی می نگرد؟ وقتی مطلب این چنین عنوان می شود درك حقیقت بسیار آسان است، اما بگذارید بگویم که حتی انسانی چون سید قطب نیز درکتاب تصویرهای هنری در قرآن از این «ساده انگاری» خلاص نیست. اگر کسی فکر کند که هر معنایی امکان مصّور شدن وتجسم یافتن دارد، سخت در اشتباه است واین اشتباه، از عدمِ شناخت «ماهیّت بیانیِ کلام و تصویر و نسبت بین آن دو» بر می خیزد.

حافظ شیرازی (قدس سره) تجلی حسنی حقیقت وجود را در پیاله احوالات و اوقات خویش دیده است و به مقامی رسیده که دیگر همواره در سبحات جلوه یار غوطه‌ور است واین است مرادِ او از «شرب مدام». . . وما نقشی آنچنان را به او نسبت دهیم؟

شما در فیلم «شب نشینی در جهنم» که از نخستین فیلم های ساخته شده در ایران است، دیده‌اید که فیلمساز با چه ساده انگاری عجیبی «جهنم و پل صراط» را تجسم بخشیده است. آیا با این کار «حقایق مجرد»، از «تجرد» تهی نمی شوند و به اموری صرفاً کمّی استحاله پیدا نمی کنند؟ این «اشتباه در نسبت بین کلام وتصویر» تقریبا عمومّیت دارد، در یکی از بهترین فیلمهای جدید نیز شما می بینید که گذشت زمان و سرنوشت محتوم، بصورت اتومبیلی بی راننده که یك ساعت بزرگ بر پشت آن بسته‌اند، تجسم یافته است.

لفظ «پل» در زبان به هر پیوندی که ورطه‌ای را بپوشاند، اطلاق می شود، مادی یا مجرد، کمّی یا کیفی، وبنابراین اطلاق کلمه «پل» به «صراط اخروی» به حقیقت آن لطمه‌ای وارد نمی آورد، و«پل صراط» در معنا، تَجَرُّد خود را همچنان حفظ می کند. . . اما «تصویر پل» امر دیگری است. «تصویر پل» موجودیتی کاملاً «دنیایی و غیر مجرد» پیدا می کند و حقیقت صراط را در تصوّری کاملا کمّی، «انجماد» می بخشد و دیگر نمی توان صراط اخروی را بصورت پلی بر روی رودخانه‌ای از آتش تصویر کرد. بعضی از مؤلفین و منتقدین غربی نیز برای توصیف «واقعیت معروض در تصویر» لفظ کنگره[۱۱] یا جامد را بکار برده‌اند و به اعتقاد نگارنده این لفظ بسیار مناسب می نماید. «کلمه» تا آنگاه که بی چهره است

وتصور و تجسم پیدا نکرده، می تواند همچنان «وسعت بی کران خود را در معنا» حفظ کند، اما به محض آنکه «تصور و تجسم» پیدا کرد در همان «کالبد یا صورت»، «محدود ومنجمد» می گردد. براستی اگر این چنین نبود، باز هم هنرمندان مدرن، برای گریز از جمود و انجماد تصاویر واقعی، به سمبولیسم و سوررئالیسم و آبستراکسیون روی می آورند؟

نگارنده اینجا در مقام تأیید یا تکذیب «سیر تاریخی نقاشی مدرن» نیست و به آن چون امری که به هر تقدیر تحقق تاریخی یافته است، نگریسته است. سینما از آن جهت که با «صورتگری» سر و کار دارد، می بایستی که در سیر تاریخی نقاشی مدرن، شریك شود، اما سینما، گذشته از تجربیات محدود آماتورها در سینمای آوانگارد، هرگز در جستجوی «فرم محض» به «آبستراکسیون» روی نیاورده است و علت آن نیز روشن است: اگر سینما ماهیتاً جز «تصویر محض» چیزی نبود، مسلّماً در یکایك تجربیات تاریخی نقاشی مدرن شریك می شد... اما سینما فقط تصویر نیست، کلام محض هم نیست و پیچیدگی کار بیشتر در همین جاست.

«سمبولیسم» تنها راهی است که سینما برای گریز از جمود و انجماد تصویر در پیش دارد. البته نگارنده نمی داند که آیا «لفظ سبلیسم» می تواند از عهده ابلاغ همه آن معنایی که مورد نظر است بر آید یا خیر؟ با توجه به مقدماتی که گفته شد روشن است که در ادامه بحث، از یك سو باید در «نسبت میان کلام و معنا» و «کیفیت تنزل معانی در کلمات» تحقیق کرد و از سوی دیگر در «نسبت میان صورت و معنا» و «کیفیت تمثل معانی در صورتها»... و مقاله‌ای چنین، هرگز حوصله قبول مباحثی آن چنان مفصل را ندارد.

رسم نگارنده در این مقاله بر این بوده است که هر جا به مطالبی چنین بر می خورده است تنها به ذکر عناوین بحثها، همراه با توضیحی در نهایت اجمال، کفایت می کرده است و این جا نیز به همین شیوه، بعون الله تعالی، به ذکر عناوین و توضیحاتی مجمل، بسنده خواهد کرد.

رابطه «کلمات» با «معانی»، رابطه «اسم» است با «ذات». اما رابطه «صور» و «معانی»، عین همان رابطه‌ای است که بین «صورتهای مثالی» و «حقایق متعالی» وجود دارد. در مقام مصداق، بین جسم و روح نیز همان نسبتی برقرار است که بین صورت و معنا. بدن از یك سو دارای ماده‌ای است که قابلیت اظهار همه قوای روح مجرد در آن هست، و از سوی دیگر، صورتی دارد که عیناً متناسب با همان قابلیتها شکل گرفته است. بدن مظهر روح است، همان طور که صورت مظهر معناست و بین آن دو رابطه «تمثیل و تمثّل» برقرار است. در قرآن مجید سوره مریم(س) نحوه ظهور حضرت جبرائیل علیه السلام بر حضرت مریم(س) چنین بیان شده است: فتمثل لها بشراً سویاً[۲۲] این نسبت، همان نسبتی است که همواره بین صورت و معنا و روح و جسم برقرار است. روح الهی که حقیقتی مجرد و متعالی است، همواره در هنگام تنزّل، در صورتی این چنین تمثل خواهد یافت... و بر این قیاس صورتهای موجود در این جهان ـ اگر جدا از مادهٔ قابل، اعتبار شوند ـ صورتهای متمثله حقایق ملکوتی

هستند. رؤیاها نیز نحوه‌ای دیگر از تمثل مجردات در صورتهای مثالی ـ یا به قول غربیها سمبولیك ـ هستند. کیفیتهای باطنی، مکنونات نفسانی و یا حقایق ملکوتی در رؤیاها، به صورتهای مثالی ـ یا سمبلیك ـ متمثل می گردند و با تأمل در نحوه دلالت این صورتها بر آن معانی بیش از پیش می توان به نسبتی که بین صورت و معنا وجود دارد، پی برد.

سؤالی که در اینجا پیش می آید، این است که اگر صورتها، نازلهٔ حقایق متعالی هستند، چرا ما را عیناً به معانی مدلول خویش هدایت نمی کنند؟ براستی چرا؟ فی المثل چرا ما با دیدن بدن انسان، مستقیماً به مدلول آن که روح الهی است، دلالت نمی شویم؟... وحتی بالعکس، این بدن، این دست و پا و چشم و گوش و دهان... حجابهایی می شوند که ما را از مشاهده روح و قوای مجرد آن باز می دارند؟ سرّ مطلب در اینجاست که «وجود حقایق متعالی ملکوتی» در عوالم مجرد، به نحو «وحدت» است و «تجلّی و تمثّل» آنها در این جهان به نحو «کثرت»؛ چرا که این جهان در قیاس با عالم مجردات محدود است و لاجرم برای ظهور مراتب و شئون ذاتی هر وجود مجرد، صورتهای کثیره‌ای لازم است که هر یك به شأنی از شئون ذاتی آن وجود ملکوتی اشاره کنند.

نور که یك حقیقت واحد است، در صورتهای هفتگانه رنگهای رنگین کمان تنزّل و تمثّل می یابد، که هر یك به شأنی از شئون ذاتی نور اشاره دارند، ولکن رنگها آنچنان که هستند، ما را به نور دلالت نمی کنند که هیچ، حجبی می شوند که چشم را از مشاهده باطن باز می دارند.

بر این قیاس، صورتهای این عالم «کثرات جمالیه» اسم جامع حضرت حق هستند که «انسان» باشد، اما در مشاهده بصری، نه تنها دلالت مستقیم بر مدلول خویش ندارند بلکه ـ حتّی ـ هر یك رادعی می شوند در برابر تجلی بی واسطه‌اش، آن سان که ابر خورشید را پوشیده می دارد.

صورت اگر «مستقل از مدلول خویش»، آن سان که هست منظور شود، امری است صرفاً «کمّی و محسوس»... و در همین جاست که باید حکمت نهی صورتگری و شمایل نگاری و علت اجتناب هنرمندان مسلمان را از نقاشی، در طول تاریخ هنر اسلام جستجو کرد. اما دلالت کلمات بر معانی مجرد اگر چه محض قرارداد نیست، ولکن به گونه‌ای مجرد از صورت و کمیّت است از این لحاظ، وسعت بیشتری از معنا را در بر می گیرد. اشاره الفاظ به معانی از آنجا که محدود به شکل و طور خاصی نیست، فی نفسه، با عالم نامحدودِ مجردات، نزدیکتر است؛ اگر چه صورتها از آن نظر که عیناً نازله‌ها و متمثلات ذوات ملکوتی هستند، به طور مستقیم و بی واسطه، بر مدلولات خویش که حقایق ملکوتی باشند، دلالت دارند.

عالم ما، عالم نسبتها و مقادیر است و بالطبع، تصاویر اشیاء پیش از هر چیز بر «مناسباتی» دلالت می کنند که بین مسا و آن اشیاء وجود دارد؛ و این مناسبات، هر چه باشند ما را از رسیدن به آن «مدلول حقیقی» باز می دارند.

براستی چرا این عالم را «عالم شهادت» نامیده‌اند؟ اگر آن مناسبات که ما را از دلالت حقیقی باز می دارد، نباشد شهود اسماء و

صفات حضرت حق، در همین عالم، بیواسطه ممکن است. وجود موجودات، وجود رابط و هستیِ نسبیِ مضاف به حضرت حق است و اگر این تعیّنات وتشخصات از میان برخیزد، چیزی جز ذات بی زوال او باقی نمی ماند. پس این عالم عالم شهادت است و غایت کمالی انسان نیز در آن است که در همین عالم، شاهد، مشهود شود. اینکه مشهود کیست وشاهد که... بماند.

وجود نفس ناطقه انسانی نیز در مرتبه ذات، به نحو وحدت و انصراف است، اما همین نفس مجرد، چون تنزل می یابد، در مظاهر مختلفی چون قوا و مشاعر و اعضاء ظاهر می گردد. این قوا و مشاعر و اعضاء، تطورات وتعیناتی متناسب با شئون ذاتی نفس ناطقه هستند ودر هر مرتبه، صورتی متناسب با همان شأن ذاتی گرفته‌اند. پس «بین صورتها و ذات» نحوی «دلالت بی واسطه» وجود دارد که جز اهل ولایت و کرامت، دیگران از مشاهده آن محرومند... وعلت محرومیت نیز، هرچند با بیانی قاصر گفته شد.

پس اگر ما صورتها را همچنان که هستند بر صفحه‌ای نقش کنیم، هرگز ما را به مدلول حقیقی خویش نمی رسانند. اگر در احادیث هست که خداوند متعال آدم را به صورت خویش آفرید، مقصود از آن صورت، «صورتی» است که «فارغ از مناسبات معمول» در این عالم که عالم نسبتها ومقادیر است، «مشاهده» شود... نه آن صورتی که بر پرده «نقش» کرده‌اند. صورت حقیقی انسان، صورتی است ورای این نقش ونگارها، اگر چه این عالم «نگارخانه حقایق غیبی» است و این صورتها، که خداوند نگاشته است مجلای شئون ازلی ذات لایزال.

«خلقت»، اصلا بمعنای تنزل و تجلی و ظهور حقایق مجرد در صورتهای مثالی است و اگر کار هنرمند را نیز به «خلاقیت» او منتسب می دارند و از آن با عنوان «خلق آثار هنری» نام می برند، از یك وجه بدان علت است که «فعل هنری» به «صفت خلاقیت روح الهی انسان» باز می گردد؛ و از وجهی دیگر، بدان علت است که کار هنرمند نیز «تنزل بخشیدن به حقایق متعالی وجود» است از طریق صورتهای متمثله آن حقایق؛ ویا به تعبیری دیگر، کار هنرمند تمثّل بخشیدن به حقایق قدسی است. حقایق متعالی عین «تقدس و زیبایی» هستند و «جلوه‌گری» برای آنها «امری ذاتی» است، و اگر هنرمند آیینه وجود خویش را صیقل دهد، این انوار قدسیّه از طریق او در این عالم تجلی می یابند، آن سان که گویی این تلألؤ، ذاتیِ خودِ اوست. اگر چه واسطه این تجلّی یا تلألو، مهارتهای فنی هستند، اما نباید پنداشت که هنر تنها در مهارت فنی ـ تکنیکی ـ خلاصه می شود. آیا کسی که بر زبان احاطه نداشته باشد، می تواند شعر بسراید؟ خیر، اما باز هم نه این که برای «سرودن شعر»، «آشنایی با زبان» کفایت کند.

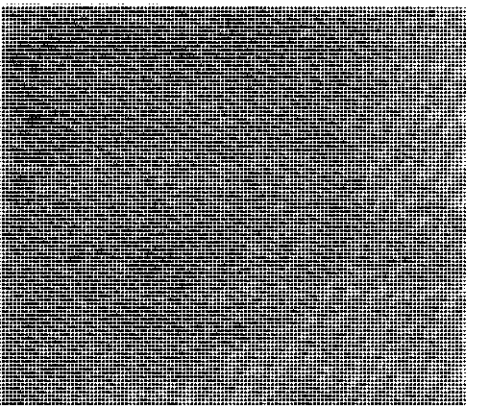
اگر هنر صرفاً به مهارتهای فنی بازگشت داشته باشد، لاجرم کار هنری نوعی «تولید» ـ به مفهوم مصطلح لفظ ـ خواهد شد و البته بسیاری ازهنرمندان ومنقدان هنری ما علاقه دارند که این چنین بینگارند؛ اما کار هنری، نوعی «خلق» است نه «تولید». مهارت فنی و بیانی، «واسطه این خلق و ایجاد» است ودر اهمیّت

آن، همین بس که اگر نباشد و یا به کفایت موجود نباشد، تجلّی هنری انجام نمی شود. شیشه، شفاف است و نور را از خود عبور می دهد، امّا آیینه، «اهل تجلی» است.

هنرمند «رازدار خزاین غیب» است و زبان او «زبان تمثیل و تمثّل» است؛ پس باید رمز و راز ظهور حقایق متعالی و کیفیت حضور و ظهور امر قدسی را در جهان بشناسد. او باید با بصیرت قلبی، راز تمثل حقایق ملکوتی را بیابد و این «یافتن» به معنای «علم پیدا کردن» نیست. به زبان روانشناسی امروز، این یافتن، لزوماً با «خودآگاهی» نیست، بلکه روح هنرمند باید منزل نزول ملائکه‌ای شود که واسطه الهام رموز غیبی به قلوب و اذواق هستند، «قلب هنرمند» باید «جلوه‌گاه حسن و بهاء حضرت حق» باشد و «آیینگی» نیز بداند.

