جذابیت در سینما

• سید مرتضی آوینی

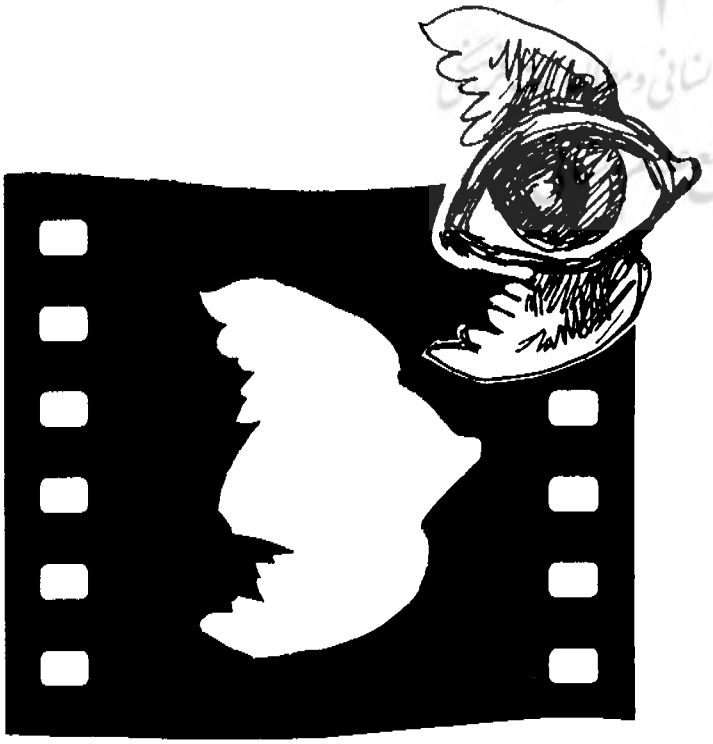
«فیلم اگر جاذبه نداشته باشد، فیلم نیست.» آیا این سخن همان همه که مشهور است، بدیهی است؟

پرروشن است که تا بین فیلم و تماشاگر این نسبت برقرار نگردد، [illegible] فیلم و سینما محقق نمی گردد: «تماشاگر باید تسلیم جاذبهٔ فیلم شود.» چرا که او با پای «اختیار» آمده است و اگر در این دام نیفتد، می رود. اگر فیلم «جاذبه» نداشته باشد، تماشاگری پیدا نمی کند و «فیلم بدون تماشاگر، یعنی هیچ.» پولی که برای بلیط پرداخت می شود نیز تأییدی است برهمین «توقّع»... و اصلاً شک کردن در این امر، شک کردن در مشهورات و مقبولات عام است. طبیعتِ زندگی بشر نیز با این اقتضا همراه است که مردم از آنان که در مشهورات شک می کنند، خوششان نیاید.

البته در اینجا بحث تنها به مسئلهٔ جذابیت مربوط نمی گردد و اصلاً بحث در باب جذابیت را بدون اشاره به «مخاطب سینما» چگونه می توان انجام داد؟ باید دید که «طرف تأثیر» جاذبه های سینما چه کسانی هستند : عوام النّاس و یا خواص؟ و مقصود از خواص چه کسانی هستند؟ انتلکتوئلها؟ منقّدین؟ حکما و عرفا؟... و یا همهٔ اینها؟ شکی نیست که فی المثل سینمای «تارکوفسکی» را عوام النّاس نمی فهمند و اگر معیار جذابیت «گیشه» باشد، خیلی از فیلمها را دیگر نباید فیلم دانست.

«گیشه» میزان «استقبال» عوام النّاس را نشان می دهد و شکی نیست که وقتی ما، فیلم را در جاهایی نمایش می دهیم که برای ورود به آن باید «بلیط» گرفت و بلیط را نیز در ازاء مقداری «پول» می دهند، یعنی از همان آغاز این نتیجهٔ منطقی را پذیرفته ایم که: «فیلم باید برای عوام النّاس جاذبه داشته باشد»، و اگر نه، چرا مقدّمات قضیه را آن گونه چیده ایم؟ «فیلم بدون جاذبه» را باید فی المثل در سالنهایی به اسم «کانون فیلم» نمایش داد که جز «خواص» بدان راه ندارند. آنگاه باید جوابی برای این سؤال دست و پا کرد که: «پس مقصود از ساختن فیلم چیست اگر نتوان آن را در سینماها نمایش داد؟»

فیلم را اگر همچون یک «اثر هنری» اعتبار کنیم و هنر را نیز با معیارهای روزبسنجیم، آنگاه به این نتیجه خواهیم رسید که: «مخاطب فیلم لزوماً مردم نیستند و چه بسا که فیلم برای مخاطبی خاص ساخته شود.» بسیاری از فیلمسازان فیلم را از آغاز برای شرکت در جشنواره ها می سازند؛ آنها فقط به «فرمولهای روشنفکرانه ونظر منتقدین» می اندیشند.



• بسیاری از فیلمسازان فیلم را از آغاز برای شرکت در جشنواره ها می سازند؛ آنها فقط به فرمولهای روشنفکرانه و نظر منتقدین می اندیشند.

• تا کجا می توان از جاذبیتهای سینمایی سود برد؟ آیا تماشاگر باید خود را به هر جاذبه ای در فیلم تسلیم کند؟

کسانی هم هستند که فیلم را همچون یک «تجارت پولساز» شناخته‌اند؛ آنها در جستجوی «رگ خواب عوام‌النّاس» هستند و قبله‌شان مکعبی است به نام «گیشه». آیا می‌توان فیلمی ساخت که نه به رگ خواب عوام‌النّاس اصالت بدهد و نه به فرمولهای روشنفکرانه و نظر منقّدین؟

پس می‌بینیم که جذابیت سینما را مجرّد از مفهوم سینما و مسئلهٔ مخاطب آن، نمی‌توان بررسی کرد. دربارهٔ «تلویزیون»، پرسش از جذابیت با دشواریهای دیگری مواجه می‌شود، چرا که اگر جذابیت در سینما «دامی است که می‌گسترند»، در تلویزیون «کمندی است که با آن صید را به دام می‌کشانند.» این مثال، شاید قیاس مع‌الفارق باشد چرا که صید را از درون، جاذبه‌ای برای دام و کمند نیست؛ امّا تماشاگر سینما و تلویزیون به آن دام و این کمند عشق می‌ورزد. پس هرچه هست، در درون بشر «چیزی» است که این رشتهٔ جذابیت بدان «بند» می‌شود و مبحثی در این باب، باید به این سؤال نیز پاسخی مکفی بگوید که: «جذابیت سینما برای بشر در کجاست؟»

تماشاگر تلویزیون، در خانهٔ خویش دل مشغولی‌هایی دارد که او را بازمی‌دارد از این که با تمام حواسّ ظاهری و باطنی خود در پای تلویزیون حاضر باشد؛ این است که جذب او پای فیلم بسیار مشکلتر است. امّا به هر تقدیر، جذب تماشاگر «لِمّی» دارد که خیلی از فیلمسازها می‌دانند؛ همهٔ آنها که «فیلم پرفروش» می‌سازند، این «لم» را بلد هستند، امّا چه جواب خواهید داد اگر از شما بپرسند: «آیا فیلم خوب یعنی فیلم پرفروش؟» بی‌تردید می‌گویید «خیر»؛ و از این جواب روشن است که: «فیلم و سینما عین جذابیت نیست.» جذابیت «شرط لازم» است، امّا «کافی» نیست، و چون شرط کافی نیست نمی‌توان در باب آن «حکمی مطلق» صادر کرد. جذب تماشاگر نمی‌تواند «همهٔ هدف فیلمسازی» باشد، اگرچه جاذبیت، اوّلین شرطی است که اگر وجود نیابد، مفهوم فیلم محقّق نمی‌گردد. پس، از این واقعیت نمی‌توان حکمی استخراج کرد مبنی بر تأیید آنچه اکنون در سینمای تجاری می‌گذرد.

از جانب دیگر، «مفهوم و حدود جذابیت در سینما» به جواب این سؤال بازمی‌گردد که: «برای چه باید فیلم بسازیم؟» سینما را هم می‌توان به سوی آن ابتذالی هدایت کرد که پیش از انقلاب به آن «فیلم فارسی» می‌گفتند و هم به سوی «سینمای آوانگارد» و هم به جوانبی دیگر. ما سینمای ایران را در کدام یک از این افقها معنا می‌کنیم؟

امروز در سینما «سوء استفاده از گرایشهای غریزی وجود حیوانی بشر» امری است مجاز و بسیار رایج. با عنایت به آنچه در جهان امروز می‌گذرد، سینما و تلویزیون ایران، الحق که عفیفترین و نجیبترین هستند، امّا بسیارند کسانی که برای عفّت و نجابت در سینما شأنی قائل نیستند؛ به آنها عرض می‌کنم که «وجود حیوانی بشر را از حقیقت انسانی او» تمییز نمی‌دهند. در اینجا با توجّه به نحوهٔ تفکّر، تعاریف مختلفی از جذابیت وجود پیدا می‌کند. پس، اگرچه هنوز به این سؤال که «جذابیت سینما برای بشر در کجاست؟» جواب نگفته‌ایم، امّا در اینجا سؤالات دیگری نیز عنوان می‌شود که طرح آنها در حقیقت، بخشی از جواب است:

ــ آیا جذابیت در سینما، هرچه که باشد مقبول و مشکور است؟

ــ تا کجا می‌توان از جذابیتهای سینمایی سود برد؟ و آیا تماشاگر باید خود را به هر جاذبه‌ای در فیلم، تسلیم کند؟

ــ خودآگاهی تماشاگر در سینما، چگونه باید نگریسته شود؟

ــ آیا رابطهٔ دیگری بین تماشاگر و فیلم نمی‌توان تصوّر کرد و این رابطهٔ فعلی، تنها نسبتی است که بین فیلم و تماشاگر می‌تواند به وجود بیاید؟

•

نوع رابطه‌ای که سینما با انسان امروز برقرار می‌کند، هرگز نظیری در تاریخ نداشته است. تماشاگر سینما در «توهّمی از یک واقعیت» غرق می‌شود و در یک «بازیِ شبیه زندگی» شرکت می‌کند، بی‌آنکه رنجهای آن زندگی دامن او را بگیرد. تماشای ریزش برف، برای آنکه از پشت پنجرهٔ یک اتاق گرم بدان می‌نگرد بسیار زیباست، امّا برای آنکه خانمانی ندارد تا بدان پناه برد، چطور؟

پس، «داستان فیلم» نقشی اساسی دارد؛ اگرچه این داستان، نهایتاً باید از طریق تصویر «بیان» شود. حالتی که «کودکان» در برابر «قصّه» دارند، شاید نزدیکترین مثال برای درک رابطه‌ای باشد که بین فیلم و تماشاگر برقرار است؛ اگرچه بازهم این قیاس کامل نیست. در اینجا کودک، برقوّهٔ تصوّر و تخیّل خویش متّکی است، امّا در آنجا تماشاگر یک «واقعیتِ مُخیّل و مصور» را می‌بیند و به همین دلیل سینما در ابتدا با «داستان مصوّر» اشتباه می‌شود. این تعریف که سینما یک داستان مصوّر است، تصوّری است عام که هویت تاریخیِ سینما را نیز تعیین کرده است. تلاشهایی که خواسته‌اند «نقش داستان» را در فیلم انکار کنند و آن را به «تصویرِ محض» مبدّل سازند، توفیقی نداشته‌اند و سینما اکنون، همین است که هست: «تصویر متحرکی که درخدمت بیان داستان درآمده.»

جاذبیت سینما از جانبی به «داستان» برمی‌گردد، از جانبی دیگر به «تصویر» و از جانب سوّم به این ملغمه‌ای که از «ترکیب داستان و تصویر» پدید آمده و می‌تواند توهّمی از واقعیت را ایجاد کند. این ملغمه، دیگر نه داستان است و نه تصویر؛ ماهیتی دیگرگونه یافته است. نه آرد است و نه شکر؛ حلواست. نوعی جذاب و لذّت‌بخش از واقعیت است که می‌تواند آدم را در خود مستغرق کند و رنج خودآگاهی را در وجود او، موقّتاً تسکین دهد.... قصد ما بحث در ماهیت فیلم نیست و این مختصر نیز برحسب ضرورت پیش آمد.

«نیاز به قصّه» برای کودک، امری است فطری و متناسب با طبیعت کودکی و در بزرگان نیز، نیاز به «مَثَل» تا آنگاه که با تفکّر و تعقل تجریدی و حکمت اُنس نگرفته‌اند، ضرورتی است غیرقابل انکار. مَثَل و تمثیل، صورتی است ملموس که معانی مجرّد را در خود تنزّل می‌دهد و به فاهمهٔ عموم نزدیک می‌گرداند. «داستان»، همان طور که از نامش برمی‌آید، «مثالی» است از «زندگی» که بشر حیات خویش را با توجّه بدان معنا می‌کند. اگرچه نباید معنای «قصص» را، آن چنان که مورد نظر قرآن است، با مفهوم داستان اشتباه گرفت، امّا به هرحال، روش قرآن مجید در «بیان حقایق از طریق اَمثال» ناظر بر یک ضرورت غیرقابل انکار در حیات بشری است؛ این که: «عموم بشر برای اعتبار و ادراک حقایق ناگزیرند از مراجعه به امثال»... و تاریخ خود شاهد صادق دیگری است. «فرهنگ اقوام»، در مجموعهٔ «امثال و حکم و قصّه‌های عامیانه» است که جلوه‌ای ماندگار یافته. رابطه‌ای که بین فرهنگ و اسطوره و تاریخ به معنای جدید آن وجود دارد نیز سخت محلّ تأمّل و عبرت است که این مختصر حوصلهٔ قبول آن را ندارد.

داستان، مثالی از زندگی است که بشر خود را در آن باز می‌یابد. گذشته، حال و آیندهٔ افراد انسانی، «واقعیتی است ممتد» که جز قسمت کوتاهی از آن، در پرده‌ای مه‌آلود از ابهام و تردید و وهم گم شده است. عموم افراد انسانی نمی‌توانند زندگی خود را در مجموع همچون «واقعیتی واحد امّا ممتد» بنگرند؛ «گذشته» فراموش شده است و «حال» رابطهٔ خویش را با گذشته‌ها گم کرده... «آینده» نیز از نظرها پنهان است و انسان «امتداد عمل» خویش را در آن باز نمی‌یابد. امّا داستان این گونه نیست؛ دهها سال زندگی، همچون واقعیتی واحد پیش چشم واقع شده، گذشته و حال و آینده یکدیگر را معنا می‌کنند و وقایع نیز مهره‌هایی هستند که با توجّه به «نتیجهٔ داستان» انتخاب شده‌اند و این رشتهٔ واحدی است که آنها را به یکدیگر پیوند داده. با نظر کردن در این

مجموعه، ناظر، همهٔ حیات را پیش چشم دارد؛ از آغاز تا انجام، از مبدأ تا معاد؛ و این می‌تواند «عبرت‌آموز» باشد. انسان نیز محتاج عبرت‌آموزی است، اگر نه خود را در پیچاپیچ زمان گم می‌کند. نه آنکه زمان پیچاپیچ باشد، بل انسانی که با تفکّر تجریدی و حکمت اُنس ندارد، زمان را همچون لابیرنتی می‌یابد هزارپیچ، و خود را گمگشته‌ای که راهی به بیرون باز نمی‌یابد.

امّا این تنها یک روی سکّه است؛ روی دیگر آن این است که داستان در عین حال می‌تواند دعوت به غفلت کند و تجرّی و عصیان، آن چنان که در هنر مدرن معمول است. امّا شاید نتوان گفت که ذات «داستان»ــ اگر به طور مطلق اعتبار شود ــ با کدام یک از این دو، غفلت یا عبرت، نزدیکتر است.

سینما توهّمی است واحد از یک واقعیت ممتد؛ داستانی که تصویر شده. اگرچه این سخن را نباید در مقام تعریف نهاد، چرا که در این سخن «اصالت تصویر و فردیت فیلمساز» لحاظ نشده، حال آنکه هنر امروز، بنابر تعریف غالب هنرشناسان معاصر «بیانِ همین فردیت و مکنونات درونی هنرمند» است. هنرمند مدرن مدّعی آن است که «منِ تاریخی و اجتماعی انسان» از مشرقِ «منِ فردی» او طالع می‌گردد و البتّه این جنون، میراث ناپلئون و معاصران اوست که نصیب اینان هم شده. واقعیت درون فیلم، واقعیت از چشم فیلمساز است و به عبارت بهتر، صورتگرِ عالم درونی خود اوست و لهذا اگر فیلمساز واقعیت را «آن چنان که هست» دیده باشد، فیلم نیز به واقعیت نزدیک خواهد شد، والا نه[1].

پس حالتی را که تماشاگر در برابر فیلم دارد، می‌توان با حالتی که کودکان در برابر قصّه دارند قیاس کرد، با صرف‌نظر از مراتب و شدّت و ضعف آن. کودک در قصّه «استغراق» می‌یابد و «خود را فراموش می‌کند». این «فراموشی» مقدّمهٔ نوعی «خودآگاهی» است که برای او حاصل می‌آید؛ چرا که کودک از یک سوزندگی خود را در قصّه‌ای که می‌شنود، معنا می‌کند و از سویی دیگر، قصّه را در زندگی خود. «همذات پنداری» تنها بخشی محدود از این فعل و انفعال است و هرگز نمی‌تواند همهٔ آن را توجیه کند.

این «استغراق» هدفی است که جاذبه‌های فیلم بدان منتهی می‌گردند؛ هدفی است که اگر محقّق نشود، فیلم را دیگر نمی‌توان فیلم خواند. «فیلمِ فاقد جاذبه» فیلم نیست. آیا عکس این قضیه نیز مطلقاً صادق است یا خیر؟ «فیلم دارای جاذبه» فیلم هست، امّا معلوم نیست که فیلم خوبی باشد.

فیلم «طبیعت بیجان» کار «سهراب شهید ثالث» یکی از معدود تجربیاتی است که در سینمای ایران، با فرار از شیوه‌های معمول ایجاد جاذبه، ساخته شده است. این فیلم را هرگز نمی‌توان فیلم دانست، اگرچه با استقبال بسیار منقّدان فیلم روبرو شد. فیلم باید از روی آوردن به «جاذبه‌های کاذب» پرهیز کند، امّا از سوی دیگر، «جاذبیت» اوّلین شرط تحقّق فیلم و سینماست. فیلمساز، قصد کرده بود که زندگی یک سوزن‌بان پیر را با طبیعت بیجان قیاس کند. قیاسی این چنین فی‌نفسه اشکالی ندارد امّا «قالب» فیلم باید در عین «حفظ جاذبیت» به این مقایسه بپردازد، نه آن چنان که آن روضه‌خوان با مردم روستا می‌کرد: «چون از عهدهٔ گرباندن آنان بر نمی‌آمد، دامن از سنگ پُر می‌کرد و در تاریکی بر سر آنان می‌ریخت تا آنها را بگریاند.» استفاده از پلانهای کِشدار برای خسته کردن تماشاگر، همان است که روضه‌خوانِ مذکور با مردم روستا می‌کرد.

«جاذبه‌های کاذب»، جاذبه‌هایی «منافیِ آزادی و اختیار تماشاگر» و ممانع او از «رشد و تعالی کمال طلبانه» به سوی حق است. جاذبهٔ کاذب، جاذبه‌ای است که تماشاگر را سحر می‌کند و او را از رجوع به فطرت خویش باز می‌دارد. هر جاذبه‌ای که عقل بشر را تحت سیطرهٔ خویش و تماشاگر را به ورطهٔ تسلیم در برابر وهم و شهوت و غضب بکشاند، جاذبهٔ کاذب است. سوء استفاده از گرایشهای شهوی تماشاگر، جایز نیست و ترس و وهم و خشم او را نیز تا آنجا باید تحریک کرد که مانع کمال روحانی‌اش نباشد.

تماشاگر، بخش اعظم وجود خویش را تسلیم فیلم می‌کند و در آن مستغرق می‌شود. با این استغراق، دچار نوعی غفلت از خویش و الیناسیون می‌گردد که حُسن و قبح آن باید با توجّه به شرایط و «نتایج فیلم» ارزیابی شود. این غفلت، ملازم با زندگی بشری است و از آن نمی‌توان پرهیز کرد. پایان این سیر، به نوعی «خودآگاهی» منتهی می‌گردد که اگر «ماهیتی کمال طلبانه» داشته باشد می‌تواند همهٔ ترسها و خشمها و هیجانات و کشاکشهای عصبیِ فیلم را در خود مستحیل کند، و اگر نه تماشای فیلمی که منافی آزادی و عقل‌بشر و ممانع کمال اوست، خسرانی است که جبرانش به سختی ممکن است. «فیلمهای ترسناک» بر فعالیت «قوّهٔ واهمه» تماشاگر متّکی هستند. کمالِ بشر به آن است که مجموعه قوای وجودیش در تحت احاطهٔ عقل[2] به اعتدال برسد و لذا مخالف کمال انسانی است که قوّهٔ واهمه را به طور مستقل و فارغ از عقل پرورش دهیم. در باب «تفنّن» نیز، مذموم آن است که چون یک «هدف» اعتبار شود و اگر نه، تفنّنی که منتهی به «تذکّر» گردد نه تنها مذموم نیست که ممدوح است. اگرچه در مقام قضاوت، حکم بر ظاهر باید راند ولا غیر؛ امّا هر فعل، با توجّه به نیّت ونتیجه‌اش ارزش می‌یابد.

معمول این است که تماشاگران به قصد «کسب لذّت و تفنّن» در جلوی سینماها صف می‌بندند و اگر نبود این لذّتی که در تماشای فیلم وجود دارد، سینما هرگز از شأنی این چنین در میان آدمها برخوردار نمی‌شد... در اینکه آیا انسان اجازه دارد که خود را به «تفنّن محض» تسلیم کند یا خیر، سخن بسیار است، امّا به هر تقدیر جذابیت سینما متّکی بر «نیازهای بشری» است و برای شناخت ماهیت آن، باید به تأمّل در باب نیازهای بشری همّت گماشت.

نیازهای بشری را مسامحتاً می‌توان به سه دسته

• جاذبیت سینما از جانبی به «داستان» برمی‌گردد، از جانبی دیگر به «تصویر» و از جانب سوّم به این ملغمه‌ای که از «ترکیب داستان و تصویر» پدید آمده و می‌تواند توهمی از واقعیت را ایجاد کند.

• سینما را می‌توان به سوی آن ابتذالی هدایت کرد که پیش از انقلاب به آن «فیلم فارسی» می‌گفتند و هم به سوی «سینمای آوانگارد» وهم به جوانبی دیگر. ما سینمای ایران را در کدام یک از این افقها معنا می کنیم

تقسیم کرد:

الف: نیازهای فطری و غریزی که از عشق انسان به کمال منشأ گرفته‌اند.

ب: نیازهایی که ناشی از ضعفهای بشری هستند، امّا ریشه در فطریات و غرایز دارند.

ج: نیازهایی که منشأ آنها، عادات غیرطبیعی است.

«نیاز به سیگار»، امری است «غیرطبیعی»، اگرچه برای معتادان به سیگار قابل انکار نیست. انسان در اصل وجود خویش نیازی به سیگار ندارد، امّا چون معتاد شود اعتیادش منشأ نیازی خواهد شد که خود را بر وجود او تحمیل می کند، مادام که ترک اعتیاد نکرده است. چه نیازی آدمها را برای نخستین بار به جانب سیگار کشانده است؟ جواب روشن است: «ضعفی بشری که به هرحال ریشه در طبیعت انسانی دارد، هرچند که انسان اجازه ندارد خود را به ضعف تسلیم کند».

پس این دو قسم ب و ج، در واقع یکی هستند و آن دسته‌بندی باید که بدین صورت تصحیح شود:

ــ نیازهای فطری و غریزی، منشأ گرفته از عشق به کمال

ــ نیازهایی منشأ گرفته از ضعفهای بشری

وجود انسان، سراپا فقر و نیاز است، امّا همهٔ این نیازها مستحق اعتنا نیستند. تنها نیازهایی باید مورد اعتنا قرار بگیرند که منافی سلوک انسان به سوی کمال وجودیش نیستند. تفاوت ما و غربیها، یکی هم در همین جاست؛ اومانیسم و فرزندان او، لیبرالیسم و دموکراسی، میان نیازهای انسان تفاوتی قائل نمی شوند. آنها از آنجایی که برای انسان «حقیقتی غایی» نمی شناسند، اعتقاد یافته‌اند که همهٔ نیازهای بشر باید «به طور یکسان» برآورده شوند، حال آنکه در این صورت، شدّت وحدّتِ «نیازهای حیوانی»، عشق به کمال را که منشأ «نیازهای فطری» است محجوب خواهند داشت و راه انسان به سوی فلاح مسدود خواهد شد. همان اتّفاقی که اکنون در غرب افتاده است. دموکراسی اقتضا دارد که نیاز به همجنس بازی نیز برای همجنس بازان برآورده شود، حال آنکه این امر، نیازی است کاذب، منافی طبیعت بشر وحقیقت غایی وجود او، که نه تنها مستحق اعتنا نیست بلکه باید با اجرای حدود، ریشه آن از اجتماع بشری بریده شود.

«نیازهای مادّی و معنوی» بشر، هردو، از عشق به کمال الهی منشأ گرفته‌اند. امّا در برآوردنِ آنها، باید همان نسبت خاصّی مراعات شود که در شریعت لحاظ شده است. از این میان، «اصالت با نیازهای معنوی است» و نیازهای مادی باید تا آنجا مورد اعتنا قرار بگیرند که «تکامل روحانی بشر» اقتضا دارد. غذا خوردن در حد اعتدال مقوّم روح است امّا شکم چرانی انسان را از راه تعالی روحی و معنوی باز می دارد. شریعت، مخالف لذّات نیست بلکه در مواردی حتّی مشوّق آن است. امّا «اصالت دادن به لذّات مادی»، مطلقاً مذموم است.

برای سینما جوازی ویژه در خروج از این نسبتها و قواعد وجود ندارد؛ بنیانِ جذابیت سینما بر «ایجاد ابهام و ایهام و اعجاب و تفنّن و تلذّذ» است و نمی تواند نباشد. جذابیت سینما نمی تواند بر «عواطف انسانی» متّکی نباشد؛ نمی تواند بر «آمال و آرزوهای بشری و میل او برای فرار از واقعیت» اتکاء نکند؛ نمی تواند «نیازهای کودکانهٔ بزرگسالان» را مورد اعتنا قرار ندهد؛ نمی تواند در کیفیت تأثیر خویش، «هیجانات و واکنشهای عصبی» انسان را محسوب ندارد؛ نمی تواند به «عشقهای مجازی» نپردازد؛ نمی تواند «زیباییهای ظاهری» را فراموش کند؛ نمی تواند «روابط سادهٔ اجتماعی» را دور بریزد؛ نمی تواند از «سهولت بیان و سادگی» پرهیز کند... امّا در تمامی این موارد هرگز نباید از این اصول فارغ شود:

ــ اصالت دادن به ضعفهای بشری مجاز نیست؛

ــ آزادی انسان و عقل و اختیار او نباید محکوم جاذبیتهای تکنیکی واقع شود؛

ــ جذابیت نباید «هدف» قرار بگیرد؛

ــ اعتنا به نیازهای انسان برای ایجاد جاذبه، نباید به ممانعت از سلوک او به سوی کمال وجود خویش، منجر شود.

•

از آنجا که بحث درباب جذابیت با همهٔ مباحث ماهوی سینما مربوط می گردد، دنبالهٔ مطلب را در شمارهٔ بعد ملاحظه بفرمایید.

• پاورقیها:

۱. واقع گرایی در اینجا به معنای رئالیسم نیست.

۲. مقصود از عقل، عقل ظاهر یا «عقل معاش» نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی