پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در بحثهای مربوط به زیبایی، یکی از سؤالاتی که مطرح می‌شد این بود که مثلاً زیبایی یک گل در کجاست؛ در گلبرگها، در رنگ آن و یا در تناسب میان اجزای آن؟ یا فی‌المثل، زیبایی یک تابلو در کجاست؟ یا مرکز این زیبایی کجاست؟ بعد این سؤال بسط‌پیدامی‌کردتابه‌سؤال دیگری می‌رسید: آیا «زیبایی» یک حقیقت یک قطبی است یا یک حقیقت دو قطبی؟ یعنی فقط به آن چیزی که در بیرون از ماست ختم می‌شود و یا ریشه‌ای هم در درون ما دارد؟ این ما هستیم که اشیا را زیبا می‌بینیم، یا واقعاً آن چیزی که به چشم ما زیبا می‌آید زیبا هم هست؟ به عبارت دیگر آن شیء خودش زیباست و ما آن زیبایی را ادراک می‌کنیم یا اینکه زیبایی برای آن شیء اصلاً معنایی ندارد و ما ادراکی از آن شیء داریم که به آن می‌گوییم: «زیبایی»؟ در معنای دوم، زیبایی گل به درون ما ختم می‌شود و در معنای اول به آن گل، یعنی به آن شیء خارجی.

در مورد سینما هم می‌توان این سؤال را پرسید ـ البته قیاس مع‌الفارق است اما برای آنکه نشان داده شود که بحث ما به کجا منتهی می‌شود، مثال خوبی است. سؤال این است که «جاذبهٔ سینما در کجاست؟» آیا در تصویر متحرک است و یا در سایر عناصری که سینما از آن ترکیب یافته است مانند افکت، موسیقی، دیالوگ و... ؟ بعد هم در ادامه، این سؤال مطرح است که آیا اصلاً جذابیت را باید به خود فیلم به عنوان یک شیء خارجی برگرداند یا اینکه این ما هستیم که چنین احساس و کششی نسبت به سینما و فیلم پیدا می‌کنیم؟ ریشهٔ جذابیت در درون ماست یا در فیلم؟ یک قطبی است یا دو قطبی؟ فقط به قطب درون مخاطب برمی‌گردد، یا تنها به فیلم، یعنی به قطب خارج از ذات مخاطب؟ اگر بحث راجع به هنرهایی مثل نقاشی، مجسمه‌سازی، عکاسی و

یا موسیقی می‌بود، مطلب خیلی ساده‌تر می‌بود؛ چون شما در نقاشی فقط با نقش سر و کار دارید و در عکاسی با تصویر ـ یعنی عکاسی و نقاشی منتهی به تصویر و نقش می‌شود. عنصر دیگری دخالت ندارد تا بحث را به آن شدتی که در سینما هست، پیچیده کند. بحث دربارهٔ ماهیت سینما خیلی پیچیده است.

در مورد نقاشی، صورتهای خیالی مطرح است، نقشهایی خیالی که نقاش آنها را روی بوم نقاشی می‌کشد؛ اما در عکاسی، عکاس اشیای خارجی را متناسب با تصور درونی خود شکل می‌دهد؛ یعنی مجموعه‌ای از اشیای بیرونی را به نحوی انتخاب می‌کند که متناسب با احساس درونی و تصور درونی خودش باشد و نهایتاً بتواند آن را القا کند. تفاوتش در همین حد است. ولی برای بحث راجع به ماهیتش، باید به ماهیت نقش و صورت برگشت. در اینجا باید بحث کرد که حقیقت و تفکر تا چه حد در نقش و صورت قابل بیان است و با نقش و صورت چه مرتبه‌ای از حقیقت وتفکر را می‌توان متجلی ساخت. اما در مورد سینما بحث خیلی مشکل است.

اگر سینما به عنوان فیلم لحاظ شود، از یک سو تصویر متحرک است و از سوی دیگر سایر عناصری که در آن دخالت دارد. تصویر متحرک نامی است که سینما در طی تاریخش متناسب با این معنا به خود گرفته است. تصویر متحرک از یک سو تصویر است و از سوی دیگر حرکت؛ یعنی مجموع این دواست. به محض اضافه کردن حرکت به نقش و صورت، مطلب کاملاً متفاوت می‌شود، زیرا ماهیت تصویر متحرک با تصویر یا نقش ثابت متفاوت است، لذا بحث جدیدی مطرح می‌شود. به علاوه، سینما اصلاً منتهی به تصویر متحرک هم نیست؛ یعنی شما اگر تنها به عنوان مادهٔ فیلم آن را بررسی کنید هم افکت، هم کلام و هم موسیقی در آن وجود دارد و اگر به عنوان سینما به آن نگاه کنید عناصری که اضافه می‌شود خیلی زیاد است. اگر فیلم داستانی است، داستان هم به عنوان یکی از ارکان اساسی، وارد بحث می‌شود که آن‌گاه باید دربارهٔ ماهیت داستان هم بحث کنیم.

گذشته از بحث راجع به ماهیت یکایک اینها، نسبتشان را هم باید با یکدیگر سنجید؛ یعنی اگر مجموعهٔ این عناصر با یکدیگر ترکیب یافته است تا در نهایت فیلم و سینما موجودیت یابد، کدام یک از این عناصر نسبت به بقیه اصالت دارد و بقیه نسبتشان به آن یا به یکدیگر چیست؟ [به عبارت دیگر] نسبت تصویر متحرک با موسیقی، کلام، افکت، داستان و همهٔ آن زنجیرهٔ علّی میان

حوادث که در مجموع واقعیت سینمایی را شکل می‌دهد باید بررسی شود تا معلوم شود در میان اینها کدام اصالت دارد. خیلی مواقع پیش می‌آید که پس از دیدن فیلمی می‌گویید، این بیشتر متناسب با پخش در رادیوست؛ یعنی اگر تنها صدایش را پخش کنند کفایت می‌کند و نیازی به تصویر ندارد. البته این موضوع بیشتر دربارهٔ آثار تلویزیونی مصداق دارد؛ زیرا تلویزیون یک رسانه است و آن طور که سینما با یک فیلم برخورد می‌کند، با فیلم برخوردی ندارد؛ لذا بسیاری از برنامه‌هایی که پخش می‌شود فقط صداست و نیاز به تصویر ندارد. تصویر تنها به صدا اضافه شده است چون قرار است از تلویزیون پخش شود، [وگرنه] دلیل دیگری ندارد. یا خیلی از فیلمها را می‌بینید که نهایتاً موسیقی است. اگر موسیقی را از فیلم حذف کنید هیچ چیز باقی نمی‌ماند؛ یعنی تمام سعی فیلمساز این بوده است که هرچیزی را با موسیقی بیان کند. موسیقی هم چون مجرد است و تفکر در آن نیست ـ یا به نحو دیگری هست ـ کار به آنجا می‌کشد که در صورت حذف موسیقی، فیلم‌مفهومش را ازدست‌می‌دهد. معمولاً کسانی هم که در بیان سینمایی ضعف دارند و نسبت این عناصر را نمی‌دانند دچار چنین اشتباهی می‌شوند؛ یعنی از موسیقی در فیلمها به اشتباه استفاده می‌کنند. در خیلی از مواردی که از موسیقی استفاده می‌شود، موسیقی بربقیهٔ عناصر غلبه‌کرده و همهٔ آنها را پوشانده‌است.