تفرّجگاه هنرمند، «عالم خیال» است، (خیال منفصل یا خیال متصّل... بماند) و عالم خیال، عالم صورتهای مثالی است. «توازن و تناسب و تعادل و تقارن»... جلوه‌های «وحدت مثالی» هستند. یعنی جلوه‌های وحدتی هستند که بر عالم مثال حاکم است. اگر موجودات این عالم ـ که عالم کثرات است ـ به این صفات؛ توازن و تناسب و تعادل و تقارن... آراسته شوند، در نظر ما «زیبا» جلوه می کنند، چرا که آن وحدت، عین «حسن و بهاء و تقدس» است. اما نباید «زیبایی» را آن چنان که در علم استتیك معمول است تنها به این «صفات» باز گرداند. زیبایی یك «امر روحانی» است که همراه با «تمثل حقایق ملکوتی» به «عالم محسوس» اعطا می شود و در آن جلوه می کند. این جلوه اگر چه دارای نشانه‌هایی

تمهیداتی که فیلمساز برای ایجاد جاذبه بکار می گیرد، غالباً بر ضعفهای روانی بشر اتکاء دارد نه بر قوتهای او، و این نکته پیش از آن که به «مخاطب سینما» باز گردد، مربوط به «تکنیك سینما» است.



صوری چون توازن و تناسب و تعادل و تقارن . . . است اما نشانه‌های صوری «همهٔ زیبایی» نیست .

وله المثل الا علی فی السموات والارض[۲۳] ، هنرمند باید چشم دل به این «مثل اعلی» باز کند و عالم وجود را سراسر مظاهر و آیات حقایق ملکوتی ببیند . «مظهر و آیه» دو کلمه بسیار بلیغ هستند برای همان معنایی که ما در جستجوی آن هستیم .

آیا کلمات سمبل و سمبلیسم ، می توانند از عهده بیان معنای تمثیل و تمثل و مظهر و آیه برآیند یا خیر؟ سمبل را در فارسی نماد ، نمود و نمودگار ترجمه کرده‌اند ، چرا که غربیها سمبلیسم را ، بیشتر نوعی «دلالت قراردادی» می دانند ، حال آن که نحوه دلالت مظاهر و آیات ، بر مدلولهای خویش فطری و ذاتی است . وقتی ما می گوییم که موجودات ، همه مظاهر و آیات حقایق متعالی هستند ، یعنی آن حقایق دراین موجودات ظهور و تنزل وتمّثل یافته‌اند و این مظاهر و آیات ، ذاتاً و فطرتاً بدان حقایق اشاره دارند . اگر بتوان لفظ «سمبل فطری» را بکار برد ، می توان تا حدی به آن معنای مورد نظر نزدیک شد . با این فرض ، «سمبل فطری» ، سمبلی خواهد بود که «فطرتاً» انسان را به مدلول خویش دلالت می کند .

نحوه ظهور و تنزل و تمثل حقایق در «کلام» بگونه‌ای است و در «تصویر» بگونه‌ای دیگر و اگر هنرمند این تفاوت را باز نشناسد بلا تردید ، کارش به ابتذال خواهد کشید .

«صورت» به معنای تصویری آن ـ همان طور که گفته شد ـ «حجاب معنا» است . از این گفته نباید حکم بر طرد صورتگری و نقش پردازی را استنباط کرد . تمدن امروز جهان ، مدینه‌ای اسلامی نیست و بنابر این ما هرگز نمی توانیم «غایات نهایی اسلام» را بر «مظاهر این تمدن» بار کنیم ، ویا با «مطلق گرایی» در باب همهٔ آنچه که موجود است حکم روا داریم . ما باید مدینه اسلام را منظر و افق حرکت خویش بگیریم و همه سعی خویش را بر آن قرار دهیم که در وضع موجود با عنایت بدان غایات ، ایجاد تحول کنیم .

«صورت» ، به معنای تصویری آن ، «حجاب معنا» است و بنابر این ، صورتگر باید صورت را برای رسیدن به معنا «بشکافد» . مراد از صورتگر همه هنرمندانی هستند که با تصویر و تجسم سر و کار دارند ، نقاش و مجسمه‌ساز ، عکاس و فیلمساز ـ والبته باز هم لازم به تذکر است که فیلمسازی صرفاً صورتگری نیست . سیر تاریخی نقاشی نوین نیز به نوعی ، به همین نتیجه دست یافته است که «برای رسیدن به معنا» باید «صورت راشکافت» ، اما «این شکافتن» در هنر مدرن ماهیتی نزولی ، هبوطی ، دنیایی و «تجزیه گرانه» دارد ، حال آن که برای ما این «انفطار صورت» باید ماهیتی کمال طلبانه (استکمالی یا استعلایی) آسمانی ، وحدانی و حقیقت گرا داشته باشد .

«تصویر اشیاء» آن چنان که هست ، هیچ چیز جز «مناسبات روزمره» را تداعی نخواهد کرد . وقتی همه موجودات را به مثابهٔ موضوعاتی برای شناسایی علوم نگریستیم ، راز و رمز و تقدس از جهان ، رخت برخواهد بست . در فرهنگ امروز بشر ، همه موجودات و اشیاء ، متناسب با میزان فوایدشان ، دسته بندی وارزش گذاری شده‌اند . انسان امروز در اشیاء پیرامون

خویش، دیگر آنچنان که هستند نظر نمی کند؛ او اشیاء را صرفاً در خدمت تامین حوایج خویش می خواهد و بنابر این، آنان را تنها از دریچه نیازهای خود می نگرد. هنرمند صورتگر، علاوه بر «خرق صورت» باید این «صورت موهوم» را نیز «پاره کند» و انسان را از آن «سراب توهم» بیرون بیاورد. بر این اساس او چاره‌ای ندارد جز آنکه به سمبلیسم روی کند...

آنچه که نگارنده را واداشت تا از لفظ «سمبل فطری» استفاده کند ـ با آنکه همواره از ترکیبهایی این چنین سخت گریزان بوده است ـ آن بود که غربیها هرگز لفظ سمبل را با معنایی که مورد نظر ماست، استعمال نمی کنند. مطابق با دسته بندی «اریك فروم» در کتاب زبان از یاد رفته دلالت سمبلها بر مدلول خویش می تواند، قراردادی، تصادفی و یا همگانی (جهانی) باشد؛ اما هیچ یك از این انواع با آن معنایی که مورد نظر ماست، مطابقت نمی یابد. ما سمبلیسم را بر اساس معادله دقیقی بنا می کنیم که بین عالم مجردات و معانی، و عالم طبیعت وجوددارد؛ و به بقول «گنون»: «شالوده‌های حقیقی سمبلیسم مطابقتی است که همه بخشهای واقعیت را به هم می پیوندد و یکی را به دیگری مربوط می کند و سرانجام از عالم طبیعت به مثابه یك کلّ، به عالم فوق طبیعت امتداد می یابد. به موجب این مطابقت کل، طبیعت یك رمز است، یعنی محتوای حقیقی آن هنگامی آشکار می شود که به منزلهٔ نشانه‌ای تلقی شود که می تواند ما را از حقایق فوق طبیعی آگاه سازد.»

اگر دلالت سمبل بر مدلول خویش بر این «مطابقت» مبتنی باشد، آن سمبل را چه باید خواند؟ این «مطابقت» که گنون از آن سخن می گوید، همان «اتحاد فطری» است که در بخش هشتم این مقاله به آن اشاره شده است. همه عالم «تجلی واحدی» است و چگونه ممکن است که این «اتحاد فطری» فی مابین همه اجزاء این عالم موجود نباشد؟

اگر سمبل بخواهد همان معنایی را داشته باشد که ما از کلمات تمثیل، مثال یا مظهر استنباط می کنیم باید مبتنی بر همین «مطابقت یا اتحاد فطری» باشد. به عبارتی روشن تر سمبل همواره باید یکی از صور متمثله یا جلوه‌های تنزل یافتهٔ مدلول خویش باشد.

با این مقدمه اگر رابطهٔ یك شئ با مدلول خویش، تصادفی، شخصی یا قراردادی باشد، باز هم می توان آن شئ را «سمبل» خواند؟ فی المثل آیا «علایم راهنمایی و رانندگی» را می توان «سمبل» نامید؟ اگر کسی بر اساس یك رابطه شخصی، مثلاً از قلوه سنگ بیاد مرگ بیفتد، حق دارد که از آن پس قلوه سنگ را به عنوان تمثیل یا سمبلی برای مرگ بکار برد؟

باید میان «تداعی معانی» و رابطهٔ «تمثیل و تمثل» فرق بگذاریم و آن دو را با یکدیگر اشتباه نکنیم. جهان سراپا حسن و رمز و راز و تقدس است، و ما نیز در عمق فطرت خویش با جهان «متحد» هستیم اما آنچه که ما را از این زیبایی و تقدس محروم داشته، این است که ذاتاً از فطرت الهی خویش فاصله گرفته‌ایم و گرفتار آن غفلتی شده‌ایم که لازمه این «بعد فاصله» است. همین «غفلت» است که نعمت همزبانی

با حافظ (قدس سره) و . . . را از مردم این روزگار گرفته است.

مقصود اریك فروم از «زبان از یاد رفته»، زبان سمبلیسم اساطیری است و آنچه بر قلم نگارندهٔ این سطور گذشت چیز دیگری است، اگر چه زبان سمبلیسم اساطیری نیز بر همان شالوده‌هایی مبتنی است که در این مقاله از آن سخن می رود.

«احساس زیبایی» از همان اتحاد فطری انسان با عالم وجود منشاء می گیرد و بر خلاف آنچه عموماً می اندیشند، احساس زیبایی، جز در ساحتی خاص، هرگز تابع عادات اجتماعی قومی و قبیله‌ای و یا تعلقات شخصی و مقتضیات روزگار نیست. البته «عادات و تعلقات» نیز غبار غفلتی است که بر آیینه فطرت می نشیند و «معیارهای کاذبی» را بر «فطرت زیباپسند و زیبا شناس انسان» تحمیل می کند، اما در نهایت احساس زیبایی از اتحاد فطری روح با حقیقت عالم وجود منشاء می گیرد.

اگر در بیان قرآن مجید این عالم را «عالم شهادت» می نامند، ازهمین روی است که آنچه در عوالم فوق طبیعت، در خزاین غیب وجود دارد، دراین عالم «مشهود» واقع می شود. این عالم، عالم جلوات حسنای حضرت حق است و اهل معرفت که «نظری خطاپوش» یافته اند، آن جلوات را درهمین دنیا می بینند. اگر قلب و روح ما گرفتار و دلبسته محسوسات و عادات و تعلقات ملازم با آن نبود، چشمان ما نیز از عالم ورای محسوسات غفلت نداشت. با این همه، هر جا که انسان، آثار آن وحدت را ـ که با آن در فطرت خویش متحد است ـ بازیابد، در خود «احساس تحسین وتقدیس» می کند و لاجرم از رنج تعلقات و شواغل روزگار، به آن پناه می برد؛ دریا، طبیعت، افق باز، غروب وطلوع خورشید، ستارگان شب، گلها و رنگها، پرواز پرندگان، ترنم آب، آواز بلبل و. . .

باید توجه داشت که وجود انسان دارای ساحتهای متعددی است. تفاوتهای قومی، اقلیمی و موروثی رانمی توان انکار کرد و ما را هرگز چنین قصدی نیست. اما اتحاد فطری انسان با عالم وجود، از همه این تفاوتها فراتر است؛ گذشته از آنکه در نظام غایی حقیقی، یعنی در مدینه اسلامی، تفاوتهای طینتی با مقتضیات فطرت الهی وایمان، معارضه ندارند که هیچ، هم آوایی می کنند و حدیث مشهور حُبُّ الْوَطَنْ مِنَ الْایمانْ، شاید بهمین حقیقت اشاره داشته باشد.

جاذبه‌های فطری روح عمیق و پایدارند و اگر چه ممکن است علی الظاهر، از گرایشهای غریزی و جاذبه‌های کاذب، ضعیفتر جلوه کنند، اما در نهایت، ساحت اصیل وجود انسان فطرت الهی اوست. تعبیر «سمبل فطری» بهمین علت بکار برده شد، تا روشن شود که آنچه «زبان سمبل ها» را «همگانی» می سازد «فطرت الهی» بشر است. یعنی اگر نسبت بین سمبل و معنا و مدلول آن، درست وحقیقی باشد، انسان فطرتاً آن را باز می یابد و با آن «همزبانی» می کند، هر چند «نابخود».

چرا حافظ (قدس سره) را لسان الغیب نامیده‌اند و بر خلاف زبان ظاهراً پیچیده‌اش، در طول هفتصد سال همه مردم با او انس داشته‌اند؟ زبان حافظ (قدس سره) همه فهم نیست که هیچ، تا کسی از یك سو تأویل قرآن

نداند و از سوی دیگر، زبان اشراقی عرفا را با توجه به حکمت وضع الفاظ آن، نشناسد هرگز نمی تواند، عمق معانی مکنون در اشعار او را دریابد. حالا با این وصف، چگونه است که هر که دیوان او را می گشاید از آن مأدبهٔ پر فیض و برکت، او را نصیبی شایسته می رسد؟ چگونه است؟

* * *

خلاصه این بخش آن که، نباید تصور کرد که هر معنای مجردی امکان تصویر شدن دارد و اگر هم داشته باشد، نباید تصور کرد که با ترجمه ساده «لفظ» به «صورت»، این کار ممکن می شود.[۲۲] کار صورتگر «تمثل» بخشیدن به حقایق ملکوتی است و برای رسیدن به این معنا، او باید «صورت» را از آن لحاظ که در مقابل معنی قرار می گیرد، بشکافد؛ یعنی باید روی به سمبلیسم ـ نه به معنای مصطلح ـ بیاورد. «انفطار صورت» به هر تقدیر باید با «پرهیز» از «صورت معمول واقعیت» انجام شود، چرا که صورت معمول واقعیت ـ به عللی که گفته شد ـ حجاب معنای خویش می شود و مخاطب را از رسیدن به «مدلول حقیقی» خود باز می دارد. از سوی دیگر «تصاویر اشیاء» آنچنان که هست، هیچ چیز جز «مناسبات روزمره» را تداعی نخواهند کرد. هنرمند صورتگر، باید «اشیاء» را همچون «مظاهری برای حقیقت» بنگرد و این چنین، صورت موهوم آن سرابی را که بشر واقعیت پنداشته است خرق کند و بشکافد، و طرحی نو در اندازد.

روشن است که پیدایش سینما، نتیجه تکمیل ابزارهایی مکانیکی است که در هیچ زمان دیگری نمی توانست وجود داشته باشد، اما این واقعیت، «قابلیت بیانی سینما» را مورد انکار قرار نمی دهد. با توجه به همین «قابلیت بیانی» است که سینما را «هنر» ـ به مفهوم مصطلح ـ دانسته اند.

«تکنولوژی سینما» هرگز از «قابلیت بیانی» آن قابل تفکیک نیست، و «امکان بیان» در سینما تنها با «مهارت یافتن در تکنیک آن» میسر می شود و لاغیر. تکنیک سینما نیز همان طور که گفته شد علاوه بر پیچیدگی بسیار، فی نفسه، ماهیتی فرهنگی دارد و اگر بی تأمل و توکّل، پای در راه آن نهیم، هرگز به کعبه نخواهیم رسید که هیچ... به درک اسفل آتش خواهیم رفت.

این بخش را که بخش آخر مقاله است نگارنده اختصاص داده است به بحث در «ماهیت بیانی سینما» والبته مطلع است که این مختصر، اگر چه شایستهٔ آن نیست که نامش را بحث در ماهیت بیانی سینما، گذاشت اما می تواند لااقل به عنوان مقدمه ای باشد برای بحثی تفصیلی که امید است استادان نگارنده، در این باب انجام دهند.

* * *

آیا سینما «باز آفرینی واقعیت» است؟

آیا سینما «بازآفرینی واقعیت» است؟ جواب بلا تردید، این است که خیر. لکن برای آنکه بخوبی معنای این «خیر» را دریابیم باید ببینیم که «واقعیت چیست» و بعد «واقعیت سینمایی» را با آن قیاس کنیم.

اگر واقعیت را مسامحةً ترکیبی از فضا و زمان و حوادث و زنجیرهٔ عِلّی فی مابین حوادث بدانیم، سینما یکایک این عناصر را به گونه ای دیگر داراست؛ امّا با این همه سینما باز آفرینی

واقعیت نیست، چرا که ما «واقعیت سینمایی» را آنچنان که «خود» می خواهیم، شکل می دهیم اما «واقعیت بیرون از ما» آنچنان که «خدا» خواسته است وجود دارد.

واقعیت سینمایی ـ چه در یکایك عناصر وچه در ترکیب جمعی عناصر ـ دارای ماهیتی «آرمانی و مطلق گرا» است، نه «واقعی». «آرمانهای» انسان همواره «رنگی از اطلاق» دارند و در آنها هیچ عامل زائدی، ورای آن چیزی که در آمال و آرزوهای او وجود دارد، برجای نمانده است. «آرمان» از همهٔ آلودگیها و زوائد، پیراسته و «موجودیتی مطلق» گرفته است؛ مطلق حسن، مطلق قدرت، مطلق خوبی، مطلق شر و... اما عالم «واقعیت» ماهیتاً «عالم اطلاق» نیست.

اگر «قهرمان گرایی» از لوازم و ضرورتهای سینما شده است، علّت آن را باید در همین جا جست که واقعیت سینمایی، آرمانی و مطلق گراست. البته در مقابل قهرمان گرایی در سینما، گرایشهای متفاوت و متضاد دیگری نیز روی نموده است که باید ریشهٔ آن را در تجدد گرایی و نهیلیسم جستجو کرد. هر چند، بالاخره، هیچ یك از این کوششها نتوانسته است واقعیت سینمایی را از آرمان گرایی، خلاص کند و آن را به واقعیت خارجی، نزدیك سازد. قهرمان، ضد قهرمان و یا غیر قهرمان، هر سه نهایتاً موجودیتی غیر واقعی و آرمانی خواهند یافت، چرا که این امر، اصلا یك ضرورت ماهوی مربوط به سینما است. برای مخاطب سینما نیز، قهرمان، ضد قهرمان و یا غیر قهرمان تفاوتی ندارد؛ هر سه در نزد او «شخصیتی آرمانی» خواهند یافت.[۲۵]

«فضا و زمان سینمایی» نیز موجودیتی آرمانی وخیالی دارند و از این لحاظ بیشتر به «کیفیت باطنی فضا و زمان» نزدیك هستند و اصلا فضا و زمان پیش از آنکه مقادیری کمی و اندازه گرفتنی باشند، اموری کیفی هستند. انسان در درون خویش زندگی می کند و هر چند سعی کند که با استفاده عمومی از ساعت مچی و رجوع مداوم به یك زمان قراردادی واحد، خود را با مفهوم کمّی زمان تطبیق دهد، اما باز هم نهایتاً هیچ دو نفری نیستند که وجود کیفی زمان را در درون خویش، همسان احساس کنند. فضای اصلی حیات انسان نیز فضای درونی اوست که در مطابقت با مکان خارجی و واقعیت بیرونی، به نوعی اتحاد با آن دست یافته است.

«حوادث و زنجیرهٔ عِلّی بین آنها» نیز در واقعیت سینمایی مخلوق فیلمساز هستند و مطابقتی با واقعیت ندارند. وقایع و حوادث، ترتیب و توالی و پیوند آنها با یکدیگر، موجودیتی کاملاً تخیلی و آرمانی دارند و نهایتاً آنچه به آنان نظم می بخشد، غایت و نتیجه‌ای است که فیلم می خواهد به آن دست یابد. در سایه این آرمان گرایی است که حشو و زوائد کاملاً حذف می گردد و فقط آنچه در سیر فیلم به سوی آن غایت و آرمان مشخص لازم است، برجای می ماند.

واقعیت سینمایی، با «تجزیه واقعیت» به تصویر، صدا، فضا، زمان و... وانتزاع این عناصر از مجموعه واقعیت، «متناظر و جایگزینی» برای هر یك از آنها یافته است و بعد با «ترکیب» دوباره این عناصر متناظر، سعی در آفرینش «واقعیتی دیگرگونه» دارد، (ما این واقعیت دیگرگونه را اصطلاحاً واقعیت سینمایی

نـامیـده‌ایم) کـه اگـر چـه ممکن است بـرای مستغـرقین در آن حـال ـ لااقـل بـرای لحـظاتی کـوتاه ـ بـا واقعیت اشتباه شـود، امـا در بـاطن و حقیقت امر، ماهیتی کـاملا رؤیـایی و متمایـز از واقعیت خـارجی دارد. واقعیت سینمایی دارای اجـزایی متنـاظـر و مشـابـه بـا واقعیت خـارجی است. اگر ما با تعمق، «کیفیت حضور» خـود را در واقعیت خارجی بازنگری کنیم، خواهیم دیـد که وجود ما از طریق «مجاری خاصی» با واقعیت «اتحاد» پیدا می کنـد، امالـزوماً نـه چنین است که آنچه مـا دریافت می کنیم، عین حقیقت امـر و واقعیت خارج باشد.

آیا بیرون از ما، صرف نـظر از آنچه مـا ادراك می کنیم، واقعیت ثـابتی وجـود دارد یـا خیـر؟ این پرسش مبنای اولیـه همه بحثهـای مربـوط به فلسفه و سفسطه است. . کـه جواب آن بمـاند. اینکـه گفته‌انـد انسانهـا هر یـك درجهان خـاص خـویش زنـدگی می کننـد، سخنی حق است. هر قدر که انـسان به حقیقت عالم نـزدیك بـاشد، جهـان او به جهـان حقیقی بیرون از او نـزدیکتر و شبیه‌تر است و بالعکس.

همـه مـا از دیـدن دیـوانـه‌هـا بـه شگفت می آییم. دیـوانـه کسی است کـه بـطور کـامـل در واقعیت درونی خویش می زید و ماوقع بیرون از خود را، تماماً بر اسـاس توهمّـات درونی اش معنـا می کند. اگـر «جهان درونی» انسـانهـا بـر یکدیگر «مکشوف» گردد، همه خواهنـد دید کـه دنیا دارالمجانین بـزرگی است؛ «لوتکـاشفتم، ما تدافنتم»[۲۶]، منتهی همهٔ ما به زندگی دیـوانه‌وار یکدیگر خو گرفته‌ایم و هر کس، تنهـا قسمتهایی از وجـود دیگری را ادراك می کنـد کـه در جهـان درونی او معنـا و مفهوم دارد. سینمـا باز آفـرینی

ایـن «واقعیـت درونـی» اسـت نـه «واقـعیـت خارجی». . .

درون فـریم فیلم هر شئ یـك نشانـه یا عـلامت است «فریم فیلم یا کادر صحنه»، «نماینده همه واقعیت» است و بنـابـر این هـر چـه در آن قـرار بگیرد «مفهومی مـطلق و آرمانی» می یـابد. هـر یك از اشیاء درون کادر معنایی ماهیتاً متفـاوت با آنچه درواقعیت خارجی دارند، پیدا می کننـد.

«درون کـادر فیلم» هـر شئ یـك «نشـانـه یـا علامت» است که با شئ خارجی تنها در صورت شباهت دارد. این مطلب به «ماهیت عکس» بـر می گـردد واگـر جـز این بـود همـان «گـرایش تـاریخی» که بـه «انکار نـاتورالیـسم» در نقـاشی

منجر شد، «عکاسی» را نیز با اتهام «تقلید از طبیعت و واقعیت» از جرگه هنرها حذف می کرد. . . اما چرا چنین نشده است؟

عکاسی

جواب روشن است. عکاسی تقلید از طبیعت و واقعیت نیست و هر «شیٔ طبیعی یا واقعی» وقتی در صورت عکس «انجماد» پیدا می کند به یك «نشانه یا علامت مطلق»، تبدیل می شود. عکاس اشیاء را «آنچنان که هستند»، نمی بیند، «خود» را در آنها می جوید و «سوژه‌ها» را نهایتاً از آن لحاظ که می توانند دلالت بر مکنونات نفسانی او داشته باشند، انتخاب و ترکیب می کند. در واقعیت اطراف ما همواره، اشیائی وجوددارند که به

آنها توجهی نداریم و از کنارشان عبور می کنیم، بی آنکه هیچ نوع «پیوند احساسی» ما را به هم مربوط کند، اما درون کادر سینما یا عکاسی هرگز چنین چیزی وجود ندارد، چرا که کادر سینما، نماینده همه واقعیت درونی هنرمند است و هر چه در درون آن قرار می گیرد تنها از آن لحاظ وجود دارد که می تواند به معنایی خاص و مطلق، در درون هنرمند اشاره داشته باشد.

در سینما هرگز امکان ندارد که دو تصویر، بدون قصد یا نیّت خاصی در کنار هم قرار گیرند؛ چه بخواهیم و چه نخواهیم، تماشاگر بین تصاویر مختلفی که متوالیاً می بیند، «پیوندی درونی» برقرار میکند. هیچ «عنصر خنثی یا تصادفی» نمی تواند در کادر فیلم وجود داشته باشد و بر خلاف واقعیت خارجی، در سینما جایی برای «انتخاب و گزینش» وجود ندارد. تماشاگر ساکت و ساکن نشسته و خود را با واقعیت درون کادر فیلم «مطابقت» داده است و در حقیقت، خود را «تسلیم» واقعیت سینمایی کرده است و بی اختیار با زنجیره عِلّی فی مابین حوادث فیلم، بسته به رشته نامرئی جذابیّت، تا به آخر کشیده می شود. «سیر دراماتیک» فیلم، از این جهت دارای اهمیت است که تماشاگر نباید هرگز حتی برای لحظه‌ای «به خود واگذاشته شود». این «واگذاشتگی»، با احساسِ خفته‌ای که نیمه کاره از رؤیای شبانه خویش بیدار شده باشد، قابل قیاس است. در این قیاس، فیلم، همچون رؤیایی است که تجسم خارجی یافته است.

* * *

داستان فیلم و ماهیت داستان سرایی

«سیر داستانی» فیلم عامل مهم دیگری است که باید از چند وجه مورد بررسی قرار گیرد:

۱. جاذبه داستان ـ فی نفسه ـ امری نیست که تنها به سینما بازگشت داشته باشد. اگر بشر در کرهٔ زمین «حیاتی جاویدان» داشت، مسلماً دیگر در فطرتش علاقه‌ای این چنین به داستان و داستان سرایی موجود نبود. اما انسان گذشته از آنکه حیاتی منتهی به مرگ دارد، فطرتاً می داند که جهان مولد او نیز بی وقفه، به سوی سرنوشتی معین در حرکت است.

بزرگترین دغدغه انسان بر کره زمین مسأله «سرنوشت» است. این دغدغه برای آدمهایی که در جستجوی اخلادِ الی الارض هستند، سخت اضطراب آور و نگران کننده است، اگر چه برای اهل ایمان، منظر سرنوشت غایی، افق امید وانتظار و ملجاء آسودگی از رنج زمانه و منشاء انگیزه و تلاش است. انسان در عمق فطرت خویش دارای «وجدانی تاریخی» است و اگر فطرتش از گور اهوای نفسانی نجات یابد، «هویت تاریخی» را باز خواهد یافت واز فلك زدگی رها خواهد شد... و برای «اهل ولایت» همواره این چنین است. آنان خود را و «جایگاه» خود را در «سیر از مبداء تا معاد» باز می شناسند و هرگز از «وظیفه تاریخی» خویش غفلت پیدا نمی کنند.

«داستان»، هم می تواند «اسباب غفلت» باشد و هم «اسباب تذکر». اسباب غفلت، از آن وجه که مخاطب خود را در سیر آرمانی وقایع و شخصیتهایی رویایی، به گمگشتگی بکشاند و اسباب تذکر، از آن وجه که مخاطب، نسبت به مبداء ومعاد تذکر پیدا کند و جایگاه خود را در

صیرورت تاریخی جهان بازیابد. البته میان «واقعیت سینمایی» و «واقعیت تاریخی» ماهیتاً تباین و تفاوتی عظیم وجود دارد که اگر مورد غفلت واقع شود حقیقت سینما پوشیده خواهد ماند.

۲. انسان فطرتاً از «جهل و ابهام» می گریزد وسینما با استفاده از این خصوصیت، تماشاگر را «تسخیر» می کند. وقایع فیلم غالباً به گونه‌ای تنظیم می شوند که «عاقبت کار» در پرده‌ای از «ابهام» باقی بماند. ممکن است بعضاً، فیلم با حادثه‌ای آغاز شود که داستان فیلم به آن ختم می گردد؛ دراینجا همواره مقصود این است که تماشاگر نسبت به چگونگی وقوع آن حادثهٔ مشخص، «سؤال وابهام» پیدا کند و برای رهایی از این ابهام و یافتن جواب، به ادامه فیلم علاقمند شود.

بر این اساس، «تعقیب داستان فیلم» برای تماشاگر، همیشه بسا انواع «هیجانات و اضطرابهایی» همراه است که معمولاً با عواملی دیگر همچون «موسیقی» تشدید می شود. مرسوم این است که تماشاگر در تمام طول فیلم هرگز نباید از این حالت ابهام و تعلیق خارج شود و پایش به زمین برسد، چرا که در این صورت «علت تسخیر» ـ که وجود حالت تعلیق و ابهام است، از میان خواهد رفت و دیگر رشته پیوند میان ادامه فیلم و تماشاگر، گسیخته خواهد شد.

۳. اگر «داستان» را از آن وجه که «زاییده تخیّل» است منظور کنیم و تاریخ را «وقایع اتفّاقیّه» بدانیم «قصص قرآن» نه داستان هستند و نه تاریخ. البته اگر تاریخ را خلاف رسم معمول، سیر از مبداء تا معاد و مبتنی بر مشیت مطلقه حضرت حق، معنا کنیم، قصص قرآن نیز چون به سنن و ادوار تاریخ ومبدأ و معاد عالم اشاره دارند، دارای واقعیتی تاریخی خواهند بود. اما هر چه هست، ما نمی توانیم از توجه قرآن به قصص، محملی برای توجیه داستان پردازی و رمان نویسی بسازیم... وبراستی چقدر دردناك است، اگر رجوع ما به کلام الهی نیز برای توجیه خودپرستی خودمان باشد. این کار البته رایج است چرا که غلبهٔ اومانیسم چنین حکم می کند که همه چیز، فرهنگ وتاریخ و زمین و آسمان و... حتی دین و قرآن به مقتضای این فرهنگ مسلّط معنا شود.

رمان نویسی وداستان پردازی با این عهد جدید بشر و توجه تاریخی به دنیا، پدید آمده است، حال آنکه قصص قرآن، تذکرهٔ آن عهد ازلی است و از نسبت میان ظاهر و باطن پرده بر می دارد و روی خطابش نیز، با فطرت الهی انسان است، نه آن عقل روزمره که دراین عهد جدید اصالت یافته است. «اشتراك لفظی و شکلی» نباید ملاك نظر قرار بگیرد. آیا ما امروز لفظ «قصه» را به همان معنا بکار می بریم که قرآن می خواهد؟ اگر چنین بود که دیگر قرآن مهجور نبود، و ما را نیز داعیه‌ای نبود در این قول که: «وامصیبتا!، چقدر ازقرآن جدا شده‌ایم»؟ ولکن قرآن لفظ «قصه و قصص» را به آن معنایی که مراد امروزی ما از این لفظ است، بکار نبرده است... واین حقیقت، تنها بازگشت به لفظ «قصه» ندارد، بسیارند الفاظی که مصداق این قول قرار میگیرند: علم، عقل، رشد و... بگذارید فاش کنیم، که چون «فرهنگ» از قرآن دور شود، نه یك لفظ و دو لفظ، همهٔ الفاظ از معنای

قرآنی خویش دور می شوند، والبته الفاظ و کلمات از معنای قرآنی خویش دور نمی شوند، این ما هستیم که آنها را در غیر معنای حقیقی خویش، بکار میبریم.

«شباهت ظاهری قصص قرآن با داستان» نیز نباید ما را فریب دهد. آیا هر «سیر داستانی» که دارای «توالی وقایع و آغاز وانجام» باشد، «قصه یا رمان» ـ به معنای مصطلح ـ است؟

اساطیر نیز داستانهایی تمثیلی هستند که «رابطه سنتها» را به عنوان «منشآتی آسمانی» با «منشاء و مبداء سنتها در عالم مثال»، در میان قوم و در طول تاریخ حفظ می کنند.

