بحران معرفتی در سینمای ملی

غلامرضا جلالی

Crisis of Marefat (Epistemology) in The National Cinema

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صورت این جهان چون گریوه‌ای است میان وسواس دیو و الهام فرشته که چون در آیات آفاق و انفس جهان بشولیده و متفرق‌نگری، همچنان که عامه‌ی عمیان و متفکران نگرند، شبهت وسواس خیزد بر دست چپ خیال و پندار و چون به آیات محکم اندرنگری بر تألیف سخنان خدای، پندار برود و تعیین آید به دست راست خرد.[۱]

یکی از مشکلات سینمای ایران از آغاز تاکنون این بوده که با سنت ایرانی معرفت و ادبیات معنوی این سرزمین پیوند نخورده و به لحاظ تئوری پردازی بسیار نااستوار و خام است و نه تنها در ارائه‌ی حقایق ازلی و ماندگار و فرامرزی، بلکه در نمایش محیط ایران و زندگی ایرانی نیز ناتوان و ناموفق است. عقلانیت و اندیشه‌ی ایرانی در آن بسیار اندک بازتاب یافته است. سینمایی با فیلم‌هایی که دارای روحیه‌ی سنتی و ناآشنای با فضا و زمان نو و ناتوان از نوآوری‌های هنری و به لحاظ محتوایی مبتذل و فردگرایانه و کلیشه‌ای است و مدام از فرم‌های صیقل خورده، تکراری و اغراق‌آمیز بهره می‌جوید و با القای قطعیت و تمامیت سهل‌انگارانه یا نسبیت و تحمیل فهم صوری و یک لایه از حیات، از اعمال نظر مخاطب دوری می‌کند و به اشاعه‌ی نوعی حس رضامندی و خوشنودی کاذب و کودکانه‌ی ناشی از دست‌یابی به مراد و کوبیدن دشمن خیالی و کامیابی قهرمانانه از راه‌های ناممکن استفاده می‌کند و از علیت و عقلانیت و استدلال منطقی و منطبق با واقع فاصله دارد و نسبت به اخلاق سطحی، بر توصیه‌های مستقیم و گاهی آمرانه و توأم با دلسوزی و توقع دگرگونی‌های بسیاردفعی، غیرمنتظره و غَیرواقعی از مخاطب، بدون توجه به تمهیدات روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی، پافشاری می‌کند.

ما در راستای حل این معما نیازمند شناخت سنت معرفتی ایران و نحوه‌ی بهره‌گیری از آن در سینما هستیم تا بتوانیم جایگاه شایسته‌ی خود را در سینمای هنری و اندیشه‌ای جهان به دست آوریم.

سینمای ما به‌طور جهشی عمل کرده و تجربه‌ی پیشین خمیرمایه‌ی حرکت پسین نمی‌شود. کشورهای غربی مراحل تکامل معرفتی خود را با بهره‌گیری از منابع آن طی چند قرن اخیر پشت سر گذاشته و به یک رشد فزاینده دست یافته‌اند و بر اساس تجربه‌ی تاریخی خود، می‌دانند گام‌های بعدی را چگونه بردارند تا هنر جنبه‌های ابداعی و نوگرایی خود را از دست ندهد و زندگی در جریان شدن، زیبا و قابل تحمل باشد و ارتباط فرهنگی جامعه محفوظ مانده و دچار آشفتگی اساسی نشود.

نگاه جامع و فراگیر غرب موجب شده است تا بازتاب فلسفه‌های مدرن و فرامدرن را به‌روز در سینمای آن شاهد باشیم. این امر از ارتباط نزدیک سینماگران و فیلسوفان حکایت دارد، ولی در جامعه‌ی ما از یک طرف گسست نابخشودنی میان هنر و فلسفه و هنرمندان و حکیمان فراهم آمده است و از طرف دیگر همگرایی میان سنت معرفتی ایران و سینمای آن وجود ندارد و تجربه‌ی فیلم‌ساز مبتنی بر مختصات فرهنگی جامعه بومی نیست؛ یعنی رابطه‌ی فیلم‌ساز با جامعه‌ی معرفتی قطع شده است. او وقتی می‌تواند رابطه‌ی خود را با دست‌آورد معرفتی جامعه حفظ کند که اثرش را با سنت معرفتی و نیز تجربه‌هایی که تاریخ یک صدساله‌ی سینما در ایران در اختیارش قرار می‌دهد، پیوند بزند.

به بیان دیگر، لازم است سینما از یک فرآورده‌ی معرفتی به فرآیند معرفتی تبدیل شود و تفکرات مطرح در آن مسبوق به تفکرات پیشین باشد. یک فیلم سینمایی چند لقمه تصویر نیست که بتوان به نحو دلخواه آن‌ها را کنار هم انباشت. این باور اسباب سوءهاضمه‌ی فرهنگی بینندگان می‌شود. لازم است دیدگاه‌های پراکنده و بی‌ربط را به یک نگاه نظام‌مند تبدیل کرد و علاوه بر داشتن مبنا و بنا، از مفهوم‌های بسیط به سوی مفهوم‌های مرکب و از مطلق‌گرایی به نسبی‌گرایی و از یک رویکرد به چند رویکرد حرکت کرد و تجربه‌ی هنری و زیبایی شناختی خود را برای انتقال مفهوم‌ها و موضوع‌های مورد بحث کارآمد نمود.

زیربنای سینمای ما باید براساس فرهنگ خودی باشد و تفکر نظام‌مند جانشین نگاه‌های گذرا شود و دانشگاه‌ها و حوزه‌های علمی در راستای نظام‌دهی معرفتی یا زیبایی‌شناسی و نقد و ارزیابی و فن‌آوری سینما رابطه‌ی ارگانیک با آن داشته باشند.

ارزیابی فیلم‌های فارسی در یک قرن گذشته به خوبی نشان می‌دهد که در سینمای ما به موضوع‌های سیاسی، اخلاقی، اجتماعی، روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و تاریخی توجه شده ولی به موضوع‌های بنیادین بی‌شماری پرداخته

نشده و جای بسیاری از مفهوم‌های کلیدی در شبکه‌ی معرفتی سینمای ما خالی است. از این گذشته، زبان و بیان موضوع‌ها در سینمای ملی زبانی غالی است نه واقع‌گرا و موضوع‌ها به‌طور ثابت مورد مطالعه قرار می‌گیرند و سینمای ما فاقد نگاه نظام‌مند و پویا است؛ نگاهی که پدیده را در حال شدن مورد کاوش قرار می‌دهد. به همین دلیل، این سینما نمی‌تواند دیدگاه مخاطبان خود را نسبت به قضیه‌ای خاص متحول کند و بر نوع برخورد آنان با واقعیت تأثیر بگذارد. تأکید بر جزئیات روابط علت‌ومعلولی و داشتن نگاه نظام‌مند و منظومه‌ای و توسعه‌یابنده و پویا به یک فیلم ساختار معرفتی می‌دهد و آن را تأثیرگذار و باورپذیر می‌سازد.

چنین گرایشی را در جریان سینمایی موج نو می‌یابیم. با آفرینش سه فیلم **گاو** (۱۳۴۸، داریوش مهرجویی)، **قیصر** (۱۳۴۸، مسعود کیمیایی) و **آرامش در حضور دیگران** (ناصر تقوایی) سینمای ایران وارد مرحله‌ی جدیدی در بلوغ معرفتی خود شد، که از آن مرحله به «موج نو» تعبیر می‌کنیم. **مغول‌ها** (پرویز کیمیاوی) و **چشمه‌ی آب** (آوانسیان) و **طبیعت بی‌جان** (سهراب شهید ثالث) این جریان را تکمیل کرد و بر تفکر و عقلانیت سینمای ایران و حتی سطح بینش مخاطبان خود تأثیر گذاشت. موج نو تحت تأثیر جریان‌های سیاسی داخل ایران پس از کودتای ۲۸ مرداد به وجود آمد. از ویژگی‌های موج نو غیرتقلیدی‌بودن هنری این فیلم‌ها و نیز رویکرد به زندگی مردمی و بومی و ارتباط با فرهنگ عامه است. این رویکرد ناشی از یک فهم نظام‌مند و درعین حال پویا است. این گرایش سبب اصلی ارتباط این سینما با فرهنگ عامه‌ی مردم شده است. نوعی هویت‌سازی و هویت‌شناسی در سینمای موج نو دیده می‌شود.

سینما، سنت و مدرنیته

چالش میان سنت معرفتی و مدرنیته در سینمای ما از دیرباز آغاز گشته است و ما در برخورد با این مسئله دست‌کم با سه جریان اساسی روبه‌روییم:

۱. گروهی که سنتی می‌اندیشند و اعتنایی به دگرگونی‌های زمانه‌ی خود که بیرون از فضای سنتی اتفاق می‌افتد،

ندارند. این ها می کوشند با اصالت بخشیدن به سنت و در پناه میراث فکری سنت به تولید اندیشه و توسعه ی معرفت بپردازند، ولی تلاش آن ها تاکنون بی حاصل بوده است، که علت آن را باید در ناآشنایی شان با جهان سنت ها و عدم تمیز میان سنت های مولد و عقیم جست وجو کرد.

۲. گروه میانه رو که تمایل دارند به لحاظ معرفتی میان عناصر جهان سنتی و جهان مدرن جمع کنند. این گروه تأثیرگذارترین قشر سینماگران ما هستند که می کوشند با باریک اندیشی خود با پالایش سنت و نقد آن در جهان جدید حضور یابند. در **دختر شیرینی فروش** (ساخته ی ایرج تهماسب) و **روسری آبی** پیام اصلی احترام به نظریات بزرگ ترها در یک جو پذیرفتنی است.