حالا سؤال به این شکل مطرح می‌شود،جاذبهٔ سینما درکدام یک از این عناصر است؟ یا اگر به همهٔ این عناصر برگشت دارد، به چه نسبتی به هر یک از این عناصر برمی‌گردد؟ تصویر بیشتر جاذبه دارد یا سایر عناصر تشکیل‌دهندهٔ فیلم وسینما؟

اگر سینما را به عنوان سینما لحاظ کنید، چنانچه داستان را از آن حذف کنید چه اتفاقی می‌افتد؟ یعنی اگر فیلم، داستان نداشته باشد یا حتی اگر آن تم شبیه به داستان فیلم مستند را حذف کنید [چه اتفاقی می‌افتد؟]* آیا جذابیت سینما مستقلاً یا اصالتاً به داستان برمی‌گردد یانه؟ اگر داستان هم به تصویر متحرک منتهی نشود اصلاً سینما نیست و سینما محقق نمی‌شود. پس، سؤال این می‌شود که نسبت میان داستان و تصویر چیست؟

این گونه مباحث بسیار پیش می‌آید و تا فیلمسازی این مباحث را برای خودش حل نکند و به نتیجه نرسد، نمی‌تواند حقیقت و ماهیت سینما راکشف کند و کارش دچار ضعف است؛

یعنی از همان نقطه‌ای که کار را نشناخته دچار ضعف است. این را عرض کردم چون برای یکی از دوستان بسیار عزیز ما این شبهه پیش آمده بود که فیلمساز باید حتماً تئوریسین هم باشد. این یک مبحث اساسی در کار است؛ من معتقد به این

نیستم. غالب فیلمسازها چه داخل این مرز و بوم و چه خارج از اینجا، غالباً نوع برخوردشان با کار این طور نیست که لزوماً تئوریسین هم باشند. معمولاً سینما را از طریق دیگری می‌آموزند و کار را هم از طریق دیگری انجام می‌دهند. تفکر فلسفی هم ـ به مفهوم اصطلاحی ـ بر روی سکانسها و نماها ندارند؛ [مثلاً] اینکه نسبت منطقی میان دو نما چیست و یا این سکانس چه نسبت منطقی با آن سکانس دارد. از طرفی این تئوریها در مجله‌های سینمایی و کتابها رایج است، ولی نه اینکه کار فیلمسازی منتهی به بافتن این تئوریها یا تفکر فلسفی در مورد آنها باشد. اما این را نمی‌توان منکر شد که فیلمساز اگر هم در مورد اینها تفکر فلسفی نکرده باشد؛ یعنی با مقدمات فلسفی و سیر دیالکتیک راجع به این چیزها تفکر نکرده باشد، نهایتاً دربارهٔ این چیزها یک تصدیقات فطری در درون خودش دارد. به محض آنکه در کارش به این نکته برمی‌خورد که این سکانس را باید چطور کار کرد و آن را چگونه دکوپاژ کرد، تصدیقات فطری به کمکش می‌آید؛ مثلاً این تصدیق فطری را دارد که برای نشان دادن عظمت کسی، از زاویهٔ پایین آن را نشان دهد. حال اگر در همان لحظه از او بپرسید که به چه دلیل این کار را کردی، اگر راجع به سینما تفکر فلسفی نکرده باشد ممکن است نتواند بیان کند، اما در هر صورت این تصدیق فطری به کمکش آمده است.

قصد ما از این بحثها شناخت ماهیت سینماست. خیلی فرق می‌کند که گفته شود سینما فقط تصویر است یا اینکه چیز دیگری است. خیلی از مُنَقّدین معتقدند که سینما تصویر محض است. اخیراً هم یکی از منقّدین مشهور دربارهٔ یکی از فیلمهای خیلی مشهور این حرف را زده بودکه: «این فیلم تصویر محض است.» حال اینکه این سخن از یک اشتباه برمی‌آید. یا این منقّد می‌خواسته مبالغه کند و آنچنان اعتقادی هم به این لفظ نداشته است و یا اینکه اگر هم اعتقاد داشته این مطلب از یک اشتباه تاریخی برآمده است. سینما تصویر محض نیست اما مسلم است که تصویر در آن اصالت دارد؛ یعنی اگر همهٔ آن چیزی که قرار است در سینما به آن برسید و بیان کنید، [و نیز] تفکری که باید ارائه شود، به زبان تصویر متحرک ترجمه نشود، دیگر به آن سینما نمی‌گویند؛ یعنی همان ضعفهایی در آن دیده می‌شود که مثلاً در مورد آن فیلم تلویزیونی می‌گویند که رادیویی است. لفظ سینماتوگراف شاید حکایت از این نکند که سینما تصویر محض است، اما حکایت از این می‌کند که تصویر اصالت دارد و باید تمام محتوایی که مورد نظر است به زبان تصویر متحرک ترجمه شود.

در اینجا بحث شیرینی پیش می‌آید و آن اینکه چرا از نظر تاریخی این اتفاق برای سینما افتاد؟ و پاسخ به آن نشاندهندهٔ خیلی از چیزهاست. چرا کسانی که مدافع سینمای صامت بودند، با ورود کلام و صدا به سینما مخالفت می‌کردند و [گروه] مقابل به چه دلیل می‌گفتند که سینما باید از حالت صامت بیرون بیاید؟ گرچه در مورد فیلمهای صامت هم خیلی مواقع می‌بینیم که به هنگام نمایش، موسیقی آن را همراهی می‌کند. موسیقی در برخی جاها کار افکت را هم انجام می‌دهد. این خود نشاندهندهٔ نیازی است که در ذات تصویر نهفته است. تعبیری که من به آن رسیده‌ام این است که تصویر بدون صدا لال است، درست مانند انسان لالی که با شما حرف می‌زند؛ منتهی نمی‌توان گفت که اصالت با

سینما در مقابل هر چیز مابه‌ازایی قرار داده است غیر از آن «اختیار»ی که انسان در واقعیت خارج دارد.

صداست، چون به هر حال خود آن انسانی هم که صحبت می‌کند خودش موجودیت دارد.

مقصود ما از این بحثها تنها مقدمه‌ای است برای رسیدن به جواب این سؤال که «جاذبهٔ سینما در کجاست؟» منتها برای اینکه ببینیم این جاذبه کجاست و چه چیز موجب این رابطهٔ خاص میان انسان و شیئی خارج از خودش در این برهه از تاریخ شده است لزوماً باید در ماهیت سینما بحث کنیم، همان طور که گفتم این نوع پیوندی که انسان با سینما دارد، با هیچ شیء خارجی، غیر از سینما، سابقه ندارد که در تاریخ چنین ارتباطی برقرار شده باشد. برای رسیدن به پاسخ این سؤالها باید لزوماً دربارهٔ ماهیت سینما بحث کرد.

گفتیم که سینما توهمی از واقعیت را ارائه می‌دهد که مهمتر از همه چیز است. بعضیها می‌گویند «بازآفرینی واقعیت» ـ این لفظ به دلایلی که بعداً خواهم گفت هم درست هست و هم درست نیست. سینما واقعیت نمایی می‌کند یعنی در این جهت است که ادا و اطوار واقعیت را دربیاورد. برای آنکه ببینیم این واقعیت نمایی تا چه حد صحت دارد، باید دید که سینما در مقابل عناصر تشکیل دهندهٔ واقعیت، چه مابه‌ازایی قرار داده است.

ما از چند طریق با واقعیت خارج تماس داریم، یکی از این طرق، حواس است. یعنی چشم، گوش، ذائقه، شامه و لامسه. سینما به همهٔ این حواس نیاز ندارد، برای سینما تنها چشم و گوش انسان کار می‌کند. مخاطب با ذائقه‌اش نمی‌تواند هیچ مزه‌ای را بچشد، با شامه‌اش نمی‌تواند بوها را حس کند، لامسه‌اش هم همین طور. اصلاً در فضای سینما، مخاطب حرکتی ندارد که بتواند به این چیزها برسد. پس، از همان آغاز، سینما به دو حس سمع و بصر منتهی می‌شود. این خصوصیتی است که اگر متوجه آن نشویم خیلی از مسائل را ادراک نخواهیم کرد. به همین دلیل آن اوایل که سینما وارد مملکت ما شده بود، به آن «سمعی و بصری» می‌گفتند. به یک تعبیر دیگر، واقعیت سینمایی فقط برای سمع و بصر مابه‌ازا دارد. در مقابل سایر حواس انسان مابه‌ازایی در سینما موجود نیست؛ یعنی این طور نیست که حین پخش فیلم بوهای مربوط به تصویر هم پخش بشود. البته شنیده‌ام که می‌خواستند این کار را بکنند ولی احتیاجی نیست، یا می‌خواستند احساس فرد داخل فیلم به طریقی به تماشاگر منتقل شود مثلاً اگر در فیلم زلزله‌ای اتفاق می‌افتد، با یک وسیله‌ای صندلیها را بلرزانند. این شبیه به مطلبی است که روضه‌خوانی به روستایی رفته بود، مردم پای روضه‌اش گریه نمی‌کردند و او هم به سر مردم سنگ می‌زد [تا گریه کنند]! سینما نیازی به این کارها ندارد. از همان ابتدا منتهی به این دو حس است. این طور تصورها حاکی از اشتباه نسبت به ذات و ماهیت سینماست. اصلاً لطف سینما به این است که مخاطب با مسائلی که در واقعیت

فیلم می‌گذرد تماس جدی ندارد. اگر تماس جدی می‌داشت، برایش لذت‌بخش نمی‌بود. تماشای برف قشنگ است، زیر برف ماندن که قشنگ نیست. [خیلیها] دوست دارند، پشت پنجره در جای گرمی بنشینند و بارش برف را نگاه کنند، ولی اگر بیرون زیر برف گیر کنند هزار جور فحش هم به در و دیوار می‌دهند. مخاطب در مقابل وقایعی که در فیلم اتفاق می‌افتد تنها، تماشاگر است، منتها سعی شده است که از طرقی در روحش هم نفوذ کنند و به نحوی این احساسات را به وجودش منتقل کنند تا با آنها شریک شود؛ یعنی در مقابل هر کدام از عناصر واقعیت، مابه‌ازایی در سینما قرار داده‌اند تا برای مخاطب این توهم پیش بیاید که آن چیزی که در فیلم دارد اتفاق می‌افتد، عین واقعیت است. در برخی موارد هم روی آدمهای ضعیف‌النفس تا آنجا موفق می‌شوند که ممکن است دیوانه هم بشود. در بعضی فیلمهای ترسناک، شخص ممکن است تا آنجا در فضای فیلم پیش برود که دیگر نتواند از آن فضا خارج شود.

پس در مقابل هر کدام از عناصر واقعیت مابه‌ازایی در سینما قرار داده‌اند. برای همین در بحثهای تئوریک راجع به سینما، می‌بینیم که صحبت از زمان و مکان در سینما می‌شود. زمان و مکان دو عنصر و دو جزء مربوط به واقعیت است که وقتی بخواهند برایشان مابه‌ازایی در سینما جستجو کنند، صورتهای خاصی پیدا می‌کند که خاص خود واقعیت سینمایی است؛ یعنی نه آن زمان، زمان واقعی است و نه آن مکان، مکان واقعی. به هر صورت، انسان از طرق مختلفی با واقعیتهای اطراف خود ارتباط دارد، منتها وقتی انسان چیزی را می‌بیند و یا احساس می‌کند، ادراک آن واقعه یا شیء فقط منتهی به دیدن نیست؛ یعنی انسان فقط با دیدن یک چیز نمی‌فهمد که آنجا چه اتفاقی افتاده است. پشت چشم، عقل انسان است که می‌بیند. به همین دلیل است که مثلاً آدمهایی که ال.اس.دی. مصرف کرده‌اند وقتی حالاتشان را توصیف می‌کنند متوجه می‌شویم که با مصرف این ماده اصلاً ادراکشان نسبت به واقعیت خارج کاملاً عوض شده است؛ یعنی [در صورت مصرف آن مواد] چیزی که شما از واقعیت خارج می‌دانید و به عنوان ثابتات به آن فکر می‌کنید، به هم می‌ریزد؛ مثلاً صلبیت دیوار برای ما امری ثابت است و تصور اینکه دیوار قابل انعطاف باشد و انسان بتواند مشت درون آن کند، پیش نمی‌آید؛ اما این ماده، این ادراک را نسبت به فضای خارج به هم می‌ریزد. در سایر عوارض هم تغییراتی می‌دهد؛ مثلاً وضع و صورتی که از اشیا می‌بینند ممکن است کج و معوج بشود، نسبتهایی هم که فرد به عنوان نسبتهای ثابت میان اشیا تصور می‌کند تا حدودی به هم می‌ریزد، مانند آنکه لنز فیش آی جلوی چشم نصب کرده باشند.

مهم آن کسی است که پشت چشمهاست و با چشم، صورتها را می‌بیند و چنین ادراکی نسبت به جهان خارج دارد، نه خود چشم؛ یعنی آن «من» و «خود»ی که پشت چشم، گوش و سایر حواس است و با حواس فضای خارج را ادراک می‌کند مهم است؛ پس ادراک انسان منتهی به حواس نیست. نفس و روانی پشت این حواس است که نسبت به فضای خارج تعقل می‌کند و با آن تصدیقات عقلانی که نسبت به جهان خارج دارد ادراک می‌کند. عقل است که می‌بیند و می‌شنود نه چشم و گوش. اگر [ادراک] تنها به گوش منتهی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌شد فقط اصواتی بود که هیچ ارتباطی با یکدیگر نداشت ولی وقتی شما اصوات و کلام را می‌شنوید، ارتباط میان کلمات را هم می‌شنوید. معنای جمله را هم، درجا می‌شنوید. این طور نیست که میان شنیدن صدا و درک معنای جمله مدّت زیادی فاصله باشد؛ یعنی اول صدا بیاید و سپس معنای آن مدتی بعد بیاید! پس می‌بینید که آنچه در پشت [چشم و گوش] است مهم است. غیر از این، ما عواطفی هم نسبت به جهان خارج داریم؛ یعنی حضور در یک فضا، با عاطفه و احساس خاصی همراه است. مابه‌ازایی که سینما برای این [عاطفه و احساس] قرار داده یا جعل کرده است چیست؟ موسیقی مابه‌ازای همین عواطف و احساسی است که با حضورمان به طور معمول در فضا و واقعیت داریم. چیزی که خیلی مهم است، این است که در واقعیت خارج، انسان امکان این را دارد که هرچه می‌خواهد ببیند و هرچه می‌خواهد بشنود و اگر از دیدن شیئی انصراف پیدا کند سرش را برگرداند و به شیء دیگری نگاه کند. یا می‌تواند در واقعیت خارج راه برود. آیا در سینما هم این اختیارات وجود دارد؟ در سینما انسان این اختیار را در دیدن ندارد. در دیدن نمی‌تواند انتخاب کند. در واقع آن چیزی را می‌بیند که فیلمساز نشانش داده است؛ فرضاً اگر فیلمساز کادر بسته‌ای از یک شیء گرفته است، تماشاگر غیر از آن کادر بسته نمی‌تواند چیز دیگری ببیند. امکان اینکه انسان در این مورد اختیار داشته‌باشد موجود نیست. در مورد اصوات هم همین طور است. در مقابل کلّ پلانها و سکانسهایی که به دنبال هم می‌آیند و همچنین در مورد ارتباطشان با یکدیگر ما اختیاری از خودمان نداریم.

در جهان خارج، انسان یک سیر دریافتی نسبت به جهان خارج دارد، در صورتی که تمام افرادی که بعد از دیدن یک فیلم بیرون آمده‌اند، واقعیت واحد و مشخصی را دیده‌اند. اگرچه به همان نسبت که ادراکات انسانهای مختلف نسبت به فضای خارج با یکدیگر فرق می‌کند، ممکن است نسبت به یک فیلم هم با یکدیگر تفاوت داشته باشد، اما به هر تقدیر اختیاری که انسان در دنیای خارج دارد، در سینما ندارد. در سینما انسان حرکتی ندارد و به جای او فیلم حرکت می‌کند؛ یعنی حرکت فیلم جانشین حرکت مخاطب شده است. پس دیدیم که سینما در مقابل هر چیز مابه‌ازایی قرار داده است غیر از آن «اختیار»ی که انسان در واقعیت خارج دارد. اگر انسان در اینجا با بازآفرینی واقعیت مواجه نیست، پس با چه چیزی مواجه است؟ اگر آنچه می‌بیند واقعیت

خیلی از منقّدین معتقدند که سینما تصویر محض است. حال اینکه این سخن از یک اشتباه برمی‌آید. سینما تصویر محض نیست امّا مسلم است که تصویر در آن اصالت دارد.

نیست پس چیست؟ [در واقع آن] واقعیتی است که فیلمساز می‌خواسته نشانش بدهد. این فیلمساز است که پلانها و سکانسها را با ارتباط و پیوند خاصی از نظر منطقی پشت سر هم کرده است. اوّلی برای فیلم قرار داده و آخری. مقدماتی در فیلم چیده است که آخر سر شما را به نتیجه‌ای برساند. این در تمام تصاویر نهفته است؛ یعنی همین خواستی که از آغاز تا به آخر فیلمساز داشت و می‌خواست مخاطب هم همین را ببیند و احساس و ادراک کند، در جزء جزء عناصر فیلم و سینما نهفته است؛ در اندازهٔ تصاویر، در صداهایی که می‌آید، در جای موسیقی، در حرکتهایی که انجام می‌شود. تمامی اینها در واقع نه به اختیار مخاطب که به اختیار فیلمساز است و به خاطر آن واقعیتی که فیلمساز می‌خواهد ارائه بدهد سرهم شده است؛ لذا مخاطب هیچ اختیاری از خود در فضای سینما ندارد غیر از همان اختیار اولیه که بلیت را خریده و داخل سینما نشسته است، بعد از این او باید از خودش سلب اختیار بکند و اصلاً امکان اینکه انتخابی بکند ندارد. [در اینجا] انسان منتهی به همین دو حس چشم و گوش می‌شود. از طریق همین چشم و گوش آن واقعیت سینمایی را ادراک می‌کند، اما هیچ‌گونه حق انتخابی در آن واقعیت ندارد. همهٔ آن چیزهایی را که در آنجا می‌گذرد فیلمساز انتخاب کرده است و همان هم به او ارائه می‌شود. مثلاً در مورد زمان که بارها گفته شده و در همهٔ مدارس هم تدریس شده است واقعیت «زمان سینمایی» با «زمان واقعی» متفاوت است؛ اگر زمان واقعی در سینما رعایت شود هیچ کس به سینما نمی‌آید. حضور مخاطب در واقعیت سینمایی بازمانی که به طور معمول در خارج سینما با آن سر و کار دارد یکی نیست. مخاطب زمانی که وارد سینما می‌شود گویی وارد زمان دیگری شده است، وارد تونل زمان می‌شود و آنجا زمان اصلاً آن چیزی نیست که خارج از سینما می‌گذرد. در اینجا فیلمساز متناسب با واقعیتی که می‌خواسته به مخاطب خودش ارائه بدهد زمان را کم و یا زیاد کرده است. اگر خدا توفیقی بدهد و عمری داشته باشیم که درخدمت شما باشیم صحبت آن را در آینده خواهیم کرد که چه تغییرات و تحولات اساسی در «زمان فیلم» اتفاق افتاده که به این صورت درآمده است. در مکان هم همین طور، زیرا امکان حرکت در مکان و حضور در مکان واقعی از مخاطب سلب شده است و یک فضا و مکان سینمایی جانشین فضا و مکانی شده که انسان به طور معمول در واقعیت خارج در آن زندگی می‌کند.

مختصری که دربارهٔ واقعیت سینمایی صحبت شد، برای این بود که می‌بینید سینما عناصری را مابه‌ازای واقعیت خارجی کرده است. مطلبی که در درک این موضوع کمک می‌کند این است که مثلاً ببینیم نحوهٔ استفاده از موسیقی در غالب فیلمها به طور معمول چیست. وقتی قرار است مثلاً آن حالت خوشی را که از دیدن یک گل به انسان دست می‌دهد در سینما نشان داده شود، چه مابه‌ازایی می‌توان برایش یافت؟ فرض کنید قهرمان فیلم در مقابل یک گل قرار گرفته و شما می‌خواهید آن عاطفه را برایش مابه‌ازا قرار دهید. برای نمایاندن این عاطفه از موسیقی استفاده می‌شود. موسیقی در سینما در واقع «افکت عواطف» است، البته اگر درست از آن استفاده بشود؛ فاصلهٔ میان ظاهر و باطن را برمی‌دارد. وقتی شما در یک فیلم پرسوناژی را می‌بینید، تنها صورتش را می‌بینید، باطنش را که نمی‌بینید؛ مثلاً

مادری نشسته و با عشق به کودکش نگاه می‌کند. مخاطب چگونه می‌تواند این عاطفه و احساس را دریابد؟ در اینجا دو راه وجود دارد؛ یا [فیلمساز] با عناصری که در سینما دخالت دارند و ترکیبی از مجموعهٔ این عناصر، از قبل قراینی را بچیند تا وقتی به این پلان رسید، چنین احساسی به مخاطب دست دهد؛ که در اینجا هم موسیقی به کمکش می‌آید و نمی‌توان موسیقی را حذف کرد. [یا همان‌طور که] گاهی پیش می‌آید ([مثل] آنهایی که در بیان سینمایی ضعف دارند؛ یعنی نمی‌دانند که باید با مجموعه عناصر، مخاطب را به جایی برسانند که چنین احساسی به او دست بدهد و فکر می‌کنند که کار خیلی ساده است) مادری را می‌نشانند که به کودکش نگاه می‌کند و یک موسیقی غم‌انگیز هم رویش می‌گذارند (و فکر می‌کنند که کار تمام شده است!) یعنی، همه نسبت به موسیقی این ادراک را دارند که موسیقی افکت عواطف است، منتها اشتباه از آنجا برمی‌آید که چون ماهیت سینما را نشناخته‌اند، استفاده از موسیقی هم متناسب با آن جهل، اشتباه است.

سینما سعی دارد واقعیت نمایی کند و بعد هم در مقابل همهٔ اجزای واقعیت مابه‌ازایی قرار دهد. در مورد حواس آنجایی که سینما نقص دارد مثلاً در مورد بوها، مزه‌ها، نرمی، زبری و گرمی و سردی، باید در نحوهٔ بیانش راههایی را پیدا کرد تا وقتی می‌خواهد این حواس را به مخاطب منتقل کند آنها را به دو حس سمع و بصر ترجمه کند؛ مثلاً اگر پوست نرمی هست پرسوناژ دستش را روی پوست می‌کشد و می‌گوید: «چقدر نرم است!» اینجا در کلام، نرمی را بیان می‌کند. یا گاه در تصویر با رجوع به تمهیداتی احساس لطافت را در مخاطب ایجاد می‌کند، مثلاً در کنار دریاست، با انداختن حریری بر روی درخت که بادی هم آن را تکان می‌دهد، و با حالت خاصی هم که با دوربین این تصویر را گرفته است، [می‌کوشد] این احساس لطافت را به مخاطب منتقل کند؛ یعنی به هر تقدیر راههایی را پیدا بکند که این احساسات را به زبان تصویر ترجمه بکند، هیچ چاره‌ای هم غیر از این ندارد. این خصوصیتی است که روی کار از اول تا به آخر سایه می‌اندازد.

حالا به همان سؤال اوّلمان بازگردیم. «جاذبهٔ سینما در کجاست؟» آیا یک قطبی است یا دو قطبی؟ مانند همان سؤالی که دربارهٔ گل پرسیدیم. آیا این ما هستیم که چنین احساسی نسبت به سینما داریم، یا جذابیت واقعاً در خود سینماست؟ این ارتباطی که منتهی به جذب و گرایش انسان به سینما می‌شود در کجاست؟ من در واقع مقدماتی چیدم تا سؤال مفهوم شود.

* * *

پرسش و پاسخ

● در ابتدای صحبتتان اشاره کردید که نقاشی منتهی می‌شود به نقش و صورت و در ادامه افزودید که نقش و صورت چه حدودی از تفکر و حقیقت را متجلی می‌کند. آیا حقیقت و تفکر را معادل هم گرفتید، یا حقیقت یک چیز است و تفکر یک چیز دیگر؟ سینما در این میان چه نقشی دارد؟ آیا می‌تواند حقیقت را متجلی کند؟

سؤال دوّم دربارهٔ آن واقعیتی است که مفصل درباره‌اش صحبت کردید. اگر قرار است من به عنوان تماشاگر به سینما بروم چه نیازی به آن واقعیتی دارم که فیلمساز به من منتقل می‌کند؟ آیا قرار است به سؤالهای فلسفی، درونی و یا حتی

اجتماعی من به عنوان تماشاگر هم پاسخ بدهد؟

ـ با سؤال دوم، در واقع شما سؤال ما را طرح کردید. اینکه شما چه نیازی به واقعیتی که فیلمساز ارائه کرده است دارید؛ درست همان نکته‌ای است که در اینجا می‌خواستیم درباره‌اش بحث کنیم. یعنی در پاسخ به این سؤال که «جاذبیت یک قطبی است یا دو قطبی؟» می‌خواستیم به این مسئله برسیم که اگر چیزی در درون انسان نباشد که جاذبیت سینما با آن پیوند برقرار کند، کسی نیاز به رفتن به سینما ندارد. وقتی مخاطب در سینما پای فیلمی نشسته است، مسلماً چیزی در درونش او را به آن واقعیتی که در فیلم جریان دارد پیوند داده است. این همان نیازی است که می‌خواهیم راجع به آن صحبت کنیم. اگر نتوانیم به این نیاز بپردازیم، و معین نکنیم که این چه نیاز درونی، عاطفی و نفسانی است که انسان را به سینما پیوند می‌دهد و برای فیلم جاذبه ایجاد می‌کند، آن وقت اصلاً نتوانسته‌ایم بحث جذابیت را درست طرح بکنیم. تمام اینها را به عنوان مقدمه گفتیم تا به این برسیم که جذابیت در سینما دو قطبی است. و اصلاً چاره‌ای نیست. از یک سو به صورت نشانه‌های خاصی در فیلم جلوه کرده است، اعم از تصویر متحرک و سایر عناصر حتی مونتاژ؛ که در تک تک این عناصر با نشانه‌هایی این جذابیت وجود دارد و در فیلم تحقق پیدا کرده است و از سوی دیگر هم نیازهایی در درون انسان هست که در واقع مخاطب آن نشانه‌های درون فیلم، همین نیازهاست. اگر این دو با یکدیگر هماهنگ نشوند و انطباق پیدا نکنند، هیچ پیوندی بین انسان و فیلم به وجود نمی‌آید. جاذبیتی هم به وجود نمی‌آید. می‌خواستیم ان‌شاءالله بعداً راجع به همین صحبت کنیم.

جذابیت در سینما دو قطبی است. از یک سو به صورت نشانه‌های خاصی در فیلم جلوه کرده است و از سوی دیگر نیازهای درون انسان است که مخاطب آن نشانه‌های درون فیلم است. اگر این دو با یکدیگر هماهنگ نشود و انطباق پیدا نکند، هیچ پیوندی میان انسان و فیلم و هیچ جاذبیتی به وجود نمی‌آید.

در مورد مطلبی هم که دربارهٔ عکاسی و نقاشی اشاره شد و اینکه نقش و تصویر تا چه حد می‌تواند پذیرای حقیقت و یا مظهر حقیقت باشد یعنی تا چه حد می‌تواند حقیقت را ظاهر کند، آن یک بحث اصولی است. اینجا هم، چون سینما به نحوی تصویر است و با تصویر متحرک ارتباط دارد و یکی از ارکانش تصویر است، پس ناچاریم راجع به ماهیت تصویر بحث کنیم و اینکه تصویر تا چه حد می‌تواند پذیرای حقیقت باشد و تاچه حد مستقلاً می‌تواند حقیقت رابیان کند؛ برای مثال اگر کسی با دستش سرش را گرفته باشد ممکن است شما فکر کنید سرش درد می‌کند یا ممکن است فکر کند در حال تفکر است یا ناراحت است؛ می‌شود احتمالات مختلفی داد ولی تا وقتی نگوید که قضیه چیست شما نمی‌فهمید مسئله چیست. تصویر تا چه حد می‌تواند حق را بیان کند؟ بعضیها می‌گویند اصلاً وظیفهٔ تصویر این نیست و وظیفهٔ دیگری دارد. [ولی] اگر وظیفه‌اش بیان حقیقت است، تصویر تا چه حد می‌تواند پذیرای حقیقت باشد؟ اگر نه، ماهیت تصویر چیست؟ کار سینما هم به همین برمی‌گردد؛ یعنی اگر ما این را نفهمیم متوجه نمی‌شویم که از تصویر چگونه باید استفاده کرد. البته غیر از تصویر، حرکت هم علاوه می‌شود. تصویر متحرک هم ماهیتاً با تصویر ثابت فرق دارد. عکاسی ارتباطی با سینما ندارد، [نحوه‌ای] ارتباط دارد اما از لحاظ ماهوی خیلی با هم فرق دارند. دربارهٔ [فرق] تفکر و حقیقت [معتقدم]، تفکر در واقع نحوهٔ ظهور حقیقت در جهان است. اینها را مترادف با هم نگرفته‌ام. ولی از آنجا که «تفکر نحوه‌ای از ظهور حقیقت در جهان است» اینها را با هم آوردم.

● در صحبتهایتان گفتید که سینماگر لزوماً تئوریسین نیست. ولی من فکر می‌کنم که هست. یک سینماگر متفکر یا یک انسان متفکر حتماً باید یک تئوری داشته باشد چون او دنیایی راکه از چشم خودش می‌بیند برای دیگران ترسیم می‌کند پس به نوعی دارای تئوری است و با فیلمش این تئوریها را تبیین می‌کند، اگر از این دیدگاه نگاه کنیم و سینماگر را یک انسان متفکر ببینیم، به نظر من لزوماً بایستی تئوریسین باشد.

مطلب دیگر اینکه یکی از عوامل جذابیت که به قطب دوم برمی‌گردد، میل درونی انسان به کسب تجربه است و اگر به فیلم این گونه نگاه کنیم که می‌تواند تجربه‌ای را منتقل کند، پس وقتی تماشاگر با یک فیلم درگیر می‌شود، به نوعی مسیری است برای رسیدن به عاطفه و این عاطفه می‌تواند پاساژ خوبی باشد برای اینکه او را به تفکر و تحلیل برساند. در واقع او یک تجربه را پشت سر گذاشته که می‌تواند یکی از عوامل جذابیت باشد. از طرفی چون خطرات تجربهٔ واقعی را هم ندارد برایش جالبتر است؛ مثلاً موقعی که می‌خواهد وارد یک معدن بشود و ببیند آنجا چه می‌گذرد برایش خاطراتی در بر دارد اما در فیلم این طور نیست در عین حال که در تجربهٔ آنها سهیم می‌شود.

- این دو مطلبی که شما گفتید دو مسئلهٔ اساسی است که من هم یک تأیید ذهنی دارم. منتها تجربه‌ای که انسان در سینما به آن می‌رسد، می‌تواند شکلهای مختلفی پیدا کند. هم می‌تواند منتهی به خودآگاهی شود و به گفتهٔ شما پاساژی باشد برای آنکه انسان را به مرتبهٔ دیگری از خودآگاهی برساند یا اینکه برعکس باشد؛ یعنی همیشه این گونه نیست که تجربه واسطه‌ای برای

رساندن انسان به مراتب بالای خودآگاهی باشد. تجربه در سینما ممکن است با درگیری عاطفی با انسان، او را به ذلت هم بکشاند؛ یعنی نه تنها او را به مرحلهٔ دیگری از خودآگاهی عبور ندهد، که او را به پایینترین مراتب جهل هم برساند. آیا آن وقت شما هر دو جور اینها را تأیید می‌کنید؟

● **من تنها به ذات انسان و میل او به کسب تجربه اشاره کردم که می‌تواند یکی از عوامل جذابیت در سینما باشد.**

ـ بله این یکی از عوامل اساسی است. خصوصاً اینکه انسان آن طور که در سینما به یک زندگی نگاه می‌کند امکان اینکه به زندگی واقعی خودش نگاه کند ندارد. انسان همواره در زندگی واقعی خودش درگیر است و خیلی کم فرصتهایی برایش پیش می‌آید که زندگیش را با دیدی که در سینما ـ دید مجموعه ـ دارد، پیش چشم بیاورد. در سینما از اول تا آخر مرحلهٔ خاصی از زندگی جلوی چشم است. فرصت کمی در زندگی [برای انسان] پیش می‌آید که راجع به زندگی خودش فکر کند. البته متأسفانه انسان این حالت را نسبت به زندگی دیگران دارد. محاسبه از دستوراتی است که ما در اسلام داریم: *حاسِبوا قبل أن تُحاسَبوا*، این محاسبه را معمولاً انسانها نسبت به خودشان ندارند ولی نسبت به دیگران دارند. زندگی دیگران را بررسی می‌کنند، غیبت می‌کنند و کلاً این تجربیات را در زندگی دیگران دارند. با این حال در واقعیت خارج امکان اینکه یک زندگی را از اول تا به آخر، با دید جامعی ببینند برای انسان موجود نیست. گذشته از اینکه میل به جاودانگی در درون انسان وجود دارد که او را نسبت به سرنوشت خود و دیگران حساس و کنجکاو می‌کند.

البته بحثی است که وقتی خواستیم راجع به داستان و داستان‌نویسی صحبت کنیم یکی از مسائل اساسی است. قرآن از همین خصوصیت (داستان) استفاده می‌کند تا انسانها را به مرحلهٔ بالاتری از خودآگاهی برساند. به همین دلیل یک سیر داستانی را قرار داده که این سیر داستانی منتهی به تذکری شده است؛ تذکری که با خودآگاهی همراه است.

در سینما تجربیات به صورتهای دیگر هم می‌تواند اتفاق بیفتد که نه تنها انسان را به خودآگاهی نرساند بلکه برعکس به جهل بکشاند. ولی این میل ذاتی هست. [و] از موارد اساسی است که وقتی راجع به جذابیت در سینما بحث می‌شود باید درباره‌اش صحبت کرد.

● **من فکر می‌کنم که مشترکاتی بین زمان دراماتیک در سینما و زمان واقعی در زندگی انسان، وجود دارد. شما فرمودید که انسان ممکن است در زندگی دیگران چنین دقتی بکند اما در زندگی خودش این طور نیست. من فکر می‌کنم که انسان در زندگی خودش هم همین طور است. انسان وقتی به زندگی خودش نگاه می‌کند، باز فرازهایی از زندگی خودش را می‌بیند.**

ـ ولی کم پیش می‌آید که همهٔ اینها را کنار هم بچیند.

● شاید نتواند کتاب زندگی را ببندد و نتیجه بگیرد، آن طور که در فیلم می‌بیند و نتیجه می‌گیرد؛ ولی انسان آگاه می‌تواند این کار را بکند. همه این طور نیستند.

ـ بله بستگی به آگاهیش دارد. هر چقدر انسان نسبت به خودش مراقبه و محاسبه داشته باشد، بیشتر این توان را پیدا می‌کند.

● به هر حال از کورهٔ تجربه‌ها که می‌گذرد پخته‌تر می‌شود. سینما هم همین طور است. در سینما هم ممکن است آن قدر آگاهی نداشته باشد که به یک جمع‌بندی برسد منتها تجربیات را یک به یک پشت سرهم می‌گذارد.

ـ من هم به فرمایش شما اعتقاد دارم، اما باید متوجه این قضیه بود که تفاوت تجربیات زندگی واقعی با تجربهٔ در سینما، در کجاست؟ نسبتشان چیست؟ آیا این تجربیات را هم می‌شود تجربهٔ واقعی دانست یا نمی‌شود؟ اگر واقعی است تا چه حد واقعیت دارد؟ چون انسان با واقعیت سینمایی درگیر نمی‌شود. لطفش هم به همین است؛ مثلاً اگر در سینما یک کشتی غرق شده و کسانی دارند غرق می‌شوند و می‌میرند، انسان اصلاً دوست ندارد که در چنین تجربه‌ای شریک واقعی شود ولی وقتی آن را در فیلم می‌بیند لذت هم می‌برد. فیلم ترسناک چرا تا این حد جاذبه دارد؟ ترس که در زندگی اصلاً چیز خوبی نیست. انسان از تجربهٔ ترس در زندگی واقعی فرار می‌کند، حاضر نیست با یک مرده در شب، در یک اتاق بماند. اما در فیلم ترسناک راحت می‌نشیند و ترسناکترین تصاویر را هم با لذت می‌بیند. علتش این است که با آن درگیر نمی‌شود. در تمام این موارد یک تصدیق روانی روی وجودش سایه انداخته است که [گوشزد می‌کند] چیزی که در این موقعیت می‌گذرد، قلابی است، زندگی واقعی نیست.

● من فکر می‌کنم که این به میزان درگیر شدن عاطفهٔ تماشاگر با فیلم برمی‌گردد. مخاطب براساس توطئه و نقشه‌ای که فیلمساز طرح می‌کند حرکت می‌کند و اگر با تمام عاطفه برخورد کند و درگیر ماجرا باشد آن تجربه او را در برابر یک ترس واقعی واکسینه می‌کند؛ یعنی مثلاً وقتی وارد یک اتاق تاریک می‌شود با توجه به تمام تجربیات بصری که داشته، تا حدی واکسینه شده است.

ـ البته این بستگی به غایت فیلمساز دارد؛ یعنی همان توطئه‌ای که شما می‌فرمایید، آن توطئه و تمهیدات تکلیف را مشخص می‌کند که آیا این تجربه‌ای در جهت تعالی است و یا تجربه‌ای در جهت لذّت و جهل است.

● بحثهایی که اینجا مطرح می‌شود، آیا برای این است که ببینیم ذات سینما چیست یا اینکه سینما را از نظرگاه و دیدگاهی که الآن وجود دارد و بلاهایی که بر سر این اختراع آمده است بررسی می‌کنیم؟ روشنتر بگویم؛ اگر فرضاً اختراع سینما در غرب صورت نمی‌گرفت و مثلاً در جامعهٔ مسلمین اختراع می‌شد، آیا به نتایجی که اکنون بحثش را می‌کنیم می‌رسید؟ می‌خواستم ببینم که ما دربارهٔ سینمای کاربردی صحبت می‌کنیم، یعنی آنچه استفاده شد و به اینجا رسید یا راجع به ذات خود سینما، یعنی تصاویر متحرک و خاصیتی که آن تصاویر متحرک دارند؟

ـ بحثهایی که در اینجا می‌شود به هر دو می‌پردازد؛ یعنی سینما آن چنان که هست در آخرین نقطهٔ سیر تاریخی و آن چنان که باید باشد.

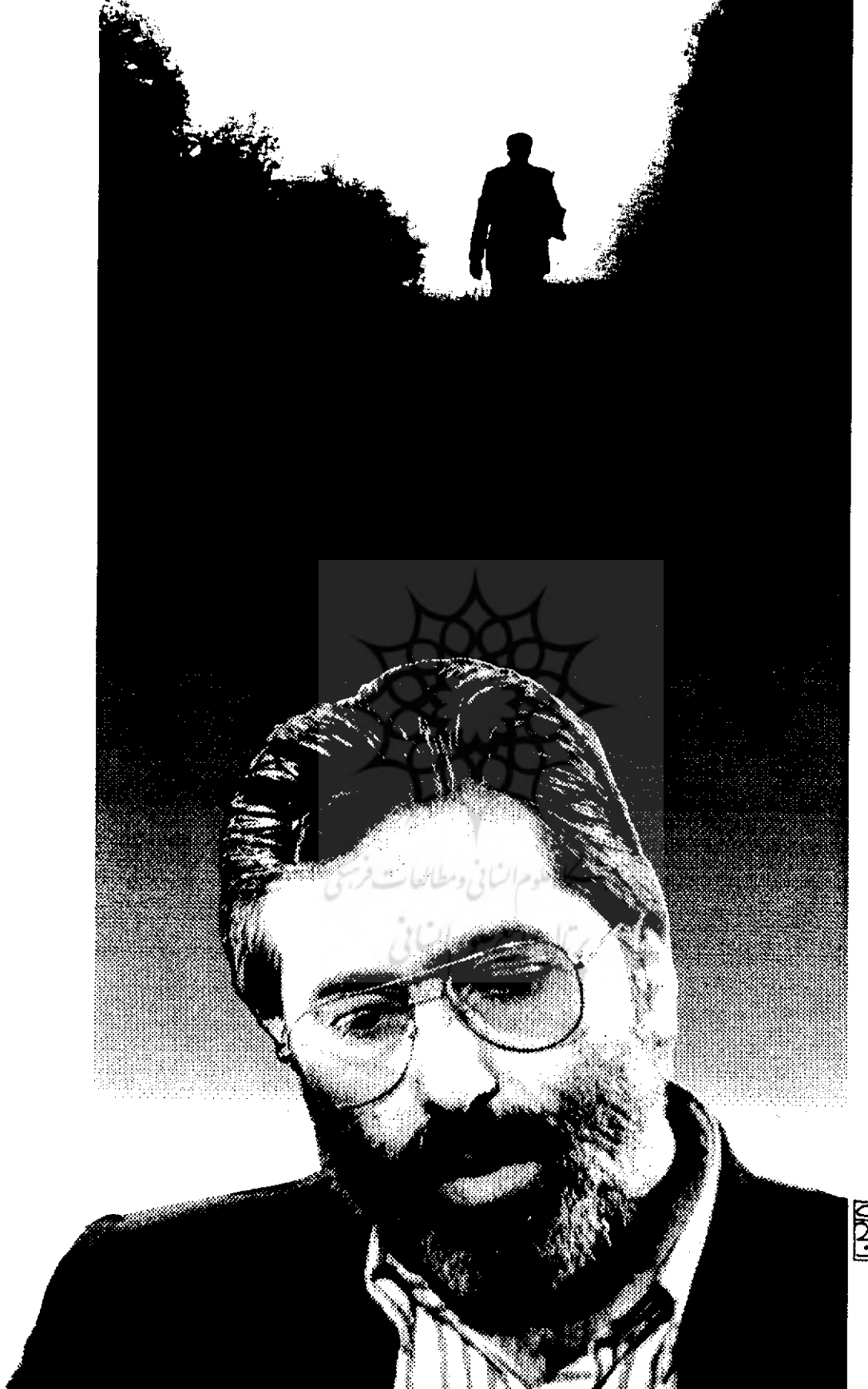
وقتی بحث دربارهٔ تصویر و ماهیت تصویر است و اینکه تصویر تا چه اندازه پذیرای تفکر و حقیقت می‌باشد، بحث ماهوی است و ارتباطی به اینکه سینما در کدام مرحله از سیر تاریخیش قرار گرفته است، ندارد. این بحثی فراتر از تاریخ است. اما آنجایی که فرضاً دربارهٔ نحوهٔ ارتباط خاصی که بین غالب فیلمهای ترسناک و تماشاگرها و مخاطبان هست، بحث می‌کنیم، صحبت از هویت تاریخی سینماست. در آنجا می‌توانیم چون و چرا کنیم. اصلاً وظیفه‌مان این است که ببینیم آیا این نسبت را می‌توان با انسان برقرار کرد یا نه؟ اگر ما بخواهیم فراتر از نسبتهایی که سینمای امروز برقرار می‌کند برویم، و سینما را به آن معنا که خود ما دنبالش هستیم، جستجو کنیم، آیا چیزی می‌ماند یا اینکه سینما همهٔ وجودش همین چیزی است که اکنون هست و می‌بینیم؟ یا فراتر از اینها چیزهای دیگری هم هست؟ پس باید به هر دو بپردازیم، هم آن چیزی که هست و هم آنچه باید باشد.

● من فکر می‌کنم مواردی را که شما گفتید و از زاویه‌ای که مطرح کردید، دربارهٔ سینماست آنچنان که اکنون هست. حال نمی‌دانم راجع به توهم و واقعیت، زمان و مکان، اختیار و جبر، موسیقی و عاطفه در سینما هم هست یا نه. اگر این طور است و با توجه به نکته‌ای که گفتید، منطق و فلسفه در سینما وجود دارد یا نه؟ آیا مجموعهٔ صحنه‌ها، پلانها، رنگ فیلم و کلیتی که از این اجزا تشکیل شده است، با فکر کنار هم چیده شده‌اند؟ یا اینکه فیلمساز بدون علم به این معانی کمارش را می‌کند. حتی ممکن است فیلمسازی باشد که از بیرون نگاه می‌کند؛ یعنی مجموعه اجزایی را در اختیار دارد که می‌داند کاربردشان چیست و هرکدام چه تأثیراتی دارند و بعد با توجه به آن تأثیرات شروع به کار کند. کاملاً آگاهانه و از بیرون، نه غرق در آن.

حتی بحث بر سر اینکه اصالت تصویر چیست و تصویری که می‌بینیم به چه معناست، بازهم در مورد «سینما آنچنان که هست» می‌باشد. آنچه باید باشد، یا در واقع از دیدگاه ما به آن نگاه شود باز هم فرق می‌کند.

ـ نگاه کنید، ممکن است وقتی در مورد لیوان صحبت می‌کنید بگویید لیوان چیزی است که با آن آب می‌خورند، اما از آن استفاده‌های دیگری هم می‌شود. مطلبی مانند اصالت تصویر، ارتباطی به اینکه سینما چه باید باشد، ندارد. در سینمای آرمانی هم که ما در جستجویش هستیم، تصویر اصالت دارد. زیرا این یک امر ماهوی و مربوط به ماهیت سینماست.

در هنر جدید، سوبژکتیویته اصل هنر است و آن چیزی است که هنر جدید را از هنر قدیم متمایز می‌سازد. به همین دلیل هنرمند حدیث نفس می‌کند.



تـوهم واقـعیت هـم مـربوط بـه مـاهیت سینماست و شما هیچ چاره‌ای جز پـذیرفتن آن ندارید. البـته نـباید اشـتباه کـرد. مـوقعی مـا در جستجوی مطابقت بـا حـقیقت هستیم ـ بـدین معنی که هنرمند در جستجوی آن است ـ که بدانیم در جهان خارج حقیقت چیست و بعد سعی کنیم واقـعیتی را کـه بـه صـورت وهـمی در اخـتیار مخاطب قرار می‌دهیم، جلوه‌ای از حقیقت خارج باشد و همان حقیقت را تجلی دهد. زمـانی هـم هست که کسانی اعتقاد به این ندارند و خودشان را متعلق به حق نمی‌دانند و در تفکرشان این تعلق به حق را ندارند، اینها ضرورتی نمی‌بینند که انسان همواره مطابقت با حق را حـفظ کـند. بـه ایـنکه حقیقت جهان چیست کاری ندارند. در هنر جدید، سوبژکتیویته اصل هنر است و آن چیزی است که هنر جدید را از هنر قـدیم مـتمایز مـی‌سازد. بـه همین دلیل هنرمند حدیث نفس می‌کند؛ یعنی به نفسانیت خودش (نه به معنای اخلاقیش) وابسته است. کاری به این ندارد که آنـچه تـفکر مـی‌کند مطابقت با واقع یا مـطابقت بـا حـقیقت (بـه آن معنایی که ما دنبالش هستیم) دارد یا ندارد؟ فرض کنید فیلمسازی کـه مـارکسیست و مـادی است وقایع را براساس آنچه فکر می‌کند سرهم می‌کند؛ مثلاً [چون] اعتقاد بـه صُـدفه دارد، در پـرداخت وقایع در فیلمش می‌بینید که این اعتقاد به صُدفه نهفته است. ولی انسان مسلمان می‌داند که صدفه در عالم وجود ندارد هرچه هست مشیت حـق و مقدّر است. پس می‌بینید که تفاوتی اسـاسی در نوع نگاه کردن به حوادث و وقایع، در شخصیتها و در واقعیت پیش می‌آید. اینکه مـی‌گوییم تـوهم واقعیت، به این معنا نیست کـه سـینما نـتوانـد مطابقت با واقع و حقیقت را برای خودش حفظ کند. منظور این نیست که چون توهم واقعیت در سـینما مـاهوی است شـما نـاچارید از واقـعیت خارج شوید و یـا مـطابقت بـا واقـع را از دست بدهید. مقصود ما از نظر ماهیتی است، که آنـچه ارائه می‌شود توهمی و تصوری از واقعیت است.

آن چیزی که شـما بـه عـنوان واقـعیت ارائـه می‌دهید ـ نگوییم توهم، بگوییم ارائهٔ واقعیت تا اشتباهی پیش نیاید ـ لزوماً به این معنا نیست که مـطابقت بـا حـقیقت نـداشته بـاشد، اتـفاقاً در فیلمهایی که دوسـتان خـودمان مـی‌سازند، ایـن مـطابقت بـا واقـع وجـود دارد و بـچه‌ها گـرفتار سـوبژکتیویته در سـینما نـیستند؛ مـثلاً در فـیلم **دیده‌بان** یا [عبور] سوبژکتیویته نبود، حال آنکـه اغـلب فـیلمسازهای غـربی یـا غـرب‌زده گـرفتار سوبژکتیویته هستند حتی کسی مانند تارکوفسکی هم گرفتار این معناست. در این معنا تمایز زیادی مـیان ایشان و سایر هنرمندان غرب نیست، اگرچه وی تـا حـدودی تـذکری نسـبت بـه حـقیقت و واقعیت پیدا کرده است و در کارش هم این تذّکر جلوه‌گر است، اما این تذکر آن چنان نـیست کـه خود را متعلق به حق بداند و یا سعی کـند کـه از محور حق خارج نشود. شما [آقای تبریزی] محور حق را می‌گیرید و سعی مـی‌کنید در کـار از ایـن محور تجاوز نکنید؛ یعنی شما هنرتان بیرون از خودتان واقع شده است و سعی می‌کنید خودتان را با آن مطابقت بدهید. شما می‌گویید هرچه خیر و زیبایی است به عالم حقیقت بازمی‌گردد و مـا سعی می‌کنیم حقیقت جبهه‌ها را نمایش بدهیم، این خود به خود همان زیبایی را در درون خودش دارد. امیر نادری در فیلم **جستجوی ۲** چیزی که از جنگ ارائه داده درست خلاف آن چیزی است که شما ارائه دادید. او هرچه زشـتی، شـر، نـقص و

گرفتاری بود را در جنگ دیده است. آیا این واقعیت است یا آن چیزی که شما دیدید؟ واقعاً این جنگی که ما در جبهه‌ها داشتیم چیزی است که در فیلم شماست [عبور] یا آنچه در فیلم **جستجوی ۲** است؟ دراینجا امیر نادری گرفتار سوبژکتیویسم بوده است ولی شما گرفتار این معنا نبودید. شما خودتان را با حق می‌سنجیدید؛ یعنی تعلق به حق در کارتان مشخص است. ولی او تعلقی به حق ندارد. او سعی می‌کند همان دریافتی را که خودش از جهان خارج دارد انتقال دهد، کاری هم ندارد که حق چیست و آیا بیرون از خودش چیزی را که می‌گوید وجود دارد یا نه؟

● **در «دیده‌بان» هم این سوبژکتیویته هست. ولی آن برمی‌گردد به دید آن آدم و این به دید این یکی...**

ـ در عرفان هم هست. در اشعار حضرت امام (ره) هم هست. مسئله برسر این است که آیا این نفس عین جهان خارج است یا نه؟ انسان عارف خود را مضاهی با جهان عینی می‌کند؛ یعنی به آنجا می‌رسد که عینیت پیدا می‌کند به عالم واقع و عالم حقیقت. به همین دلیل هم هست که وقتی نفسش از بدن راحت می‌شود و مفارقت پیدا می‌کند، به آن مرتبه می‌رسد، چون وجودش عین آن مرتبه است. پس این در همهٔ کارها هست. [عارف] از خودش می‌گوید ولی خودش عین جهان خارج است. ولی در اینجا وقتی هنرمند از خودش حرف می‌زند خودش و آن چیزی که در عالم واقع هست یا باید باشد، زمین تا آسمان با هم فرق می‌کنند. کاملاً با هم متفاوت هستند. مثلی که اینجا می‌شود زد که راحت‌تر مطلب را برساند همان مثلی است که مولانا زده است؛ «کسی که از شیشه‌های کبود برون را نگاه می‌کند.» نفس انسان به مثابه آن شیشه است. این شیشه اگر آینهٔ صیقلی باشد جهان آنچنان که هست در آن جلوه‌گر می‌شود و اگر نه [از پس] یک شیشه کج و معوج و یا کبود، جهان را درست به همان رنگی می‌بیند که در خودش جلوه‌گر شده است. در واقع انسان غیر از این چیزی که در درون خودش است، نمی‌تواند چیزی را به بیرون بیفکند. اینکه گفته می‌شود «از کوزه همان برون تراود که در اوست» عین حقیقت مطلب است. سوبژکتیویسم را اگر به این معنا بگیریم در همه چیز هست، منتهی موقعی هست که این نفس و این درون، عین عالم واقع و همچون آینه انعکاس دهندهٔ حقیقت [است، لذا] چیزی می‌شود مثل **دیده‌بان** و اگرنه چیزی می‌شود مثل فیلمهای دیگر.

لطف سینما به این است که
مخاطب با مسائلی که در واقعیت
فیلم می‌گذرد تماس جدی ندارد.
اگر تماس جدی می‌داشت،
برایش لذت‌بخش نمی‌بود.
تماشای برف قشنگ است، زیر
برف ماندن که قشنگ نیست.

● فرمودید که هنر باید عین واقعیت خارج باشد. پس آن تعریفی که افلاطون از هنر می‌کند که «هنر تقلیدی است از طبیعت» چه نیازی از انسان را پاسخ می‌دهد؟ قاعدتاً باید چیزی خارج از این جهان باشد که انسان را به آن چیزی که هنر می‌نامیم سوق دهد.

ـ تصوری که شما از طبیعت دارید یک مقدار با تصور من متفاوت است. اگر طبیعت را به عنوان ظاهر طبیعت لحاظ کنیم، بله، واقعاً هیچ نیازی به هنر، برای تقلید از طبیعت وجود ندارد. ولی اگر آن را به عنوان حقیقت یا واقعیت خارج لحاظ کنیم، پس ظاهر و باطنی دارد؛ یعنی فقط به همین ظاهری که شما می‌بینید، به این مادهٔ عالم طبیعت، ختم نمی‌شود؛ یعنی به همین درکی که انسان از عالم طبیعت دارد ختم نمی‌شود. در باطنش عالمی از راز نهفته است. آن وقت این معنا آن طوری است که آقای شریعتی گفته است؛ یعنی محاکات و یا تقلید خشک از طبیعت نیست. اینجا بحث دارد که اگر فرصت دیگری بتوانیم [برایش در نظر بگیریم] ان‌شاءالله راجع به آن بحث خواهیم کرد.

* فیلم مستند معمولاً داستان ندارد ولی به هر جهت یک تم نزدیک به داستان به آن می‌دهند. به این صورت که از یک نقطه شروع می‌شود و به یک نقطه‌ای ختم می‌شود و مسیر مشخصی را طی می‌کند. یک سیر دراماتیکی و دیالکتیکی و منطقی را طی می‌کند که هم هویت دراماتیک دارد، هم هویت دیالکتیک و هم هویت منطقی؛ یعنی تصویرها را منطق خاصی به هم پیوند داده، همان طور که سکانسها را هم منطق خاصی به هم پیوند داده است. این منطق ممکن است منطق اصطلاحی باشد و یا منطقی که آن فیلمساز به طور خاص داراست و در فیلمش رعایت می‌کند. دیالکتیک خاصی هم برکار حاکم است. به این شکل که از مجموعهٔ تصاویر، تجزیه و ترکیبهای خاصی اتفاق می‌افتد ـ چه عقلانی، چه خیالی و چه حسی ـ که در نهایت مخاطب را به آنچه مورد نظرش است هدایت می‌کند. فیلم مستند لزوماً باید سیر دراماتیک هم داشته باشد که تمی شبیه به داستان است که اگر این تم را نداشته باشد منکر ذات خودش می‌شود و مخاطب را به هیچ‌وجه نمی‌تواند به تماشا بنشاند. مخاطب همواره به دنبال اول و آخر و سیر منطقی و دراماتیک است که اگر نباشد اصلاً امکان ندارد کار را ادامه دهد.

پرتال جامع علوم انسانی