«داستان آفرینش» نیز در قرآن، هر چند اسطوره نیست اما «داستانی تمثیلی» است و اصلا به وقایع خاصی اشاره ندارد. مقصود از آدم در این داستان صورت مثالی آدم است و از بهشت نیز، بهشت برزخی یا مثالی... نباید پنداشت که این گفته با آنچه که در تفاسیر آمده است، منافات دارد، چرا که حضرت آدم(ع) نیز ابوالبشر[۲۷] و مظهر تام همان حقیقت مثالی است. بهشت نیز، بهشت برزخی یا مثالی و مبداء و معاد روحی الهی بشر است. نگارنده در آن مقام نیست که به تفسیر داستان آفرینش بپردازد اما خود را ناگزیر از بیان این نکته می بیند، که چون گفته شود بیان داستان آفرینش تمثیلی است هرگز نباید لفظ «تمثیل» را در مقابل «واقعی» قرار داد و از آن گفته این گونه برداشت کرد که العیاذ بالله، داستان آفرینش واقعیت ندارد. ریشه همه آنچه دراین عالم واقعیت پیدا می کند، در عالم مثال است و بنابراین بیان تمثیلی داستان آفرینش، خزینهٔ همه حقایقی است که در باب انسان وجود دارد.

شاید بتوان داستانهای رمزی حکمت اشراقی را از این لحاظ با داستان آفرینش قیاس کرد، داستانهایی چون عقل سرخ و مونس العشاق و غربت الغربیه و... از شیخ اشراق(ره) ویا حیّ بن یقظان و سلامان و ابسال ابن سینا (ره)، چرا که غایت این داستانها نیز روی آوردن به عالم مثال، در جستجوی حقیقت است ولکن مقتضای اومانیسم رایج در این عصر، این است که همهٔ «تجربیات شخصی و تخیلات جنون آمیز خود» را اموری «ارزشمند و نوشتنی» تلقی کنند و بر این اساس دنیا پر شود از قصه‌های کوتاه و رمانهایی محصول «تفرّج رمان نویسها در عوالم ناسوتی نفس خویش».

«داستان»، از آن لحاظ که دارای سیر داستانی، توالی وقایع و آغاز و انجام است، نمی تواند امری مطلقا ممدوح یا مذموم باشد. اگر ما روی به حق بیاوریم، داستانمان تذکره‌ای خواهد شد برای بازگشت به آن میثاق ازلی با خداوند. اگر نه باید چون وچراها و باید و نبایدهای نقدهای رایج ادبی و هنری را بپذیریم و دل به اداهای روشنفکر مآبانه خوش کنیم و خیال کنیم که خداوند این چهره انسانی را به ما داده است تا باطن پوك وخالی خود را از دیگران بپوشانیم و بالاخره... در سراب توهم در جستجوی خیالی واهی، روزگار بگذرانیم.

مخاطب عامّ رمان نیز همان آدمی است که در بخش پنجم این مقاله آمد. البته در رمان نویسی نیز همان گونه که در سایر مظاهر هنر جدید رخ داده است، حرکتی روشنفکرانه در جهت ترك وابستگی به این مخاطب عام وجود دارد، اما نباید تصور کرد که این حرکت لزوماً در هر جهتی که سیر کند مطلوب است. «هنر

بدین مفهوم» امری است «جدا از مردم» و صرفاً «مربوط به هنرمندان و روشنفکران» و این انحراف، اگر از وابستگی به آن مخاطب عام بدتر نباشد، مسلماً بهتر نیست. «هنر برای مردم» و «هنر برای هنر»، دو وجه از یك ابتذالِ واحد است. هنرمندان باید روی به حق بیاورند و چون این چنین شد هنرشان «ذکر» خواهد شد و مخاطب ذکر، فطرت الهی بشر است؛ آنگاه آثار هنری ماهیتی کمال جویانه و آسمانی خواهند یافت و مخاطب خویش را به آن میثاق ازلی تذکر خواهند بخشید. . . ولکن این تحول ممکن نمی شود مگر آن که نخست هنرمندان متحول شوند.

فیلم مستند

۴. در مباحثات معمول مربوط به سینما همواره «سینمای مستند» را در مقابل «سینمای داستانی» اعتبار می کنند. «استناد به واقعیت خارج» وجه تمایز سینمای مستند از داستانی است، اما آیا استناد به واقعیت خارج می تواند معنا داشته باشد یا خیر؟ یکی از مهمترین اصول مقبول ما در مباحث قبل این بود که سینما «نه باز آفرینی واقعیت خارج» بلکه «بازتاب واقعیت درونی فیلمساز» است. . . و واقعیت درونی را نیز حتی المقدور معنا کردیم. با قبول این اصل، ظاهراً دیگر استناد به واقعیت خارج در کار فیلمسازی، امری است که هرگز «واقعیت» پیدا نمی کند.

در فیلم مستند نیز، لاجرم این فیلمساز است که به واقعیت بیرون از خویش می نگرد و یك بار دیگر، باید آنچه را که در باب «عکاس و واقعیت خارج» در همین بخش از مقاله گفتیم، بیاد بیاوریم: «عکاس اشیاء را «آنچنان که هستند» نمی بیند، «خود» را در آنها می جوید و «سوژه ها» را نهایتاً از آن لحاظ که می توانند دلالت بر مکنونات نفسانی او داشته باشند، انتخاب و ترکیب می کند.»

عبارت مذکور، درباره عکاسی، به تمامی صادق است؛ اما درباره فیلمسازی مستند، باید اذعان داشت که از عهده ابلاغ همه حقیقت بر نمی آید، چرا که «فیلم مستند»، فراتر از همه چیز، ملتزم به «بیان واقعیت» است.

واقعیتی که در فیلم مستند انعکاس می یابد اگر چه ضرورتاً منطبق بر واقعیت خارج نیست، اما به هر تقدیر فیلمساز ناچار است «صورت واقعیت» را از بیرون اخذ کند و آن را «مادهٔ اصلی» کار خویش قرار دهد. به این ترتیب اگر چه او باز هم می تواند در واقعیت تصرف کند و از «حقیقت ماجرا» دور و یا بدان نزدیك شود، اما نهایتاً ماده اصلی کار او بیرون از خودش قرار دارد. تفاوتی در همین حد، فیلم مستند را ماهیتاً از فیلم داستانی تمایز می بخشد.[۲۸]

البته این هست که اگر «تعلق به حق» در هنرمند موجود باشد، فیلم مستند می تواند تا آنجا پیش رود که با «حقیقت متحد شود». این «اتحاد» برای هنر دینی بسیار مهم است چرا که ما معتقدیم: «اثر هنری باید نهایتاً در نظام حقیقیِ خلقت، جذب شود تا آن جا که بتوان گفت این اثر، با لذّات مخلوق خداست».

همهٔ آنچه که در عالم تحقق می یابد، به مشیت مطلقه خداوند باز می گردد؛ با لذات یا بالعرض؛ زیباییها با لذات و زشتی ها بالعرض و لکن فعل هنری از آن جا که به وساطت «صفت خلاقیت روح خدایی انسان» انجام می گیرد، عین حسن و بهاء حضرت حق

است و بر این اساس می تواند در نظام احسن عالم «جذب» شود و با لذّات به خلاقیت خدایی منتسب گردد. روشن است که این مطلب تحقق نمی یابد مگر با فناء هنرمند درخدا. هنرمند باید «آیینگی» بداند... که آیینه از خود هیچ ندارد و هرچه هست آن وجود حقیقی است که خود را در آیینه می نگرد.

واقعیت خارج «آیینه مشیت خدا» است و اگر هنرمند اهل حق باشد، می تواند «حقیقت» را در آن میان بازیابد و «واقعیت» را برای رسیدن به حقیقت «بشکافد». آنچه که فیلم مستند را از واقعیت «دور» می کند، «نگاه» هنرمند است، یعنی به عبارت دیگر «خود» او. این خود اگر از میان برخیزد هنرمند به شهودِ حقیقت می رسد و می تواند «درست» نگاه کند.

اما این حرفها غالباً در مقابله با تکنیك جز سخنانی زیبا اما غیر عملی هیچ نیست. فیلمسازی این چنین که از یکسو فانی فی الله باشد و از دیگر سو بر تکنیك فیلمسازی نیز تسلطی به کفایت داشته باشد، از نوادر است و النّادر کالمعدوم؛ اما هنر حقیقی نیز نادر است.

فیلم مستند در «نسبت با مخاطب» نیز، با فیلم داستانی تفاوتی ماهوی دارد. مخاطب فیلم داستانی همواره با این خود آگاهی که فیلم «ساختگی» است، در سینما و یا در برابر تلویزیون حضور دارد؛ (با صرف نظر از تفاوتهایی که میان سینما و تلویزیون وجود دارد)، اما این خود آگاهی سایه بر روان مخاطب فیلم مستند نینداخته است.

برای آنان که در معنای تبلیغات، به مفهوم قرآنی آن اندیشیده‌اند این تفاوت که گفته شد، بسیار مغتنم است. وقتی مخاطب، فیلم را ساختگی می انگارد، هرگز نسبت به آنچه به او ارائه می شود «تذکر عمیق قلبی» پیدا نمی کند، حال آنکه برای تبلیغ، این تذکر عمیق قلبی، اولین ضرورت است.

عموم فیلمسازان، اگر چه نه به صورتی قابل بیان، به این حقیقت آگاه هستند و مؤیّد این مدعا، تمهیداتی است که بعضاً به کار می برند تا فیلم داستانی را به مستند نزدیك سازند.[۲۹]

با رجوع به فرهنگ عامه نیز می توان دریافت که لفظ «فیلم» در نزد عموم مردم، اصطلاحاً به معنای «ادا و اطوار قلابی و ساختگی» تلقی می شود. می گویند: «فیلم نیا» یا «فیلم در نیار» و مقصودشان این است که ادا در نیاور. رواج این اصطلاح در میان مردم، مشعر بر حقیقتی عمیق تر و ریشه‌ای است؛ اینکه: «مخاطب سینما همواره با این آگاهی که فیلم ساختگی است به تماشا می نشیند و درتمام طول فیلم نیز، در عین استغراق در واقعیت رویایی صحنه، باز این آگاهی رااز دست نمی دهد؛ حال آنکه در کار تبلیغ، «جلب اعتماد مخاطب» بیش از هر امر دیگری اهمیت دارد.

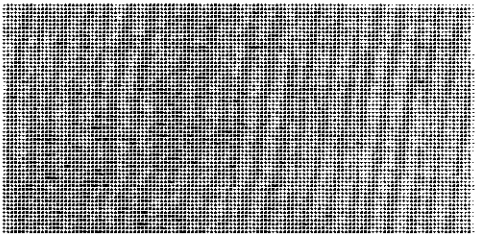
رابطه فیلم و فیلمساز، در فیلم داستانی، به صورتی است که باید گفت: «فیلمساز خودش را در کارش عیان می سازد»؛ و البته با صرف نظر از اینکه مهارت فنی، حجاب راه هنرمند می شود یا به کمك او می آید این گفته در باب سایر هنرها نیز صادق است.[۳۰] شخصیتهای داستان فیلم همگی، صورتهای نفسانی خود هنرمند هستند، اسوه‌هایی که در اقصا منظر آمال او وجود دارند و یا تابوهایی که از آنها

می گریزد و یا چهره‌های مطلق خصایل باطنی او. وقایع نیز، حکایتگر مناسبات درونی فی مابین آن صورتها هستند... ولکن در فیلم مستند، تناسبی چنین صریح میان فیلم و فیلمساز وجود ندارد. فیلمساز مستند با آراستن و پیراستن شخصیتها، مبالغه در بعضی از خصایل و وقایع، حذف بعضی دیگر و... در واقعیت تصرف می کند، اما به هر تقدیر استناد به واقعیت، هر اندازه هم که ضعیف باشد، فیلمساز را از غرقه شدن در خودپرستی و گم شدن در تاریکی های برهوتِ وهم باز می دارد.

ملاك صحت ادراك را، در حکمت قدیم، مطابقت با واقع می گرفتند، اما این امر مشروط بر آن است که آنچه در عالم واقع می شود به حقیقتی ثابت و مطلق رجوع داشته باشد. اگر سوفسطاییانی پیدا شوند که در این امر بدیهی شك کنند و بگویند: «حقیقت امری نسبی است» چه اتفاقی می افتد؟ آیا باز هم می توان مطابقت باواقعیت را ملاك صحت ادراك گرفت؟ آیا باز هم واقعیت معنایی ثابت خواهد داشت؟ یا هر کسی واقعیت را بر مبنای بینش خویش معنا خواهد کرد؟ آن سوفسطاییان پیدا شده‌اند و حقیقت مطلق را انکار کرده‌اند و واقعیت ملاك ثابت خویش را گم کرده و «بشر» خود «ملاك واقعیت» شده است.

وجود انسان عین ربط و تعلق به حضرت حق است. وقتی انسان خود را ازاین تعلق «آزاد» انگارد، لزوماً «اراده» خود را در جهت دستیابی به «متعلقات قوای شهویه و غضبیه»اش رها خواهد کرد. بشر امروز با اعتقاد به اومانیسم «خود» را از آن تعلق «رهانده» و با اعتقاد به

سینما باید آن «مخاطب عام» را رها کند و از «قیمومت تجارت» خارج شود. آن «مخاطب عام» سلایق خود را از ژورنالیسم، ترانه‌های روز، سینمای تجارتی، برنامه‌های مصرفی روزمره رادیو وتلویزیون... می گیرد و این همه غرقابی است از ابتذال، سطحی نگری، بی دردی، تفنن و...



نیهیلیسم و لیبرالیسم ـ که از لوازم تفکر اومانیستی هستند ـ «اراده» خویش را یکسره «معطوف به ارضاء شهوت و غضب» داشته است.

انسان تا آنگاه که خود را از تعلق به حق، آزاد نینگارد، از آنجا که برای خود وجودی استکمالی قایل است، هرگز به «نقصهای شخصیتی» خویش، اصالت نمی دهد. اما اگر توانست خود را در «ولنگاری» توجیه کند، «نقایص و خصایل زشت» را از لوازم وجود خویش تلقی می کند و از آن پس دیگر نه تنها در اصلاح و اخفاء آن خصایل نمی کوشد بلکه آنان را «حسن» می انگارد. نفس ناطقه انسان اگرچه ملهم به خیر و شر است، اما «حسن و قبح اعمال» میزان اولیه خویش را از «فرهنگ رایج» کسب می کند و بر این اساس چه بسا که در پایین ترین مراتب غفلت زدگی، «معروف و منکر جایگزین یکدیگر شوند» و انسان «وارونه» شود، افمن یمشی مکّباً علی وجهه اهدی امن یمشی سویاً علی صراط مستقیم[۳۱] این اتفاقی است که اکنون در غرب و به تبع آن در جوامع غرب زده افتاده است.

هنر امروز ـ و به طور خاص سینما ـ جلوه‌گاه این «وارونگی» است. «شخصیتهای سینمایی»، چهره‌های مطلق خصایل باطنی بشر کنونی هستند، و نباید پنداشت که حقیقت ندارند. واقعیت سینمایی صحنه‌ای است که در آن حقیقتِ باطن انسانِ امروز از پرده بیرون می افتد. هنرمندان آیینه‌هایی هستند که خواه ناخواه باطن قوم، در آنان انعکاس می یابد و پرده سینما به طور خاص، جام جهان نمای این عصر است که رؤیاهای بشر امروز بر آن، در هیأت صورتهایی مثالی تجسم یافته است.

* * *

واقعیت سینمایی

در جهان واقع، پیوند حسی انسان با جهان، از طریق حواس پنجگانه انجام می شود، اما در واقعیت سینمایی، حواس به «سمع و بصر» محدود می گردد: شنیدن و دیدن در یک کادر مربع مستطیل. و بنابر این، هیچ راهی برای بیانِ مدرَکات سایر حواس وجود ندارد، الاّ آنکه آنها را به زبان صدا و تصویر ترجمه کنیم. در باب دیمانسیون ها یا ابعاد نیز، همین طور.

این «نقص» مبنایی است که بسیاری از خصوصیات بیانی سینما، از آن منشاء می گیرد؛ چرا که از همان آغاز چون پیوند با واقعیت، تنها از مجرای پرده سینما امکان دارد، بناچار همه فعالیتهای مخاطب ـ دریافتهای حسی و حرکات ـ باید به کادر بسته دوربین منتقل شود.

نخست برای آن که کادر سینما، همه ذهن تماشاگر را اشغال کند و جهان او به واقعیت سینمایی محدود گردد، چاره‌ای نیست جز اینکه، از یک سو، همه جا ساکت و خاموش باشد و همه چیز جز پرده سینما محو شود و از سوی دیگر، تماشاگر، در یک جا، ثابت و ساکن بنشیند.

در مرحله بعد، از آنجا که واقعیت و اجزاء و ابعاد آن به کادر دوربین انتقال می یابد، لاجرم، همهٔ «مناسبات فیزیکیِ» مخاطب با اطراف خویش، یعنی همهٔ آنچه که لازمه حیات جسمی اوست «با کادر هندسی سینما» مطابقت پیدا می کنند و تصویر از زبان خاصی برخوردار می شود. قرب و بعد، بزرگی و

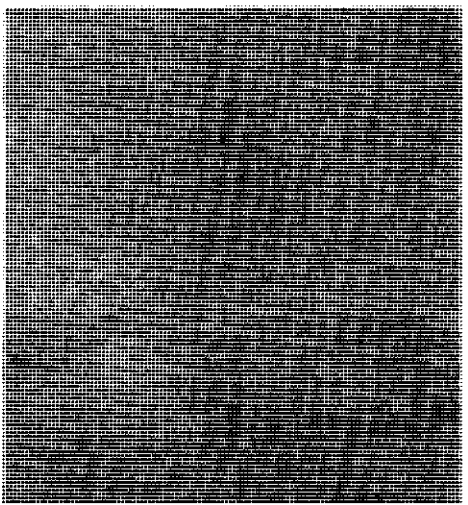
کوچکی، تعادل و توازن، ثبات و سکون، عمق و ارتفاع و. . . وحتی بسیاری از «مناسبات روحانی»، زبان تصویری می یابد. برای ادراك کیفیت این «انتقال یا مطابقت» محتاج به مقدمه‌ای هستیم که ضرورتاً ادامه بحث موکول به ذکر آن است:

تناظر میان کم و کیف صورت و معنا

چرا انسان «اتحاد فطری خویش» را با عالم خلقت وجدان نمی کند، حال آن که عالم اکبر در وجود او منطوی است؟ اگر مناسبات این عالم نسبتها ومقادیر، از میان بر می خاست انسان با حق الیقین، تناظری را که بین او و عالم خلقت وجود دارد، می دید، اما اکنون. . . او برای ادراك این حقیقت ناچار است که این «حجاب ظاهر» را خرق کند.

می گویند: «آفتاب عمرش به لب بام رسید»، «خورشید زندگیش غروب کرد» و یا برای بیان عظمت تولد انسانهای بزرگ از تمثیلهای «طلوع ستاره»، «طلعت خورشید» و. . . استفاده می کنند. . . و این تنها یك «قرارداد» نیست. ریشه این تشبیهات یا دلالتهای تشبیهی درکجاست؟ اگر نبود آن «پیوند باطنی» که انسان بین «خود» و «عالم بیرون از خود» می یابد، آیا باز هم به دلالتهایی این چنین روی می آورد؟ اواگر چه معمولاً نسبت به این پیوند باطنی «خودآگاه» نیست اما همواره برای «بیان معانی روحانی ومعقول وماورایی» به مصادیق این پیوند باطنی روی می آورد؛ ولادت را با طلوع ستاره‌ها پیوند می دهد، پیری را با غروب، مرگ را با شب. . . فصول چهارگانه را با دورانهای چهارگانهٔ حیات خویش و قس علی هذا. . . او

از مفهوم «هنر» در روزگار کنونی بیشتر به «جنبهٔ بیانی» آن توجه می شود و هنرها، نهایتاً وسایلی در خدمت «بیان نفسانیات» هنرمند هستند.



پرتال جامع علوم انسانی

برای همه فعالیتهای حیاتی خویش مثالهایی متناظر درعالم واقع یافته است.

می گوید: «ابرهای غم آسمان دلم را فرا گرفت»، «باران اشکم سرازیر شد»، «آفتاب شادی فضای دلم را روشن کرده است»؛ و زبان ادبیات و حتی محاورات پر است از تعبیراتی چون: «بهار زندگانی، پاییز هجران، برف پیری، غبار فراموشی، دل سنگ، چشمه احساسات، بوستان عمر، گل خنده، آتش عشق، جویبار عمر، قله پیروزی، پرتگاه گناه و...» و در حقیقت هیچ یک از اوقات وتحولات و اشیاء نیست که در درون او مصادیقی تأویلی وتمثیلی نداشته باشد.

تصویر جاده‌ای که در میان درختان گم می شود، چه معنایی در خود نهفته دارد؟ بین این تصویر و تعبیر ادبی «جاده سرنوشت» چه نسبتی موجود است؟ چگونه است که انسان «گم شدن جاده را در میان درختان یا در افق» به

«نامفهوم بودن فرداهای دور» تأویل می کند؟

در این جا «تصورات زمان و مکان» و مثالهای مربوط به آن دو به یکدیگر قابل تحویل هستند... «فرداهای دور» چگونه ترکیبی است؟ «دور» یك دریافت «مکانی» است و «فردا» یك امر «زمانی» چرا در ترکیب «فرداهای دور» دریافتهایی چنین بر یکدیگر تطابق یافته اند؟

زمان و مکان دو نحوه تحقق از یك امر واحد هستند و انسان نیز در حقیقت خویش با آن دو متحد است. آنچه زمان و مکان را از یکدیگر، و ما را از آن دو، جدا می کند، اعتبارات عقلی است و مناسبات مربوط به حیات جسمانی.

زمان یك امر کیفی است، اگر چه تمدن امروز، باتبدیل «زمان» به «ساعت» آن را به «کمیت صرف» مبدل ساخته است. گذشت زمان در نزد آدمهای مختلف، هرگز با سرعت یکسانی انجام نمی شود، برای آدمی بی حوصله، زمان به کندی می گذرد، حال آن که درنزد آدمی که انگیزه‌های درونی اش با کار، هم سویی دارد، زمان با سرعت می گذرد. حقیقت زمان همین امر کیفی است و آنچه بین «واقعیت و حقیقت»، این دوگانگی غیر قابل جبران راپیش می آورد، اعتبارات ومناسبات است و لاجرم انسان برای بیان آن تفاوت های کیفی و باطنی، آنها را به همین نسبتهای کمی و محسوس بر می گرداند.

چگونه است که «تنگ بودن ووسعت» که دو امر کمّی است و محسوس، برای بیان حالات روحی بکار می رود؟ می گوید: «دلم تنگ شده است، می روم به صحرا دلم باز شود»... و شگفت آور اینجاست که برای بیان حالات روحی واحساسات درونی انسان همواره مثالهای متناظری، کمّی و محسوس، وجود دارد و او در بیان احساسات بسیط خویش هرگز دچار بن بست نمی شود. از یك سو انسان با جسم خویش دراین عالم که عالم نسبتها و مقادیر است حضور دارد و از سویی دیگر با روح مجرد خویش درعالم آخرت، که عالم مجردات است و میان این جسم وآن روح، تأثیر و تأثراتی متناظر با یکدیگر وجود دارد.

اگر آدم را در جای بسیار تنگی چون قبر زندانی کنند چه احساسی پیدا می کند؟ چه بسا که این احساس بی آنکه از لحاظ مکانی دچار تنگی باشد، به او روی آورد؛ دراین صورت از همان لفظ «تنگ» برای بیان این احساس مجرد استفاده خواهد کرد: «جهان با همه وسعتش بر من تنگ شده‌است و آسمان بر سینه‌ام فشار می آورد».

اتحاد و تناظری که در اصل خلقت، میان روح و جسم انسان از یك سو، و میان او و عالم وجود، از سویی دیگر، وجود دارد، در زبان تجلّی کرده است. فی المثل در مقابل الفاظی چون ذائقه، شامه، لامسه، باصره و سامعه که به حواس ظاهری انسان رجوع دارند، کلمات دیگری نیز هست که به حواسی متناظر با اینها، اما در باطن انسان اشاره دارند: ذوق در مقابل ذائقه، شمّ در مقابل شامه، بصیرت در مقابل باصره و... «ذوق»، ذائقهٔ باطنی است و «شمّ» شامّهٔ بساطنی. می گوید: «ذوق هنری، شمّ سیاسی» و شگفت آور اینجاست که متعلّق این حواس باطنی نیز، دراین عبارات، بسیار دقیق و داهیانه انتخاب شده است؛ لفظ «ذوق» با «هنر» و لفظ «شمّ» با «سیاست» مقابله

یافته است.

در برابر سایر حواس ظاهری نیز، مصادیق متناظری در درون انسان وجود دارد. می گوید: «با گوش دل بشنو» و یا «بصیرت قلبی ندارد» و یا «مطلب برایم ملموس نیست»... و قس علی هذا. ریشه این تشبیهات و تمثیلات و تأویلات درهمان اتحاد فطری است که میان انسان و عالم خلقت، روح و جسم، کمّ و کیف و... وجود دارد.

عالم ظاهر ممثّل عالم معناست و چون چنین است، همهٔ «نسبتها و مقادیر»ی که درعالم ظاهر وجود دارد، لاجرم دارای «مصادیقی متناظر» درعالم معنا هستند، و همین تناظر است که هم در زبان (کلام) و هم در صورت (تصویر) تجلی یافته است. پس روشن است که چرا میان کلام و تصویر نیز به تناظر مشابهی بر می خوریم.

وقتی می گوییم: «او بر این مسأله اشراف دارد» و یا «من از ارتفاع دیگری به موضوع می نگرم» و یا «او آدم آینده‌نگری نیست فقط پیش پای خود را می نگرد» و یا «شما از این مطلب خیلی دور هستید، نمی توانید آن را لمس کنید» و یا «من از نزدیك با این مطلب برخورد دارم»... در تمامی این جملات وجه اشتراکی وجود دارد و آن این که ما از نسبتهای کمّی خود با عالم بیرون، اشیاء و سایر انسانها دریافتهایی تأویلی داریم و همواره این امکان برای ما موجود است که کیفیات و روحیات و معانی مجرد را به نسبتها و مقادیر و کمّیتها برگردانیم. و براستی اگر این چنین نبود چگونه «عالم اطلاق و تجرّد» در این عالم که «عالم نسبیّت» است تجلی می یافت؟

هنگامی که از ارتفاع بسالا به مکانی می نگریم چه روی می دهد؟ «جزئیات» محو می گردد و در عوض «مجموعه وکُل» آنچه می بینیم از وضوح بیشتری برخوردار می شود... واین عیناً همان «احاطه»ای است که با «علم کلی» حاصل می آید؛ «ارتفاع گرفتن» که یك امر کمّی است بر «احاطهٔ فکری و روحی» که امری کیفی و مجرّد است، دلالت می یابد.

همین تأثرات و ادراکات، اگر چه ضعیفتر و یا به صورتی دیگر، از طریق تصاویر ایجاد می شود، «افق باز» تصویر، بسا «احساس وسعت معنوی» متناظر است و «افق بسته» با «دلتنگی»... و یا تناسب نور و تاریکی (سایه) در تصویر، به معانی متناظر خویش ترجمان می یابد: تاریکی با جهل و ترس و نور با علم و یقین. فعالیت قوه واهمه در تاریکی بسیار تشدید می شود، چرا که اصلاً «توهم» ریشه در «جهل» دارد.[۳۲]

* * *

با توجه به این تناظر، تصویر، زبان و بیان خاصی پیدا می کند که باید در یك مبحث تفصیلی دیگری جزاین مقاله، مورد بررسی قرار گیرد، چرا که در اینجا، از آغاز قصد بر آن بوده است که از حد اجمال و بیان کلیات خارج نشویم. در مبحثی آن چنان، باید همه عناوین ذیل مفصلاً مورد تحقیق واقع شود:

- مفهوم مطابقت تماشاگر با کادر صحنه.
- خصوصیات بیانی سینما با توجه به قاب تصویر (فریم فیلم و کادر صحنه).
- معانی متناظر قرب و بعد، ارتفاع و زاویه دوربین.
- مفهوم حرکت در سینما و معانی متناظر حرکات

دوربین.
- کمپوزیسیون و چگونگی تجلی زیباییهای عالم قدس در نسبتها و مقادیر و ترکیب صورتها.
- حکمت نور پردازی و معانی متناظر نورها و سایه‌ها...
- حکمت مونتاژ.

و به عناوین بالا باید «تحقیق در حکمت موسیقی و موسیقی فیلم» را هم افزود. کیفیت ترکیب موسیقی و تصویر، با توجّه به اختلاف ماهوی این دو عنصر، از مشکلترین مباحث مربوط به سینماست که مع الاسف در جامعه هنری ما مغفول واقع شده است. استفاده از موسیقی در سینما، بر خلاف آنکه پیشاپیش امری بدیهی فرض می شود، اگر موکول به شناخت فلسفی نسبت میان تصویر و موسیقی نباشد، بلااستثناء به «اشتباه» برگزار می شود، اشتباهی که باید آن را «بزرگترین مانع» در برابر «بیان هنری سینما» محسوب داشت.

* * *

... ولکن اگر جامعیت این مقاله بخواهد حتی المقدور محفوظ بماند ناگزیر باید اشاراتی هر چند مجمل و موجز به اهم عناوین مذکور داشته باشد:

نسبت میان تماشاگر و دوربین

مقابله‌ای که بین «واقعیت سینمایی» و «تماشاگر» اتفاق می افتد، از طریق «کادر دوربین» یا «پرده سینما» صورت می گیرد. واقعیت سینمایی از یک جانب، «بازتاب آرمانی و مطلق درون فیلمساز» است ـ که گفته شد ـ و از جانب دیگر «جایگزین تماشاگر» است، که اگر این «جایگزینی یا مطابقت» انجام نشود یا ناقص بماند، لزوماً «مقابله یا محادثهٔ» ـ

اگر ما در هنر و سینمای امروز، آن چنان که مرسوم است، به ارضاء اهواء و هوسهای نفسانی بشر بپردازیم و چه در تکنیک و چه در محتوا، طرقی اختیار کنیم که به تحکیم تعلقات حیوانی و اثبات صفات مذموم وجود بشر بینجامد، بدون تردید از حقیقت وجود انسان و صراط مستقیم آن دور خواهیم افتاد.

بین فیلم و تماشاگر ـ هرگز اتفاق نخواهد افتاد.

«دوربین» بطور معمول «حضوری پنهان» دارد مگر آنکه فیلمساز با تمهیداتی خاص این قاعده را تغییر دهد و «شخصیت مستقلی» به دوربین ببخشد که دراین صورت، نحوه حضور دوربین در فضای سینمایی ـ فضای درون فیلم ـ به وجود آن شخصیت فرضی باز می گردد."

دوربین درحالت حضور پنهان، همواره جایگزین تماشاگر است؛ تماشاگری که «نه به مثابه یك شخصیّت مستقل»، بلکه همچون یك «ناظر غیبی» عمل می کند. ناظری که خود مستقیماً با اشیاء و اشخاص ارتباط نمی گیرد و همواره دوربین را واسطهٔ این ارتباط قرار می دهد... باچشم دوربین به اشیاء و اشخاص نزدیك می شود ویا از آنها فاصله می گیرد، بالا می رود وپایین می آید، خیره می شود ویا روی می گرداند... وبالاخره با وساطت دوربین در فضای سینمایی به حرکت در می آید؛ اما خود همواره پنهان می ماند. دراین حالت، هنرپیشه‌ها به ناچار وانمود می کنند که متوجه نظارت غیبی تماشاگر و حضور دوربین نیستند، حال آنکه فرضی این چنین، با وجود نظارت تماشاگر، از اصل منتفی است.

«تصنعی بودن» فیلم بیشتر به این حالت بازگشت دارد، تا عواملی چون بازی هنرپیشه‌ها یا ضعف بیان هنری فیلم و... سینما با اعراض از این «فضای تصنعی» و خارج کردن تماشاگر از صورت یك ناظر غیبی وقبول «حضور فعال» تماشاگر، هر چه بیشتر به فطرت الهی مخاطب خویش نزدیك خواهد شد، هر چند بی تردید با این کار، از جاذبه سینما در میان آن مخاطب عام، به مراتب کاسته خواهد شد...

هنر اکنون به صورت وسیله‌ای در خدمت «تفنن» و «تبلیغات شیطانی» در آمده است، و لکن اگر بخواهد در طریق اصلاح بیافتد راهی جزاین ندارد که روی خطاب به فطرت الهی انسان بگرداند. «رعایت ذوق عامه» و «اصالت دادن به‌خواسته‌ها و سلیقه‌های روز»، نه تنها هنر را به ابتذال کشانده است، بلکه «مردم» را نیز در این فلك زدگی و غفلت رایج تأیید کرده و آنان را از رجوع به فطرت ثانوی بازداشته است.

در حالتی دیگر، دوربین می تواند جانشین یکی از پرسوناژ هایی شود که دارای نقش هستند وروشن است که دراین صورت واقعیت سینمایی در مطابقت با این جایگزینی، بیان تازه‌ای خواهد یافت.

حالت سومی نیز وجود دارد: تماشاگر ـ بمفهوم عام ـ به مثابه یك «شخصیت مستقل و فعال» در واقعیت سینمایی شرکت کند. دراین حالت، سینما غنای تبلیغی بیشتری می یابد (مقصود از تبلیغ در اینجا معنای قرآنی آن است) چرا که دوربین دیگر اصرار ندارد که خود را پنهان کند و بالتبع تماشاگر خود را درواقعیت درون فیلم شریك می یابد؛ قبول می کند که کسی قصد «دروغ گفتن» به او را ندارد و آنچه روی می دهد «واقعی» است «نه ساختگی».

راه دستیابی به این حالت تنها «نقش دادن به تماشاگر» نیست، اگر چه این هم یکی از راههایی است که می تواند فیلم رااز تصنع خارج کند. در سینمای امروز، همان طور که گفته شد، بنیان کار ـ چه در تکنیك وچه در محتوا ـ بر «نفی عقل واختیار» تماشاگر است. تماشاگر عام سینما، عادت کرده است که اهل

تفکّر و تذکّر نباشد و فقط برای تلذّذ و تفنّن و تغفّل، خود را درمعرض شدیدترین و سطحی ترین انفعالات روانی قرار دهد. . . و اگر فیلم بخواهد او را به تفکر وادار کند و یا با زبانی دیگر، جز زبان سینمای تجارتی، سخن بگوید، سالن سینما را ترك خواهد کرد و خواهد گفت: «من سینما نیامده‌ام که موعظه بشنوم». . . ومع الاسف این امری مقبول و مشهور است که سینما باید در خدمت تفنّن باشد. سینمایی که در جهت حق و صلاح باشد، باید مخاطب خویش را انسانی «مستقل و آزاد و فعال و اهل تفکّر و تذکّر» بداند. . . و این امر، به تحولاتی اساسی در تکنیك و ماهیت سینمای امروز، منجر خواهد شد.

خصوصیات بیانی سینما با توجه به قاب تصویر

تماشاگر سینما ساکن و صامت نشسته است و خود را به فیلم تسلیم کرده وبنابر این باید تمام فعالیت های حیاتی او از طریق پرده سینما انجام شود. . . و این پرده کادری محدود و مربع مستطیل است. وجود اشیاء، «به محض حضور در قاب تصویر» از یك «وجود واقعی» به یك «نشانه یا علامت»، یعنی یك «وجود رابط» تبدیل می گردد. اشیاء در کادر دوربین یاقاب تصویر، تنها از آن لحاظ وجود دارند که فیلمساز یاهنرمند می خواهد، بنابر این وجود آنها بعد از حضور در کادر، عین ربط وتعلق است. هر شئ تا آنگاه که بیرون از قاب تصویر قرار دارد، جزئی از واقعیت خارج است، اما به محض آنکه همان شئ بسا حضور در قاب تصویر، از بقیه واقعیت جدا شود، معنایی است ممثّل و نشانه‌ای است مطلق که به مفهومی خاص اشاره دارد. این حقیقت را باید به مثابهٔ مبنایی برای بررسی قابلیتهای بیانی قاب تصویر یا کادر دوربین اتخاذ کنیم. ونیز، نقاط مختلف سطح قاب تصویر ـ به مثابه همه واقعیت و تمام ذهن تماشاگر ـ از ارزشهای مختلفی برخوردار می شوند؛ چرا که از یك سو، سطح قاب تصویر یا پردهٔ سینما، به مثابهٔ همه واقعیت است و از سوی دیگر هیچ عنصر خنثی یا زائدی امکان حضور در قاب تصویر را ندارد. هر شئ خارجی، در کادر دوربین یاقاب تصویر، تنها یك عنصر بیانی است ونیز حضور این عنصر بیانی دیگر در بالا و پایین، چپ و راست، یا مرکز کادر به یك معنی نیست.

تعادل و توازن و تناسب و تقارن، ثبات و پایداری و همهٔ کمیّتهای مربوط به وجود شئ در خارج، به مفاهیمی متناظر هندسی تبدیل می گردند، و از آن پس، هر چه موازی با اضلاع کادر نباشد دیگر در نزد تماشاگر، از تعادل و توازن و ثبات برخوردار نیست، و چون این قاعده نه تنها در فریم ثابت بلکه در حرکت دوربین نیز صادق است، زیبایی حرکات دوربین، غالباً به‌این است که موازی با اضلاع کادر انجام شود، گذشته از آن که از نظر مکانیکی نیز این الزام وجود دارد.

کمپوزیسیون و کیفیت تجلی زیباییهای عالم قدس در نسبتها و مقادیر

برای تحقیق در حقیقت کمپوزیسیون نیز باید به مبانی مذکور و نیز «اتحاد فطری انسان با عالم وجود و تناظر میان کمّ و کیف» رجوع کرد. در یك کمپوزیسیون زیبا، محورهای عمودی و افقی کادر، کمی به سمت چپ و پایین تمایل دارند و توازن، هنگامی ایجاد می شود که پایین و

سمت چپ کادر سنگین تر باشد؛ حال آنکه اگر قاب تصویر، نه به مثابهٔ تابلوی نقاشی یا پرده سینما و یا فریم ثابت عکاسی، بلکه به مثابهٔ یك مربع مستطیل مجرد، در نظر گرفته شود، تمایل محورها به سمت چپ و پایین، زشت و ناموزون جلوه می کند، چرا؟

از یك سو فطرت انسان با نظام غایی خلقت در اصل و ریشه متحد است و از سوی دیگر، میان عالم ظاهر و باطن، تناظری کامل وجود دارد. جلوه‌های این نظم کلی و یگانه، هر جا که باشد در چشم ما زیبا است و همان طور که گفته شد، از آنجا که هنر تجلی حسن و بهاء حضرت حق است، اثر هنری زیبا است که بتواند در این نظام غایی و یگانه جذب شود و گرنه، در چشم دل ما زشت و کریه جلوه می کند. همان «حسن و بهاء» است که در صورتها و کمیتها و مقادیر و تناسبات جلوه کرده است. منتها اینجا عالم ظاهر است و اهل ظاهر را عادت بر این است که امور را به جلوه‌های ظاهری آن بازگردانند... و چاره‌ای نیز جز این نیست.

نظام احسن عالم، نظامی «متقارن» است و این تقارن یکی از نقاط پیوند ما با جهان خلقت است که از یك سو در ما، و از سوی دیگر در سایر تشخصات وجودی، ماده و طبیعت، زمان و مکان... تجلی دارد. اگر تقارن در مصنوعات بشری نیز به مثابهٔ یکی از ارکان زیبایی مقبول افتاده است، علت آن را باید درهمین جا جست.

قواعد استتیك یا زیبایی شناسی، مجموعه جلوات همین حسن و بهاء و نظم غایی و یگانه در کمیتها و مقادیر و تناسبات است.

تقارن و توازن و تعادل و تناسب در حقیقت اعتبارات مختلفی هستند از یك امر واحد... و آنچه ما در قاب تصویر یا کادر دوربین می جوییم، دستیابی به ترکیبی است که بتواند با برخورداری از تعادل و توازن، جلوه‌گاه آن حسن و بهاء و آن نظم غایی باشد که در تناسبات کالبدی انسان، تناظر میان روح و جسم و تناسب میان انسان و جهان طبیعت نیز وجود دارد. بنابراین انسان باید بتواند از نحوهٔ وجود خود در عالم، علت وجودی قواعد کمپوزیسیون و سایر قواعد زیبایی شناسی را پیدا کند.

«سنگین تر بودن پایین تصویر» در بیننده احساسی از «استواری و ثبات» می آفریند، چرا که انسان و موجودات دیگر با پاهای خود بر خاك قرار گرفته‌اند و ثباتشان منوط به جاذبه‌ای است که از جانب خاك آنها را به سوی خود می کشد.

«محور عمودی توازن در تصویر» نیز به «جانب چپ» متمایل است، چرا که جلوهٔ عام طبیعت در انسان و سایر موجودات، «در عین تقارن»، در جانب «چپ کمی ضعیف تر» است... والبته این تفاوت لابد، ریشه در شئون ذاتی روح و مراتب وجود دارد.

انسان در حالت ایستاده و در یك وضع متعادل، «افق» را در «نسبتی» می بیند که با عنوان «مقطع طلایی»[۳] شهرت یافته است و در جستجوی «شأن متناظر آن در باطن عالم» باید به «معنای تأویلی افق» در قرآن رجوع کرد.

ورود تفصیلی در این مباحث فرصت دیگری را می طلبد؛ غرض نگارنده این است که مدخلی برای تحقیق در این معانی بگشاید و دوستان ایمانی خویش را ـ آنان که فردا را عرصه تحقق عالم اسلامی می خواهند و می دانند ـ

از ظاهر گرایی و دل سپردن به ظاهر فریبای غرب پرهیز دهد.

قاب تصویر ـ قرب و بعد ـ ارتفاع و زاویهٔ دوربین ـ انطباق

وقتی «کادر محدود و مربع مستطیل دوربین»، به مثابه «ظرفی که واقعیت در آن صورت می بندد» پذیرفته شود، طبیعی است که تماشاگر «ذهن خود» را به آن «محدود» می کند. در این صورت نوعی «تناظر کیفی» میان «فضای درون فیلم» و «تأثرات ذهنی» او برقرار می گردد؛ «اندازه درشت تصویر» متناظر با «خیره شدن به آن شیٔ خاص» و «انصراف از محیط» می گردد و بالعکس هر چه تصویر درون کادر، کوچکتر شود، گویی همان شیٔ است که از «توجه خاص مخاطب «دورتر ودورتر می شود و در «فضای عمومی» تصویر مستحیل می گردد.

«حدود واقعی اشیاء» در جهان خارج از تصاویر، در «تناسبات اشیاء با یکدیگر» حفظ می شود. در سینما امکان «در هم ریختن این «نسبتها» وجود دارد وبنابر این فیلمساز می تواند، حدود واقعی اشیاء را برای رسیدن به یك ارزیابی تازه و بی سابقه از واقعیت بشکند... از این زمره است وقتی تصویر «بیش از حد» درشت می گردد.

«تصویر کاملا درشت» از یك شیٔ، در پرده سینما، بدین معناست که آن شیٔ «تمام حجم توجه تماشاگر» را پر کرده است وبنابر این، «میزان قرب و بعد»، بینندهٔ تصاویر یا «تماشاگر» است. درجهان خارج نیز انسان «خود» را میزان قرب و بعد می گیرد وخود او، «مرکز و محوری» است که به فاصله ها معنا می بخشد. وقتی می گوییم: «دورمی شود» یعنی «از من دور می شود» و چون می گوییم: «نزدیك می شود» یعنی «به من نزدیك می شود». تفاوت معنای رفتن و آمدن نیز در همین جاست.

انسان برای شریك شدن در وجود دیگران و تفاهم با آنان نیز ناچار است که خود را به جای آنان بگذارد... و این ناشی ازتعلق روح به یك بدن مفرد و مشخص است، یعنی «نفس». نفس همان «روح» است که از لحاظ «تعلق»اش به یك پیکر حیوانی مفرد و مشخص اعتبار شده است. روح انسان، خارج از بدن، درعین تشخّص، با ارواح دیگر متحّد است اما بعد ازتعلق به بدن، برای اشتراك در تأثرات باطنی دیگران، باید لزوماً خود را به جای آنان بگذارد.

تماشاگر سینما خود را با تصویر و یا بعبارت بهتر، با واقعیت معروض در تصویر، «مطابقت» می دهد. تأثیر و تأثرات بین تماشاگر وفیلم، بصورت متقابل اتفاق نمی افتد و دراین میان، تنها تماشاگر است که انفعال می پذیرد، بنابراین بهتر بود از لفظ «انطباق» که معنای مطاوعت در خود دارد، استفاده می کردیم.

وقتی «زاویه تصویر» از وضع «هم سطح» با تماشاگر خارج می شود، متتابعاً معنای نهفته در تصویر نیز از «حالت تعادل» بیرون می رود و تأثرات خاصی را متناسب با زاویه دوربین در تماشاگر ایجاد می کند. دراینجا نیز «اوضاع مکانی»، «معانی مجردی» پیدا می کنند و به «کیفیات متناظر» با خویش تبدیل می گردند. «بالا بودن» معنای «احاطه و تسلط داشتن» پیدا

می کند و «پایین بودن»، بالعکس، معنای «زیر دست بودن، مقهوریت و محاط بودن»[۳۳] . . . در زبان محاورات نیز به مصادیق مشابهی بر می خوریم، می گویند: «او احساس بالاتر بودن می کند» و یا «من خود را زیر دست می بینم» . . . وقس علی هذا.

مفهوم حرکت

پیوند انسان با عالم واقع، جز از طریق حواس، با نحوی «حضور در فضا» امکان یافته است. در سیر تفکر منطقی بشر این «حضور فضایی»، نخست به «زمان و مکان» و سپس به «دیمانسیونها یا ابعاد» تجزیه شده است. درواقعیت سینمایی «حجم و عمق» وجود ندارد و از این رو، برای تقلید از واقعیت، حجم و عمق وزمان ـ یعنی بعد سوم و چهارم ـ به زبانِ «تصویر متحرك» ترجمه می شود.

حرکت های افقی و عمودی

حرکت دوربین به تماشاگر امکان می دهد که سر خود را به پایین وبالا و چپ و راست بچرخاند و یا در فضای دروغین واقعیت سینمایی گردش کند. در حرکت افقی، دوربین همه توجه تماشاگر را با خود از شئ اول به شئ دوم انتقال می دهد. . . چرا که کادر دوربین یا پرده سینما از یکسو نماینده واقعیت و از سوی دیگر، جایگزین ذهن تماشاگر است. در قیاس با عالم واقع، وقتی کسی چشم از یك چیز بر می دارد، سر می گرداند و به چیز دیگری نظر می دوزد، نگاه کردن به شئ دوم، مستلزم انصراف کامل از شئ اوّل است. «پَن»[۳۵] این معنای «انصراف» را در خود دارد، حال آنکه «پیوند ساده دو نما» از همان دو شئ، این معنا را در خود ندارد.

زوم

«زوم»[۳۶] نیز می تواند به تناسب حال، حامل حالاتی روانی و مفاهیمی مجرد باشد. در انتقال ساده از یك نما به نمایی دیگر، کیفیت انتقال، فی نفسه مورد نظر نیست اما در زوم و حرکات افقی و عمودیِ دوربین، نفس انتقال نیز، از لحاظ کیفیت منظور شده است. ولکن از آن جا که حرکات افقی و عمودی دوربین، همان طور که گفته شد، می تواند «معادلی» در عالم خارج داشته باشد، این انتقال چندان اسرار آمیز و خیالی جلوه نمی کند، حال آن که حرکت زوم ـ مخصوصا «زوم این»[۳۷] ـ از آن جا که معادلی در عالم واقع ندارد، فی نفسه اسرار آمیز و خیالی است.

«زوم» حرکتی است کاملاً غیر واقعی که تکنولوژی سینما در اختیار قرار داده است، امّا با این فرض هیچ حکمی اثبات نمی شود؛ چرا که اصلاً سینما بازتاب واقعیت درونی است، نه باز آفرینی جلوه های شناخته شدهٔ واقعیت بیرونی.

تراولینگ

در حرکت «تراولینگ»[۳۸] نیز، کیفیت انتقال فی نفسه، مورد نظر است اما در مقایسه با «زوم» این انتقال صرفا مکانی است و حامل مفهومی مجرد و یا حالتی روحی نیست. حرکت تراولینگ تماشاگر را از امکان سیر در فضای سینمایی برخوردار می سازد و بالطبع تنها هنگامی باید انجام شود که تماشاگر به حرکتی این چنین نیازمند است.

همچنان که هیچ «عنصری در قاب تصویر» نمی تواند «تصادفی» و یا «خنثی» باشد «حرکات یا برشهای بی دلیل» نیز فیلم را از

«بلاغت و پیوستگی بیانی» دور می دارد.

قوه متخیله و تصور حرکت

«تصویر متحرك» وجه تمایز سینماست از سایر هنرها، و «حرکت» اعم از اینکه مربوط به «سوژه» باشد یا «دوربین»، فضا و زمان و وقایع سینمایی را «موجودیت» می بخشد، ولکن این حرکت «حقیقتاً» موجود نیست، «تصور یا توهمی» است وابسته به «خود تماشاگر». این اوست که اجزایی کاملاً نا پیوسته و تقطیع شده را به یکدیگر پیوند می دهد واز این طریق به پیوستگی های زمانی و مکانی، دراماتیك و یا دیالتیك در فیلم، واقعیت می بخشد.

واقعیت سینمایی در موجودیت خویش کاملاً بر قوای باطنی انسان و مخصوصاً بر قوه متخیله متکی است و چنان که در تحلیل عمل مونتاژ خواهیم دید اگر انسان از چنین قوایی روحانی و مجرّد برخوردار نبود، هرگز سینما موجودیت پیدا نمی کرد.

پیوستگی بیانی

«پیوستگی بیانی» چیست؟ «حضور» انسان در جزء جزء واقعیت بیرون از او، زمان و مکان و وقایع، حضوری «پیوسته» است که جز در مواقعی معدود همچون خواب یا بی هوشی قطع نمی گردد. همین «پیوستگی» است که «واقعیت سینمایی» را با وجود «اجزاء تقطیع شده»، همچون «سیری متداوم» جلوه می دهد؛ با این تفاوت که از یك سو، این پیوستگی در واقعیت سینمایی کیفیتی آرمانی می یابد و از سوی دیگر، مرز بین بیرون و درون، مرز بین واقعیت و خیال از میان برداشته می شود.

فی المثل ما در واقعیت زندگی، به مجرد اعمال اراده خود را در مقصد نمی یابیم، بلکه فاصله‌ای را که گاه بسیار طولانی هم می شود، طی می کنیم. در واقعیت سینمایی عموماً، این فواصل از میان برداشته می شود، مگر آنکه «نفس فاصله یا انتقال» در سیر کلی فیلم اهمیت داشته باشد. «مطلق گرایی یا آرمانی بودن» واقعیت سینمایی بدین علت است که زمان و مکان و وقایع و زنجیره عِلّی بین وقایع، ترکیب فصلهای مختلف فیلم و حتی پیوند بین نماها، با توجه به آرمان نهایی اتفاق می افتد... فاصله‌های زمانی و مکانی و وقایعی که در سیر مطلق و آرمانی فیلم جایی نداشته باشند، حذف می شوند و «ضرورت» را نیز «غایت یا نتیجه فیلم» است که معیّن و مشخص می کند.

سؤالی که پیش می آید این است که: «پس چه عاملی است که همه این اجزاء یا قطعه‌های جدا از هم را به یکدیگر پیوند می دهد؟»

در جستجوی این «عامل معنوی» باید به مفهوم متناظر آن درعالم واقع یا واقعیت خارجی رجوع کنیم. آنچه که باعث می شود تا انسان پیوند بین خود و عالم واقعیت را گم نکند این است که «عامل پیوستگی در خود اوست». «خودآگاهی» عاملی معنوی یا پیوندی روحانی است که فواصل میان اجزاء واقعیت را پر می کند و به انسان در مجموع «موجودیتی پیوسته» می بخشد.

جواب مذکور را می توان برای پرهیز از پیچیدگی های «مسأله حدوث»، مسامحةً پذیرفت. اگر چه موجودیت زمان و مکان و وقایع، در عالم واقعیت، موجودیت واحدی است و این ما هستیم که اجزاء و ابعاد مختلف را

از آن انتزاع می کنیم وما امرنا الاّ واحدة کلمح بالبصر[۳۹].

واقعیت سینمایی بر خلاف واقعیت خارجی، متشکل از اجزاء تقطیع شده‌ای است که در پیوند با یکدیگر به «نمایشی از یك مجموعه کلی» دست یافته‌اند. بلاغت و فصاحت بیان سینمایی، تماماً مبتنی بر همین «پیوستگی در بیان» است که با کمك همه عناصر و عوامل بیانی ایجاد می شود. بعضی از این عوامل «پنهان»اند مثل: «سیر دراماتیك» فیلم و یا «سیر منطقی و دیالکتیك» آن و بعضی دیگر «ظاهرند» مثل: «قواعد»ی که برای «بیان معانی از طریق تصویر» وجود دارد (که نگارنده بطور اجمال به ریشه‌های حکمی این قواعد قبلاً اشاره کرد) ویا مونتاژ... ولکن عاملی که همواره از چشمها پنهان می ماند و به اعتقاد نگارنده درجهت ادراكِ «نحوه عمل فیلم بر مخاطب»، از همه عوامل دیگر اهمیت بیشتری دارد، خود «تماشاگر» است، به مثابه انسانی صاحبِ روحی لطیف و مجرد که به توسط مجموعه‌ای از حواس ظاهری و باطنی با واقعیت بیرون از خویش اتحاد می یابد.

نقطه پیوند انسان با خارج از او، همین «روح مجرد» است و آنچه تأکید نگارنده را بر این «امرِ ظاهراً بدیهی» باعث می شود این است که در مباحث مربوط به سینما، معمولاً تنها به تعلیم تکنیك و ذکر قواعد اکتفا می شود، بی آنکه به تحقیق در «نحوه عمل این قواعد و چگونگی پیدایش آنها» بپردازند. حال آن که اصلاً این روشها و قواعد با عنایت به آنکه مخاطب سینما انسانی است ذی روح و ذی شعور و صاحب عواطف، تنظیم و تبیین گشته است. البته سینما، بعضاً به مثابهٔ یکی از متعلقات علوم انسانی نیز، مورد بررسی واقع می شود، ولکن در این گونه مباحث هم، تماشاگر یا مخاطب سینما، «به مثابه یك شیٔ» مورد عنایت قرار می گیرد؛ «شیٔ جانداری که در برابر اعمالی خاص، عکس العملهای رفتاری متناسب با آن اعمال از خود نشان می دهد»... در جستجوی علل بروز رفتارها نیز، از حد توجه به فعل و انفعالات شیمیایی یا فیزیولوژیك خارج نمی شوند، حال آنکه اصلاً اگر «روان» به مثابه «مرتبه‌ای از روح مجرد» اعتبار نشود، علت وریشه حقیقی هیچ یك از رفتارهای آدمی تبیین نخواهد شد و «وحدت و تشخصّ حقیقی نفس» ـ من یا خود ـ به مثابهٔ امری غیر حقیقی و انگاره‌ای ناشی از عادات، از دست خواهد رفت و انسان به یك «شیء» تبدیل خواهد شد... و البته مقتضای «اتمیسم» رایج چیزی جز این نیست.

حکمت مونتاژ به عنوان «معماری سینما»

اجزاء و عناصر واقعیت سینمایی «باید نهایتا» از طریق مونتاژ، به ترکیب نهایی خویش دست یابند و از این لحاظ «مونتاژ» قابل قیاس با «معماری» است.

مونتاژ را، هم می توان بعنوان «معماری سینما» منظور داشت و هم به مثابهٔ «عملی غیر خلاقه بر اساس قواعدی معین»، که در صورت اخیر حقیقت مونتاژ پوشیده خواهد ماند. اما اگر مونتاژ را همچون «معماری سینما» بنگریم، فعل آن، دیگر تنها به «مونتور» بازگشت نخواهد داشت بلکه اصل مونتاژ به توسط کارگردان است که صورت می گیرد.

آنچه که یك «معمار» را بسوی «طرحی معین

و مشخص» می راند چیست؟ همچنان که «معمار» همواره پیش از طراحی «تصوری غایی و آرمانی و مطلق» از آنچه که می خواهد، در ذهن دارد، فیلم نیز محصول تلاش کارگردان برای دستیابی به یک «تصور غایی و آرمانی مطلق» است.

این تصور غایی، آرمانی و مطلق، نهایتاً از طریق «ایجاد پیوند بین نماها» تحقق می یابد. عمل فیزیکی مونتاژ همین ایجاد پیوند است، حال آنکه «ماده و صورت فیلم» را کارگردان خلق کرده است.

برای درک حقیقت مونتاژ، باید آن را همچون معماری نگریست، اگر چه از لحاظ نتیجهٔ کار، فیلمسازی شاید با معماری قابل قیاس نباشد. فیلم ـ آن چنان که امروز هست، نه آنچنان که باید باشد ـ فضایی رؤیایی است که انسان را از خود و خدا غافل می کند و او را در غفلت دنیایی اش تثبیت می کند و تعمیق می بخشد. گرچه معمارانِ امروز نیز فضاهایی با همین صفات تولید می کنند، حال آن که در حقیقت، کار معماران باید خلق فضاهایی باشد که در عین رعایت تشخّصات وجودی انسان، او را به خدا نزدیک کنند... و اگر این چنین شد، حاصل کار معمار در نظام غایی خلقت که عین حسن و بهاء حضرت حق است، جذب خواهد شد. پس معماری از این لحاظ هنر است، آن هم هنری که به مراتب، امکان انعکاس تجلیات فیض مقدس را در جهان خواهد داشت.

محصول کار فیلمساز نیز فضایی است که انسان در آن، برای مدتی کوتاه، زندگی می کند؛ اما فیلم از آن نظر که «فضایی مثالی»

بزرگی فیلمسازان مشهور جهان در حکمت و تفکرشان نیست، در میان آنان حتی کسانی هستند که سینما را حامل هیچ پیامی نمی دانند، بزرگی آنان در اینست که توانسته اند زبان سینما را در استخدام بیان نفسانیات خویش بگیرند و تکنیک سینما با پیامهایی این چنین بیشتر انس دارد، تا با سخن حق.

است، بیشتر باعالم رؤیا قرب دارد. معماری نیز بر اساس «طرحی مثالی» شکل می گیرد، و هر فعالیت خلاقه ای که بخواهد عنوان «هنر» بگیرد، لاجرم باید این چنین باشد.

مونتاژ به مثابهٔ پیوند غایی نماها

واقعیت سینمایی بر خلاف واقعیت خارجی، متشکل است از اجزایی تقطیع شده که با مونتاژ به هم پیوند خورده‌است. اگر انسان همواره از این «برش خوردن واقعیت» دچار ناراحتی و تحیّر می شود، سؤال اینجاست که چرا مونتاژ را قبول کرده است و زبان آن را می فهمد؟ عادت؟ قرارداد؟

عادت، در تفهیم بیشتر زبان مونتاژ بی تاثیر نبوده است اما حقیقت امر را باید در جای دیگری جستجو کرد. قواعد مونتاژ نیز اکنون، بصورت دستورالعملهایی قراردادی در آمده است اما باز هم جای این پرسش وجود دارد که ریشهٔ این قراردادها در کجاست؟ وچرا «زبان سینما» در سیر تاریخی خویش دراین «صورت دستوری» خاص نظم گرفته است؟

آیا اجزاء و لحظات سازنده واقعیت سینمایی در نسبت با طرح غایی و آرمانی و مطلق فیلم، از ارزشهای یکسانی برخوردار هستند؟ اگر نه، این تفاوتهای ارزشی چگونه باید در معماری کلّی فیلم ملحوظ شوند؟ این فیلمساز است که نهایتاً «اجزاء تقطیع شده» و «لحظات پراکندهٔ» فضای سینمایی را «مطابق» با آن «طرح مثالی» که در «ذهن» دارد، شکل می دهد، و هر «شیء» در پرده سینما تنها از آن «وجه» وجود دارد که «نشانه»ای برای «دلالت» به آن طرح مثالی و آرمانی باشد.

مادری به فرزندش می نگرد و شدت مهر و محبت او در «لبخندی» که بر چهره دارد، نمایان شده است. «تصویر درشتی از این لبخند» از یک زاویه مناسب، می تواند نشان دهندهٔ تأکیدی باشد که مورد نظر فیلمساز است.

حکمت مونتاژ را با توجّه به تناظر میان کم و کیف و قابلیت بیانی تصویر، از آن لحاظ که در یک قاب مربع مستطیل محصور شده‌است، می توان دریافت. تصویری که «همه قاب» را بپوشاند، یعنی «همهٔ ذهن» بیننده را اشغال کرده است؛ کاری که بیننده در عالم واقع با «خیره شدن» انجام می دهد. در عالم واقع، بیننده از این آزادی و اختیار برخوردار است که تصمیم بگیرد، به چه خیره شود و یا از چه چیز چشم بپوشد، بلند شود یا بنشیند، سر بگرداند یا نه و... اما در سینما، امکانات بیانی سینماست که باید جانشین این احوال و اعمال شود. و بالاخره آنچه که بازتاب می یابد، واقعیت درونی فیلم ساز است. در واقعیت سینمایی، تماشاگر نمی تواند اشیاء و اشخاص را آنچنان که «خود» می خواهد تماشا کند، او ناچار است که همه چیز را «آنچنان که فیلمساز اراده کرده است»، ببیند.

واقعیتی که از طریق مونتاژ در فیلم جلوه کرده است به «کیفیت باطنی دیدن» یعنی «بصیرت» ارتباط پیدا می کند، نه «چگونگی عمل قوّهٔ باصره». قوه باصره انسان هرگز به عالم واقع آن چنان که در فیلم می بینیم نگاه نمی کند. این «وجدان روحانی» ماست که برای اجزاء مختلف یک واقعه، ارزشهای متفاوتی قایل می گردد (توجّه شما به این نوشتار لاجرم با انصراف از سایر اجزاء فضا امکان یافته است. «بیان متناظر» این «توجه خاص» در سینما، با

یـك تصویـر درشت، ازاین کتـاب صـورت می گیـرد، تصویـر درشتی که همـه کادر دوربین را بـه مثابهٔ ذهن تماشـاگر بپـوشانـد. هر شئ از لحاظ اندازه‌ای که درکادر دوربین یا پرده سینما به خود می گیرد، با «کوچکتر شدن»، فی نفسـه از «تـوجه خـاص» دورتـر می گـردد و در قبـال آن، «جـایگـاه شئ در کـلّ فضـا»، اهمیت بیشتـری می یـابد وبـالعکس. . .) مـونتـاژ در حقیقت، بیـان نسـبت فـی مـابیـن آن اجـزاء در درون فیلمساز است و اگر انسان از روح مجرد با قوایی ملکوتی برخوردار نبود، هرگز امکان نداشت که زبان مونتاژ را بفهمد و بپذیرد.

اگر فیلمساز ناچار است که «ارزیابی باطنی» خود را از واقعیت، از طریق قرب و بعد دوربین و تغییـر زاویه‌اش نسبت بـه اجزاء فضـا، وحرکت بیان کند، راه دیگـری به جـز برش نمـاها وجـود دارد و آن اینکه دوربین بطور پیوسته و بـلاانقطاع در فضای سینمایی حرکت کند و نسبت بـه اجزاء فضا، قرب و بعد و تغییر زاویه بیابد.[۲۰]

از میـان این دو راه کـدام یـك بـه واقعیت نـزدیـك تـر است؟ بـر خـلاف آنچه غـالبـا می پنـدارنـد از میـان این دو راه، «مـونتـاژ» بـه واقعیت نـزدیکتر است، چـرا کـه ارزیـابی روح مجـرّد انسـان از اجـزاء مـختـلف واقعیت، «بی فـاصله» انجام می گیـرد. انتقـال روح بـه حالات و کیفیتهای مختلف، مجـرد از فواصـل و مقادیر کمّی انجام می شود و بنـابر این، بهتـرین راه، همـان راهی است که سینمـا خـود، بـطور طبیعی طی کـرده است، یعنی «تقطیـع نمـاهـا و پیوند دیگر باره آنها» که مونتاژ باشد.