۳. گروهی نیز نوگرا هستند و می خواهند دست آوردهای معرفتی نوین را مدار تفکر سینمایی خود قرار دهند. در فیلم های این گروه نیز چالش میان سنت و مدرنیته جدی است و غلبه عموماً با مدرنیسم است. از نظر این گروه، سینمای ایران در حال گذر از سنت به مدرنیسم است. تفاوت نگرش دو نسل و تفاوت شرایط فرهنگی نسل ها از موضوع های مورد علاقه ی این گروه است.

باید توجه داشت تقابل سنت با تجدد و توسعه وقتی حاصل می شود که بیننده با نگاه ایستا به سنت بنگرد. در چنین وصفی، سنت در تقابل با تجدد قرار می گیرد؛ چون حضور سنت با این نگاه تنها در چهره ی ثابت امکان پذیر خواهد بود. این در حالی است که سنت همواره با معنای عمیق خود با تجدد قرین است، چون سنت راه تجلیات بی پایان خدا بر انسان است و تجلی خدا هرگز جنبه ی تکراری به خود نمی گیرد.

با توجه به آن چه گفته شد، می توان چنین برداشت کرد که سنت از دل شهود می جوشد و با انحلال یقین زوال می یابد و از آن پس جز قالبی تهی و لاشه ای بی روح از آن باقی نمی ماند و کسانی که از فهم معرفت شهودی عاجزند، علم را به گزاره های محسوس و ابطال پذیر تنزل می دهند و سنت را جز در همین قالب بی روح مشاهده نمی کنند.

جنبه های معرفتی سینما

سینمای جنگ، کمیک، وحشت، هنری، اندیشه، دینی، معنوی، مستند، تاریخی و ژانرهای دیگر همه صورت سینما هستند و جنبه ی شکلی دارند نه ماهوی. جنبه ی ماهوی سینما را دامنه ی معرفتی آن به وجود می آورد؛ مسئله ای بنیادین و فراسوی همه ی ژانرها و تأثیرگذار بر تک تک نماها و صحنه ها.

جنبه ی معرفتی سینما همه ی مراحل معرفتی انسان و قوای نفس ناطقه را که در روند شکل گیری علم حصولی مؤثرند، یعنی حاسه، مصوره، مخیله، واهمه و عاقله را به تکاپو و فعالیت می اندازد و آن ها را تجهیز می کند. به همین دلیل، در فلسفه ی فیلم از منطق فیلم، قاعده ی منطقی تفکر درباره ی فیلم و نیز دانش فیلم، هستی شناسی فیلم، پدیدارشناسی فیلم و زیبایی شناسی فیلم سخن به میان می آید. این سینماگر است که با توجه به کارآمدی خود باید همه ی این قوای دماغی را همزمان به کار اندازد، نه این که با تمرکز بر روی یک پدیده، آن هم با بهره گیری از داده های یک قوه، همه ی قوه های دیگر و جنبه های معرفتی را از کار بیندازد.

بر اساس تعریف حکیمان پیرو حکمت متعالیه: «العلم هو حضور وجود مجرد عند مجرد»: «علم حضور صورت پدیده ها در نزد نفس است که هر دو مجردند». این تعریف سینما را در شمار منابع معرفت و یا نوعی علم و معرفت قرار می دهد، مشروط بر این که از سه نکته ی زیر تخلف نشود:

۱. سینماگر به گزاره های خود باور داشته باشد؛

۲. این گزاره ها مطابق با واقع باشد؛

۳. این مطابقت همراه با دلیل باشد.

هدف اصلی سینما چیزی جز حقیقت جویی نیست. تأکید سینما می تواند روی حقیقت بی خلاف یا کم خلاف و بی زمان و بی مکان باشد؛ چیزی که نو یا کهنه بودن در آن بی معنی است. به این منظور، بایسته

است سینماگر حق را بشناسد و آن را از باطل تشخیص دهد و میان ادراک حسی و عقلی و توهمات محض و خطاهای ادراکی تمایز قائل باشد. چنان که بایسته است تفاوت حقیقت ثابت و واقعیت‌های سیال را بداند و از راهکار تأویل واقعیت ناآگاه نباشد و به واقعیت‌ها بپردازد تا جایی که از مرز واقعیت‌های محدود و بومی به واقعیت‌های منطقه‌ای و جهانی دست یابد و از آن‌ها سخن بگوید و در راستای قابل انتقال ساختن آن‌ها گام بردارد تا بتواند از مقبولیت جهانی برخوردار شود.

به تصویر کشیدن واقعیت‌هایی چون فقر در قالب‌های زشت که به صورت ملالت‌باری محسوس همه است، نمی‌تواند دارای نقش معرفتی باشد. مردم دوست ندارند این همه زشتی را ببینند. آن‌ها مایل‌اند از طریق سینما و منابع معرفتی دیگر، از شرایطی که دارند دوری کنند. آن‌ها از سینما واقع‌گرایی صرف را که خود شاهد آن هستند، نمی‌خواهند و حالت‌های آرمانی را بیش‌تر می‌پسندند. هرچند سینما شبیه زندگی است و نباید آن را به صورت تصنعی ساخت ولی سینما باید رنگ و طعم زندگی محسوس مردم را نیز داشته باشد و علت‌ها را شناسایی کند. با این حال، این وظیفه‌ی سینما است که مردم را نه تنها از بُعد عاطفی، بلکه از بُعد عقلی و شهودی نیز درگیر کند که لازمه‌ی آن آشنایی با مبانی حکمت و عرفان اسلامی است.

حال جای این پرسش است که چرا ارتباط تنگاتنگی میان فلسفه و سینمای ما وجود ندارد؟ چرا وقتی رویکرد نوینی به هستی در عرصه‌ی فلسفه عرضه می‌شود، بلافاصله سینما تحت تأثیر آن قرار نمی‌گیرد؟ چرا فلسفه و عقلانیت ما قادر به احیای ارض ملکوت و جهان خیالی نوین نیست؟ چگونه می‌توان تخیل هنری سینما را با داده‌های حکمت اسلامی در حوزه‌ی خیال و عالم مثالی پیوند زد. روش تبدیل مفاهیم انتزاعی به صورت‌های خارجی چیست؟ چگونه می‌توان از دستاوردهای حسّ، وهم، خیال و عقل در سینما بهره جست؟ آیا همه‌ی این حوزه‌های معرفتی از ارزش یکسانی در فلسفه‌ی شناخت ما برخوردارند؟

یکی از مشکلات روایی سینمای ملی در حوزه‌ی معرفت این است که کم‌تر سینماگری از تردیدها، ظن‌ها، تشکیک‌ها و تزلزل‌های خود پرده برمی‌دارد. بیش‌تر بحث میان بودن و نبودن، حق و باطل، سنت و مدرنیسم است و راه‌های میانی، بن‌بست‌ها و ناتوانی‌ها به تصویر کشیده نمی‌شوند؛ همچنان که دغدغه‌ی کشف حقیقت نیز در سینمای ما کم‌تر به چشم می‌خورد. آن‌ها راه انتقال از واقعیت خارجی دنیای دوروبر به واقعیت درونی آن را کشف نکرده‌اند. عموم سینماگران ما قالب‌های فکری و درگیری‌های فردی و وهم‌آلود و خیال‌انگیز خود را روی پرده‌ی سینما منعکس می‌کنند. آن‌ها درگیری جدی با کشف حقیقت و نحوه‌ی گزارش واقعیت ندارند و به تمایز معرفت حاصل از وهم و خیال و عقل واقف نیستند.

سینما لازم است به مبانی معرفتی جامعه‌ی مخاطبان توجه داشته باشد و بداند چه مقدار لازم است از وهم یا عقل یا خیال و حس بهره گیرد تا سودمند افتد و بداند کدام بخش از مراتب معرفتی باید او را فریب کند. به این منظور، لازم است عناصر معرفتی را بشناسد و نحوه‌ی عبور از این عناصر به یک معرفت نوین را بداند. در این راستا، به طور کلی پنج نوع جریان معرفتی را به شرح زیر می‌توان در سینما دنبال کرد.

۱ـ معرفت حسی

معرفت در یکی از معانی خود دیدن اشیا و به تعبیر بهتر، هنر دیدن چیزهای غیرقابل رؤیت است. حواس انسان به عنوان روایتگر جهان پدیده‌ها، وقتی می‌تواند به رؤیت کامل تجهیز شود و کشف محجوب کند که از موی عیب پاک گردد. مولوی می‌گوید:

پاک کن دو چشم را از موی عیب
تا ببینی باغ و سروستان غیب

گذر از ظاهر به باطن هرچند کار حس نیست و توانایی حس تنها گزارش ظاهر است، ولی روایت ظاهر نیز هنری است دست‌نیافتنی؛ تا جایی که بعضی گفته‌اند معقولات فرع محسوسات است. نگاه چنان

باید باشد که کم‌کم تخم دریافت حقیقت به تعبیر عین‌القضات در دل انسان بیننده ریشه گیرد.[۲]

دیده‌ی حس باید به وسیله‌ی قوه‌های برتر نفس هدایت شود تا از نابینایی، دوبینی و کژبینی دوری کند. سینمای ایران لذت محسوسات را تقویت می‌کند و بیش‌تر جریان‌های احساسی جامعه و مسائل سطحی آن را که در پوسته‌ی شهر در شرف وقوع است، دنبال می‌کند؛ ولی چنان که ناصرخسرو می‌نویسد: «داده علم برتر چنین نیست»،[۳] کم‌تر به زیر پوست شهر با بهره‌گیری از نگاه موشکافانه و شکاکانه نفوذ می‌کند. در اصل، در سینمای ملی مشاهده بر تئوری تقدم یافته و وصول به گوهر معرفت در سطح مشاهده باقی می‌ماند. در این سطح، افقی به آن سوی واژه‌ها و کوشش‌های انسان برای یافتن مجهولات گشوده نمی‌شود و درعین حال، نوعی جزمیت که ریشه در همان حس‌گرایی دارد، در آن به چشم می‌خورد. این نوع حس‌گرایی اغنا و اشباع وهم و غریزه است.

۲ـ معرفت وهمی

قوه‌ی وهم و پندار از قوه‌های نفس است که کار آن درک معناهای جزئی است[۴] که از پدیده‌های محسوس گرفته می‌شود.[۵] این قوه از خزانه‌ی خود که حافظه خوانده می‌شود، بهره می‌گیرد[۶] و چون اسباب یادآوری نفس می‌شود، «ذاکره»[۷] و به دلیل نقش آن در ترکیب صورت‌ها و معانی[۸]، «مصوره» هم خوانده شده است. با وهم می‌توان هزاران هزار آفتاب بر آسمان تو و هزار دریا از سیماب و هزار کوه از یاقوت از زر و پیروزه توهّم کرد.[۹]

وهم‌گرایی موجب می‌شود تا روایت‌ها بسیار سردستی و بی‌رمق باشد. حکم وهم در قلمرو محسوسات وقتی صحیح است که عقل آن را گواهی کند، چون گاهی حکم به دشمنی کسی می‌کند که دشمن نیست. حکم وهم نسبت به امور غیرمحسوس با احکام محسوس، دروغین است.[۱۰] قیاس مرکب از قضایای وهمی را سفسطه می‌خوانند.[۱۱] از نظر شیخ محمود شبستری، وهم هرگز از دروغ گفتن و چیزها کژنمودن باز نگردد.[۱۲] همین ویژگی وهم موجب غرور و زوال علم و قدرت می‌شود. فال و طیره و افسون و حرز و طلسم و عزایم، همه مبتنی بر تأثیر قوه‌ی وهم در امور خارجی‌اند. افضل‌الدین کاشانی علم به سعد و نحس و تنجیم ستارگان را نیز از علوم وهمی خوانده است و می‌نویسد: «جز به قوت وهم آن احوال روشن نگردد».[۱۳]

وهم را بعضی از مشایخ ابلیس درون آدمی خوانده‌اند، چون همه‌ی قوا مسخر انسان شده‌اند جز وهم؛ چنان که همه‌ی فرشتگان آدم را سجده کردند جز ابلیس.[۱۴]

انعکاس صورت‌ها در نفس در بیداری و خواب دوام دارد و غلبه‌ی آن انسان را لگدکوب و مفتون صورت‌های وهم‌انگیز می‌کند و انسان چنان مقهور تصرف این صورت‌ها می‌شود که حتی وقتی این صورت‌ها ناخوش آیند او می‌شوند، نمی‌تواند راه ورودشان را به خاطر خویش سدّ کند.

یکی از آثار وهم، ترس است. بیم و هراس انسان زاییده‌ی وهم و اوهام است. مولوی می‌گوید:

بر زمین گر نیم گز راهی بود
آدمی بر وهم ایمن میرود
بر سر دیوار عالی گر روی
گر دو گز عرضش بود کژ می‌شوی
بلکه می‌افتی ز لرز دل به وهم
ترس وهمی را نکو بنگر بفهم[۱۵]

از نظر مولوی، وهم‌زدگی جریان معرفتی خانمان‌سوزی است و خیره‌سری را به دنبال دارد. وهم وقتی سراغ انسان می‌آید که او در شرایط غیرطبیعی قرار گیرد یا از عادت‌ها خارج شود. وهم به صورت فزاینده انسان را در ترس و لرز قرار می‌دهد و قدرت فهم و اندیشه و اراده و تصمیم‌گیری را از او سلب می‌کند. عموم انسان‌ها تحت تأثیر این قوه قرار می‌گیرند و کم‌تر کسی توانسته خود را از گرداب وهم رها کند. وهم همچنان که انسان را در موضع ترس قرار می‌دهد، می‌تواند او را به دروغ وادارد.

صد هزاران کشتی باهول و سهم
تخته تخته گشته در دریای وهم
چون ترا وهم تو دارد خیره سر
از چه گردی گرد وهم ای بی خبر[۱۶]

در باور اهل‌الله، عالم کون عالم وهم است و بر اساس نوشته‌ی علامه تهانوی، خداوند وهم را آینه‌ی نفس و مجلای قدس او قرار داده و در جهان چیزی همانند آن به لحاظ سرعت ادراک وجود ندارد. هر کس وهم را تسخیر خود گرداند، قدرت تصرف در وجود علوی و سفلی را به دست می‌آورد.

درباره‌ی میزان بهره‌گیری سینمای ما از قوه‌ی وهم باید گفت این قوه بیش‌ترین تأثیر را بر ساختار سینمای ملی گذاشته است و از دیرباز بیش‌تر فیلم‌های ساخت ایران، هیجانی و پندارگرایانه بوده است. این فیلم‌ها ابعاد زندگی را در خود منعکس نمی‌کنند و به همین دلیل نیز عمری بس کوتاه دارند. پس از انقلاب نیز پندارگرایی جریان غالب بوده و رویکرد به آن کاهش نیافته است، هرچند تعدادی از سینماگران ما در مهارکردن آن کوشیده‌اند.

پس از انقلاب، بحران معرفتی موجود در جامعه و کاوش در مسئله‌ی هویت به درون پرده‌ی نقره‌ای سینما راه یافته و درعین حال کم‌تر به مقوله‌های بنیادین توجه نشان داده شده است. عموم فیلم‌ها ما را به قلمروهای غیرمتعارف و نامأنوس و به سوی بستری نرم و وهم‌آلود که از فرط تکرار متعارف و مأنوس شده‌اند، می‌برد و صورت موهومی را از جهان و انسان در ذهن بیننده ترسیم می‌کند که واقعی نیست. این فهم بیش‌تر از سوی روشنفکران کاذب به سینما راه یافته است؛ چهره‌های خیال‌پردازی که دارای افکاری وهم‌آلود و همراه با دل‌مردگی‌اند و انسان را به انزوا و دوری گزینی از جامعه و انسان‌ها دعوت می‌کنند.

۳ـ معرفت خیالی

خیال همان عالم نفس است؛ مرتبه‌ای از هستی و آگاهی که میان روح و جسم قرار دارد. نفس آگاهی و شعور است، ولی این آگاهی از ابهامی که ذاتی نفس است گریزی ندارد.

اساس فهم در حیوانات وهم است و معرفت وهمی نقش معرفت عقلی را در آن‌ها ایفا می‌کند.[۱۸] ولی تخیل به معنی ابداع و اختراع یک صورت خیالی است. این صورت دستاورد قوه‌ی متخیله و منشأ دگرگونی[۱۹] و قبض و بسط روح است.[۲۰] و دائم در انتقال از صورتی به صورتی است.[۲۱] یک واقعیت خیالی چیزی است که در گستره‌ی میان دو واقعیت دیگر قرار دارد؛ مثل تصویر آینه. این تصویر به صورت پل یا برزخی بین شیء و آینه عمل می‌کند.

انسان با قوه‌ی حس و خیال جزئیات را درمی‌یابد، با این تفاوت که با حس چیزهایی را می‌تواند یافت که در جهان خارج موجود و حاضرند و خیال تنها چیزهایی را درمی‌یابد که در حس بازتاب یافته است. وقتی این داده‌های حسی از حسّ غایب می‌شوند، خیال این صورت‌ها را در خود حفظ می‌کند.[۲۲]

خیال را «مصوره» نیز می‌نامند، چون آن به منزله آینه‌ای برای نفس است که به وسیله‌ی آن صورت‌های خیالی خارجی و نیز ذهنی را ادراک می‌کند.[۲۳]

فارابی قوه‌ی متخیله را حاکم و فرمانده‌ی محسوسات می‌داند، چون بعضی از محسوسات را از هم جدا و بعضی را با هم ترکیب می‌کند؛[۲۴] مثل انسان دو سر یا انسان بی‌سر. بر این اساس، خیال است که چیزها را به هم درمی‌آمیزد و چیزهایی را مشوش می‌گرداند.[۲۵]

تخیل می‌تواند حالت ابداعی یا وهمی داشته باشد. در «تخیل ابداعی»، اجزای تخیل ریشه در عالم دارند و به نحو تازه‌ای با یکدیگر ترکیب می‌گردند، در حالی که «تخیل وهمی» خواب و خیال‌ها را به هم می‌بافد و با جهان خارج پیوند ندارد.

تأثیر قوه‌ی خیال در حدی است که گاه امور خارجی را دگرگون می‌کند، مثل این که خیالات خوش موجب نشاط و فربهی بدن می‌شود و خیالات ناخوش سبب بیماری و ناتندرستی می‌گردد:

آدمی را فربهی هست از خیال
گر خیالاتش بود صاحب جمال
در خیالاتش نماید ناخوشی
می گدازد همچون موم از آتشی
در میان مار و کژدم گر تو را
با خیالات خوشان دارد خدا
صبر شیرین از خیال خوش شده است
کان خیالات فرج پیش آمده است

از نظر مولوی، خیال رهزن راه یقین[۲۶] و فاقد واقعیت نفس‌الامری است:

نیست‌وش باشد خیال اندر جهان
تو جهانی بر خیالی بین روان
بر خیالی صلحشان و جنگشان
وز خیالی فخرشان و ننگشان

در اندیشه‌ی مولوی، گفتار و کردار بشر همه بر محور وهم و خیال می گردد. قهرها و مهرها، صلح ها و جنگ ها، دوستی ها و دشمنی ها، نیکی ها و بدی ها، اختلاف عقیده ها و مسلک ها و اهوا و عواطف همه از وهم و خیال به وجود می آیند. از آن میان، تنها اولیا و مه رویان بستان خدا استثنا هستند:

آن خیالاتی که دام اولیاست
عکس مه رویان بستان خداست
بر عدم تحریرها بین بی‌بنان
وز سوادش حیرت سودائیان
هر کسی شد بر خیالی ریش گاو[۲۷]
گشته در سودای گنجی کنج کاو
از خیالی گشته شخصی پرشکوه
روی آورده به معدن‌های کوه
وز خیالی آن دگر با جهد مر
رونهاده سوی دریا بهر در

خیال را حکیمان اسلامی به متصل و منفصل تقسیم کرده‌اند. منظور آن ها از «خیال متصل» که با نفس اتصال دارد، همین نیروی متخیله‌ی آدمی است و از «خیال منفصل» عالم مثال و جهان برزخی، جهانی که میان دو عالم اجسام و ارواح قرار دارد.[۲۸] انسان از راه حس با عالم اجسام و از راه عقل با جهان ارواح و عقول که حقیقت‌های مجردی‌اند و از راه خیال که برزخ میان عقل و حس است با جهان برزخ رابطه برقرار می کند و به کشف صورت های مثالی نائل می شود. به همین دلیل، شیخ اشراق قوه‌ی خیال را مظهر صورت‌های مثالی تلقی می کند نه محل آن[۲۹] و این دیدگاه با نظر ملاصدرا تغایر دارد. او می گوید ما هرچند به عالم مثال باور داریم، ولی محل صورت‌های خیال نفس انسان است نه عالم مثال و اگر نفس از این صورت ها اعراض کند، آن ها معدوم می شوند.[۳۰] پس نفس بشر محل این صورت ها است نه مظهر آن ها.

جنبه‌ی مهم خیال ابهام ذاتی آن است. این ابهام در نحوه‌ی ارتباطی که عالم خیال میان موجودات روحانی و موجودات جسمانی یا بین حس و عقل ایجاد می کند، آشکار می شود و این کار را با دادن صفت های جسمانی به حقیقت های مفارق انجام می دهد. به عبارت دیگر، خیال سبب تجسد مفارقات می شود.[۳۱]

عارفان خیال را محل شهود حق[۳۲] و اصل همه‌ی عوالم می دانند و بر این باورند که اهل دنیا مقید به خیال معاش یا معادشان هستند و اهل بهشت و دوزخ نیز درگیر آن دو، و هر دوی این ها ناشی از غفلت از حضور با خدا است و انسان ها همه خفته‌اند. تنها اهل اعراف هستند که متنبه شده‌اند.[۳۳]

از تخیل خلاق است که هنرها زاده می شوند و فربه می گردند و بر حسب نیاز انسان می توانند مدام نوبه نو گردند. از آن میان، سینما بیش تر از هنرهای دیگر محصول خیال و نمایشگر صورت های خیالی است.

از میان ادراک های متفاوت، سینما بیش ترین رابطه را با تخیل دارد؛ گرچه همه‌ی هویت آن را خیال به وجود نمی آورد. کار قوه‌ی خیال از نظر شیخ اشراق تصرف در صورت های محسوس و معنی های جزئی است که در خزانه‌ی وهم وجود دارد و این تصرف یا بر سبیل ترکیب است، چنان که تخیل کنی حیوانی را که سر او چون سر آدمی است و بدن او چون بدن اسب

و دست و پای او چون دست و پای شیر؛ یا بر سبیل تفضیل است، چنان که آدمی را تخیلی کنی که او را سر نباشد یا اسبی را که او را پای نباشد. این قوه را اگر عقل کارفرما باشد، «مفکره» خوانند و اگر وهم کارفرما باشد، «متخیل».[۳۴]

وقتی سایه‌ی خیال بر سینما افتد، آن را جادویی می‌کند و می‌تواند به آن جنبه‌ی اسطوره‌ای بدهد. در سایه‌ی این ویژگی است که سینما با همه‌ی انسان‌ها و مرحله‌های گوناگون زندگی ارتباط برقراری می‌کند و الگو می‌دهد؛ به‌ویژه این‌که عصر حاضر موسم هجرت به خیال و جهان مجازی است و هر مخاطبی لازم است در تخیل فراهم‌آمده مشارکت داده شود تا به فراخور زمان رشد یابد. سینما باید به مخاطب خود بیاموزد که او در کجا قرار گرفته است و چگونه باید در مقابل بحران‌های فردی و اجتماعی، نومیدی یا شادی، شکست یا موفقیت عکس‌العمل نشان دهد و به دریافت پیام نمادها دست یابد. چون اسطوره تجلی انگاره‌های نمادین یا انگاره‌های استعاره‌ای است و می‌تواند انسان را از فردانیت خود خارج کند و از مسیر جهان درون او را با همه‌ی عالم و آدم پیوند بزند تا ذهن انسان با کل زندگی آشتی پیدا کند. ولی سوگمندانه باید گفت بسیاری از صورت‌های خیالی سینماگران ما خیال‌های هنری و مولد اندیشه نیستند و بهره‌گیری از این خیال‌ها بیننده را دچار لغزش در حوزه‌ی معرفتی می‌کند. بهأولد می‌گوید: «در هر خیال که نظر کردی تو آن چیز شدی؛ مثلاً سگ دیدی تو سگ شدی[۳۵]. در فرشته نگر تا الله فرشته گرداندت و در پری نظر کن تا الله تو را پری گرداند.»[۳۶] بر این اساس، صورت‌های خیال‌پردازانه‌ی سینمای ما بایسته است ارتباط میان عالم محسوسات صرف و عالم روحانیات محض را امکان‌پذیر سازد تا جایی که آن‌چه در آن واقع می‌شود رمزی از یک حقیقت برتر شمرده شود.

خیال فعال فرارونده در تفکر ایرانی بینش‌هایی را پدید می‌آورد که ما رویکردهایی از آن را در ناخودآگاه سینمای اندیشه‌ی ایران می‌یابیم. دورنمای خاور فراحسی، جهان راز، انسان نورانی، سایه‌ی درون، سپهر جان و پیکار مینوی در گوشه‌هایی از این سینما به چشم می‌خورند و همین عناصر جاذبه‌ی این نوع فیلم‌ها را برای جهان غرب بیش‌تر می‌کنند.

سینمای ما نسبت به جامعه‌ای که به آن تعلق دارد، حالت دنباله‌روی را در پیش گرفته و پیش‌گامی خود را در خلاقیت نسبت به میراث‌های برجای‌مانده‌ی معنوی از یاد برده است. نفس به‌تصویرکشیدن ابتذال و واماندگی جامعه مشکل ما را حل نمی‌کند بلکه ریشه‌یابی و جست‌وجوی علت بی‌هویتی و بحران معرفت و بهره‌گیری از خیال فرارونده‌ی ایرانی است که نقش سینما را به عنوان یک عامل معرفتی به کرسی می‌نشاند. چون سینما از کلیت هنری خود بیگانه نیست و بدون تردید هنر یکی از منابع معرفتی بلکه یک منبع بنیادین است.

۴ـ معرفت عقلانی

قوت‌های حس و خیال و گمان، همه فروغ تابش خردند[۳۶] و نفس ناطقه نسبت به قوای خود قیمومیت دارد.[۳۷] پیشینیان در تربیت انسان، او را از لذت‌های حواس و خیال برحذر می‌داشتند تا گوهر عقل در او تابش یابد.

سینمای ما به لحاظ معرفت عقلی با مشکلات اساسی روبه‌رو است. از یک طرف، عموماً مصداق‌پرور است و در عرصه‌های جزئی و علیت‌یابی‌های ناپایدار و سطحی درگیر است و ریشه‌یابی ازلی و ماندگار کم‌تر در تیررس آن قرار می‌گیرد. پیوندزدن میان پدیده‌های روزمره و مباحث کلی و ازلی به حکمت و معرفت عقلانی و شهودی نیازمند است. بایسته است کارگردانان حوزه‌های تجربی خود در کرانه‌های زندگی را به سطوح بالاتر برسانند و چالش فرهنگ‌ها، تمدن‌ها، دین‌ها و رویکردهای ناخودآگاه و آگاهانه‌ی انسان را بشناسانند که این شناخت‌ها است که سازمان معرفتی منسجمی را در اختیار آنان قرار می‌دهد. از سوی دیگر، جایگاه عقل و وهم و خیال که در حکمت و هنر اسلامی مطرح است، کم‌تر مورد توجه سینمای

ملی است.

سینما چیست؟ آیا سینما توهم است یا تخیل یا تعقل؟ آیا سینما زبان است؟ سینما می تواند به موضوعی برای مطالعات معرفت شناسی و فلسفی تبدیل شود و در نقطه ی مقابل می تواند اندیشه های معرفتی و فلسفی را در خود منعکس و بازنمایی کند و ما را با پرسش هایی کاملاً تازه و متفاوت در این حیطه ها روبه رو سازد.

سینمای ما نباید به یک گزارش تصویری تنزل یابد یا واقعه های داستان فیلم در سطح اتفاق افتد یا نگاه به انسان و مسائل و مناسبات او عوامانه و عوام فریبانه باشد. باید در سینما به دنیای درونی انسان ها و ابعاد معرفتی آن ها توجه شود. سینمای ایران از ناتوانی دردناکی در روان کاوی آدم ها و موقعیت ها و نگاه سطحی، گذرا و تاریخ مصرف دار رنج می برد. عموم شخصیت ها حرفی برای گفتن ندارند؛ بیش تر آن ها در درون خود زندگی می کنند و با اشباح و نیروهای تاریکی درون خود در ستیز جان فرسا به سر می برند و نمایشگر یک طبیعت بی جان اند. هرچند فیلم هایی در یکی دو دهه ی پس از انقلاب ساخته شده که با نگاه باریک بینانه ی خود به سراغ عقلانیت مدرن و مصیبت های انسان ها در درگیری با این عقلانیت رفته اند.

مشکل مطرح شده در فیلم باید مشکل بسیاری از آدم ها باشد که لازم است توالی آن اشکال در چند نسل با بهره گیری از نشانه شناسی نشان داده شود، چون سینما در اصل هنر به تصویرکشیدن زندگی انسان ها است و نباید آن را وسیله ای برای تخدیر اندیشه ها و مقاصد منفعت طلبانه و مغرضانه ساخت. سینمای حقیقت جو باعث ترویج عقلانیت و کمالات انسانی می شود و با بهره گیری از این عقلانیت چگونگی برون شد انسان از روزمرگی را به او نشان می دهد. این سینما گزارشگر مرگ عقلانیت انسان ها نیست، چنان که گزارشگر زمینی بودن ابعاد معرفتی او هم نیست؛ بلکه روش تغییر زندگی و خارج شدن از بحران را با استمداد از تعقل به او نشان می دهد. سینما باب خودشناسی را به روی انسان باز می کند و تصویر عمیقی از انسان و عشق و رنج و تنهایی او ارائه می دهد و نحوه ی معنی دارشدن یا بی معنی شدنش را به تصویر می کشد و در یک کلمه، هویت انسانی را به انسان برمی گرداند و مسائل ازلی او را در پیش رویش قرار می دهد.

این سینما کشاکش غریزه و وظیفه، غلبه بر احساسات شخصی برای رسیدن به یک شعور فرهنگی، رهایی، جلوه های فطرت و ارتباط انسان با طبیعت، رویکرد به فوق طبیعت، جست وجو برای تسکین دردهای زندگی، زیبایی شناسی و عدالت جویی انسان را به تصویر می کشد؛ مسائلی که از ازل با انسان بوده اند و هرگز او را ترک نخواهند کرد و فیلم های تأثیرگذار ناگزیر یک یا چند مسئله ی اصلی از این گونه را در خود دارند و به همین دلیل می توانند بیننده را درگیر کنند.

سینما جنبه ی انتزاعی دنیای واقعی است و ارائه ی صورت های کامل و متنوع الهی و انسانی در آن مشروط به داشتن علم به صورت ها و قالب هایی ازلی است که با زبان نمادین و رمزگانی خاص و با اتصال به عالم مثال که جهان صورت ها است امکان پذیر است و زیبایی از همین تناسب ها زاده می شود و مطبوع فطرت آدمی قرار می گیرد. بزرگ ترین حرکت معرفتی در حکمت اشراق، اتصال به عالم مثال است. به این ترتیب، راه انسان به سوی کل باز می شود. در این نگره، انسان و موجودات دیگر قائم و بریده از کلیت عالم فرض نمی شوند. چنین است که قلب انسان در برابر مطلق و انوار اسپهبدی و داده های عقل فعال گشوده می شود.

خیال در مراتب کمال یافته ی خود از صورت هایی تغذیه می کند که به گفته ی شهرزوری فاقد مکان، جهت وضع و موضوع جسمی است.[۳۹] این صورت ها در جهان مثالی قرار دارند. انسان از راه خیال با عالم مثال در ارتباط قرار می گیرد. سهروردی تنها راه اتصال به عالم مثال را تحیر در حس می داند. وی در کتاب

گرهارد ورم واله: توسالوبوکه ۱۹۸۵، برای لوبوکه پاریس، مدیران هنری گرهارد ورم واله و بیل بات.

التلویحات می‌نویسد: «هنگامی که شواغل حسی تقلیل یابد، نفس ناطقه در خلسه‌ای فرورفته و به جانب قدس متوجه و مجذوب می‌گردد. در این هنگام است که لوح صاف و شفاف ضمیر آدمی به نقش غیبی منقش می‌گردد. این نقش گاهی به‌سرعت پنهان گشته و گاهی بر حالت ذکر آدمی پرتو می‌افکند. در برخی از موارد، نقش غیبی به عالم خیال رسیده و از آن‌جا به علت تسلط خیال در لوح حس مشترک به نیکوترین صورت و در غایت حسن و زیبایی ترسیم می‌پذیرد. آن‌چه از باطن غیب آدمی به حس مشترک وی می‌رسد گاهی در قالب یک صورت زیبا قابل‌مشاهده بوده و گاهی بر سبیل کتابت سطری است که به رشته‌ی نگارش در می‌آید».[۴۰]

صورت‌های خیالی قابل‌انتقال به حس مشترک‌اند، چون قوه‌ی متخیله و حس مشترک همانند آینه‌هایی‌اند که برابر یکدیگر افتاده باشند. سهروردی صورت‌های خیال را صور قائم‌به‌ذات می‌داند که خارج از عالم نفس قرار دارند.[۴۱] این صورت‌ها دارای مکان و محل نیستند و آن‌ها را نمی‌توان در شمار امور معدوم به شمار آورد، زیرا یک امر معدوم مقصود و ممتاز نیست و محکوم به احکام ثبوتی نیز نیست. این صورت‌ها در ذهن انسان نیز جایی ندارند چون انطباع کبیر بر صغیر محال است. آن‌ها در عالم خارج نیز قرار نگرفته‌اند، زیرا اگر صورت‌های خیالی در عالم عینی استقرار داشته باشند لازمه‌ی آن این خواهد بود که هر کس دارای حس سلیم ماست بتواند آن‌ها را مشاهده کند، ولی مسلم است که این صورت‌ها در معرض مشاهده‌ی عینی اشخاص قرار ندارند.

پس این صورت‌ها نه در موطن ذهن‌اند و نه در موطن جهان خارج، و چون صورت‌های جسمانی‌اند و از سعه و

کلیت عقلی برخوردار نیستند، در عالم عقول نیز قرار ندارند. پس این صورت‌ها موطن خاص خود را دارند. قوه‌ی خیالی خیال متصل و عالم صور خیال منفصل شمرده می‌شود. خیال متصل در ارتباط با خیال منفصل است.

صورت‌های مثالی خودبه‌خود زشت و قبیح نیستند، ولی هنگامی که روزنه‌ی ادراک نفس ظاهر می‌شوند، رنگ مظهر گرفته و در برخی موارد به علت سلسله مناسبات، زشت به نظر می‌آیند.[۴۲]

دلیل این‌که صورت‌های خیالی دائمی نیستند، این است که اگر این صورت‌ها دائمی بودند، دو اشکال پیش می‌آمد: یکی آن‌که فاعل را که متخیله است از فعل باز می‌داشتند؛ دیگر آن که قابل را که حس مشترک بود از قبول باز می‌داشت؛ چون التفات نفس به یکی از دو جانب مانع التفات به جانب دیگری می‌شود.[۴۳] با این تحلیل است که شیخ اشراق نتیجه می‌گیرد لازم است صورت‌های خیالی مدام متغیر باشند و انسان هنرمند در هر لحظه با ابداع جدید، با افاضه‌ای نو و صورتی نوین روبه‌رو شود که نوزایی هنر از همین راه تأمین می‌شود.

۵ـ معرفت شهودی

اساس معرفت شهودی قبس و اخگری است که از سوی وادی ایمن به سراغ انسان می‌آید:

ز آتش وادی ایمن نه منم خرم و بس
موسی این جا به امید قبسی می‌آید

دریافت‌های پیشگامان سنت ایرانی معرفت، به‌ویژه در حوزه‌ی عرفان و شهود، ملی و منطقه‌ای نیست و به همه‌ی جهانیان تعلق دارد و ریشه‌ی بخش اعظم آن در داده‌های قرآنی است. به همین دلیل، توجه به عرفان ایرانی جهانی شده است و ضرورت بازگشت به اسطوره‌ها، تفکرات آیینی و سنت‌ها و ارزش‌های بومی از یک سو، رجوع به عرفان اسلامی شیعی را از سوی دیگر در خود می‌نمایاند. در قرآن است: «ان فی ذالک لذکری لمن کان له قلب او القی السمع و هو شهید». مشاهده در مفهوم عرفانی آن به معنی سقوط کامل حجاب است. رتبه‌ی مشاهده از مکاشفه بالاتر است.[۴۴] لازم است مکاشفه‌ای در پرده‌ی نقره‌ای سینمای ایران صورت گیرد. نمی‌توان همه چیز را فنای نفس و نان کرد و درعین حال به خودآگاهی رسید.

در عرفان ایرانی، «معرفت» مفهومی متفاوت از «معرفت شناسی» (epistemology) دارد که در نزد سقراط و افلاطون مطرح است. معرفت در عرفان ایرانی غیرقابل تعبیر است.[۴۵] از ابوسعید ابوالخیر پرسیدند معرفت چیست؟ گفت آن‌که کودکان ما می‌گویند: «بینی پاک کن پس حدیث ما کن».[۴۶] از نظر عین‌القضات همدانی، معرفت به وسیله‌ی بصیرت قابل دسترسی است[۴۷] و آن چشمی در درون آدمی است که هر گاه این چشم باز شود، بدیهیات عالم ازلی ادراک خواهد شد.[۴۸] او نسبت چشم عقل را با چشم بصیرت مانند نسبت پرتو آفتاب با ذات خورشید می‌داند.[۴۹] کار سینماگر بازکردن این بصیرت است. به تعبیر عین‌القضات، سالک لازم است از ورود خاشاک به بصیرت خود پرهیز کند تا بصیرت او آلوده و کم‌بین نشود.[۵۰] بصیرت در تعبیر خواجه عبدالله انصاری، دیده‌ورشدن است و چراغی است در دل که «اینکم» و ندا در گوش که «ایدرم» و نشان روشن که «با توام».[۵۱]

آلت‌های نفس چیزهایی‌اند که انسان با آن پدیده‌ها را درمی‌یابد. این آلت‌ها و نحوه‌ی استفاده از آن‌هاست که انسان را از چهارپا متمایز می‌کند. عارفان اسلامی میان علم و بصیرت تمایز قائل شده‌اند. خواجه عبدالله انصاری ابصار را سه قسم می‌داند: بصر عقل، بصر حکمت و بصر فراست. او برای بصر حکمت سه علامت قائل است:

۱. دیدن شفقت در هر فرصت تا جنگ برخیزد؛
۲. دیدن خیر در هر قسمت تا شتاب برخیزد؛
۳. دیدن اشارت حق در صنعت تا آشنایی زاید.[۵۲]

علم در تعابیر عارفان همان بصیرت است و بصیرت با این مشخصه‌ها است که مولد ایمان است[۵۳] و غرض نهایی نیل به دار امن و بیت قرار است. حتی ماندن در معرفت نیز غرض نیست؛ انسان به مرحله‌ای

از معرفت می رسد که به قول ابوسعید ابوالخیر: «اشتغال به دلیل پس از وصول محال می نماید.»[۵۴]

در بسیاری از فیلم های ایرانی، برای نمایش آگاهی و راه‌یابی به حوزه‌ی معرفت، به‌ویژه معرفت شهودی، هویت فردی یک شخصیت از او گرفته می شود ولی در فیلم **خانه‌ای روی آب** بهمن فرمان آرا، دکتر سپیدبخت همان که هست باقی می ماند و تنها یک میل، یک عمل برآمده از آگاهی خودش، او را به سرنوشتی شایسته می رساند. در این فیلم، انسان به معرفت رسیده لازم نیست هویت فردی خود را از دست بدهد و همانند یک آدم فضایی و یا خیالی جنبه‌ی انتزاعی و تجریدی پیدا کند.

بر این اساس، ضروری می نماید تا دلایل بی توجهی به سنت ایرانی معرفت در هنر هفتم در ایران، به‌ویژه پس از انقلاب اسلامی، مورد ارزیابی قرار گیرد.

دلایل بی‌توجهی به سنت ایرانی معرفت

ایرانیان بر اساس سنت معرفتی خود کلی نگر، شهودگرا و عارف مشرب اند. نیکلسون می گوید: هنر و ادب سامی به جزئیات و واحدها متوجه است و هنر و ادب آریایی به کلیات و پیکره‌ها. سامی درخت را می بیند، جنگل را نمی بیند، ولی ایرانی مشاهده‌گر جنگل است و درخت را نمی بیند.[۵۵] سنت های یادشده کم تر در سینمای ایران دیده می شود. چرا سینمای ایران متأثر از فرهنگ خودش نیست؟ دلایل این بریدگی را در چند نکته‌ی زیر می توان جست:

۱. ناتوانی در ادراک غیب. بشریت انسان هنرمند که در روزگار ما تبلور یافته‌تر از معنویت اوست، ابعاد معنوی او را از هر نوع ظهور و نمود باز می دارد. این امر مانع از مشاهده‌ی غیب و سیاحت در عرصه‌ی آن می‌شود. غیب در پرده است؛ در پرده رازهایی است که از چشم اغیار پوشیده است. هنرمند لازم است غیریت را از میان بردارد تا با جهان غیب مأنوس شود. غیب را جز به دیده‌ی غیب نتوان دید. باید به بصیرت دست یافت و از حدیث نفس پرهیز کرد. سینمای ایران دهه ها است که به حدیث نفس مشغول و از توجه و تأمل در غیب غافل است، چون به سازوکار غیب‌بینی آشنا نیست.

سینماگران لازم است اسباب دیده‌وری را در خود فراهم سازند و به بصیرت رسند و از این روزنه به سنت های فرهنگی خود نظری بیفکنند و بدانند که نباید در لایه های زبرین آن دست‌وپا زنند. هر چه هست در آن لایه های زیرین است. این لایه ها است که تلاطم را به وجود می آورند و موج تولید می کنند. این لایه ها را باید شناخت و با زبان هنر و به طور نمادین و رمزی و با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی به مخاطب انتقال داد. در این راستا، نقش سینمای قوم‌نگاشت و مستند روشن می‌شود. این سینما می تواند به عنوان عامل ارتباط گوشه هایی از هویت و عقلانیت قومیت ایرانی را به حوزه‌ی هنر هفتم انتقال دهد و از این رهگذر به سینمای ایران اعتبار جهانی بخشد.

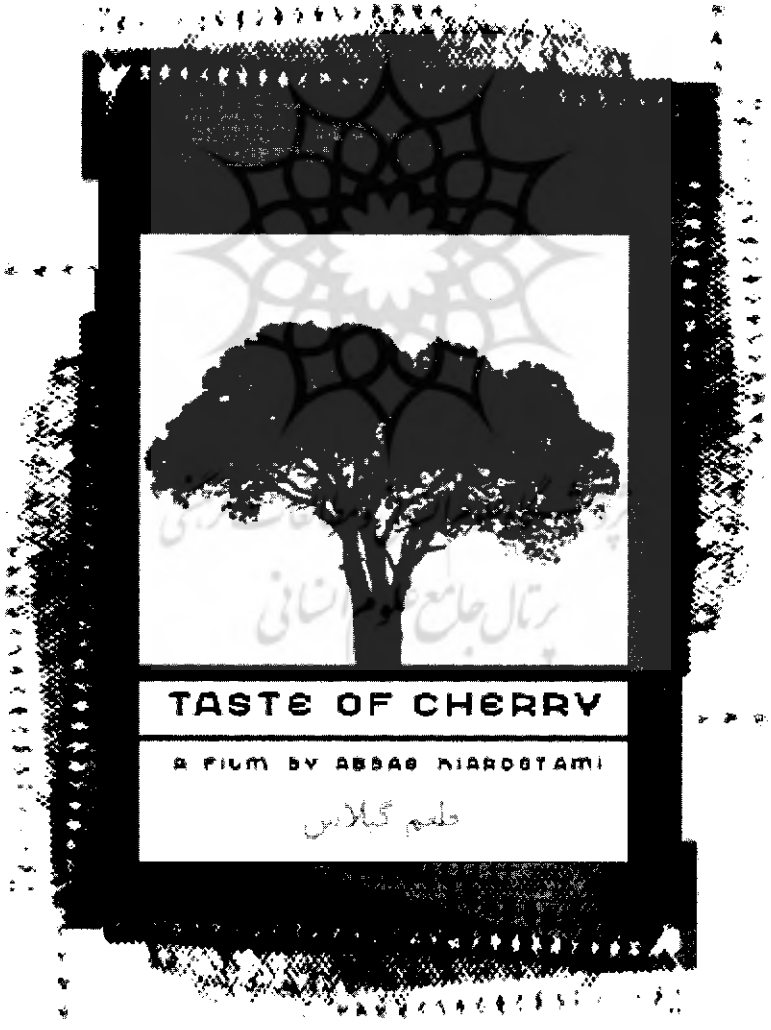
۲. در سینما نظریه‌ی همگرایی حوزه های معرفت به خوبی به چشم می خورد و جریان های معرفتی و دستگاه های فکری ابعاد مختلفی از یک واقعیت یگانه تلقی می شوند ولی نظریه پردازان سینما علی رغم فرصت های خوبی که در اختیار داشته اند، همگرایی را به غلبه‌ی معرفتی غرب در هنر هفتم تبدیل کرده‌اند. در این میان، فلسفه‌ی اسلامی به کلی به فراموشی سپرده شده است؛ هرچند حکیمان معاصر مسلمان نیز در تشخیص امر مورد نیاز توانایی های خود را آشکار نکرده‌اند. به بیان روشن‌تر، تعامل میان حکمت اسلامی و سینما گسیخته است.

۳. قالب گرایی اندیشه نیز از عوامل اصلی بی‌اعتنایی به سنت ایرانی معرفت است. این عامل سبب شده است تا سینما همانند ابزارهای دیگر انتقال معرفت، محصور بماند و بسیاری از تجربیاتی که لازم بود سینماگران سراغ آن ها بروند درون خط قرمز قرار گیرد. این خطوط از عمده‌ترین موانع معرفتی‌اند و نمی گذارند تا فرایند اندیشه‌ی بومی در سینما شکل گیرد.

۴. نحوه‌ی هبوط و حضور و حیات سینما در ایران

نیز از عوامل دیگر بی توجهی به جنبه های معرفتی آن است. عصر ورود سینما به ایران، زمان درگیری سنت و تجدد بود. سنت گرایان با تحریم سینما خود را از این رسانه بیگانه نگه داشتند و ثمره ی تحریم آن ها عدم ترویج سینما در میان عامه ی مردم شد. نیز با دامن زدن به خیالات و آرزوهای سرکوب شده در میان مردم، آن ها را به جهان رؤیاهای غیرواقعی بردند و از سینما ابزاری نه برای تصاعد فکری بلکه برای تخدیر اندیشه ها ساختند. حداکثر عروج سینمای ایران، پرداختن به فیلم های خانوادگی و ملودرام شد و موجب تحریک لایه های عواطف و احساسات گردید و از ایجاد ارتباط با عقلانیت و جنبه های شهودی انسان ایرانی واماند.

سینما محصول تفکر غرب است و هر زمان که بر بستر اندیشه حرکت کند، پیوسته در حال نقد مبانی معرفتی خویش است. سینمای نوع **ترمیناتور، پارک ژوراسیک** و **فیلادلفیا** چه نسبتی با اندیشه، اعتقاد و باور انسان مسلمان ایرانی دارد؟! ما چگونه با استفاده از این ره آورد می توانیم به فرهنگ غنی خود برگردیم؟ پاسخ این پرسش اساسی را باید در بازگشت به هویت خودی دانست. نمی توان در شاخسار تکنیک و تفکر و تحیر غرب لانه کرد. ما باید به منظور احیای معرفت عمومی، از دین، باورها، هنرها، ادبیات، افسانه ها و اسطوره های بومی استفاده کنیم. این منابع اسباب زایش فکری



یوجین آنگه، **ماگامن. خیابان گویلن**، ۱۹۲۵، موزه ی هنر مدرن، نیویورک

و معرفتی بینندگان را به دنبال خواهند داشت. چنان‌که در هر فیلمی یک پرسش اساسی در حوزه‌ی فلسفه‌ی وجود و هستی و یا اخلاق و زیبایی‌شناسی و خیر و شر و زشت و زیبا مطرح شود و طرح این پرسش‌ها بر بستر سنت ایرانی معرفت قرار گیرد، ما یک گام به سمت جلو حرکت کرده‌ایم.

لازمه‌ی تفکرانگیزبودن سینمای ایران این است که نباید با حجاب کشیدن بر بسیاری از چیزها کار خود را ادامه دهد. سینمای ایران باید آینه‌ی ویژگی‌های هویت ایرانی باشد. برخی از فیلم‌ها، ایرانی را در سطحی بسیار پایین‌تر از آن‌چه هست، نشان می‌دهند. در **طعم گیلاس** یک مرد به‌شدت فرنگی در جست‌وجوی مرگ است و ادای روشنفکرها را در می‌آورد. این گونه فیلم‌ها آینه‌ی چهره‌ی مردم ما نیستند.

۵.پس از انقلاب اسلامی، امام خمینی با درایت، سینما را از نوع گناهی که در بطن ساختاری آن جریان داشت، جدا کرد و به این ترتیب سینما به عنوان یک ابزار انقلابی مورد اقبال عامه‌ی مسئولان قرار گرفت. تأثیر انقلاب اسلامی در عقلانیت سینمای ایران، وجه معرفتی نگاه جهانی آن بود. نگاه به انسان و جهان و اهتمام به دردهای مشترک نوع بشر و دغدغه‌های ازلی، از دستاوردهای انقلاب ایران بود که به سینما راه یافت. بر اساس این آموزه‌ها، دیگر سینماگر عشق را

در لانه‌ی روسپیان نمی‌جست. در این سینما، برای سکس و کلام غیراخلاقی و خشونت جایی وجود نداشت، ولی به‌تدریج و تحت تأثیر وضعیت متحول سیاسی و فرهنگی جامعه، خشونت به آن راه یافت. این سینما به‌تدریج به بحران معرفتی و فرهنگی دچار گردید و مسائل آن پیچیده‌تر گشت، هرچند در خارج از مرزهای سیاسی ایران، فرصت‌های مناسبی را به دست آورد.

۶. کامیابی سینمای ایران به میزان گزارشگری و روایت درست آن از حیات محسوس و معقول مردم این سرزمین بستگی دارد، ولی سینمای ما چندان که باید محصول اعتقادات مردم ما نیست. مردم باید باورهای خود را در این سینما ببینند و رابطه‌های عاشقانه، ایمان به خدا و حقیقت و پیشوایان دین، دلبستگی‌ها، دلشوره‌ها، امیدها، اعتمادها و تزلزل‌ها باید در سینما بازتاب یابد تا مخاطبان با بهره‌گیری از پرده‌ی نقره‌ای به داوری درباره‌ی خود بپردازند.

۷. نگاه سینمای ما خالی از داده‌های فرهنگ اسلامی و ایرانی و سنت‌های بومی و منطقه‌ای و عقلانیت و هویت ایرانی است. تهی از مختصات ایرانی بودن، به‌ویژه در حوزه‌ی معرفتی و خردورزی مشهود است و ما اسطوره‌ها، جهان‌شناسی، عرفان، اخلاق و ادب ایرانی را در آن کم‌تر به تماشا می‌نشینیم و سینماگران ما به‌طورکلی فارغ از این دل‌مشغولی‌ها هستند و دانش جدی آن‌ها بیش‌تر به عرصه‌های نمایش و تسلط بر رسانه‌ی سینما محدود می‌شود و هدف‌های معرفتی خاصی را در حوزه‌ی سنت‌های ایرانی معرفت دنبال نمی‌کنند.

۸. سینما قبل از هر چیز پاره‌ای از فرهنگ حاکم بر جامعه است که نمی‌توان آن را از زمینه‌های اجتماعی‌اش جدا کرد. از آن‌جا که جامعه‌ی ما از برخی مراحل فرهنگی عبور نکرده است، اندیشه‌سازان دستاوردهای هنر و ادبیات کهن ایرانی را از یاد برده‌اند. امّا در گذشته این‌طور نبود و **شاهنامه**، به عنوان نمونه، ضمن این‌که یک هنر است، تفکر محض نیز هست. فلسفه‌ی زندگی در **شاهنامه** موج می‌زند و حکیم فردوسی بی‌آن‌که شعار دهد، خردمندانه چالش‌های خیر و شر و کین و محبت و دین و دنیا و جهل و خرد را به تصویر می‌کشد و انسان را با فرهنگ و جریان اندیشگی خود هم‌سو می‌سازد.

محدودکردن عرضه و ساخت فیلم به جغرافیای ایران با اهداف جهانی ایرانیان و انقلاب اسلامی هم‌آوا نیست، هرچند در عمل سینمای فرهنگی ما از مرزهای کشور فراتر رفته و در تضارب اندیشه با سینمای اندیشه‌ی ملت‌های دیگر قرار گرفته، که لازم است به این چالش‌ها و تعامل فرهنگی توجه شود و افق‌های دوردست شناسایی گردد، و در این راستا ما به افکار جدید نیازمندیم. نمی‌توان با ترجمان و تقلید اندیشه‌ها و دستاوردهای هنری دیگران هدف‌های ملی خود را دنبال کنیم، به‌ویژه این‌که داده‌های آن‌ها با تجربه‌ی ملی و دینی مردم ما سازگار نیست. راهیابی و حضور در وادی ناشناخته‌ها و برداشت نو از اندیشه‌های کهن و حکمت خالده و لوگوس جاودانه به دو عنصر کاردانی و جسارت نیاز دارد.

۹. رمز و نماد می‌توانند واسطه‌ی ادراک عمیق‌تر ما از جهان شوند و به همین دلیل قرآن اساس معرفت را نظام نشانه‌ای قرار داده است. برخی از نظام‌های نشانه‌ای که قرآن از آن‌ها بهره می‌گیرد، ضوابط و معیارهایی آن‌چنان محکم و غیرقابل‌تصرف دارند که آن‌ها را فوق اختلاف سبک و فرهنگ قرار می‌دهند. قرآن در راستای ژرفانمایی عالم اعیان، پیوستگی این عالم را که آن را عالم ظاهر می‌خواند با عالم غیب به عنوان یک امر غیرقابل‌انکار معرفی می‌کند و جهان پدیدارهای مادی را ظاهر همان جهان و آن جهان را باطن این جهان می‌داند. بر این اساس، رمزها و نشانه‌ها نقشی مهم و تعیین‌کننده در شناخت فرد از جهان بر عهده دارند. نشانه‌ها بخشی از جهان واقع‌اند و با تأویل آن‌ها می‌توان به لایه‌های زیرین حقیقت و ابعاد ناپیدای جهان دست یافت. این نشانه‌ها روابط را سریع‌تر و مؤثرتر از رشته‌ی کلام منتقل می‌کنند و خود از اسباب

مراقبه و تفحص بی‌پایان‌اند.

نشانه‌ها در بیان قرآن به «آفاقی» و «انفسی» تقسیم می‌شوند[۵۶] و انسان ناآشنا با جهان نشانه‌ها، انسانی مهجور و خفته است. او نمی‌تواند با رازها ارتباط برقرار کند و از رویدادها عبرت گیرد و متنبه شود و به همین دلیل مدام از این نشانه‌ها اعراض می‌کند.[۵۷] مخاطبان راستین نشانه‌ها انسان‌های مؤمن،[۵۸] اندیشمند،[۵۹] دانشمند[۶۰] و صاحب خردند[۶۱]؛ هرچند برخی از این نشانه‌ها جهانی و بزرگ[۶۲] و قابل‌فهم برای همه‌ی جهانیان است.[۶۳] نقش این نشانه‌ها باروری اندیشه[۶۴] در انسان است. نشانه‌ها برای کسانی که اهل تأمل و از دانشمندان‌اند، توضیح داده می‌شوند[۶۵] و انکار یا به استهزاگرفتن این نشانه‌ها یا فراموشی آن‌ها[۶۶] پی‌آمدهای ناگوار و دردناک دارد[۶۷] و درهای آسمان به روی این گروه‌ها گشوده نمی‌شود.[۶۸]

این نگاه عمیق و ژرفانگر پس از ورود اسلام به ایران، در میان آنان تأثیر ماندگار گذاشت. ایرانیان که از دیرباز از دوستداران گفتارهای شورانگیز و رمزی بوده‌اند، تحت تأثیر این رویکرد قرآنی به شکفتگی مفیدی دست یافتند. منصور حلاج که از عارفان برجسته‌ی ایران است، تحت تأثیر همین داده‌ها از پیشگامان تأویل در جهان اسلام شد. شیخ روزبهان بقلی شیرازی در **شرح شطحیات** از حسین بن منصور حلاج تعبیر به «شاه مرغان عشق» کرده و او را از پیشوایان خود در گفتن شطحیات می‌داند.[۶۹] منصور حلاج کتابی در غرایب علم شطح فراهم ساخت و آن را **منطق الاسرار ببیان الانوار** نام نهاد و روزبهان آن را شرح کرد و **شرح شطحیات** نامید.[۷۰]

بر این اساس، عرفان اسلامی از همان آغاز بر رمزگرایی پایه‌ریزی شد. در این نگاه چنان که تاج‌الدین حسین بن حسن خوارزمی در شرح **فصوص الحکم** می‌نویسد: عالم مأخوذ از علامت است و هر فردی از افراد عالم مظهر اسمی از اسماء الهی است.[۷۱]

ما دیدیم شیخ اشراق سهروردی در قلمرو حکمت نیز همانند عرفان به رمزگویی پرداخته است و این گرایش قرآنی در حوزه‌ی ادبیات فارسی نیز پیروی شده است. یعنی در هر سه حوزه‌ی عرفان، حکمت و ادب و هنر، ایرانیان به زبان رمز سخن گفته‌اند. ولی با تأسف این زبان کم‌تر به قلمرو سینمای ملی ما راه یافته است. امروزه، فقر سینمای ملی ما به لحاظ زبان رمز و نمادگرایی و نگاه تمثیلی که قابلیت انتقال دستاوردهای سنت معرفتی ایران را در خود نهفته دارد و در عمل از ابزار این سنت به شمار می‌رود، مشهود است. سینماگران ما بیش‌تر به بیان صریح و گفتاری اکتفا می‌کنند. این در حالی است که داستان‌های رمزناک سینما می‌تواند با ناخودآگاه انسان رابطه برقرار کند و جهان‌نگری آن‌ها را تحت تأثیر خود قرار دهد. چون رمزها و نمادها در انتقال عناصر معرفتی بسیار کارسازند و می‌توانند رازهای پنهان و سربه‌مهر درون آن‌ها را بر ایشان آشکار سازند.

۱۰. یکی دیگر از دلایل ناکارآمدی معرفتی سینمای ایران در حوزه‌ی سنت معرفتی ایران، کاستی‌های تکنیکی آن است. ورود به عرصه‌های پهناور احساس، عقل و دل به ابزارهای علمی و تکنیکی بسیار دقیق نیازمند است و بدون فراگیری و تسلط بر این فن‌آوری نمی‌توان به جهان پهناور مشهودات و معقولات و مجردات راه یافت.

یادداشت‌ها

۱. افضل‌الدین کاشانی، **جاودان‌نامه**، مصنفات، ص ۳۰۰.
۲. مقدمه‌ی **تمهیدات** از عفیف عسیران (تهران: کتابخانه‌ی منوچهری)، ص ۱۰۱.
۳. ناصر خسرو، **زادالمسافرین** (تهران: بوذرجمهری)، ص ۳۹۳.
۴. **دره التاج**، بخش نخست، ص ۷۱۳.
۵. **التحصیل**، ص ۷۸۶.
۶. همان‌جا.
۷. همان، ص ۷۸۶.
۸. **دره التاج**، صص ۷۱۴،۷۱۳.
۹. **مرآت المحققین**: مجموعه آثار شیخ محمود شبستری، صص ۳۵۶،۳۵۵.
۱۰. **کشاف اصطلاحات**، ج۲، ص ۱۸۱۰.
۱۱. جرجانی، **تعریفات**.
۱۲. **مرآت المحققین**، ص ۳۵۶.
۱۳. افضل‌الدین کاشانی، **مصنفات**، ص ۲۴۸.
۱۴. **مرآت المحققین**، ص ۳۵۶.

۱۵. **مرآت المثنوی**، ص ۵۹۴.
۱۶. همان، ص ۵۹۲.
۱۷. **کشاف اصطلاحات**، ج۲، ص ۱۸۰۹.
۱۸. **المحصل**، ص ۸۰۲.
۱۹. همان.
۲۰. **مجموعه‌ی دوم مصنفات**، ص ۴۲.
۲۱. **پرتونامه‌ی شیخ اشراق**، ص ۸۰.
۲۲. افضل‌الدین کاشانی، **مصنفات**، ص ۶۰.
۲۳. سیدمحمد خالد غفاری، **فرهنگ اصطلاحات آثار شیخ اشراق سهروردی** (تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۰)، ص ۲۲۸.
۲۴. فارابی، **مدینه‌ی فاضله**.
۲۵. الداج عمادی، **شیخ اشراق**، ص ۱۹.
۲۶. **مرآت المثنوی**، ص ۵۹۴.
۲۷. احمق و مسخره.
۲۸. **کشاف اصطلاحات**، ص ۷۶۸.
۲۹. **حکمت الاشراق**، به نقل از **اسرار الحکم** ملاهادی سبزواری، ص ۲۱۰.
۳۰. **اسرار الحکم**، ص ۲۱۴.
۳۱. رک: **عوالم** ابن‌عربی و مسئله‌ی «کثرت دینی»، صص ۸۸۸۹، ویلیام چیتیک، ترجمه‌ی سید محمود یوسف ثانی، (تهران: پژوهشکده‌ی امام خمینی و انقلاب اسلامی، ۱۳۸۲).
۳۲. **کشاف**، ص ۷۶۸.
۳۳. همان‌جا.
۳۴. همان، صص ۲۵۹،۲۶۰.
۳۵. **معارف**، ج۲، ص ۱۷۴.
۳۶. همان، ص ۱۷۵.
۳۷. افضل‌الدین کاشانی، **مصنفات**، ص ۶۰۵.
۳۸. **اسرار الحکم**، ص۲۲۸.
۳۹. شهرزوری، **شرح حکمه الاشراق**، چاپ سنگی، ص ۳۴۹.
۴۰. سهروردی، **التلویحات**، مجموعه‌ی اول، چاپ استانبول، ص ۳۰۴.
۴۱. **شرح حکمه الاشراق**، ص ۴۷۰.
۴۲. «حاشیه‌ی حاج ملاهادی سبزواری»، اسفار، ج۱، چاپ تهران، ص ۴۰۳.
۴۳. **حیات النفوس**، ص ۵۲۳.
۴۴. علی کاشف الغطاء، **نقد الاراء المنطقیه و حل مشکلاتها** (نجف، مطبعه النعمان)، ص ۲۲۲.
۴۵. عین‌القضات همدانی، **تمهیدات**، مقدمه و تصحیح عفیف عسیران (تهران: کتابخانه‌ی منوچهری)، ص ۱۰۹.
۴۶. **اسرار التوحید**، ص ۲۵۹.
۴۷. **تمهیدات**، ص ۱۱۰.
۴۸. همان، ص ۱۱۲.
۴۹. همان، ص ۱۱۳.
۵۰. همان، ص ۱۳۴.
۵۱. خواجه عبدالله انصاری، **صد میدان**، به اهتمام قاسم انصاری (تهران: کتابخانه‌ی طهوری).
۵۲. همان، ص ۵۷.
۵۳. ملافیض کاشانی در **قره‌العیون** (ص ۳۴۷) می‌نویسد: «مرجع الایمان الی العلم و ذلک لان الایمان هوالتصدیق بالشی علی ما هو علیه و لا محاله هو مستلزم لتصور ذلک الشی کذلک و هی معنی العلم، والکفر ما یقابله»، **قره العیون** (تهران: کتابفروشی اسلامیه، ۱۳۷۸)، ص ۳۴۷.
۵۴. محمد بن منور، **اسرار التوحید فی المقامات الشیخ ابی سعید**، تصحیح احمد بهمنیار (تهران: زبان و فرهنگ ایران).
۵۵. رک: ترجمه‌ی فرانسوی کتاب کوچک **gulb** به نام **گرایش‌های نوین در اسلام**، (**Les tendaces modernes do lislam**).
۵۶. فصلت/۵۳.
۵۷. انعام/۴.
۵۸. حجر/۷۷.
۵۹. نحل/۱۷.
۶۰. نمل/۵۲.
۶۱. نحل/۶۷.
۶۲. نازعات/۲۰.
۶۳. عنکبوت/۱۷.
۶۴. بقره/۲۱۹.
۶۵. انعام/۱۸.
۶۶. طه/۱۷.
۶۷. بقره/۳۹ و آل‌عمران/۱۷.
۶۸. اعراف/۴۰.
۶۹. شیخ روزبهان بقلی شیرازی، **شرح شطحات**، ص ۱۳.
۷۰. همان.
۷۱. تاج‌الدین حسین‌بن حسن خوارزمی، **شرح الفصوص الحکم**، تصحیح نجیب مایل هروی، ص ۲۴.