بیان سینمایی، در مجمـوع، با تـوجه بـه این خصـوصیت، پایـه‌گذاری شـده است کـه خـود بیننده، بین نماها و یا سکانسهای متعـددِ مجزا از یکدیگر، پیوندی متنـاسب ایجاد کنـد که ممکن است زمـانی، مکـانی، معنـوی، منـطقی، دیالکتیك و یا دراماتیـك باشـد. البته از آنجـا که حضـور انسـان در عـالم واقعیت، پیـوسته و بلاانقطاع است، عمـل «پیونـد نماهـای تقطیـع شده» براحتی مـورد قبول واقـع نمی شود و بنـابر این باید با تمهیدات گوناگون، چشم را بگونه‌ای فریب داد که حتی المقدور محل بـرش نماهـا را احساس نکند.

نسبت میان کلام و تصویر و موسیقی

«هنـرهـای تجسمی و نمـایشی» لاجـرم در بیـان، متکی بر «تجسم» یـا «نمـایش» هستنـد و هنـرمند نـاگزیـر است که «معـانی مجـرد» را بـا تجسم بخشیـدن و یـا بـه نمـایش در آوردن، بـه «حیـطه عمل ادراکـات حسی» تنـزل ببخشـد، حال آنکه «کلام» گذشته از آنکه معـانی را از غیر طـریق ادراکـات حسی انتقـال می بخشـد، می تواند در وسعت بیکران عالم خیال، به طـور نـامحدود بـر مصـادیقی مختلف دلالت کنـد.[۲۱] بنـابر این سینمـا به مثابه تصـویر متحـرك، برای دست یافتن به عمق فرهنگی بیشتر، بناچار کلام را پذیرفته است و از یك سو با ادبیـات و از سویی دیگر باتئاتر قـرابت یافتـه است؛ هر چنـد باز هـم باید این نکته مکرّراً مـورد تذکـر قرار گیـرد که در سینما «بیان تصـویری» اصـالت دارد و کلام، بـا وجـود غنی و عمق فرهنگی بیشتـر، بایـد تنها بـه «وظیفه‌ای تکمیلی» قناعت کند.

. . . و امـا جایگـاه «مـوسیقی» در واقعیت سینمایی کجاست؟ در سینمـا، در برابـر هر یـك از اجـزاء واقعیت، عنصری متنـاظـر جـایگـزین شـده است، زمان و مکـان، حرکـات، وقایـع و

اشخاص . . . آیا «موسیقی فیلم» نیز در عالم واقع متناظری دارد؟

استفاده از موسیقی در فیلم، غالباً به یك «اشتباه رایج» باز می گردد: «جبران نقص بیان عاطفی فیلم». بدیهی است که در غالب فیلمها، موسیقی نقشی این چنین بر عهده دارد، اما هنوز جای این سئوال باقی است که: «چرا این کار اشتباه است»؟ وقتی موسیقی از امکانی چنین گسترده، برای انتقال عواطف و احساسات برخوردار است، چرا نباید از این جهت در فیلم استفاده شود؟

در جستجوی جواب این سؤال، یك بار باید به ماهیت موسیقی ـ فی نفسه ـ رجوع کرد و بار دیگر، به نسبت حاکم میان موسیقی و سایر عناصر بیانی در سینما . . .

آنان که غایت «هنر» را دستیابی به آبستراکسیون می دانند، معتقدند که: «همه هنرها می کوشند تا خود را به موسیقی نزدیك کنند». این مدعا اگر چه حقیقت ندارد، امّا می تواند به گونه‌ای مؤدّی به حقیقت شود. زبان و بیان موسیقی، از آنجا که مجرد از عقل است، سهل تر و سریع تر تاثیر می گذارد و تاثیرات آن نیز، بلا واسطه تفکر به تأثّراتی خوش یا ناخوش تبدیل می گردد؛ بنابراین همواره امکان این اشتباه وجود دارد که سینماگر «تاثیرات موسیقی» راجایگزین «بیان سینمایی» کند و این چنین از حقیقت سینما فاصله بگیرد. موسیقی، آنچنان که مجرد از فیلم وجود دارد، هنری است که «زبان مستقلی» دارد «بی نیاز از تصویر و کلام» و «غیر قابل ترجمان به هیچ یك از این دو».

ترجمه زبان موسیقی به زبان کلمات یا زبان تصویر، هنگامی می توانست معنا داشته باشد که «سنخیتی» میان آنان وجود می داشت، حال آنکه اصلاً بیان موسیقی و تاثیر آن بر روح، «مجرّد از عقل» انجام می شود، اما ادراك معنای منطوی در کلام و تصویر موکول به تجزیه و تحلیل عقلایی است.

فهم کلام و تصویر موکول به ادراك معانی محتوا در آنها، از طریق عقل است، حال آنکه موسیقی بی واسطهٔ عقل، خود عیناً و مستقیماً به تأثّرات متناظر با خویش تبدیل می شود. نگارنده اصلا نمی داند که سخن گفتن از «تناظر» در اینجا صحیح است یا خیر، چرا که معنای موسیقی «فهمیده» نمی شود و بنابر این هرگز مناطی برای حکم یقینی موجود نیست که آیا تأثرات ناشی از موسیقی، ذاتاً در ارواح مختلف یکسان است و یا نه. تفاوت تأثیر به اینجا رجوع دارد که شنوندگان موسیقی احساسات خویش را در چه جهاتی پرورش داده باشند. نهایتاً شاید بتوان در میان تأثیرات ناشی از موسیقی بر افراد مختلف به تشابهاتی بسیار محدود قایل شد که در تحت عناوینی چون: طرب انگیز، غم انگیز، هیجان انگیز، . . . دسته بندی شوند.

البته چون موسیقی محصول مطابقتی است که انسان میان احساسات خویش و نسبتهای خاصی از اصوات یافته است، می توان متوقع بود که خصوصیات مشترك «روح قومی» در آن امکان ظهور یافته باشد و اگر چه وجود موسیقی های خاص «محلّی»، تأییدی است بر همین معنی . . . اما باز هم می توان مطمئن بود که این «مشترکات»، امکان ترجمه به زبان کلام یا تصویر نخواهد یافت، چرا که اصلاً همان

طور که گفته شد، در نحوه تاثیر، سنخیتی بین موسیقی و کلام و تصویر موجود نیست. موسیقی در حقیقت به توسط شنونده «جذب» می شود، حال آنکه مخاطب کلام وتصویر، مفهوم محتوای در آنها را مستقیماً، بی واسطه عقل و تجزیه و تحلیل عقلایی، جذب نمی کند.

این تفاوت سنخی، موسیقی را از لحاظ «سرعت تاثیر» نیز از تصویر و کلام متمایز می سازد. چگونه می توان جایی سخن از «ترکیب موسیقی وتصویر» گفت که اصلاً ـ علاوه بر عدم سنخیّت ـ اختلاف سرعت تاثیر، محلی برای ترکیب باقی نمی گذارد؟ وقتی موسیقی به محض رسیدن به گوش، پیش از آنکه تصویر اصلاً فرصت عمل داشته باشد، جذب و به احساساتی متشابه تبدیل می گردد، دیگر چگونه می توان سخن از ترکیب موسیقی و تصویر گفت؟

غالب فیلمسازان، بی آنکه دراین مسایل تأمل داشته باشند، تنها می خواهند «نقص بیان هنری» خویش را با موسیقی «بپوشانند»، که البته هر چند ظاهراً به این کار توفیق پیدا می کنند، اما در چشم اهل باطن، از این کار نتیجه‌ای جز ابتذال حاصل نمی شود.

موسیقی اگر آنچنان که فارغ از تصویر موجود است، بخواهد در سینما مورد استفاده قرار بگیرد، هرگز با تصویر و یا سایر عناصر بیانی سینما ترکیب نخواهد شد، چرا که تاثیر آن، مستقل از تصویر و بی نیاز از آن است. برای آنکه موسیقی بتواند در فیلم مورد استفاده قرار بگیرد، باید با ترك برخی از خصوصیات استقلالی خویش، به مثابه یکی از عناصر بیان سینمایی ـ و نه مستقل از آن ـ به کار گرفته شود. بنابراین «موسیقی فیلم» ماهیتاً با «موسیقی مستقل از فیلم» تمایز پیدا می کند؛ «تمایزاتی» که لاجرم موسیقی را از «استقلال در تأثیر» خارج می کند و آن را به «استخدام سینما» در می آورد.

این تمایزات، اصالتاً باید در صحنه عمل و تجربه آزموده شوند، امّا نه آنکه امکان بحث در اطراف آنها وجود نداشته باشد لکن از آنجا که ما قاعده را خصوصاً دراین بخش بر اجمال نهاده‌ایم، لاجرم این کار باید در ادامهٔ یك بحث تفصیلی در باب موسیقی وموسیقی فیلم، انجام شود.

آیا با توجه به این مقدمات، امکان حذف کامل موسیقی از مجموعه عناصر بیانی در سینما وجود ندارد؟ جواب احتمالا «خیر» است. چرا که «موسیقی فیلم» اگر بتواند به مثابه یك «عنصر تکمیلی» در سینما بکار گرفته شود، امکان ایجاد یك «فضای عاطفی» غنی و عمیق را به مراتب بیشتر خواهد کرد، اگر چه حفظ موسیقی، به مثابهٔ یك عنصر تکمیلی در فیلم، بسیار کار مشکلی است و آنچه غالباً روی خواهد داد، همان است که اکنون در قریب به اتفاق فیلمهای سینمایی می توان دید: فیلمساز از موسیقی به مثابهٔ نقابی برای پوشاندن ضعفهای بیان هنری خویش استفاده خواهد کرد و نهایتاً، موسیقی با غلبه بر تصویر و دیگر عناصر، سینما را از ماهیت حقیقی خویش دور خواهد کرد.

تاثیرات موسیقی از آنجا که مجرد از عقل انجام می گیرد، در حقیقت انسان را می فریبد. آنها که خود را به موسیقی عادت

می دهند، رفته رفته احساسات و عواطفشان «خارج از تبعیت عقل» در جهانی غیر واقعی و جنون آمیز پرورده خواهد شد و آنان را در صورتهای حادّی از اندیوید و آلیسم به عوالمی خواهد کشاند که باید آن را «جنون» و یا به تعبیری گویاتر، «جن زدگی» خواند. از این نظر «موسیقی بدون کلام» از «موسیقی کلام دار» خطرناکتر است چرا که وجود کلام در موسیقی، می تواند تا حدی، تاثیرات آبستراکت (مجرد) موسیقی را در مجرای معانی خاصی که با کلام بیان می شود هدایت کند.

از آنجا که موسیقی در تطابق احساسات و عواطف، با تناسبات خاصی از اصوات، ایجاد می شود، آیا می توان امکان داد که ملکوت ایمانیِ روحِ انسان نیز در موسیقی ظاهر شود؟ آیا حضرت داود(ع) اشتغال به موسیقی داشته‌اند؟ و آیا اگر انسان روحی داوودی پیدا کند، امکان تجلی احساسی آن در آلات و ابزار موسیقی وجود داشت؟

* * *

تمّت بعون الله تعالی
۲۶ صفر ۱۴۰۹

پاورقی

۱. لفظ «صنعت» را به دلایلی که در اینجا می تواند مورد بحث قرار گیرد، نمی توان مترادف با تکنولوژی دانست اما نگارنده بعضاً برای آن که سخن مفهوم افتد ناگزیر شده است که الفاظ را با مفاهیم مصطلح آن، هر چند به غلط، بکار برد.

۲. سخن شیطان خطاب به پروردگار متعال: «مسلماً همه آنان را اغوا خواهم کرد مگر بندگان مخلص تو...» و در معنای این لفظ مخلص نیز سخن بسیار است. آیات ۳۹ و ۴۰ از سورهٔ حجر

۳. آیه مبارکهٔ ۲۲۴ از سوره الشعراء

۴. العقل ماعید به الرحمن و اکتسب به الجنان ـ اصول کافی باب عقل و جهل.

۵. معروف در مقابل منکر.

۶. نگارنده در طول هشت سال مستندسازی برای جنگ این معنا را عملاً تجربه کرده است.

۷. فصلنامه سینمایی فارابی ـ شماره اول ـ صفحهٔ ۲۷

۸. اگر کسی هست که از این سخنان آزرده می شود، نگارنده پیشاپیش عذر تقصیر می طلبد، چاره‌ای جز ذکر این مطلب نیست.

۹. آیه مبارکه ۷۰ از سوره مؤمنون.

۱۰. کسی که به ناطقی گوش سپرده است، یقیناً او را عبادت می کند و اگر ناطق از جانب خدا باشد، خدا را عبادت کرده است و اگر ناطق از لسان ابلیس سخن می گوید، ابلیس را.

۱۱. آیه ۷۲ سورهٔ احزاب.

۱۲. آیه ۳۷ سورهٔ انبیاء.

۱۳. آیه ۳۸ سورهٔ محمّد.

۱۴. حدیث قدسی ـ به نقل از عوارف المعارف سهروردی.

۱۵. «فاذا قلّت الشواغل فیقع للنّفس خلسة الی جانب القدس فانتقشت بنقش غیبی فقد ینطوی سریعاً و قد یشرق علی الذکر و قد یتعدّی الخیال، فیتسلّط الخیال علی لوح الحسّ المشترك فیرتسم فیه صورة في غایة الحسن و الزّینة علی اکمل هیئة و ابهاها اویرتسم صورة الامر الغیبي مشاهدةً اوینسطر علی سبیل کتابه...»

۱۶. این تمثیل را از ملك داد شمس تبریزی رحمة الله علیه اخذ کرده‌ام، از کتاب مقالات.

۱۷. آیه مبارکه ۲۲ از سوره مُلك.

۱۸. آیه مبارکه ۳۹ از سوره نجم.

۱۹. آیه مبارکه ۱۰ از سوره شمس.

۲۰. ماهیت افکت یا صدا نیز باید در بحثی جداگانه بررسی شود.

۲۱. Concrete

۲۲. آیه مبارکه ۱۷ سورهٔ مریم (برای او چون بشری کامل و زیبا تمثّل پیدا کرد).

۲۳ . برای او در آسمانها و زمین مثل اعلایی هست ـ آیه مبارکه ۲۷ از سوره روم .

۲۴ . به مثال پل صراط در آغاز همین بخش مراجعه کنید .

۲۵ . باید توجه کرد که در این نوشته ، رنگی از مدح یا ذم نسبت به این خصوصیت وجود ندارد . مقصود بحث در ماهیت سینماست .

۲۶ . فرمایشی از حضرت امیرالمؤمنین(ع) در نهج البلاغه : اگر درون یکدیگر را کشف می کردید ، حتی حاضر به دفن یکدیگر نمی شدید .

۲۷ . پدر بشر .

۲۸ . الفاظ ماده و صورت با مفهوم منطقی آن به کار رفته است .

۲۹ . مثلاً در تیتراژ فیلم می گویند : این فیلم بر اساس فلان واقعهٔ مستند یا تاریخی ساخته شده است .

۳۰ . و البته اگر هنر را آن چنان که در عالم اسلامی تحقق می یابد معنا کنیم باید گفت : هنرمند خود را در هنرش کمال می بخشد .

۳۱ . آیه مبارکه ۲۲ سوره ملك ـ آیا آن کس که وارونه ، بر صورت خویش راه می رود هدایت یافته تر است یا آن که درست و متعادل بر صراط مستقیم راه می سپرد؟

۳۲ . از همین خصوصیت است که در فیلمهای ترسناك استفاده می شود .

۳۳ . مقطع یا نسبت طلایی . . . ۲۱/۳۴ ـ ۱۳/۲۱ ـ ۸/۱۳ ـ ۵/۸ ـ ۳/۵ ـ ۱/۲ .

۳۴ . استخراج مفاهیم مجرد از تصاویر اگر چه تا حدی خود بخود اتفاق می افتد امّا در غایت مطلوب ، محتاج به قرائن و تمهید مقدماتی است که از ذکر آن خودداری کردیم .

۳۵ . Pan

۳۶ . Zoom

۳۷ . Zoom in

۳۸ . Traveling

۳۹ . آیه مبارکه ۵۰ سوره قمر .

۴۰ . آن چنان که در فیلم «طناب» اثر هیچکاك عمل شده است .

۴۱ . به مثال «پل صراط» در بخش نهم همین مقاله مراجعه کنید .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی