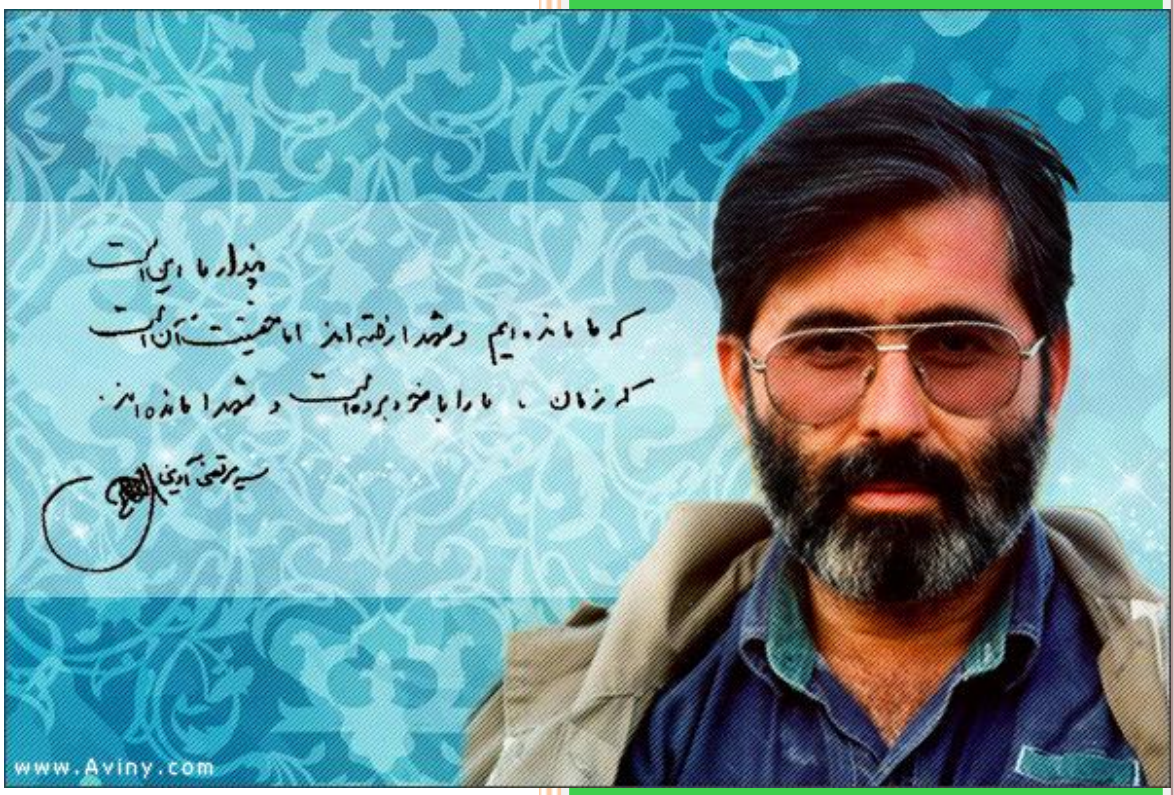
کتابخانه الکترونیکی
http://KetabFarsi.ir

مقالات سینمایی



مجموعه شماره 8 از مقالات

شهید سید مرتضی آوینی

مجموعه مقالات

سینمایی

این کتاب مجموعه ای است از مقالات شهید سید مرتضی آوینی که پیرامون موضوع سینمایی گردآوری شده است.

فهرست مطالب

آینه‌ی جادو..... 3

جذابیت در سینما..... 12

جادوی پنهان و خلسه نارسیستی..... 30

مونتاژ به مثابه معماری سینما..... 41

فرزندان انقلاب در برابر عرصه های تجربه نشده سینما..... 54

رمان، سینما و تلویزیون..... 69

آینه‌ی جادو

در فیلم هیچ تصویری نمی‌تواند «سهواً یا به طور تصادفی» درمیان مجموعه‌ی تصاویر فیلم قرار بگیرد؛ این یک اصل کاملاً بدیهی است که انسان را به یک خصوصیت جامع درباره‌ی «واقعیت سینمایی» راهبر می‌شود .مراد از واقعیت سینمایی همان واقعیتی است که بر پرده‌ی سینما عرضه می‌گردد.

چرا چنین است؟ چرا در فیلم هیچ تصویر غیرضرور، اشتباهی یاتصادفی نمی‌تواند وجود داشته باشد، حال آنکه در واقعیت خارج یا واقعیت پیرامون هرگز چنین نیست؟1 در فیلم هر یک از تصاویر با تصاویر قبل و بعد از خویش و با مجموعه‌ی فیلم ارتباطی معین و پیش‌بینی شده دارد و پیوند بین تماشاگر و فیلم نیز موکول به آن است که تماشاگر این روابط معین و پیش‌بینی شده را دریابد .در اینجا هرگز این امکان وجود ندارد که دو تصویر بدون قصد خاصی کنار یکدیگر قرار بگیرند و یا تصویری بی‌دلیل در میان مجموعه‌ی تصاویر فیلم جاگیر شود.

ممکن است در جواب این سوال بگوییم :خوب! هر فیلم به ناگزیر دارای سیر دراماتیک و منطق معین و مشخصی است و اگر یک تصویر بدون رابطه‌ی درست با این سیر در آن میان بنشیند، هیچ فایده‌ای نخواهد داشت جز آنکه تماشاگر را گیج خواهد کرد و مانعی خواهد شد در سر راه درک کامل معنای فیلم.

در این جواب مسامحه‌ای وجود دارد و آن این است که باز هم اصل سوال مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است.

باز هم می‌توان پرسید: این درست! اما چرا چنین است؟ مگر تماشاگر در زندگی معمول خویش از این قدرت و اختیار برخوردار است که همه‌ی حوادث و وقایع و اشخاص و اشیاء را درست آن سان که خود می‌خواهد به عرصه‌ی وقوع و وجود بیاورد؟

جواب را نهایتاً باید در بررسی ماهیت «واقعیت سینمایی یا واقعیت معروض در فیلم» جست‌وجو کرد که لاجرم با کیفیت وجود اشیاء در قاب تصویر (فریم فیلم) نیز ارتباط خواهد یافت. واقعیت عرضه شده در فیلم،

آرمانی و مطلق‌گراست و از این لحاظ، امکان وجود صدفه (تصادف)، اشتباه و یا عدم قصد در آن وجود ندارد و با صرف‌نظر از مهارت فیلمساز، هرچه بر پرده می‌آید دارای «معنایی معین» است و «رابطه‌ای مشخص با دیگر اجزا و عوامل»

واقعیت سینمایی «مصنوع فیلمساز» است و با عنایت به پیام و محتوا و غایات و سرنوشت واحدی شکل گرفته‌اند که فیلم بدان منتهی خواهد شد .تکلیف نهایی را «غایات فیلمساز» تعیین می‌کند و بنابراین، همه چیز ـ زمان و مکان، حرکات و روحیات پرسوناژها و ... حتی طول پلان‌ها ـ با توجه به صورت آرمانی فیلم آنچنان که مورد نظر فیلمساز است، از سرنوشت واحدی تبعیت خواهد کرد.

تلاش‌های فیلمساز چه در هنگام دکوپاژ، فیلمبرداری و یا مونتاژ بالاخره باید به آنجا منتهی شود که او نتیجه‌ی کار را به مثابه «اثر خویش» تصدیق کند .«زبان سینما» نیز زبان واحدی است که در آن بیان عواطف و احساسات از طریق تصویر متحرک اصالت خواهد یافت که با صرف نظر از تفاوت‌های فردی، با توسل به «گرامر یا دستور زبان معینی» انجام می‌شود؛ و لذا فیلم صورتی آرمانی و مطلق‌گرا خواهد یافت که در آن، همان‌طور که گفتیم، از جانب فیلمساز جایی برای تسامح، عدم قصد، اشتباه و یا صدفه وجود نخواهد داشت.

در فیلم جایی برای «**انتخاب**»تماشاگر وجود ندارد؛ فیلمساز به جای تماشاگر فکر و انتخاب کرده است و همه‌ی اشیاء و اشخاص و وقایع و حرکات در واقعیت سینمایی «نشانه»هایی هستند که به غایات، مفاهیم و عواطف موردنظر فیلمساز اشاره دارند. دخالت عوامل پیش‌بینی نشده را در کار، چه از سر ناشیگری باشد و چه از سر مهارت بسیار فیلمساز، نباید نقض‌کننده‌ی این معنا دانست.

واقعیت عرضه شده در فیلم بیش از هر چیز قابل قیاس با فضای مثالی رؤیاهاست .در رؤیا نیز همه چیز نشانه و علامت است نه واقعیت؛ نشانه‌هایی سمبلیک، دال بر معنای خاص. رویا نیز «جهان سوبژکتیو» درون انسان است که انعکاس بیرونی یافته است، همچون فیلم که خواه‌ناخواه نشان‌دهنده‌ی دنیایی ذهنی است که

فیلمساز در آن زندگی می‌کند. هرکس در «جهان معرفت» خویش می‌زید و این جهان همان قدر به «جهان واقعی» نزدیک است که معرفت او راهبر به حقیقت شده است.

جهان رؤیاها فضای مثالی است و هرگز احکام «دنیای واقعی» بر آن بار نمی‌شود. در عالم واقع، قوانین طبیعی، قراردادهای اجتماعی و احکام شریعت امیال آدم‌ها را مقید می‌دارند. در جوامع غربی هم که با نیرنگِ «آزادی دین» در واقع قیود احکام دینی را از سر راه خویش برداشته‌اند، قراردادهای اجتماعی و محدودیت‌های طبیعی وجود بشر او را از دستیابی به متعلقات اهوا و آمال شهوت‌پرستانه‌ی خویش بازمی‌دارد و لذا بشر غربی جهان رؤیا را که از سیطره‌ی «ضمیر ناخودآگاه» رهایی دارد و احکام عالم واقع بر آن بار نمی‌شود، جهانی آزاد می‌داند .«آزادی» بدین مفهوم، آزادی نفس اماره است که درست در تضاد با معنای «حریت» ـ که آزادی واقعی است ـ قرار می‌گیرد. آزادی حقیقی، آزادی از پرستش اهواست: و لا تکن عبد غیرک و قد جعلک الله حراً.2

اگر رویا بنا بر صورت عامیانه‌ی تعلیمات فروید 3 جهانی آزاد باشد، سینما را نیز باید جهانی آزاد نامید، چراکه بشر توانسته است از سیطره‌ی ضمیر ناخودآگاه که ضامن حفظ قراردادهای اجتماعی و قوانین طبیعت در درون آدمی است، به آن پناه برد و نفس اماره‌ی خویش را رها کند .بر پرده‌ی سینما می‌توان «انعکاسات ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر» را نیز نظاره کرد.

آنان که از نفوذ فیلم‌های پورنو 4 در میان غربی‌ها باخبرند در جست‌وجوی شاهد و مصداق بر مدعای ما چندان درنمی‌مانند، اگرچه نگاهی به«دنیای کارتون»، خصوصاً در نمونه‌هایی چون «سوپرمن» و امثال آن، می‌توانند کافی باشد. بشر جدید در پرسوناژهایی چون سوپرمن و «مرد شش میلیون دلاری» و ... خود را در جریان یک تخیل سینمایی از بار محدودیت‌های طبیعی وجود خویش رها کرده است و میدان عمل وسیع‌تری برای ارضای قوه‌ی غضب خود به دست آورده. به توسط پورنوگرافی نیز سد محدودیت‌های وجود طبیعی خویش را در جهت اطفای شهوات حیوانی حتی‌المقدور از سر راه برداشته و امکان استغراق هرچه

بیشتر در لذات جنسی را برای خود فراهم آورده است .«فیلم‌های جادویی» نیز انعکاس ـ یا پروژکسیون ـ اوهام و تخیلات رویایی بشر جدید به خارج از وجود اوست.

با پذیرش این مقدمات، پس باید پذیرفت که سینما بتواند گاه به مثابه «رویای صادقه» جهان فردا و سرنوشت انسان را در پیش چشم ما بگشاید ...و مگر چنین نبوده است؟ «حسی غریب» بشر امروز را نسبت به عاقبت خویش تذکر بخشیده است و اگرچه این تذکر ضمنی هرگز فرصت نیافته که به خودآگاهی برسد، اما فیلم‌ها توانسته‌اند آینه‌ی این حس غریب باشند و در چشمِ آگاهان، پرده از سرنوشت محتوم بشر بردارند.

سینما اکنون آینه‌ی ضمیر بشر غربی است و بر پرده‌ی آن، همه‌ی آنچه او از خود و دیگران می‌پوشاند انعکاس یافته است .ادبیات، تئاتر و سینمای ابسورد ـ که در اینجا مترادف با معنای «پوچی» گشته است ـ در حقیقت بازتاب همان بن‌بست روحی بشر جدید است در آینه‌ی هنر .«ابسورد» بن‌بستی است که غرب در آن به آخر خط رسیده است .سینما بشر غربی را لو داده است و صفات باطنی او را آشکار ساخته... و در کنار آن، ناگفته نباید گذاشت که وجدان نیم‌خفته‌ی او و فطرتش که هنوز نمرده است نیز در این آینه‌ی جادو انعکاس یافته .فی‌المثل در نگاهی به فیلم کوروساوا می‌توان تحولات باطنی ـ فرهنگی ـ جامعه‌ی ژاپن را در ذیل تاریخ غرب و گرایش پنهان روح ژاپنی را برای بازگشت به خویش و سنت‌های فراموش شده‌ی شرقی نظاره کرد .«دوداسکادن» و «درسواوزالا» نمونه‌های خوبی هستند.

درسواوزالا در نزد کوروساوا مظهر «حضور شرقی 5 انسان» است، روحی که رعایت ظاهری سنت‌ها نمی‌توانند حیاتش را تضمین کند و لاجرم درنهایت غربت و گمگشتگی می‌میرد. دوداسکادن نیز آینه‌ای است که ژاپن می‌تواند خود را در آن بنگرد و اگر غفلت ناشی از غرب‌زدگی اجازه دهد، به نحوی از خودآگاهی دست یابد. در همه‌ی فیلم‌های کوروساوا و بسیاری از فیلم‌های ژاپنی این «میل باطنی» در تعارض با «روح تمدن غربی» جلوه کرده است و البته باید گفت که این تعارض در عموم جوامعی که تاریخشان در فرهنگ و تمدنی کهن و ریشه‌دار معنا شده است وجود دارد و ناگزیر کم و بیش در عرصه‌ی

هنر و خصوصاً بر پرده‌ی سینماهایشان انعکاس یافته. در ایران خودمان نیز این تعارض از یک سو در فلیم‌هایی چون قیصر، گاو، آقای هالو، تنگسیر، طبیعت بی‌جان، گوزن‌ها، سرایدار، باغ سنگی، شیر خفته، گزارش، سفر سنگ و از سوی دیگر در فیلم‌هایی چون مغول‌ها، زیر پوست شب، اوکی مستر، گراند سینما، جعفرخان از فرنگ برگشته، اتوبوس، حاجی واشنگتن، هِی جو و ... جلوه یافته است.

البته برای جلوگیری از سوءتفاهم و برای جواب گفتن به سوالات مقدر باید گفت که این انعکاسات نه در کشور ما و نه در هیچ یک از کشورهای غیرغربی، خودآگاهانه و پالایش یافته نیست، چنان که در همه‌ی این فیلم‌ها آثار غرب‌زدگی نیز در التقاطی آشکار و پنهان با انعکاسات ضمیر نابه‌خود جمعی وجود دارد و البته توقعی هم جز این نمی‌توان داشت. عصر تاریخی خودآگاهی ما از این پس آغاز گشته و پیش از این، ظهور معارضه‌ی فرهنگی نهفته در باطن اجتماع ما نمی‌توانسته است که از حد بازتاب‌های ضمنی و نابه‌خود فراتر رود.

پرده‌ی سینما قاب آینه‌ی ضمیر خود ماست و بنابراین، از این پس رفته رفته جلوه‌های خودآگاهی ما در این آینه ظاهر خواهد شد و به محاکمات آن تحول فرهنگی که در باطن قوم ما رخ داده است خواهد پرداخت. آنچه را که باید اعتراف کرد این است که سایه‌ی منورالفکری قرن نوزدهم بر اذهان بسیاری از روشنفکران و هنرمندان ما حجابی ظلمانی است که اجازه نداده تا آنها بتوانند با «مردم «در سیر تکاملی انقلاب اسلامی همراهی کنند. آنها بدون درکی عمیق از تاریخ و ضرورت‌های آن سعی کرده‌اند که از قبول تقدیر تاریخی انقلاب استنکاف ورزند و لذا، چونان کبکی که سر در برف برده است، خود را نسبت به انقلاب اسلامی و آثار تاریخی و جهانی آن به غفلت زده‌اند و البته انتظاری هم نباید داشت که تحول فرهنگی آرمانی ما به توسط کسانی که اعتقادی به اصل آن ندارند بنیان نهاده شود؛ دوران ظهور هنرمندان نسل انقلاب از این پس فراخواهد رسید و هنر انقلاب برای انجام وظیفه‌ی تاریخی خویش آماده خواهد شد.

چرا سینما از قابلیتی چنین وسیع برای جلوه بخشیدن به فضای ذهنی بشر برخوردار گشته است؟ آنچه که ما واقیعت سینمایی یا واقعیت عرضه شده در فیلم نامیده‌ایم چگونه ایجاد شده است؟

با اختراع دوربین عکاسی، بشر امکان یافته است که «ظاهر»ی از واقعیت را در یک «لحظه‌ی خاص» ثبت کند. «لحظه» به مفهوم «کوچک‌ترین جزء زمان» یک اعتبار عقلی است و هرگز نمی‌تواند «وجود خارجی» داشته باشد .آنچه در عکس تثبیت می‌شود نیز لحظه نیست؛ حالات خاصی است از اشیاء که ثابت مانده‌اند.6

حرکت در فیلم توهمی است که از ردیف کردن عکس‌هایی از حالات متوالی یک شیء ایجاد می‌شود، اما به هرحال، با این توهم حرکت، زمان به نحوی خاص در فیلم وجود پیدا می‌کند و همین امکان است که به سینما چنین قابلیت شگفت‌انگیزی بخشیده است. اگر زمان با مفهوم خاص سینمایی خویش در فیلم وجود پیدا نمی‌کرد، هرگز این امکان به وجود نمی‌آمد که فیلم بتواند «داستان» پیدا کند و کیست که نداند بخش عظیمی از جذابیت سینما به وجود داستان بازمی‌گردد، تا آنجا که بسیاری از کارگردانان قدیم و جدید سینما، مفهوم فیلم را مساوی با «داستان مصور» انگاشته‌اند .غالب فیلم‌های تاریخ سینما نیز چیزی جز داستان مصور نیست.

در هنگام سخن گفتن از عکس با یک فریم از فیلم، تنها درباره‌ی حالت تصویر، گویایی آن و رنگ‌هایش بحث نمی‌کنیم؛ آنچه ضرورتاً در مباحث مربوط به کمپوزسیون 7 در عکاسی و سینما مورد بحث واقع می‌شود، نحوه‌ی قرار گرفتن و ترکیب اجزای تصویر نسبت به کادر یا قاب تصویر است.

هر شیء در واقعیت سینمایی ـ واقعیت معروض در فیلم

به دو دلیل معنای خاصی متفاوت با عالم خارج از فیلم پیدا می‌کند:

ـ یکی از آن لحاظ که وجودش در یک سیر کلی به هم پیوسته معنا می‌شود .

ـ دیگر از آن جهت که در کادر مربع مستطیل قاب تصویر محصور می‌گردد.

پُرروشن است که وقتی در ادامه‌ی فیلم، در نقطه‌ای از یک ماجرای به هم پیوسته، تصویری از »گلی سفید در باد» قرار می‌گیرد، مفهوم آن به طور کامل با همان گل سفید در معرض باد ـ به مثابه جزئی از واقعیت یا طبیعت خارج از فیلم ـ فرق می‌کند. در فیلم، گل سفید در معرض باد نشانه‌ای است که به مفهوم خاص موردنظر فیلمساز اشاره دارد. اما تصویر این گل سفید از یک لحاظ دیگر نیز با اصل آن در خارج از فیلم

تفاوت یافته است: از آن لحاظ که درکادر مربع مستطیل قاب تصویر محصور گشته و از کل واقعیت جدا شده است.

»قاب تصویر یا کادر فیلم» اگرچه عاملی است که بیشترین اثر را در صورت بخشیدن به واقعیت سینمایی دارد، اما در عین حال بیشتر از سایر عوامل سعی در پنهان کردن خویش دارد، تا آنجا که تماشاگر مستغرق فراموش می‌کند که همه‌ی ماجرا در یک کادر مربع مستطیل اتفاق می‌افتد. آنچه در قاب تصویر ضبط می‌شود، قسمتی است انتخاب شده از یک واقعیت و نه همه‌ی آن .لذا خود کادر یا قاب تصویر، فی‌نفسه به یک «انتخاب خاص» اشاره دارد.

فی‌المثل شعار «مملکت مال کوخ‌نشین‌هاست» بر در و دیوار شهرها، در نزد عموم مردم به همان معنایی اشاره دارد که مورد نظر گوینده‌ی این سخن بوده است، اما وقتی همین اشعار در سکانس آغازین فیلم «عروسی خوبان» 8 زیر یک آرم بنز به نمایش درآید، با عنایت به قرائنی که قبل و بعد آن و در سیر کلی فیلم وجود دارد، به معنای کنایه‌آمیز دیگری که مورد نظر فیلمساز است اشاره دارد و قص علی هذا. بر همین قیاس، واقعیت عرضه شده در فیلم «واقعیتی مثالی» است که در آن همه‌ی اشیاء و اشخاص و وقایع نشانه‌هایی برای اشاره به مفاهیم معین موردنظر فیلمساز هستند و از این لحاظ، هیچ تصویر یا عنصر زائد، تصادفی و یا سهوی نمی‌تواند در واقعیت پالایش یافته، آرمانی و مطلق‌گرای سینمایی وجود داشته باشد. در آرمان‌ها و آرزوهای انسان نیز هیچ عنصر زائدی وجود ندارد و همه چیز درست عین مطلوب است.

اگر کادر عکس یا قاب تصویر چنین خصوصیتی نداشت، هرگز عکاسی به مثابه یک هنر شناخته نمی‌شد. آنچه در کادر عکس می‌آید حکایتگر «انتخاب عکاس» است و انتخاب عکاس نیز بر عواطف و مکنونات درونی او مبتنی است و مهارتش در زیبایی‌شناسی و فن عکاسی.

این انتخاب در فیلم صورتی تکمیل یافته و به مراتب پیچیده‌تر پیدا می‌کند، چراکه در فیلم «حرکت» نیز وجود دارد؛ حرکت دوربین و سوژه. انتخاب فیلمساز که منشأگرفته از گرایش‌های باطنی، ذوق، عواطف و

احساسات و مکنونات درونی اوست، بر همه‌ی فیلم در تمام مراحل آن، از نوشتن یا انتخاب سناریو و دکوپاژ تا انتخاب هنرپیشه، طراحی صحنه، فیلمبرداری و مونتاژ تحمیل می‌شود و بر این اساس، فیلم هرگز نمی‌تواند از آرمان‌جویی و مطلق‌گرایی پرهیز کند، گذشته از آنکه ساختار سینمایی و دراماتیک فیلم، بافت زمانی آن و در مجموع معماری مونتاژ، خواه‌ناخواه واقعیت سینمایی را به «صورتی مثالی، آرمان‌جو و مطلق‌گرا» شکل می‌دهند.

رؤیاها و آرزوهای انسان نیز چنین‌اند و به همین دلیل انسان‌هایی که دل به آرزو باخته‌اند و درصدد بنا کردن بهشت آرمانی خویش در زمین هستند، هرگز به مطلوب خود نخواهند رسید، چراکه در واقعیت عالم هیچ گل بی‌خاری نیست.

در دنیا هیچ چیز به طور کامل منطبق بر خواسته‌های انسان وجود پیدا نمی‌کند و احادیثی چون اَلکَمالُ فی الدنیا مفقودٌ 9و یا عرفتُ الله سبحانه بفسخِ العزایمِ 10به همین حقیقت اشاره دارند. اما در واقعیت سینمایی لاجرم گل‌ها بی‌خارند و خارها نیز بی‌گل... و اگر هم فیلمساز بخواهد خود را ملتزم به واقعیت خارج نگاه دارد، باز هم به طور کامل موفق نمی‌شود و اصلاً باید اذعان داشت که چنین انتظاری از سینما بیهوده است . حتی »سینمای مستند «نیز با آنکه از قابلیت بیشتری برای نزدیک شدن و وفادار ماندن به واقعیت برخوردار است از این قاعده خارج نیست، چراکه از یک سو اصلاً ساختار سینمایی و دراماتیک فیلم آرمان‌جو و مطلق‌گراست و از سوی دیگر، فیلم مستند نیز نهایتاً جلوه‌ی واقعیت در چشم فیلمساز است و لاجرم همان قدر به واقعیت نزدیک خواهد بود که سازنده‌ی آن.

موضوع فیلم «روزنه» 11 کار آقای شورجه تحول باطنی پزشکی است که بالاجبار به جبهه می‌رود، اما در برخورد با فضای جبهه وصل به حقیقت پیدا می‌کند. در میان پزشکانی که به جبهه رفته‌اند، چند نفر با چنین تحولی بازگشته‌اند؟ پزشک مزبور یک «قهرمان» نیست، اما نهایتاً دارای یک «خصوصیت آرمانی» است که محور فیلم قرار گرفته است.12 چرا از زندگی سایر پزشکانی که به جبهه رفته‌اند و تحول نایافته بازگشته‌اند فیلمی ساخته نشده است؟ اگر چنین فیلمی هم ساخته شود، «پیامی تعمیم یافته» خواهد

داشت و آن این است» :جنگ هم نمی‌تواند پزشکان را متحول کند .«یا »در جبهه‌های جنگ هیچ واقعه‌ای که بتواند زمینه‌ی تحولات باطنی را فراهم آورد وجود ندارد ...«در هرحال، پیام فیلم «تعمیم یافته و آرمانی» است.

گریزی نیست؛ اگر فیلمی ساخته شود درباره‌ی کسی که نه قهرمان است و نه ضدقهرمان، یک فرد کاملاً معمولی، باز هم پیام فیلم حکمی کلی و تعمیم یافته خواهد بود«نباید در جست‌وجوی قهرمان بود» .یا «انسان‌ها قهرمان نیستند» .قص علی هذا.

اگر برای «مصداق جمعی بشر» بتوان ضمیری تصور کرد، هنرمندان حکایتگر آن «ضمیر» هستند. هنر، محاکمات حضور و غیاب بشر نسب به حق است .همه‌ی هنرها این‌چنین‌اند و درمیان هنرها، سینما **«آینه‌ی جادو»**ست، آینه‌ای که در آن چهره‌ی باطنی بشر امروز بی‌پرده انعکاس یافته است.

منتظر بمانیم تا «خودآگاهی تاریخی» این قوم نیز در این آینه ظاهر شود و باطن زیبای انقلاب اسلامی را، تا آنجا که این آینه قابلت انعکاس را دارد، به جهانیان عرضه کند.

پی‌نوشت‌ها:

1ـ در خلقت خدا نیز هیچ صدفه، اشتباه و یا حتی عدم ضرورتی وجود ندارد، چراکه «ممکن» تا به «ضرورت و وجوب» نرسد، وجود پیدا نمی‌کند. سخن از نسبت میان انسان و واقعیت پیرامون اوست، نه از واقعیت به مثابه مخلوق و مصنوع خدا.

2ـ بنده‌ی دیگری مباش که خداوند تو را آزاد آفریده. (نهج البلاغه، نامه‌ی 31) –و.

3ـ Sigmund Freud (1856ـ1939) ؛ روانشناس اتریشی، پایه‌گذار روانشناسی تحلیلی. ـ و.

4ـ Porno: مخفف Pornography؛ ترسیم یا نمایش رفتار جنسی در فیلم، عکس یا کتاب، به منظور تحریک امیال جنسی؛ به فیلم، عکس یا کتابی که حائز چنین خصیصه‌ای باشد نیز Porno می‌گویند. ـ و.

5ـ مقصود شرق سیاسی نیست.

6ـ در ماهیت عکس سخن بسیار است که فرصتی دیگر می‌طلبد.

7ـ Composition: ترکیب‌بندی. ـ و.

8ـ به کارگردانی محسن مخلباف، محصول 1367. ـ و.

9ـ کمال در دنیا یافت نمی‌شود. (علی (ع)، غررالحکم و درر الکلم)ـ و.

10ـ و حَل العُقُودِ و نقضِ الهِمَم: خداوند را به فسخ تصمیم‌ها و گشوده شدن گره‌ها و نقض اراده‌ها شناختم. (نهج‌البلاغه، حکت، 25). ـ و.

11ـ محصول 1367، کار جمال شورجه. ـو.

12ـ قصد نقادی در میان نیست و اشاراتی که به فیلم‌های مختلف می‌شود برای نزدیک شدن به مطلب از طریق ذکر مثال است نه چیز دیگر.

جذابیت در سینما

«فیلم اگر جاذبه نداشته باشد، فیلم نیست»

آیا این سخن همان همه که مشهور است، بدیهی است؟

پر روشن است که تا این نسبت بین فیلم و تماشاگر برقرار نشود، اصلاً مفهوم فیلم و سینما محقق نمیگردد :

تماشاگر باید تسلیم جاذبه‌ی فیلم شود، چرا که او با پای اختیار آمده است و اگر در این دام نیفتد، میرود.

اگر فیلم جاذبه نداشته باشد، تماشاگری پیدا نمیکند و فیلم بدون تماشاگر، یعنی هیچ. پولی که برای بلیت پرداخت میشود نیز تأییدی است بر همین توقع... و اصلاً شک کردن در این امر، شک کردن در مشهورات و

مقبولات عام است. طبیعت زندگی بشر نیز با این اقتضا همراه است که مردم از آنان که در مشهورات شک میکنند، خوششان نیاید.

البته در اینجا بحث تنها به مسأله جذابیت مربوط نمیشود و اصلاً بحث در باب **»جذابیت «**را بدون اشاره به«مخاطب سینما» چگونه میتوان انجام داد؟ باید دید که «طرف تأثیر «جاذبه‌های سینما چه کسانی هستند: عوام‌الناس و یا خواص؟ و مقصود از «خواص» چه کسانی هستند؟ انتلکتوئل‌ها؟ منتقدین؟ حکما و عرفا؟ ... و یا همه‌ی اینها؟ شکی نیست که فی المثل سینمای تارکوفسکی را عوام‌الناس نمیفهمند و اگر معیار جذابیت «گیشه» باشد، خیلی از فیلم‌ها را دیگر نباید فیلم دانست.

گیشه میزان استقبال عوام‌الناس را نشان میدهد و شکی نیست که وقتی ما فیلم را در جاهایی نمایش میدهیم که برای ورود به آن باید بلیت گرفت و بلیت را نیز در ازای مقداری پول میدهند، یعنی از همان آغاز این نتیجه‌ی منطقی را پذیرفته‌ایم که **«فیلم باید برای عوام‌الناس جاذبه داشته باشد»**، واگرنه، چرا مقدمات قضیه را آن گونه چیده‌ایم؟ فیلم بدون جاذبه را باید فیالمثل در سالن‌هایی به اسم «کانون فیلم» نمایش داد که جز خواص بدان راه ندارند. آنگاه باید جوابی برای این سوال 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 روز بسنجیم، 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 درجشنواره‌ها میسازند؛ آنها فقط به فرمول‌های روشنفکرانه و نظر منتقدین میاندیشند .کسانی هم هستند که فیلم را همچون یک تجارت پولساز شناخته‌اند؛ آنها در جست‌وجوی رگ خواب عوام‌الناس هستند و قبله‌شان مکعبی است به نام **«گیشه»** .آیا میتوان فیلمی ساخت که نه به رگ خواب عوام‌الناس اصالت بدهد و نه به فرمول‌های روشنفکران و نظر منتقدین؟

پس میبینیم که جذابیت سینما را مجرد از مفهوم سینما و مسأله مخاطب آن نمیتوان بررسی کرد. درباره‌ی تلویزیون پرسش از جذابیت با دشواریهای دیگری مواجه میشود، چراکه 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، چراکه صید از درون، جاذبه‌ای برای دام و کمند نیست، اما تماشاگر سینما و تلویزیون به آن دام و این کمند عشق میورزد. پس هرچه هست، در درون بشر چیزی است که این رشته‌ی جذابیت بدان بند میشود و مبحثی در این باب باید به این سوال نیز پاسخی مکفی بگوید که **»جذابیت سینما برای بشر در کجاست؟«**

تماشاگر تلویزیون در خانه‌ی خویش دل‌مشغولیهایی دارد که او را باز میدارد از اینکه با تمام حواس ظاهری و باطنی خود در پای تلویزیون حاضر باشد؛ این است که جذب او پای فیلم بسیار مشکل‌تر است. اما به هر تقدیر، جذب تماشاگر لمی دارد که خیلی از فیلم‌سازها میدانند. همه‌ی آنها که فیلم پرفروش میسازند این ِلم را بلدند، اما چه جواب خواهید داد اگر از شما بپرسند :**«آیا فیلم خوب یعنی پرفروش؟»** بی تردید میگویید خیر. از این جواب روشن است که **«فیلم و سینما عین جذابیت نیست»**

جذابیت «شرط لازم» است، اما «کافی» نیست، چون شرط کافی نیست نمیتوان در باب آن حکمی مطلق صادرکرد .جذب تماشاگر نمیتواند همه‌ی هدف فیلمسازی باشد، اگرچه جاذبیت اولین شرطی است که اگر وجود نیابد، مفهوم فیلم محقق نمیشود. 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 سوال 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؟

امروزه در سینما سوءاستفاده از گرایش‌های غریزی وجود حیوانی بشر امری است مجاز و بسیار رایج. باعنایت به آنچه امروز در جهان میگذرد، سینما و تلویزیون ایران الحق که عفیف‌ترین و نجیب‌ترین هستند، اما بسیارند کسانی که برای عفت و نجابت در سینما شأنی قائل نیستند؛ مقصودم کسانی هستند که «وجود حیوانی بشر» را از «حقیقت انسانی او» تمییز نمیدهند. در اینجا با توجه به نحوه‌ی تفکر، تعاریف مختلفی از جذابیت پیدا میکند. پس اگرچه هنوز به این سوال که «جذابیت سینما برای بشر در کجاست؟» جواب نگفته‌ایم. اما در اینجا سوالات دیگری نیز عنوان میشود که طرح آنها در حقیقت بخشی از جواب است:

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

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

ـ خودآگاهی تماشاگر در سینما چگونه باید نگریسته شود؟

ـ آیا رابطه‌ی دیگری بین تماشاگر و فیلم نمیتوان تصور کرد و این رابطه‌ی فعلی، تنها نسبتی است که بین فیلم و تماشاگر میتواند وجود پیدا کند؟

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

پس «داستان فیلم» نقش اساسی دارد، اگرچه این داستان نهایتاً باید از طریق تصویر بیان شود. حالتی که کودکان در برابر قصه دارند شاید نزدیک‌ترین مثال برای درک رابطه‌ای باشد که بین فیلم و تماشاگر برقرار است، اگرچه باز هم این قیاس کامل نیست .در اینجا کودک بر قوه تصور و خیال خویش متکی است، اما در آنجا تماشاگر یک «واقعیت مخیل و مصور» را میبیند و به همین دلیل سینما در ابتدا با «داستان مصور»

اشتباه میشود. این تعریف که سینما یک داستان مصور است تصوری است عام که هویت تاریخی سینما را نیز تعیین کرده است.

تلاش‌هایی که خواسته‌اند نقش داستان را در فیلم انکار کنند و آن را به تصویر محض مبدل سازند توفیق نداشته‌اند و سینما اکنون همین است که هست: «تصویر متحرکی که در خدمت بیان داستان درآمده.« جاذبیت سینما از جانبی به داستان برمیگردد، از جانبی دیگر به تصویر، از جانب سوم به این ملغمه‌ای که از ترکیب داستان و تصویر پدید آمده و میتواند توهمی 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. توهمی جذاب و لذت‌بخش از واقعیت است که میتواند آدم را در خود مستغرق کند و رنج خودآگاهی را در وجود او موقتاً تسکین دهد... قصد ما بحث در ماهیت فیلم نیست و این مختصر نیز به حسب ضرورت پیش آمد.

نیاز به قصه برای کودک امری است فطری و متناسب با طبیعت کودکی، در بزرگان نیز به مثل، تا آنگاه که با تفکر و تعقل تجریدی و حکمت انس نگرفته‌اند، ضرورتی است غیرقابل انکار. مثل و تمثیل، صورتی است ملموس که معانی مجرد را در خود تنزل میدهد و به فاهمه‌ی عموم نزدیک میگرداند.

«داستان»، همان طور که از نامش برمیآید، «مثالی است از زندگی» که بشر حیات خویش را با توجه بدان معنا میکند. اگرچه نباید معنای «قصص» را، آنچنان که مورد نظر قرآن است، با مفهوم داستان اشتباه گرفت1، اما به هرحال، روش قرآن مجید در «بیان حقایق از طریق امثال» ناظر بر یک ضرورت غیرقابل انکار در حیات بشری است: اینکه «عموم بشر برای اعتبار و ادراک حقایق ناگزیرند از مراجعه به امثال»... و تاریخ خود شاهد صادق دیگری است.

فرهنگ اقوام در مجموعه‌ی امثال و حکم و قصه‌های عامیانه است که جلوه‌ای ماندگار یافته. رابطه‌ای که بین فرهنگ و اسطوره و تاریخ به معنای جدید آن وجود دارد نیز سخت محل تأمل و عبرت است، که این مختصر حوصله‌ی قبول آن را ندارد .

داستان، مثالی از زندگی است که بشر خود را در آن بازمییابد. گذشته، حال و آینده‌ی 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 اما ممتد بنگرند؛ گذشته فراموش شده است و حال رابطه‌ی خویش را با گذشته‌ها گم کرده ...

آینده نیز از نظرها پنهان است و انسان امتداد عمل خویش را در آن بازنمییابد. اما داستان اینگونه نیست؛ ده‌ها سال زندگی، همچون واقعیتی واحد پیش چشم واقع شده، گذشته و حال و آینده یکدیگر را معنا میکنند، وقایع نیز مهره‌هایی هستند که با توجه به **«نتیجه داستان»** انتخاب شده‌اند و این رشته‌ی واحدی است که آنها را به یکدیگر پیوند داده. با نظر کردن دراین مجموعه، ناظر همه‌ی حیات را پیش چشم دارد؛ از آغاز تا انجام، از مبدأ تا معاد، این میتواند »عبرت‌آموز» باشد. انسان نیز محتاج عبرت‌آموزی است، اگرنه خود را در پیچاپیچ زمان گم میکند. نه آنکه زمان پیچاپیچ باشد، بل انسانی که با تفکر تجریدی و حکمت اُنس ندارد، زمان را همچون لابیرنتی 2 مییابد و هزار پیچ، خود را، گمگشته‌ای که راهی به بیرون بازنمییابد.

اما این تنها یک روی سکه است؛ روی دیگر آن این است که داستان در عین حال میتواند دعوت به غفلت کند و تجری و عصیان، آنچنان که در هنر مدرن معمول است. اما شاید نتوان گفت که ذات داستان ـ اگر به طور مطلق اعتبار شود ـ به کدام یک از این دو، «غفلت» یا «عبرت»، نزدیک‌تر است.

سینما توهمی است واحد از یک واقعیت ممتد؛ داستانی که تصویر شده. اگرچه این سخن را نباید در مقام تعریف نهاد، چراکه در این سخن «اصالت تصویر» و «فردیت فیلمساز» لحاظ نشده، حال آنکه امروز، بنا بر تعریف غالب هنرشناسان معاصر، بیان همین فردیت و مکنونات درونی هنرمند است .

هنرمند مدرن مدعی آن است که **«من تاریخی و اجتماعی انسان»** از مشرق **«من فردی»** او طالع میشود و البته این جنون، میراث ناپلئون و معاصران اوست که نصیب اینان هم شده! واقعیت درون فیلم، واقعیت از

چشم فیلمساز است و به عبارت بهتر، صورتگر عالم درونی خود اوست، لهذا اگر فیلمساز واقعیت را **«آنچنان که هست»** دیده باشد، فیلم نیز به این واقعیت نزدیک خواهد شد، والا نه.3

پس حالتی را که تماشاگر در برابر فیلم دارد میتوان با حالتی که کودکان در برابر قصه دارند قیاس کرد، با صرف‌نظر از مراتب و شدت و ضعف آن. کودک در قصه استغراق مییابد و خود را فراموش میکند. این فراموشی مقدمه‌ی نوعی خودآگاهی است که برای او حاصل میآید، چراکه کودک از یک سو زندگی خود را در قصه‌ای میشنود معنا میکند و از سویی دیگر، قصه را در زندگی خود .**«هم ذات پنداری»** تنها بخش محدودی از این فعل و انفعال است و هرگز نمیتواند همه‌ی آن را توجیه کند.

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

فیلم **«طبیعت بیجان»** کار **«سهراب شهید ثالث»** 4 یکی از معدود تجربیاتی است که در سینمای ایران، با فراز از شیوه‌های معمول ایجاد جاذبه ساخته شده است. این فیلم را هرگز نمیتوان فیلم دانست، اگرچه با استقبال بسیار منتقدان فیلم روبه‌رو شد. فیلم باید از روی آوردن به جاذبه‌های کاذب پرهیز کند، اما از سوی دیگر، جاذبیت اولین شرط تحقق فیلم و سینماست. فیلمساز قصد کرده بود که زندگی یک سوزن‌بان پیر را با طبیعت بیجان قیاس کند .

قیاسی این چنین، فینفسه اشکالی ندارد، اما قالب فیلم باید در عین حفظ جاذبیت به این مقایسه بپردازد، نه آنچنان که آن روضه‌خوان با مردم روستا میکرد: چون از عهده‌ی گریاندن آنان برنمیآمد، دامن از سنگ پر میکرد و در تاریکی بر سر آنان میریخت تا آنها را بگریاند! استفاده از پلان‌های کشدار برای خسته کردن تماشاگر، همان است که روضه‌خوان مذکور با مردم روستا میکرد.

جاذبه‌های کاذب، جاذبه‌هایی منافی آزادی و اختیار تماشاگر و ممانع او از رشد و تعالی کمال‌طلبانه به سوی حق است. جاذبه‌ی کاذب، جاذبه‌ای است که تماشاگر را سحر میکند و او را از رجوع به فطرت خویش بازمیدارد. هر جاذبه‌ای که عقل بشر را تحت سیطره‌ی خویش بکشاند و تماشاگر را به ورطه‌ی تسلیم در برابر وهم و شهوت و غضب، جاذبه‌ی کاذب است. سوءاستفاده از گرایش‌های شهودی 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 الیناسیون5 میگردد که حسن و قبح آن باید با توجه 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 میشود که اگر ماهیتی کمال‌طلبانه داشته باشد، میتواند همه‌ی ترس‌ها و خشم‌ها و هیجانات و کشاکش‌های عصبی فیلم را در خود مستحیل کند، اگرنه، تماشای فیلمی که منافی آزادی و عقل بشر و ممانع کمال اوست، خسرانی است که جبرانش به سختی ممکن است .

فیلم‌های ترسناک بر فعالیت قوه‌ی واهمه‌ی تماشاگر متکی هستند. کمال بشر به آن است که مجموعه‌ی قوای وجودیش در تحت احاطه‌ی عقل6 به اعتدال برسد و لذا، مخالف کمال انسانی است که قوه‌ی واهمه را به طور مستقل و فارغ از عقل پرورش دهیم. در باب «تفنن» نیز، مذموم آن است که چون یک «هدف» اعتبار شود واگرنه، تفننی که منتهی به تذکر گردد نه تنها مذموم نیست که ممدوح است. اگرچه در مقام قضاوت، حکم بر ظاهر باید راند و لاغیر، اما هر فعل با توجه به نیت و نتیجه‌اش ارزش مییابد.

معمول این است که تماشاگران به قصد کسب لذت و تفنن در جلوی سینماها صف میبندند و اگر نبود این لذتی که در تماشای فیلم وجود دارد، سینما هرگز از شأنی این چنینی در میان آدم‌ها برخوردار نمیشد. در اینکه آیا انسان اجازه دارد که خود را به تفنن محض تسلیم کند یا خیر، سخن بسیار است، اما به هر تقدیر جذابیت سینما متکی بر نیازهای بشری است و برای شناخت ماهیت آن، باید به تأمل در باب نیازهای بشری همت گماشت .

نیازهای بشری را مسامحتاً میتوان به سه دسته تقسیم کرد:

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

ب: نیازهایی که ناشی از ضعف‌های بشری هستند، اما 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 نیاز به سیگار ندارد، اما چون معتاد شود، اعتیادش منشأ نیازی خواهد شد که خود را بر وجود او تحمیل میکند ـ 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 بدین صورت تصحیح شود:

ـ نیازهای فطری و غریزی منشأ گرفته از عشق به کمال

ـ نیازهایی منشأ گرفته از ضعف‌های بشری

وجود انسان سراپا فقر و نیاز است، اما همه‌ی 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 در همین جاست؛ اومانیسم7 و فرزندان او، لیبرالیسم و دموکراسی، میان نیازهای انسان تفاوتی قائل نمیشوند. آنها از آنجایی که برای انسان **«حقیقتی غایی»** نمیشناسند، اعتقاد یافته‌اند که همه‌ی نیازهای بشر باید به طور یکسان برآورده شوند، حال آنکه در این صورت، شدت و حدت نیازهای حیوانی، عشق به کمال را که منشأ

نیازهای فطری است محبوب خواهد داشت و راه انسان به سوی فلاح مسدود خواهد شد ـ همان اتفاقی که اکنون در غرب افتاده است. دموکراسی اقتضا دارد که نیاز به همجنس‌بازی نیز برای همجنس‌بازان برآورده شود، حال آنکه این امر نیازی است کاذب، منافی طبیعت بشر و حقیقت غایی وجود او، که نه تنها مستحق اعتنا نیست بلکه باید با اجرای حدود، ریشه‌ی آن از اجتماع بشری بریده شود.

نیازهای مادی و معنوی بشر، هر دو، از عشق به کمال الهی منشأ گرفته‌اند، اما در برآوردن آنها باید همان نسبت خاصی 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 مقوم روح است، اما شکم‌چرانی انسان را از راه حق تعالی روحی و معنوی بازمیدارد. شریعت مخالف لذات نیست بلکه درمواردی حتی مشوق آن است. اما اصالت دادن به لذات مادی مطلقاً مذموم است.

برای سینما جوازی ویژه در خروج از این نسبت‌ها و قواعد وجود ندارد بنیان جذابیت سینما بر ایجاد و ایهام و اعجاب و تفنن و تلذذ است و نمیتواند که نباشد. جذابیت سینما نمیتواند بر عواطف انسانی متکی نباشد؛ نمیتواند بر آمال و آرزوهای بشری و میل او برای فرار از واقعیت اتکا نکند؛ نمیتواند نیازهای کودکانه‌ی بزرگسالان را مورد اعتنا قرار ندهد؛ نمیتواند در کیفیت تأثیر خویش، هیجانات و واکنش‌های عصبی انسان را محسوب ندارد؛ نمیتواند به عشق‌های مجازی نپردازد؛ نمیتواند زیباییهای ظاهری را فراموش کند؛ نمیتواند روابط ساده‌ی اجتماعی را دور بریزد؛ نمیتواند از سهولت بیان و سادگی پرهیز کند ... اما در تمامی این موارد هرگز نباید از این اصول فارغ شود:

ـ اصالت دادن به ضعف‌های بشری مجاز نیست.

ـ آزادی انسان و عقل و اختیار او نباید محکوم جاذبیت‌های تکنیکی واقع شود.

ـ جذابیت نباید «هدف» قرار بگیرد.

ـ اعتنا به نیازهای انسان برای ایجاد جاذبه نباید به ممانعت از سلوک او به سوی کمال وجود خویش منجر

شود.

اتکا بر ضعف‌های بشری برای نگاه داشتن تماشاگران روی صندلی سینما سوءاستفاده‌ای است بسیار رایج و موفق؛ و راستش را بخواهید، در این جهت، تاریخ سینما را باید تاریخ این سوءاستفاده دانست. چرا ما سینمایی را که اصطلاحاً بدان «فیلم فارسی» میگویند مساوی با ابتذال میدانیم، حال آنکه در میان اقشار وسیعی از عوام‌الناس هواخواه دارد؟

کاری که فیلم فارسی با تماشاگر خویش میکند کار تازه‌ای نیست؛ «شکوه علفزار«، »داستان وست ساید»، «دختر گلفروش»، «هرگز غیرمادر»، «سال‌های دور از خانه» و ... نیز با مخاطب خویش همان میکنند که فیلم فارسی. در طول تاریخ سینما بسیار معدودند فیلم‌هایی که شیوه‌ای جز این برای تأثیرگذاری بر مخاطب خویش اتخاذ کرده باشند، با صرف نظر از بعضی از تفاوت‌های فرعی، در نوع رودررویی با تماشاگران تفاوتی میان فیلم‌های وسترن، خیالی، ترسناک، کمدی، ملودرام و ... وجود ندارد .

وجه اشتراک در اینجاست که عموم این فیلم‌ها نوک پیکان تأثیرات روانی خویش را بر مخاطب، به سوی ضعف‌های او نشانه رفته‌اند، با این تفاوت که فیالمثل در فیلم‌های ملودرام، تماشاگر انسانی احساساتی و یا عاشق‌پیشه فرض شده است، حال آنکه در فیلم‌های وسترن، تور را به قصد تماشاگر سلطه‌جو و پرخاشگر و متجاوز انداخته‌اند. در فیلم‌های تخیلی، ماجراجویانه و کمدی، مخاطب فیلم را انسانی انگاشته‌اند گریزان از واقعیات، خیال‌پرور و اهل لغو. در فیلم‌های ترسناک، اتکای اصلی کار بر قوه‌ی توهم تماشاگر است و در تمامی این موارد، جذب تماشاگر از طریق «تسخیر روانی» او انجام میشود.

بعضیها چنین میاندیشند که ضرورت مخاطبه با ضعف‌های بشر از لوازم ذاتی سینماست و به عبارت دیگر، سینما هرگز نمیتواند روی خطاب خویش را از ضعف‌های بشری بگرداند. در حد افراط، آنان رسالت سینما را همین میدانند :

« فریب دادن تماشاگر و کشاندن او به دامی از جاذبه‌های پست و غفلت‌زدگی و از خودبیگانگی، با ایجاد تفنن و تلذذ»

آنها در جواب ما میگویند:

«سینما همین است که هست؛ شما توقعات خود را پایین بیاورید» .

حال آنکه اگر ملاک تجربه باشد، درمیان فیلمسازان غربی هم هستند کسانی که برخوردی جز این با تماشاگر داشته‌اند. آنها گاهی همچون آندره وایدا در فیلم «ارض موعود»، مخاطب خویش را رفته رفته به سوی نحوی خودآگاهی محدود هدایت میکنند و یا همچون فرانچسکو روزی در فیلم «سه برادر» با «فطرت» تماشاگر مخاطبه دارند؛ و در عین حال به مسأله جذابیت نیز بی اعتنا نبوده‌اند.

آن تسخیر روانی که گفتیم، خواه‌ناخواه اتفاق میافتد؛ این خاصیت سینماست و در بهترین شرایط نیز نباید انتظار داشت که این رابطه‌ی خاص و بینظیر بین تماشاگران و فیلم وجود نداشته باشد. فیلم تماشاگر را تسخیر میکند و عموماً جانشن خودآگاهی او میشود، اما گفت‌وگوی ما در کیفیت ایجاد این رابطه و غایات آن است. با تکیه بر ضعف‌های نفسانی و روانی تماشاگر، این رابطه میتواند ماهیتی سلطه‌جویانه پیدا کند .اما این تنها صورت ممکن نیست .

یک رابطه‌ی متقابل جذب و انجذاب بین نفس انسان و جهان خارج از او برقرار است که با توجه به خصوصیات روحی انسان، صورت‌های مختلفی مییابد.
هرچه انسان را جذب کند به نحوی او را تسخیر کرده و شکی نیست که این جذب و اجذاب همواره مبتنی بر نیازهای متقابل است.

جاذبه‌ی اشیاء و اشخاص برای انسان در آنجاست که میتوانند نیازهای مادی و معنوی او را برآورده سازند، اما حرکت در جهت رفع نیاز در حالتی مذموم است که از سر ذلت و وابستگی باشد و منافی با آزادی و عقل و اختیار انسان و غایات کمالی وجود او. در روابط اجتماعی نیز نفس تسخیر و استخدام مذموم و ناشایسته

نیست؛ بردگی و استعباد است که انسان را از حریت ذاتی خود، که اصل وجود بشر است، دور میکند و به روابط اجتماعی ماهیتی ظالمانه میبخشد .

این رابطه‌ی جذب و انجذاب بین فیلمساز، فیلم، تماشاگر، غالباً به بردگی و استعباد میانجامد، حال آنکه برای راندن انسان به سوی کمال نیز نمیتوان دست به تازیانه برد.

استغراق در فیلم از شروط لازمی است که فیلم و سینما با آن تحقق پیدا میکند و نباید پنداشت که سخن ما به انکار این رابطه میانجامد. انکار مطلق این رابطه، نفی سینماست و این مقصود ما نیست. سخن ما در کیفیت تحقق این رابطه به نحوی است که در آن عقل و اختیار تماشاگر و حریت ذاتی او منکوب واقع نگردد.

اهل سلطه برای تسخیر دیگران از طریق ضعف‌ها و نقص‌ها و نیازهای آنان وارد عمل میشوند. خرگوش را با هویج میفریبند، موش را با پنیر، و کبوتر را با دانه .فیالمثل، دیدن فیلم‌های «بروس لی»، «جیمز باند» و یا «رمبو» میتواند مخاطب مستعد را از طریق پاسخ‌های مناسبی که به نیازهای کاذب قوه غضبیه‌اش میدهد، از خود بیگانه کند، به تسخیر کامل بکشاند و استعدادهای بالقوه‌ی شیطانیاش را در این جهان به فعلیت برساند. تماشاگری این چنین، رفته رفته در توهمی که از وجود بروس لی یا رمبو به او ارائه شده است استحاله مییابد. تکرار و استمرار به تثبیت خصائل و ملکاتی میانجامد که از این طریق یافته است و بیش از پیش امکان بازگشت به اصل فطری خویش را از دست میدهد و کارش به جنون میکشد، جنونی بسیار عمیق‌تر و ریشه‌دارتر از آن جنون اصطلاحی که ناشی از عوارض روحی و عصبی است.

در فیلم‌های ترسناک، تسخیر روانی تماشاگر از طریق قوه‌ی واهمه‌ی او انجام میگیرد .تماشاگر با آنکه «میداند» آنچه در پیش چشم دارد دروغی بیش نیست، اما با این همه، از فریبکاری قوه‌ی وهم و تخیل خویش نمیتواند بگریزد. نظیر انسانی تنها که میخواهد شب را در کنار مرده‌ای به صبح برساند: با آنکه میداند از مرده هیچ فعلی صادر نمیشود، میترسد و اگر نتواند وجودش را تحت سیطره‌ی عقل بکشاند و خود را با

استدلال‌ها و براهین عقلی قانع سازد، چه بسا که در اوج توهم، کارش به جنون منجر شود. با این همه، جای این سوال وجود دارد که چرا تماشاگر با وجود ترسی که بر جانش مستولی میشود سینما را ترک نمیگوید.

تماشاگر سینما در رنج‌ها و دردها و ترس‌های یک زندگی خیالی مصور شریک میشود، بیآنکه در آن حضوری واقعی داشته باشد؛ همچون انسانی که از پشت پنجره‌ی یک اتاق گرم به ریزش برف مینگرد. تماشاگر فیلم ترسناک، از ترس خویش همان لذتی را میبرد که بچه‌ها از شنیدن قصه‌ی دیوها و پریان میبرند؛ میترسد، اما چون میداند که آنچه میشنود قصه‌ای بیش نیست و بغل مادربزرگ نیز به شدت جای امنی است، از این ترس لذت میبرد.

در فیلم‌های کمدی عموماً از اعجاب و شگفت‌انگیزی تماشاگر سوءاستفاده میشود. آنچه به او ارائه میشود کاریکاتوری است از یک زندگی کاملاً غیرمعمول و غیرواقعی. وجه تمایز کاریکاتور از واقعیت در آنجاست که کاریکاتور با مبالغه در قسمت‌هایی خاص از یک واقعیت، که میتوانند شاخص آن باشند، وجود پیدا کرده است. خنده ناشی از اعجاب است و اعجاب واکنشی است روحی در برابر وقایع و یا اشخاص و اشیای غیرمعمول.
آیا میتوان خندیدن را به عنوان یک هدف اختیار کرد؟ گاهی شنیده میشود که «خنده» را به مثابه یک مکانیسم دفاعی در برابر مشکلات اعتبار میکنند و فیالمثل پیشنهاد میدهند که برای تخفیف دشواریهای ناشی از تضییقات اقتصادی، رسانه‌های گروهی باید خنداندن را به مثابه یکی از اهداف اصلی کار خویش اختیار کنند.

این سخن که ریشه در یک برداشت عامیانه از روانشناسی جدید دارد، بر جهل گوینده نسبت به غایات کمالی وجود انسان استوار است. خنده مکانیسم دفاعی انسان‌هایی است که ضعف نفس، آنان را از مواجهه با چهره‌ی جدی حیات عاجز ساخته است. اگر «فرار» را بتوان به مثابه یک مکانیسم دفاعی پذیرفت، خنده را هم میتوان.

کسی که با ایجاد تفنن و سرگرمی برای مردم، به طور محدود و حتیالمقدور با غایات کمال‌طلبانه، مخالفتی ندارد؛ اما جذب انسان‌ها به سوی اهدافی که با حیات طیبه‌ی انسانی مخالفت دارد، ظلمی است غیرقابل بخشش. در اینجا ما کاملاً آگاهانه، بحث‌های ماهوی مربوط به سینما را از اخلاق جدا نمیکنیم، چراکه اولاً شرط دینداری همین است، ثانیاً اصلاً ما معتقدیم که تفکر علمی باید بر دین ابتنا پیدا کند و نه بالعکس . پروتستانتیسم تجربه‌ای است تاریخی که هنوز بیش از چند قرن از آن فاصله نگرفته‌ایم و آثار مفسده‌انگیز آن امروز در حیات مفتضح غربیها به وضوح ظاهر است و اگرهم این تجربه‌ی تاریخی را نداشتیم، اتکای ما بر یک پشتوانه‌ی غنی دینی است که در سراسر جهان نظیری ندارد و ریشه‌های انقلاب اسلامی نیز در خاک آن پا گرفته.

ما آموخته‌ایم که در تمامی مسائل مستحدثه، همواره دین و احکام آن را به مثابه مطلق حق بگیریم و شرایط جدید و مقتضیات زمان را حول این محور لایتبدل معنا کنیم و بنابراین، هرگز در برابر این سوال که «چرا اخلاق را از بحث‌های ماهوی مربوط به سینما جدا نمیکنید؟» دچار تردید نمیشویم .

دین اسلام برای شکوفایی کرامات باطنی انسان تشریع شده است و بنابراین، ما اخلاق حسنه را به مثابه هدف مطلق آفرینش میشناسیم و در برابر مقتضیات و لوازم و شرایط جدید، تکلیف ما به زبان ساده آن است که هرچه را با حیات طیبه‌ی انسانی و اخلاق کریمه منافات دارد، به دور بریزیم.

گذشته از آن، اینگونه تشکیک‌ها از تفکری غرب‌زده برمیآید که نظر و عمل را جدا از هم میداند و اگر مقاله‌ای این چنین حوصله‌ی آن را داشت و بضاعت نویسنده اجازه میداد، بسیار مناسب بود که در اینجا به این اشتباه فلسفی که اصل شجره‌ی تفکر رایج در مغرب زمین است میپرداختیم و تناقض آن را با دین و دینداری نشان میدادیم... اما به هر تقدیر، بسیار از مسائلی که ما در این مباحث طرح میکنیم اصلاً برای غربیها و غرب‌زدگان محلی از اعراب ندارد.

اتخاذ خنده به مثابه یک هدف مجاز نیست، چنانکه انسان اجازه ندارد لذت بردن را به مثابه غایتی برای حیات خویش اختیار کند. شکی نیست که سینما از توان بسیاری برای ایجاد تفنن و تلذذ برخوردار است، اگر نبود این حقیقت که **«خُلِقتُم لِلبقاءِ لا لِلفَناءِ»** ـ شما را برای بقا آفریده‌اند نه فنا ـ انسان نیز میتوانست خود را تسلیم لذات کند و کسی هم داعیه‌ای جز این نداشت.

شرط دینداری آن است که ما در برخورد با همه‌ی مسائل، پیش از هر چیز به انسان و کمال معنوی او بیندیشیم و لذا سینمای کمدی، جنایی، ترسناک، ملودرام‌های عاشقانه و ... را جدا از نتایج اخلاقی نمایش آنها نمیتوان بررسی کرد.

در وجود انسان ضعف‌های بسیاری وجود دارد که میتوان نوک پیکان جذابیت را بدانجا متوجه داشت. از طریق چشم‌ها میتوان بر همه‌ی وجود این اسفندیار رویین‌تن غلبه یافت، اما مگر صورت مسأله را باید این چنین فرض کرد که ما در جست‌وجوی راه‌هایی برای غلبه بر تماشاگر برآییم؟

اگر جذابیت اصالت پیدا کند و هیچ حدی نیز وسیله را محدود نکند، آنگاه همان اتفاق میافتد که اکنون در سینمای غرب افتاده است: فیلمساز کمند خویش را به غرایز شهوی و غضبی تماشاگر و هزار ضعف دیگر دروجود او بند میکند تا سد دفاع روانی او را خرد کند و وجودش را به تسخیر کشد.

اگر سینما بخواهد بر ضعف‌های روحی بشر ـ عواطف سطحی و مبتذل، تمایل به جلوه‌فروشی و خودنمایی، تمایل به غلبه و استکبار، تمایل به فرار از مواجهه با دشواریها و واقعیات، تمایل به تسلیم در برابر قدرت، غرایز شهوی، تمایل به اسراف و افراط در تتمع و لذت‌جویی و ... ـ بنا شود، کار به رشد این صفات مذموم در وجود بشر خواهد انجامید و او را از حد اعتدال انسانی خارج خواهد کرد.

اگر جذابیت اصالت پیدا کند، آنگاه، ـ آنچنان که در «دونده»8 و مخصوصاً در «باشو، غریبه‌ی کوچک»9 اتفاق افتاده است ـ فیلم‌ها مجموعه‌ای خواهند شد از وقایع، شخصیت‌ها و حرکاتی هیستریک که سعی دارند برای تماشاگر هرگز فرصتی برای تعقل باقی نگذارند.

هیچ فیلمسازی نمیتواند بدون یک تصویر از مخاطب خود فیلم بسازد و خواه‌ناخواه، روحیات او در کارش

ظاهر میشود. سحر این نوع فیلم‌ها، بسته به هویت کارگردان، اقشار مختلفی از مردم را دربرمیگیرد. فیلمساز انتلکتوئل نمیتواند با مردم مخاطبه‌ای داشته باشد و بالعکس، فیلم‌های فارسی10 و هندی و ... نوعاً روی خطاب با عوام‌الناس دارند؛ اگرچه با شیوه‌هایی یکسان، از طریق **«تسخیر جادویی روان تماشاگر»** .اینجا دیگر اطلاق لفظ «مخاطب» به تماشاگر فیلم محلی ندارد، چراکه آنچه بین فیلم و تماشاگر ـ در این نوع فیلم‌ها ـ میگذرد، دیگر مخاطبه یا همزبانی نیست، بلکه تسخیر جادویی روان و یا به قول یکی از دوستان، هیپنوتیزم است.

جان کلام اینکه باید تماشاگر فیلم را انسانی صاحب عقل و اراده و حریت ذاتی دانست و با او آنچنان رفتار کرد که شأن انسانی او اقتضا دارد. جذابیت فقط در برابر نیازهای بشری معنا دارد و لذا اگر راه سوءاستفاده از ضعف‌های تماشاگر را بر خود ببندیم، باید روی به جاذبه‌هایی بیاوریم که جانب کمال انسانی را رها نکرده‌اند و ریشه در فطرت الهی انسان دارند.

حکمت وجود لذت در طبیعت، تسهیل حرکت انسان در جهت پیوستن به کمال غایی وجود خویش است. اما نکته‌ی بسیار ظریفی در اینجاست: این حکم تا هنگامی درست است که مطلق لذت مورد توجه انسان قرار نگرفته است والا از آن پس، یعنی از آن هنگام که لذت‌جویی در حیات بشر اصالت پیدا کند، دیگر نه تنها راهی به سوی کمال ندارد، که او را به سقوط در ورطه‌ی حیوانیت کامل میکشاند.

براین قیاس، آنچه که مذموم است نه مطلق جاذبیت، بلکه اصالت دادن به آن است، والا اگر جاذبه‌ی سینمایی اصل واقع نشود نه تنها سد راه کمال نخواهد شد، بلکه تماشاگر را در طی طریق به سوی شکوفایی فطرت و اعتدال وجود، مدد خواهد کرد.

آنچه در اینجا بر قلم میگذرد در مقام تبیین حکمی و اعتقادی است، اگرنه، نویسنده خود واقف است که جست‌وجوی راه موکول به تجربه‌ی عملی در کارِ فیلمسازی است. مهم آن است که بدانیم راه ما فراسوی قواعد رایج در سینمای تجاری قرار دارد و عموم آنچه به مثابه قواعد مسلم و خدشه‌ناپذیر تلقی میشود،

بت‌هایی است که باید شکسته شود. راه ما راه فطرت است، البته همان طور که گفتیم، نه آنچنان است که در سینمای غرب مطلقاً نشانه‌هایی از آن منظری که ما در جست‌وجوی آن هستیم یافت نشود.

تفکری که با انقلاب اسلامی در جهان امروز طرح شده است تفکر تازه‌ای است که باید به ظهور تحولاتی عظیم در صورت این تمدن نیز بینجامد، چراکه «صورت» در عالم وجود همراه تابع «سیرت» است و وظیفه‌ی ایجاد این تحول نیز جز ما ـ که پرورده‌ی این تفکر هستیم ـ بر گرده‌ی چه کسانی میتواند باشد؟

پی نوشت‌ها:

1ـ در این مورد نگاه کنید به فصل «تأملاتی درماهیت سینما» در همین کتاب. ـ و.

2ـ Labyrinth: جای پرپیچ و خم، ماز، هزارتو. ـ و.

3ـ واقع‌گرایی در اینجا به معنای رئالیسم نیست.

4ـ فیلمساز ایرانی (- 1322)؛ بیشتر فیلم مستند میسازد. «یک اتفاق ساده» (1352) و »در غربت» (1354) از جمله دیگر آثار اوست. فیلم «طبیعت بیجان» را در سال 1353 ساخته است. ـ و.

5ـ Alienation: ازخود بیگانگی، بیگانه گشتگی. ـ و.

6ـ مقصود از عقل، عقل ظاهر یا «عقل معاش» نیست.

7ـ Humanism: مذهب اصالت بشر. ـ و.

8ـ به کارگردانی امیر نادری، محصول 1363. ـ و.

9ـ به کارگردانی بهرام بیضایی، محصول 1365. ـو.

10ـ سینمای ایران بعد از انقلاب و مخصوصاً در چند ساله‌ی اخیر رشدی بسیار چشمگیر داشته است که باید ارج نهاده شود. مقصود ما سینمایی است که اصطلاحاً به آن «فیلم فارسی» میگویند.

منبع: کتاب آینه‌ی جادو، جلد اول، سیدمرتضی آوینی.

جادوی پنهان و خلسه نارسیستی

یکی از احکام مشهوری که درباره‌ی سینما و تلویزیون عنوان می‌شود این است که «اینها ظرف‌هایی هستند که هر مظروفی را می‌پذیرند؛ اینها «ابزار» هستند و این ما هستیم که باید از این ابزار درست استفاده کنیم». ... و کسی هم از خود نمی‌پرسد که اگر اینچنین بود، چرا ما بعد از یازده سال از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران هنوز نتوانسته‌ایم از تلویزیون و سینما آنچنان که شایسته است استفاده کنیم.

بنده هرگز صلاح نمی‌دانم که برای اقامه‌ی حجت و دلیل به گفتار غربی‌ها متوسل شوم، چراکه از یک سو اعتقاد دارم آنها خود قادر به شناخت حقیقی خود و جامعه‌ی خود نیستند و از سوی دیگر، هرچه را که از قول آنها ذکر کنیم باز هم هستند کسانی که در همان باب اقوالی کاملاً مخالف بر زبان و قلم خویش رانده‌اند، زیرا که تفرقه و تشتت آرا از لوازم ذاتی و لاینفک تمدن غرب است. اما با این همه، اکنون قصد دارم که محور اصلی مباحث این مقاله را سخنانی قرار دهم که مارشال مک لوهان 1 در باب «رسانه‌ها و پیام » گفته است.

اکنون زندگی ما، به خصوص کودکان و نوجوانانمان، در اوقات فراغت2 نظم مسلکی خویش را از دست داده و نظامی متناسب با برنامه‌های تلویزیون گرفته است و به همین علت در صبح روزهای جمعه برای آنکه برنامه‌های تلویزیون با نماز جمعه معارضه نکند برنامه‌ها را قطع می‌کنند، اما در هنگام اذان مغرب که برنامه‌ها فقط برای پخش مختصری قرائت قرآن، اذان و چند جمله‌ای مناجات قطع می‌شود و بعد ادامه پیدا می‌کند، بازار مساجد بسیار کساد است؛ علاوه بر آنکه ما و کودکانمان برای تماشای فیلم سینمایی عصر جمعه نمازمان را درست در آخرین فرصت ممکن به جای می‌آوریم. باز خدا پدرشان را بیامرزد که برنامه‌ها را فقط تا ساعت بیست‌وسه ادامه می‌دهند 3 و لااقل زمستان‌ها نماز صبح مسلمین قضا نمی‌شود.

این امر پیش از آنکه به برنامه‌های تلویزیون ارتباط پیدا کند به آن «جادوی پنهان «یا «بار ناخودآگاه»

ارتباط دارد که در ذات تلویزیون نهفته است و اینکه نظام زندگی ما اکنون ضرباهنگ خویش را نه از «دین» که از «تکنولوژی» می‌گیرد.

در درون خانه، تلویزیون روابط متقابل اعضای خانواده را با یکدیگر بریده است و با وجود یک تلویزیون روشن، دیگر جمع واحدی در خانه تشکیل نمی‌شود. همه فرد فرد، جدا از هم نشسته‌اند و رابطه‌ی فردی بین خود و تلویزیون برقرار کرده‌اند. این سخن را همه‌ی ما بارها از خانم‌هایی که خودشان غرق در تلویزیون نیستند خطاب به شوهرانشان شنیده‌ایم که «با من ازدواج کرده‌ای یا با تلویزیون؟» این جمله از یک سو بیان یک واقعیت بسیار دردناک است و از سوی دیگر مبین این نکته است که در میان ما هنوز نظام سنتی و مسلکی در پای نظام تکنولوژیک زندگی مدرن قربانی نشده است. رابطه‌ی سینما و تلویزیون با مخاطبان خویش نوعی رابطه‌ی «تسخیری» است که از طریق ایجاد جاذبه در تماشاگر برقرار می‌شود ـ اگرچه تسخیر به میل، نه به عنف و اکراه. ظاهراً هیچ گونه اکراه یا اجباری در کار نیست، اما اگر درست به این رابطه بیندیشیم خواهیم دید که غالباً رشته‌ی این جاذبیت نه به کمالات انسانی بلکه به ضعف‌های او بند شده است 4 و این چنین، هرچند سخن از «جبر» به معنای فلسفی آن نمی‌توان گفت، اما باید مردم و تلویزیون و سینما وجود نوعی «رابطه‌ی ایجابی» را پذیرفت: کششی سحرآمیز و غیرقابل مقاومت.

مارشال مک لوهان در مقاله‌ی «وسیله، پیام است» مطلبی را نقل می‌کند که بسیار عبرت‌انگیز است :

تجزیه و تحلیل برنامه و «محتوا» هیچ نشانه و مدرکی از جادوی این وسایل یا «بار ناخوآگاه « (Subliminal Charge)آنها به دست نمی‌دهند.

لئونارد دوب Leonard Doob در گزارش خود به نام «ارتباطات در آفریقا» از یک آفریقایی سخن می‌گوید که هر شب رنج بسیار متحمل می‌شد تا ایستگاه لندن را روی رادیو پیدا کند و اخبار بی‌بی‌سی را بشنود، گرچه حتی یک کلمه آن را نمی‌فهمید. تنها هر شب ساعت هفت، بودن در حضور آن صداها برای وی مهم بود. وضع او در برابر صدا درست مانند وضع ما در برابر نغمه‌ها است.5

این چه جاذبه‌ای است و از چه طریق عمل می‌کند و تأثیرات جادویی خود را بر کدام یک از ساحت‌های وجودی انسان می‌نهد؟ مک لوهان هوشیارانه این تأثیرات را با اثری که موسیقی بر روان باقی می‌گذارد

قیاس می‌کند. او در بخشی از همان مقاله‌ی مذکور نوشته است:

...تحاشی معنوی و فرهنگی که ممکن است اقوام شرقی در قبال تکنولوژی ما داشته باشند ابداً تأثیری در وضع آنها نمی‌کند.

اثرات تکنولوژی در قلمرو عقاید و مفاهیم حادث نمی‌شود، بلکه الگوهای احساسی را بدون مقاومت و به طور مستمر تغییر می‌دهد... اثرات پول به عنوان «وسیله» در ژاپن قرن هفدهم بی‌شباهت به تأثیر چاپ در مغرب زمین نبود. جی.بی.سنسوم G.B.Sansom می‌نویسد که نفوذ اقتصاد پولی در ژاپن «موجب یک انقلاب کند ولی مقاومت‌ناپذیر گردید، که پس از تقریباً دو هزار سال انزوا به فرو ریختن حکومت فئودالی و از سر گرفتن روابط بازرگانی با خارج منجر شد»6

تأثیر موسیقی نیز بر انسان نه بر قلمرو عقل و فهم بلکه بر قلمرو احساس است. لذا انسان هرگز از عهده‌ی تجربه و تحلیل عقلایی تأثیرات موسیقی بر روان خویش برنمی‌آید .او ناگزیر است که این تأثیرات را در ساحت مفاهیمی چون «غم‌انگیز»، «شادی‌آور»، «نرم«، »داغ» و ... دسته‌بندی کند و این مفاهیم همگی مفاهیم احساسی محض هستند.

آیا میان «ساحت احساس» و «ساحت عقل و فهم» رابطه‌ای نیست؟ مک لوهان درست می‌گوید که :

اثرات تکنولوژی در قلمرو عقاید و مفاهیم حادث نمی‌شود، بلکه الگوهای احساسی را بدون مقاومت و به طور مستمر تغییر می‌دهد.7

اگر این چنین نبود، مقاومت در برابر آن به مراتب افزایش می‌یافت. برای درک تفاوت آن می‌توان اثر یک «جمله‌ی فلسفی» را با اثر یک «قطعه‌ی موسیقی» مقایسه کرد. یک جمله‌ی فلسفی را مخاطب از طریق عقل ادراک می‌کند و لذا شنیدن یا خواندن متون فلسفی جز برای آنان که اهل تفکر هستند، جذاب و لذت‌بخش نیست. اما یک قطعه‌ی موسیقی اصلاً با ساحت ادراکات عقلانی انسان ارتباطی مستقیم نمی‌یابد و اثرات آن بی‌واسطه‌ی عقل و فهم، در قلمرو احساس و روان ظاهر می‌شود و بنابراین، برای لذت بردن از آن نیاز به طی مقدمات برهانی نیست. تأثیر موسیقی گسترده‌ای به مراتب وسیع‌تر از «کلام» را شامل می‌شود، اما «عمق تأثیر» کمتری دارد.

اثرات تکنولوژی به طور اعم، سینما و تلویزیون به طور اخص، خارج از «حیطه‌ی فهم «ظاهر می‌شود و لذا مک لوهان سخن از «جادوی وسایل و بار ناخودآگاه آنها» می‌گوید .تلویزیون آدم‌ها را مفتون و مسحور می‌کند و قابل انکار نیست که سحر آن در انسان‌های ضعیف‌النفس، کودکان و اشخاصی که آنان را اصطلاحاً عاطفی و احساساتی می‌خوانند بیشتر کارگر می‌افتد. سینما نیز اگرچه ماهیتاً تفاوت چندانی با تلویزیون ندارد، اما از لحاظ کمی و کیفی حیطه‌ی عمل محدودتری را شامل می‌شود، چراکه تلویزیون عضو ثابت و بی‌بدیل همه‌ی خانواده‌هاست، اما رفتن به سینما ملازم با مقدماتی است مخصوص به آن، که در همه‌ی شرایط ممکن نمی‌شود. تماشای تلویزیون شرایط مخصوصی را طلب نمی‌کند، اما سینما این همه سهل‌الوصول و دست‌یافتنی نیست.8

در غالب انسان‌ها میلی درونی برای غفلت‌طلبی، گریز از تفکر و جدیت، بازی و شوخی، تلذذ و تفنن و ... موجود است و در کودکان بیشتر. «نظریه‌ی بازی‌ها»، هم در حوزه‌ی جامعه‌شناسی و هم در حوزه‌ی روان‌شناسی، بر این اصول بنا شده است که افراد انسانی بعد از بزرگ شدن و پیر شدن نیز همان الگوهای بازی را در زندگی اجتماعی خویش بسط می‌دهند و انگیزه‌های اجتماعی همان میل بازی هستند که تغییر شکل داده‌اند و در زیر نقاب‌هایی از شخصیت‌های کاذب پنهان شده‌اند.

ما این نظریه را در باب «انسان به مفهوم مطلق» نمی‌پذیریم، اما در عین حال، صدق آن را ـ باز هم به طور مطلق ـ درباره‌ی جوامع غیردینی و غیرمسلکی انکار نمی‌کنیم. «رشد عقلی» انسان در تمدن غربی منتهی به «رشد عقل جزوی و حسابگر» است و بنابراین، عموم انسان‌ها، به جز متفکرین و فلاسفه، از کودکی خویش فاصله نمی‌گیرند و امیال کودکانه‌ی خویش را تا دم مرگ حفظ می‌کنند. در تمدن امروز، کودک بودن، غفلت‌طلبی و گریز از واقعیت یک ارزش مقبول و محمود است و لذا، کم نیستند کسانی که اگرچه از کودکی فاصله گرفته‌اند، اما برای جلب محبوبیت، خود را به کودکی می‌زنند. کودک در بهشتی برزخی بیرون از واقعیت تمدن و در کمال غفلت، اما معصومانه زندگی می‌کند و بازگشت به این عالم دور از رنج پر از لذت و تفنن، آرزوی عموم انسان‌هایی است که تمدن امروز آنان را از رشد عقلانی محروم داشته است. اما تمدن سنتی و دینی مردمان را از اِخلاد در بهشت زمینی و عوالم کودکی دور می‌کند، چراکه انسان سنتی و دینی

غایت حیات خویش را در «ناکجا آبادی فراتر از جسم و زمین» می‌جوید؛ اگرچه از سوی دیگر، نزدیک شدن به عالم عصمت و پاکی و بی‌گناهی باز هم نزدیک شدن به عالم کودکی است، اما به معنایی دیگر.

جادوی سینما و تلویزیون، خارج از حیطه‌ی مفاهیم، در برزخ «تأثرات احساسی و روانی «ظاهر می‌شود و لذا اثرات تخریبی و یا احیاناً تربیتی خویش را بیشتر بر «ضمیر نا به‌خود «باقی می‌گذارد، اگرچه راه «دنیای خودآگاهی» نیز بر آن بسته نیست.9 در فیلم «زندگی خارج از توازن» و یا فیلم دیگر «گادفری رجیو»، «دگرگونی زندگی»، او قصد ندارد که به تماشاگر خویش این حقیقت را که انسان امروز در وضعی خلاف فطرت خویش می‌زید تفهیم کند» .تفهیم و تفاهم» در حیطه‌ی عقل و ادراک تحقق می‌یابد و نتیجه‌ی آن نحوی از آگاهی یا خودآگاهی است، اما تأثرات روانی ـ عاطفی و احساسی خارج از این حیطه محقق می‌شوند و انسان را در طول یک سیر تحول بطیء و ناخودآگاه، رفته رفته تغییر می‌دهند. این همان کاری است که از طریق سینما و تلویزیون با انسان امروز کرده‌اند و در طول نزدیک به یک قرن از اختراع سینما، «الگوهای احساسی غیرمتوازنی» برای انسان‌ها ساخته‌اند و راه بازگشت آنها را به فطرت خویش مسدود کرده‌اند.

گادفری رجیو برای بیدار کردن انسان از این خواب سنگین غفلت از کلام استفاده نمی‌کند و روی به استدلال و اقامه‌ی برهان عقلی نمی‌آورد، چراکه اصلاً عقل بشر امروز تابع احساسات اوست و منشأیت اثری جدی در حیات او ندارد. گادفری رجیو در جست‌وجوی راهی است که در آن یک تنبه فطری برای انسان موجود باشد. او دریافته است که انسان از صورت توازن فطری خویش خارج شده و می‌داند که این خروج به علت نفی دین و معنویت و انکار روح برای بشر روی داده و لذا درست در نقطه‌ای که می‌خواهد پیام اصلی خود را در یک مثال فطری ارائه دهد از اذان استفاده کرده است، این انتخابی است کاملاً به جا، چراکه «روح دین» در اذان در صورتی مثالی تعین یافته است.

الگوهای احساسی انسان‌ها در جوامع مختلف مبتنی بر عادات و تعلقات و آداب و رسوم آن قوم هستند و عادات و تعلقات و آداب و رسوم نیز از فرهنگ منشأ می‌گیرند. بین فرهنگ و معتقدات رابطه‌ای کامل و مستقیم، اما ناپیدا، موجود است و لذا ورود غیرمترقبه‌ی محصولات تکنولوژی به جامعه‌ای که هنوز فرهنگ و ساختاری سنتی متکی بر دین دارد، به یک تعارض ناپیدای فرهنگی در باطن آن جامعه منجر خواهد شد.

نمی‌خواهیم بگوییم که دین و تمدن امروز منافی یکدیگرند، اما این هست که اگر ما احکام عملی زندگی خویش را از دین اخذ کنیم، دیگر نخواهیم توانست از این ابزار و وسایل درست همان گونه که در جوامع غربی معمول است استفاده کنیم. از سوی دیگر، انسان همواره برای دستیابی به غایاتی خاص ابزار متناسب با آن را می‌سازد و بنابراین، هر وسیله دارای محتوایی است که بدان هویت فرهنگ خاصی می‌بخشد.

«محتوا»ی همه‌ی وسایل اتوماتیک «نفی کار» است، چراکه اگر انسان از کار نمی‌گریخت، لاجرم در جست‌وجوی «وسایلی خودکار» برنمی‌آمد که کار خود را بر گردن آنها بیندازد. محتوای مشروبات الکلی «نفی عقل و خودآگاهی» است و اگر انسان ـ اگرچه به ناحق ـ نیازمند به «نفی عقل و خودآگاهی «خویش نمی‌شد، هرگز مشروبات الکلی را کشف نمی‌کرد.10 غایت تولید یا اختراع هر وسیله ـ اعم از ابزار اتوماتیک و یا غیراتوماتیک ـ در صورت محتوا یا ماهیت آن وسیله، موجبات یا اقتضائات خاصی را به همراه دارد که لازمه‌ی وجود آن است. اره برای بریدن ساخته شده است و به همین «علت غایی» است که شکل اره را یافته است. میخ نیز برای فرو رفتن ساخته شده است و به همین علت غایی شکل میخ را پیدا کرده است. پس غایات ابداع و اختراع وسایل در شکل آنها ملحوظ و محفوظ است و این شکل، صورتی است که ماهیت آنان را معنا بخشیده است. خود وسیله بر ماهیت خویش و چگونگی کاربرد خویش حکم می‌کند. اما بعضی از وسایل هستند که با روان انسان «نسبت خاصی» برقرار می‌کنند که نمی‌توان گفت »پیام فرهنگی یا اخلاقی» خاصی دارند.

اگر انسان بداند که کناره‌گیری از کار باعث می‌شود تا «خالقیت روحی» او عرصه‌ی ظهور پیدا نکند و خلاقیت‌های نهفته در وجودش به فعلیت نرسد، هرگز به سمت «اتوماسیون» نمی‌رود، یا حداقل آن است که این چنین بی‌محابا و شتاب‌زده به سوی آن نمی‌رود. پس پیدایش اتوماسیون در زندگی بشر فی‌نفسه در پی تعریف خاصی اتفاق افتاده است که او از «کار «دارد: «کار شر لازمی است در جهت امرار معاش که باید از آن خلاص شد».11 این «پیام «اصولاً در بطن اتوماسیون نهفته است.

مارشال مک لوهان این «پیام‌ها» را «جادوی وسایل» یا «بار ناخودآگاه» آنها می‌نامد .مثال‌هایی که او خود در این مورد آورده است می‌تواند وضوح بیشتری بدین سخن ببخشد:

بی‌خبری پیشینیان از اثرات روانی و اجتماعی وسایل در هر یک از سخنان آنان به وضوح دیده می‌شود. هنگامی که چند سال قبل ژنرال دیوید سارنف از دانشگاه نتردام آمریکا درجه‌ی دکترای افتخاری می‌گرفت این سخنان را بیان کرد:

»معمولاً میل داریم که وسایل تکنولوژیک را سپر بلای گناهان سازندگان آنها قرار دهیم .مصنوعات دانش جدید به خودی خود نه بد است و نه خوب؛ طرقی که از آنها استفاده می‌شود ارزش آنها را معین می‌کند». این پژواک بی‌خبری رایج است. فرض کنیم قرار بود بگوییم »مربای سیب به خودی خود نه خوب است نه بد؛ طریقی که آن را می‌خوریم ارزشش را تعیین می‌کند». یا «اسلحه‌های گرم به خودی خود نه بد است نه خوب؛ طریقه‌ی استفاده از آنها ارزش آنها را تعیین می‌کند»... در گفته‌ی سارنف نکته‌ای وجود ندارد که تاب تعمق داشته باشد، زیرا او ذات «وسایل» را نادیده می‌گیرد و «نارسیس»12 وار از بی‌اعتبار شدن وجود خویش و گسترش ان به صورت تکنیکی جدید، مسحور شده است.13

آنچه را که مک لوهان از زبان ژنرال سارنف نقل می‌کند، از زبان بسیاری از ما می‌توان شنید. ما معمولاً ذات وسایل را نادیده می‌گیریم و ساده‌لوحانه چنین خیال می‌کنیم که از هر چیزی می‌توانیم هر طور که می‌خواهیم استفاده کنیم، حال آنکه چنین نیست .تلویزیون و سینما ابزار و وسایلی نیستند که هرکس هر طور که بخواهد آنها را به کار برد و اصولاً ابزار هرچه بیشتر به سوی «اتوماسیون و پیچیدگی تکنیکی» حرکت کنند، محدودیت‌های بیشتری را بر اختیار و اراده‌ی آزاد انسان تحمیل می‌کنند. این سخن مک لوهان که «رسانه همان پیام است» به همین معناست که «رسانه‌ها موجبات و اقتضائاتی دارند که از آن نمی‌توان گریخت». او در آغاز مقاله می‌نویسد:

در فرهنگی مانند فرهنگ ما، از دیرباز عادت کرده است همه‌ی چیزها را از هم بشکافد تا بر آنها تسلط یابد و آنها را وسیله قرار دهد، اگر گفته شود که عملاً وسیله، پیام است موجب شگفتی خواهد شد. منظور این است که اثرات هر «وسیله» بر فرد و اجتماع ـ یعنی اثرات هر چیزی که به نوعی گسترش خود ماست، یا به گفته‌ی دیگر هر تکنولوژی جدید ـ نتیجه‌ی معیارهای تازه‌ای است که همراه با هر یک از این وسایل در زندگی وارد می‌گردد.14

در جای دیگر گفته است:

چاپ در قرن شانزدهم موجب تفرد و ناسیونالیسم گردید...15 و ظهور ناسیونالیسم جغرافیای جهان را به صورتی درآورد که اکنون در آن هستیم.

مک لوهان در همان مقاله نوشته است:

...پاپ پیوس دوازدهم میل داشت که مطالعاتی جدی در زمینه‌ی وسایل انجام گیرد. وی در هفدهم فوریه سال 1950 چنین گفت :

»اغراق نیست اگر بگوییم که آینده‌ی جامعه‌ی امروز و ثبات حیات درونی آن تا حد زیادی به حفظ تعادل بین قدرت تکنیک‌های ارتباطات و قدرت عکس‌العمل فرد [بستگی] دارد.«

در این زمینه بشریت طی قرن‌ها با شکست کامل مواجه بوده است. پذیرش فرمانبردارانه و ناخودآگاهانه‌ی اثر «وسایل»، این وسایل را برای انسان‌هایی که آنها را به کار می‌برند به زندان‌های بدون دیوار مبدل کرده است. همان‌طوری که ای.جی.لیبلینگ در کتاب خود به نام «مطبوعات» گفته است، اگر انسان نداند که به کجا می‌رود، «آزاد» نیست، حتی اگر برای رسیدن به «آنجا» تفنگی در دست داشته باشد. زیرا هر یک از وسایل سلاح نیرومندی است که می‌توان با آن، وسایل دیگر گروه‌های دیگر را تباه کرد. نتیجه این شده است که عصر حاضر تبدیل به صحنه‌ی یکی از جنگ‌های داخلی چند جبهه‌ای گردیده که تنها محدود به دنیای هنر و سرگرمی‌ها نیست.16

مارشال مک لوهان معتقد است که رشد تکنولوژی، خلاف آنچه تصور می‌شود، نه به «آزادتر شدن» انسان، بلکه به «اسارت» بیشتر می‌انجامد؛ وسایل تکنولوژیک دیوارهای نادیدنی زندانی هستند که بشر امروز در آن اسیر است .

مقصود ما نه نفی تکنولوژی، که تحقیق در ماهیت آن است و لذا از خوانندگان درخواست می‌کنیم که پیش از آنکه مقاله‌ی ما به مرحله‌ی استنتاج برسد درباره‌ی مطالب آن قضاوت نکنند.

مک لوهان می‌نویسد:

...سرعت برق (الکتریسیته) موجب رسوخ تکنولوژی غرب به دورافتاده‌ترین قسمت جنگل‌ها، صحراها و

دشت‌ها گردیده. نمونه‌ی آن عرب بدوی سوار بر شتر است با یک رادیو ترانزیستوری. وضع اقوامی که در سیل مفاهیمی غرق شده‌اند که فرهنگ گذشته‌ی آنها ایشان را برای آن آماده نکرده است، نتیجه‌ی طبیعی تسلط تکنولوژی غربی است... در جهان خود ما نیز، به همان نسبت که به اثرات تکنولوژی بر تشکل و تظاهرات روانی پی می‌بریم، درک خود را از گناه و خطا از دست می‌دهیم.17

بسیاری از مشکلاتی که ما امروزه با آن دست به گریبان هستیم ناشی از همین تعارض یا تناقضی است که در باطن جامعه نهفته است و به چشم نمی‌آید؛ اینکه «ساختار سنتی اجتماع ما برای قبول تمدن غرب آمادگی نداشته است .«

ساختار سنتی اجتماع ما مبتنی بر دین است و ساختار اجتماعی غرب نیز سه چهار قرن طول کشید تا بر «شریعت علمی جدید» استوار گشت و این دو، متوجه غایت واحدی نیستند. غالب انسان‌های جهان، دیگر ده‌ها سال است که احکام عملی حیات خویش را نه از دین که از علوم جدید و تکنولوژی اخذ می‌کنند. پژوهش‌های علمی مختلفی که در همه‌ی زمینه‌ها انجام شده است دستورالعمل‌هایی هستند که به انسان جدید می‌آموزند که چه باید بکند و چه نباید بکند؛ به او می‌آموزند که چگونه بخورد، بخوابد و بیدار شود؛ با چه کسانی دوست شود و از چه کسانی پرهیز کند و ...حال آنکه انسان دینی و مسلکی همه‌ی این دستورالعمل‌ها یا احکام را از دین خود اخذ می‌کند. خود مک‌لوهان نیز به همین مطلب اشاره کرده است:

...ما «عقل» را با »سواد» و «عقل مسلکی» را با «تکنولوژی» خلط کرده‌ایم. به این جهت در عصر برق، به نظر غربیان طرفدار سنن، انسان غیرعقلائی جلوه می‌کند.18

وضع کنونی عموم اقوامی که آنان را «جهان سوم» می‌نامند در برابر تمدت غرب، وضع کودکی است که شیفتگی‌اش در برابر اسباب‌بازی‌های رنگارنگ چشم او را بر خیر و صلاحش بسته است. آنها محصولات تمدن غرب را، اتومبیل و یخچال فریزر، رادیو و تلویزیون و سینما... و حتی کامپیوتر را به جوامع خویش وارد کرده‌اند و حالا می‌خواهند جامعه‌ای بسازند که این وسایل با آن هماهنگ باشد:

یا مکن با پیلبانان دوستی

یا بنا کن خانه‌ای در خورد پیل19

استفاده از این ابزار ناخودآگاه فرهنگ خاصی را می‌خواهد که بدان «فرهنگ صنعتی «می‌گویند و تنظیم حیات بر مبنای استفاده از این ابزار ملازم با «احکام عملی خاص» یا »اخلاق صنعتی» است که «نظم تشریعی ملازم با دین و دینداری» را نفی می‌کند.

چه باید کرد؟ اگرچه جواب این سوال موضوع مقاله‌ی چهارم از مجموعه‌ی این مقالات است، اما از آنجا که به هر تقدیر این سوال نباید جواب نایافته رها شود، لازم است که جواب را در اینجا مختصراً مورد اشاره قرار دهیم.

شأن انسانی والاتر از آن است که به اسباب و وسایل تعلق پیدا کند و رشد انسان در مسیر تعالی به سوی حق در معارج نهایی به قطع تعلق نسبت به اشیا و یأس از اسباب منتهی خواهد شد. پیشنهاد ما آن نیست که ابزار تکنولوژیک را به دور بیندازیم؛ آنچه که ما باید خود را از آن در امان داریم «مرعوب و مفتون شدن در برابر تکنولوژی» است و تنها در این حالت است که می‌توان «بدون وابستگی»، از علوم رسمی و محصولات تکنولوژیکی آن در خدمت غایات مقدس دینی سود جست. مارشال مک لوهان نیز به زبانی دیگر همین راه را توصیه می‌کند:

دُتکویل در آثار قبلی خود درباره‌ی انقلاب فرانسه توضیح داده بود که کلام چاپ شده ـ که موجب اشباع فرهنگی در قرن هجدهم گردید ـ ملت فرانسه را همگن ساخت. فرانسوی‌ها خواه اهل شمال و خواه اهل جنوب، از یک قوم بودند و تفاوتی با هم نداشتند. اصول اتحاد شکل و استمرار چاپ بر پیچیدگی‌های جامعه‌ی فئودالی و شفاهی قدیم پوششی افکند .انقلاب فرانسه وسیله‌ی باسوادان و حقوقدانان تحقق یافت. از سوی دیگر در انگلستان، قدرت سنن شفاهی قدیم در حقوق مدنی آنچنان بود و نظام قرون وسطایی مجلس به قدری آن را تقویت می‌کرد، که هیچ گونه اتحاد شکل یا استمرار فرهنگ تازه‌ی چاپ نمی‌توانست کاملاً مستقر شود. نتیجه این بود که انقلابی به شیوه‌ی انقلاب فرانسه که می‌توانست مهم‌ترین رویداد ممکن در تاریخ انگلستان باشد هرگز به وقوع نپیوست.20

این مثالی است از عکس‌العمل دو قوم با فرهنگ‌های مختلف در برابر تکنولوژی چاپ، در ادامه‌ی همین مثال

است که مارشال مک لوهان توصیه‌ی نهایی خود را عنوان می‌دارد:

دُتکویل یک اشرافی بسیار باسواد بود که این قدرت را داشت که در برابر ارزش‌ها و فرضیات فن چاپ بی‌طرف باشد. به این جهت است که تنها او دستور زبان چاپ را درک می‌کرد. تنها در این حال است ـ یعنی در حال دور ایستادن از هر ساخت (Structure) یا وسیله ـ که می‌توان اصول و نقاط قوت آنها را تشخیص داد. به جهت آنکه هر «وسیله» این قدرت را دارد که فرضیه‌ی خود را بر اشخاص ناوارد تحمیل کند. پیش‌بینی و قدرت تسلط، در قدرت اجتناب از «خلسه‌ی نارسیسی» امکان‌پذیر است.21

آنچه را که ما «تعلق ناشی از خودبینی به وسایل» می‌نامیم مک لوهان «خلسه‌ی نارسیسی «نامیده است و این عنوان بسیار مناسبی است، چراکه «نارسیس» نیز با غرقه شدن در خودبینی است که از وضع خود نسبت به جهان غافل می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

1ـ Marshall Mc Luhan (1911ـ1980م.) نظریه‌پرداز در حوزه‌ی ارتباطات، اهل کانادا، استاد زبان انگلیسی در دانشگاه تورنتوی کانادا (از سال 1946) و رئیس «مرکز فرهنگ و تکنولوژی» در همین دانشگاه (از سال 1963 به بعد). نویسنده‌ی «فهم رسانه‌ها» (1964)، «رسانه همان پیام است». (1976) و آثار دیگر. ـو.

2ـ درباره‌ی اوقات فراغت در مقاله‌ی بعدی ـ زبان، تلویزیون و سینما و اوقات فراغت ـ سخن خواهیم گفت.

3ـ این مقاله در سال 1369 نگاشته شده. ـ و.

4ـ درمقالات قبل راجع به این مطلب در حد کفایت سخن گفته‌ایم.

5ـ مارشال مک لوهان، وسیله، پیام است، محمد تقی مایلی، فرهنگ و زندگی، 8، خرداد، 1351، صص 71 و 72.

6ـ وسیله، پیام است، صص 70و 71.

7ـ وسیله، پیام است. ص 70.

8ـ به تفاوت‌های تلویزیون و سینما در مقاله‌ی «رمان، سینما و تلویزیون» بیشتر خواهیم پرداخت.

9ـ در اینکه «ضمیر نابه‌خود» چیست و این اصطلاحات تا کجا می‌توانند راهی به معارف ما در باب علم‌النفس باز کنند، سخن اگرچه بسیار است، اما این مقاله فرصت قبول آن را ندارد.

10ـ این سخنان متضمن احکام اخلاقی نیست و فقط در مقام تحقیق ادا می‌شود.

11ـ بگذریم از اینکه بشر با پیدایش اتوماسیون نتوانسته از شر کار خلاص شود، بلکه بالعکس همه‌ی کار و زندگیش وقف گسترش اتوماسیون گشته و این دور باطلی است که تمدن غربی بدان گرفتار آمده است.

12ـ Narcissus جوانی در اساطیر یونان که به تصویر خویش در آب دل می‌بازد و جان بر سر این عشق می‌گذارد و آنگاه به گلی همنام خود (نرگس) بدل می‌شود. ـو.

13ـ وسیله، پیام است، ص65.

14ـ وسیله، پیام است، ص 63.

15ـ وسیله، پیام است، ص 71.

16ـ وسیله، پیام است، ص 72.

17ـ وسیله، پیام است، صص 68 و 69.

18ـ وسیله، پیام است، ص68.

19ـ گلستان سعدی، باب هشتم (در آداب صحبت کردن).

20ـ وسیله پیام است، ص 67.

21ـ وسیله، پیام است، ص 68.

مونتاژ به مثابه معماری سینما

بحث هایی نظیر این معمولاً با نقل اقوالی مشهور از تئوریسین ها یا فیلمسازهای صاحب نام آغاز می شود و بعد نویسنده به مذاق خویش یکی از قول ها را بر می گزیند و بر آن شرحی مبسوط می نگارد... و البته از آنجا که وجود تاریخی انسان های هر عصر از بسیاری جهات لاجرم در امتداد وجود پیشینیان خویش است، نباید آنچه را که گفتیم مذموم دانست و چه بسا به جای خویش ممدوح نیز باشد. اما اجازه دهیدکه ما از این کلیشه پرهیز کنیم، به چند دلیل :

عوام الناس غالباً «من قال» می نگرند نه به «ما قال»، اگر چه فرموده اند: اُنظُر اِلی ما قالَ وَ لا تَنظُر اِلی مَن قالَ. و البته در غالب موارد چاره ای هم جز این نیست. تشخیص حق از نا حق، «عقل تشخیص» می خواهد و آن کس را که از این عقل بهره ای نیست، چاره ای نمی ماند جز آنکه به تقلید روی بیاورد.

تأثیر روانی نام های مشهور معمولاً عقل تشخیص را می پوشاند و انسان را پیش از آنکه اصلاً فرصت قضاوت پیدا کند، در مقابل شهرت گوینده خاضع می سازد. می گویند فلان کس اینچنین گفته است،و نام بلند آوازه «فلان کس «قدرت تشخیص را از شنونده باز میگیرد.... و اما باز هم برای رفع هر گونه شبهه، جای این تذکر باقی است که در مقام عمل، عموم مردم را چاره ای جز تقلید از بزرگان نیست و این حقیقت را انسان به حکم فطرت جمعی و فردی باز می یابد .

اما بر ما تقلید از غربی روا نیست، چرا که تاریخ ما در امتداد تاریخ غرب نیست، ما عصر تازه ای را درجهان آغاز کرده ایم و در این باب، اگر چه سینما یکی از موالید تمدن غربی است، ولکن در نزد ما و در این سیر تاریخی که با انقلاب اسلامی آغاز شده، «صورت «دیگری متناسب با اعتقادات ما خواهد پذیرفت. سینما در غرب چیزی است و در این مرز و بوم چیز دیگر... و سینمای ما نمی تواند که در امتداد تاریخی سینمای غرب باشد، اگر چه «زبان سینما» یا «بیان مفاهیم به زبان سینما «قواعد ثابتی دارد فراتر از شرق و غرب.

با علم به ثبوت این قواعد دستوری معین برای سینما، باز هم سخن ما همن است که گفتیم: ما نمی توانیم مقلد غربی ها باشیم و خودمان باید به اجتهاد برسیم، چرا که از یک سو راه ما راه دیگری است و از سوی

دیگر، تعلیمات غربی ها در باب تکنیک سینما مودی به نوعی «فرهنگ محتوایی» است متارض با آنچه ما در جست و جوی آنیم ....و به راستی تکنیک و قالب از محتوا، خود ناشی از غرب زدگی فرهنگی ماست؛انسان مومن جهان را یکپارچه و متحد می بیند و اگر چه در مقام تفکر فلسفی چاره ای جز انتزاع مفاهیم از یکدیگر وجود ندارد. اما انسان مومن این انتزاعات و کثرات را اعتباری می داند و نایتاً با وصول به وحدتی که ملازم با توحید است، از کثرت بینی می رهد.

اجتهاد در علوم رسمی، اعم از تجربی یا انسانی، نیز مساوی با تخصص داشتن در علوم نیست. تخصص شرط لازم اجتهاد علمی است،اما شر کافی نیست. شرط کافی اجتهاد در علوم، وجود معرفتی کافی و جامع نسبت به اسلام است و بدون این شرط، اجتهاد محقق نمی شود، چرا که کاربرد علوم در صحنه عمل باید منتهی به غایاتی باشد که مورد نظر اسلام است و لا غیر.

لذا باید معنای «اجتهاد» و «تخصص» را از یکدیگر تفکیک کرد و دانست که استفاده از تخصص غربی ها در علوم صنایع، اگر در سایه اجتهاد – به معنایی که عرض شد – نباشد ، هرگز به غایاتی که مورد نظر ماست منجر نخواهد گشت. ما خود را بی نیاز از تجربیات غربی ها نمی دانیم، اما برای این تجربیات شانی متناسب با آنها قائلیم. ما چاره ای نداریم جز آنکه سینما را یک بار دیگر در ادب و فرهنگ اسلام معنا کنیم. ما باید قابلیت های کشف ناشده سینما را در جواب فرهنگ و تاریخ خویش پیدا کنیم... و چه کسی می تواند ادعا کند که سینما دیگر قابلیت هایی را ناشناخته ندارد؟

اقوال مشاهیر سینما نیز کاملاً متغایر و بعضاً حتی متعادل با یکدیگر هستند و برای یافتن حق از میان آنها، چاره ای نیست جز بحث های اصولی ماهوی درباره ی سینما، یعنی همان که آغاز مورد نظر ما بوده است .

واقعیت سینمایی، یعنی واقعیتی که در فیلم عرضه می شود، چه در زمان و چه در مکان از واقعیت معمول متمایز است. معماری این واقعیت نهایتاً در مونتاژ شکل می گیرد و اگر مونتاژ را بدین معنا بگریم، دیگر منتهی به عمل تقطیع و سرهم بندی نماها نمی شود و با دکوپاژ و میزانسن نیز ارتباطی کاملا فعال خواهد

یافت. بدین معنا، مونتاژ دیگر عملی نیست که فقط به مونتور، آن هم بعد از پایان فیلم برداری مربوط شود، بلکه منتاژ اصلی توسط کارگردان و در طول تمام مراحل تولید فیلم انجام می گردد. اگر کارگردان بتواند همه چیز را در فیلم نامه پیش بینی کند، دیگر کاری برای موتور باقی نمی ماند جز عمل فیزیکی برش و سر هم کردن نماها.... اما مگر همه چیز قابل پیش بینی است؟

معمار تصور اولیه را که در ذهن دارد رفته رفته پرورش می دهد و به فضای مورد نظر خویش شکل می بخشد و فیلمساز نیز اینچنین است: تصورات و تخیلات ذهنی خویش را رفته رفته توسط قواعد بیانی سینما تعین خارجی می بخشد. فیلم همراه با کارگردان و تجربیات بیرونی و تحولات درونی او متکامل می شود و اگر مونتاژ را به مثابه معماری سینما اعتبار کنیم، از آغاز تا پایان، سایه می اندازد.

اگر عناصر تشکیل دهنده واقعیت – زمان ، مکان، حوادث، شخصیت ها و ... – را از یکدیگر انتزاع کنیم، آنگاه معنایی را که در جستجوی آن هستیم روشنتر خواهیم یافت. هیچ یک از این مفاهیم در سینما بدان معنایی نیست که ما در زندگی واقعی با آن روبرو هستیم .مکان در سینما موجودیتی کمی ندارد و فقط از آن لحاظ مورد توجه قرار می گیرد که می تواند یک فضای رو انی متناسب به وجود بیاورد. در سینما و مخصوصاً در سینمای مدرن، مکان به مثابه یک امر کیفی موجودیت پیدا میکند؛ در فیلم «بلو آپ» - آگران دیسمان – آنتونیونی برای آنکه مکانها را هر چه بیشتر به آن کیفیت مورد نظر خویش نزدیک سازد، حتی چمنها را رنگ سبز کرده است. در فیلم های تارکوفسکی مکان ها همواره جزئی از شخصیت انسانها هستند و یا به عبارت بهتر، گویی باطن شخصیت ها در مکان ها انعکاس یافته است. کم و بیش در آثار همه ی فیلم سازان جدید، مکان معنایی اینچنین دارد و جز این هم توقع نمی رفت کسی که سینما گرها رفته رفته در طول تاریخ سینما بر این امر وقوف پیدا کنند که همه ی عناصر فیلم باید در خدمت خلق و ایجاد یک فضای روانی مطلوب قرار بگیرد، آن فضایی که بتواند انعکاس اکسپرسیو و یا سمبلیک از روح فیلمساز باشد و به ادامه سیر دراماتیک فیلم کمک برساند.

مکان در حیات واقعی ما هرگز به این مفهوم نیست که در سینما موجودیت پیدا می کند. ما غالباً در مکانهایی زندگی می کنیم که عواملی ناخواسته ما را ناچار است قبول آن کرده اند و بنابراین، مکان زندگی ما هرگز مبین روح ما نیست، هر چند در نهایت بین ما و فضایی که در آن زندگی می کنیم تاثیر و تاثری متقابل وجود دارد و لا اقل فضای داخلی خانه ها به نحوی از انحا، کم و بیش، انعکاساتی از ارواح ما هستند. مثلا باغچه های گلدانی درون اطاق ها نشانه تعلق فطری ما به طبیعت هستند، تعلقی که با دور شدن تمدن از طبیعت بدین صورت تجلی یافته است. شهرهای امروز نیز انعکاس باطن بشر امروز در خارج از خویش هستند. هندسه تحلیلی دکارت اکنون جزئی از فرهنگ ما شده است و همین فرهنگ است که شهرها را شکل بخشیده، اما این مسئله همواره در افراد و جزیئات مصداق ندارد همانطور که عرض شد، زندگی شهر ما و معماری فضاهایی که در آن زندگی می کنیم، در غالب موارد تابع عوامل ناخواسته ای است که ما را در جهات خاصی میرانند.

آنچه که معمار را هدایت می کند تصور غایی است که از فضای مورد نظر خویش در ذهن دارد . بسیار کم اتفاق می افتد که در پایان کار، فضایی ساخته شده مطلقاً با آن تصور غایی معمار انطباق داشته باشد؛ اما فضا و مکان در سینما ماهیتی مجرد، مطلق، آرمانی و رویایی دارد و از این جهات به فضاهایی که در رویاها می بینیم شباهت می یابد. مکانهای رویایی نیز همواره به کیفیات باطنی ما اشاره دارند و فی المثل صورت آرزوهای ما را گرفته اند .

کلمه «فضا» را گاه به معنای مطلق مکان نیز استعمال می کنند، اگر چه مفهموم حقیقی آن، این نیست. در جمله »فضای آنجا اینچنین حکم می کرد که ما سر در لاک خویش فرو بریم»، فضا به معنای «کیفیتی باطنی» است که در زمان و مکان و حالات روحی انسان را نیز شامل می شود .خلق فضا در سینما با عنواین تخصصی متعددی ارتباط یافته است: طراحی صحنه، طراحی دکور، نور پردازی میزانسن و ....اما در نهایت، همه ی مساعی باید در خدمت آفرینش فضایی به کار گرفته شود که «سیر دراماتیک» فیلم اقتضا دارد.

مفهوم «زمان» نیز در سینما کاملاً دیگرگونه است. سینما قبل از هرچیز «تصویر متحرک» است و زمان همراه با حرکت در فیلم ورود پیدا میکند؛ اما »زمان سینمایی» توسط مونتاژ است که از «زمان واقعی « تمایز می یابد. «حرکت» در فیلم، ناگزیر باید مقیاس واقعی را حفظ کند و در نزد تماشاگر به مصابح واقعیت پذیرفته شود و گرنه، هرگز با یک تلقی جدی از جانب تماشاگر روبرو نخواهد شد. اعجاب تماشاگر در برابر تغییر سرعت حرکت در فیلم، استفاده از این موضوع – تغییر سرعت حرکت در فیلم – را محدود به مواردی خاص و استثنایی ساخته است؛ آنگاه توسط مونتاژ می توان به مفهومی کاملا تازه و بی سابقه از زمان دست یافت .

در سینما از «زمان» فقط به کیفیت باطنی آن توجه می شود و به این دلیل کاملاً معقول و مقبول است اگر لحظه ای به قدر یک ساعت وسعت پیدا کند و یا سه میلیون سال در یک برش طی شود. کیفیت باطنی زمان همان است که ما در درون خویش از زمان دریافت می کنیم. زمان را اگر اینگونه بنگریم، دیگر نمی تواند خود را چون امری مطلق، فراتر از دریافتهای ذهنی و حالات روحی و عاطفی ما نگاه دارد. چرا زمان بر آن کس که محکوم شکنجه ای روانی است بسیار بطی ء می گذرد و بر دیگری که حواسش مصروف کاری سرور بخش است، بسیار سریع؟ جواب این سوال هر چه باشد، مهم آن است که ما بدانیم زمان سینمایی نیز نمی تواند فارق از سیر دراماتیک فیلم، حالا روحی پرسوناژ ها، و بیان سوبژکتیو کارگردان وجود داشته باشد. زمان سینمایی، دریافت سوبژکتیو فیلم ساز از زمان است و هیچ الزامی وجود ندارد که او «کمیت آبژکتیو « زمان را رعایت کند .

وقایع سینمایی، تا آنجا که در یک پلان اتفاق می افتد، ناچار باید مقیاس معمولی زمان را رعایت کند، اگرنه، انطباق با طبیعت زندگی بشر را از دست خواهد داد. اما به محض آنکه پای مونتاژ، حتی به ابتدایی ترین صورت آن، به میان آمد، زمان سینمایی ضرورتاً از زمان آبژکتیو متمایز خواهد شد. وقتی حرکت 18فریم را در فیلم های چارلی چاپلیم و یا کمدی های دیگر آن روزگار می بینیم، هر چند حرکت ها غیر طبیعی جلوه می کنند، اما از آنجا که محتوای فیلم های کمدی نیز ایجاد فضاهای غیر طبیعی و اعجاب آور است، در واقع

حرکت 18 فریم به صورتی سمبلیک به کمک محتوا می آید .اما همین امر در فیلم های مستند جنگ دوم جهانی بلعکس، به تعارضی غیر قابل حل با محتوا منتهی می شود، چرا که حرکات غیر طبیعی و سریعتر از معمول انسانها در فیلم، که خواه ناخواه خنده آور است، با اصل «جدیت» در فیلم های جنگی کاملاً مغایر است. تماشاگر از قیاس «حرکت سریع» با زندگی طبیعی یا شرایط معمولی زندگی خویش دچار تعجب می شود و تعجب اینچنین ، مقدمه خنده است. در اینجا اگر محتوای فیلم اقتضا دارد که تماشاگر بخندد، این حرکت به کمک آن می آید و اگر نه، حرکت سریع کاملا غیر طبیعی و غیر جدی جلوه خواهد کرد . اما چون پای برش به میان آمد، دیگر تماشاگر نمی تواند مقیاس کمی خویش را درباره ی زمان حفظ کند و به ناچار همه چیز را خواهد پذیرفت.

معمولا عنوان می شود که با یک میزانسن مناسب می توان ضرورت مونتاژ را در فیلم از بین برد و غالبا فیلم «طناب» اثر هیچکاک را مثال می آورند، اما در واقع هیچ چیز نمی تواند جانشین مونتاژ شود، به چند دلیل :

-1مونتاژ شیوه ای است که سیر تاریخی سینما در جهت تکمیل تکنولوژی سینما بدان منتهی شده است. سینما این سیر تاریخی را مجرد از انسان نپیموده است و بنابراین، ضرورت هایی که تکنولوژی سینما را به صورت فعلی آن اکمال بخشیده، منشا گرفته از بشر است. جزئی از این ضرورت ها نیازهای فطری و ذاتی بشر است و جزئی دیگر ناشی از پرستش اهوای نفس اماره، زیاده طلبی، و استکبار. تکنیک سینما را فارق از این تقسیم بندی که گفتیم نمی توان ارزیابی کرد. حقیر پیش از این در مقاله ی «جذابیت در سینما» عرض کرده ام که جاذبیت سینما در شرایط فعلی، در غالب موارد متکی بر ضعف های بشریف استکبار، زیاده طلبی، اخلاد الی الارض، و هوا پرستی است، اما در عین حال باید اذعان داشت که قوائد مونتاژ، در اصول موضوعه، عالبا متکی بر خصوصیات ذاتی خلقت بشر است و نمی توان از آن اعراض کرد.

حرف درستی است این که انسان در جریان زندگی واقعی هرگز با دنیا آن گونه روبرو نمی شود که در جهان مونتاژ معمول است، اما باید دید که این حرف می خاهد مودی به چه نتیجه ای شود. اگر این حرف بخواهد در مقام تایید این مدعا عنوان شود که حرکت مناسب دوربین در فضای سینمایی در میان اشیا و اشخاص،

واقعی تر از شیوه ی تقطیع نما ها و مونتاژ است، باید گفت که خیر، شیوه ی مونتاژ، بر خلاف تصور، بیشتر به واقعیت نزدیک است.

مونتاژ قبل از آن که یک ضرورت تکنیکی باشد، ارزش گذاری است؛ ارزش گذاری اشیا و اشخاص و حالات در جریان وقایع و حوادث سینمایی. اضطراب واستیصال کودکی را که مادرش را در صحنه ای از فیلم گم کرده است چگونه می توان نشان داد، جز با درشت نمایی چشم های کودک و اشک هایی که بر گونه اش فرو می ریزد؟ اگر اشتباها در اینجا پلانی درشت از النگوی این ک.دک و یا کفش هایش نشان داده شود، تماشا گر دچار چه توهمی خواهد شد؟ مسلما او در پلان درشت النگو یا کفش ها در جستحوی علت درشت نمایی بر خواهد آمد، در جستجوی آنچه مورد نظر فیلم ساز بوده است. فرض بر این است که این لان درشت سهوا به میان این صحنه راه یافته و بنابراین، تماشاگر راه به جایی نخواهد برد و در سردرگمی رها خواهد شد. لذا اندازه ی اشیا و اشخاص و حالات و زاویه ی دوربین نسبت به آن ها در تصاویر فیلم مبین شان و ارزشی است که آن ها در جریان واقعی فیلم و در نزد فیلم ساز دارا هستند. بر همین اساس است که فیلم ساز یک واقعه را، با عنایت به پیام آن در فیلم، به قطعه های متعدد با ارزش های متعدد تقطیع می کند و هر قطعخ را به صورتی متناسب با شان و ارزش آن فیلم برداری می کند.

مونتاژ بدین معنا جزئی لا یتجزا از زبان سینما است که باید فیلم ساز از همان آغاز بداند و بر اساس قوائد آن، فیلم را به سوی شکل نهایی اش هدایت کند. بر این مبنا دکوپاژ نیز جزیی از عمل مونتاژ است، چرا که اگر در خود تصاویر قابلیت لازم برای «پیوند خلاق» بین تصاویر موجود نباشد، آنچه که آیزنشتاین «پیوند خلاق «نامیده است ممکن نخواهد بود. لازمه آنکه تصاویر از قابلیت کافی برای یک مونتاژ خوب برخوردار باشند آن است که از آغاز زمینه کار در دکوپاژ فراهم شده باشد و لذا، دکوپاژ و مونتاژ را نمی توان از یکدیگر جدا کرد .

لازمه این ارزش گذاری انتقال بی واسطه از تصویری به تصویر دیگر است. نه حرکت پیوسته دوربین. روح انسان نسبت به هیچ دو موضوع از موضوعات اطراف خویش واکنش روانی و عاطفی یکسان ندارد و مونتاژ در

واقع بیان این واکنش هاست و باید حائز این تفاوت های روانی یا عاطفی نیز باشد. در حرکت پیوسته، دوربین هنگام انصراف از یک شیء دیگر فاصله ای را طی می کند که عالباً اضافی است، جز در مواردی استثنایی.

2.ضرورت حفظ حرکت پیوسته دروبین و عدم امکان انتقال بی فاصله از یک چیز به چیز دیگر، حرکت دوربین را همواره در معنای فیزیکی حرکت محدود خواهد کرد، حال آنکه همان طور که عرض شد، واقعیت سینمایی یک واقیعت سوبژکتیو است و همه چیز – زمان و مکان و وقایع و شخصیت ها – در آن از موجودیت واقعی خویش خارج می شوند و به نشانه ها یا سمبل هایی برای اشاره به معانی و پیام هایی خاص تبدیل می گردند. محدود کردن فضا و واقعیت سینمایی به میزانسن، بسیار از قابلیت های فعلی سینما را از آن باز خواهد گرفت و سینما ماهیتاً چیز دیگری خواهد شد مغایر با امروز. با مونتاژ، دربازه سوبژکتیویته به روی بشر باز می شود و این دروازه هنر – به معنای مصطلح – است، چرا که هنر امروز جز با سوبژکتیویسم تحقق نمی یابد و حتی در فیلم های رئالیستی یا نئورئالیستی نیز، این فیلمساز است که خود را در واقعیت خارج از خویش جست و جو می کند.

3.حرکت در یک پلان پیوسته، همانطور که عرض شد، ناچار باید مقیاس های کمی و معمول زمان را رعایت کند و اگرنه، صورتی غیر طبیعی یا غیر معمول خواهد یافت و خنده آور یا اسرار آمیز خواهد شد. با مونتاژ است که زمان سینمایی از زمان به مفهموم ابژکتیو و کمی آن متمایز می شود و با این تمایز، سینما از قابلیت های گسترده کنونی خویش برخوردار می گردد .

4.برای از میان برداشتن فاصله بین ظاهر و باطن و خیال و واقعیت در سینما، ناچار باید روی به مونتاژ و امکانات آن آورد. آنچه که در آغاز توسط فیلمسازنی چون فلینی و ندرتاً در کاهایی چون «هشت و نیم» تجربه شد، اکنون به صورت شیوه ای معمول در اختیار تمام فیلمسازان در آمده است. اعتقاد بنده بر آن است که چه بسا شیوه ای را که امروز با عنوان «رئالیسم جادویی» در آثار نویسندگانی چون گابریل گارسیا مارکز معمول است، نتوان فارغ از تاثیرات جادویی سینما بر هنر و ادبیات امروز بشر بررسی کرد، هر چند

خود واقف هستم که اگر در بررسی ضرورت های تاریخی به سخنانی از این دست اکتفا کنیم، کار به مسامحه خواهد کشید و مطلب پوشیده خواهد ماند .

به هر حال میزانسن اگر چه نمی تواند جانشین مونتاژ شود، اما اگر به خدمت آن در آید، عرصه جدیدی از قابلیت ها را به روی سینما خواهد گشود که در بسیاری از فیلم های مدرن و از جمله در سکانس آغازین فیلم «غلاف تمام فلزی» کار استانلی کوبریک شاهد آن بوده ایم .

لفط «مونتاژ» در فرهنگ مصطلحات سینمایی به ایجاد پیوند بین نماهای تقطیع شده اطلاق می شود، به صورتی که در نهایت، نتیجه کار به آن طرح کلی از محدوده اختیار و مسئولیت مونتور بیرون است و به فیلمساز یا کارگردان رجوع دارد، اگر چه در نهایت اگر مونتور نتواند در آن طرح کلی با کارگردان به اشتراک نظر برسد و آن را ادراک کند، هرگز نمی تواند کار را در جهت مطلوب سوق دهد .

اگر برای مونتور در این میان نقشی خلاقه در نظر گرفته نشود، کار مونتاژ به عمل فیزیکی «پیوند بین نماها» منحصر خواهد شد. اما بحث ما را در مورد محدوده اختیار و خلاقیت مونتور نیست؛ مهم این است که فیلمساز قبل از آغاز فیلمبرداری ناچار است از آنکه فیلم را در ذهن خویش مونتاژ کند، اگر نه، فیلمنامه هرگز به مرحله ای نخواهد رسید که قابلیت فیلمبرداری پیدا کند .فیلمساز ناچار است قبل از آغاز فیلمبرداری در «رابطه بین سکانسها در طول فیلم و رابطه پلان ها با یکدیگر در هر سکانس» بیندیشد و هر نما را با توجه به مجموعه عناصر به صورتی فیلمبردای کند که با آن طرح کلی آرمانی و مثالی که در ذهن دارد مطابقت داشته باشد.

خلاقیت فطری انسان در معماری ظهوری تمام دارد و از این لحاظ، لفظ «معماری» را به صورتی استعاری برای همه افعال خلاقه به کار می برند، تا آنجا که حتی آفریدگار متعال را «معمار هستی» می نامند و عمل خلقت را «معماری هستی».فیلمساز نیز دست انداکار «خلق واقعیتی رویایی» است و از این لحاظ، کار او با معماری قابل قیاس است. منتها از آنجا که فیلم باید همه اجزای واقعیت را دارا باشد، کار فیلمساز فقط به

خلق فضا ختم نمی شود؛ زمان، مکان، اشخاصو وقایع فیلم مخلوقات فیلمساز هستند که از طریق نشانه ها و قواعدی خاص در فیلم ظاهر می شوند و با سمع و بصر دریافت می گردند .وجه المقایسه، «هندسه معماری» است، نه معماری به مفهوم عام. فلذا در این مقایسه، فیلمساز نیزه مثابه فردی مورد مشاهد قرار می گیرد که «برای ساختن مصنوع خویش، طرح کلی آرمانی آن را در نظر می آورد و رفته رفته، با اندیشیدن در نسبتها، نسبت به اجزا با یکدیگر و نسبت اجزا با کل مجموعه، به طرح خویش صورتی تفصیلی می بخشد.» از این لحاظ، فیلمساز باید در این پنج مورد به نتیجه ای وافی دست یافته باشد تا بتواند کار را آغاز کند:

1.طرح کلی

2.نسبت بین سکانس ها در طول فیلم

3.نسبت بین نماها در هر سکانس

4.نحوه قرار گرفتن عناصر در هر نما و چگونگی وضع و حرکت دوربین نسبت به آنها

5.ریتم کلی

این موارد همگی مربوط به تصویر هستند؛ افکت و موسیقی احکامی خاص خویش دارند و باید به طور مجزا مورد بحث واقع شوند، هر چند در اینجا تذکر این نکته لازم است که در سینما همه عناصر باید در خدمت حیات بخشیدن به تصویر متحرک در ایند و وجود آنها تا آنجا برجستگی پیدا کند که به اصل «اصالت تصویر متحرک» لطمه ای وارد نیاید.

غایت فیلمساز از این خلق و صنع، بیان یا محاکات دریافت های باطنی خویش از جهان است و عمومیت این سخن هرگز، حتی هنگامی که فیلمساز فقط برای تجارب فیلم بسازد نیز نقض نمی شود. واقعیت سینمایی یک واقعیت سوبژکتیو است و این مدعا در همه شرایط، حتی در مورد فیلم های مستند نیز صادق است.

دستور زبان سینما از یک سو در جهت این «بیان یا محاکات» تنظیم گشته است و از سوی دیگر برای «جذب تماشاگر»، چرا که در واقع فیلم مخاطبه ای است که دو جانب دارد: فیلم ساز و تماشاگر .دستور زبان سینما عموماً مجموعه قواعدی است که برای «بیان با تصویر متحرک» کشف شده است و البته لفظ »قواعد» نباید این توهم را باعث شود که نگارنده این سطور از سینما تعریفی کاملاً علمی و غیر هنری دارد؛ دستور زبان ادبی نیز قواعدی ثابت دارد، اما ثبوت این قواعد راه را بر «جلوه های هنری» در ادبیات نمی بندد که هیچ، این نظم اصلاً لازمه تجلی هنری است .

قواعد مونتاژ فقط منحصر به قواعدی نمی شود که برای پیوند بین نماها وجود دارد، و همان طور که پیش از این عرض شد، «استعداد پیوند خلاق بین نماها» باید در هنگام دکوپاژ و فیلمبرداری ایجاد شود، اگر نه، از دست مونتور کاری بر نمی آید. لذا برای مونتاژ باید مفهومی وسیع تر از آنچه معمول است در نظر گرفت، تا آنجا که حتی«قواعد بیان تصویری و سینمایی» را نیز شامل شود .

قواعد مونتاژ را اگر چه به صورت قراردادهایی معمول و بدون رجوع به حکمت آنها تعلیم می دهند، اما باید دانست که ریشه این قراردادها در شناختی است که رفته رفته نسبت زیبایی و بلاغت و جذابیت در بیان سینمایی پیدا شده است. این شناخت محصول تجربه ای است ممتد در باب «تاثیرات فیلم بر مخاطبین در شرایط مختلف»، و اگر چه بسیاری از این قواعد بر ضعف های نفسانی بشر اتکا یافته اند، اما بسیار نیز بر «فطرت و نظام ثابت و جهانی آن» بنا شده اند.

زیبایی قواعد مونتاژ برای انسان، عموماً ریشه در هماهنگ بودن آنها با فطرت ثابت بشر دارد و لذا، اینکه انسان قواعد مونتاژ را با وجود غرابت آن پذیرفته است بر سبی عادت نیست و اگر میان این قواعد دستوری و روح انسان رابطه ای ثابت وجود نداشت، هرگز زبان سینما در سیر تاریخی خویش به این «نظم دستوری خاص» دست نمی یافت.

اگر ما واقعیت خارج را هرگز آنچنان که واقعیت سینمایی جلوه گر می شود مشاهده نمی کنیم، سوال اینجا است که پس چرا زبان مونتاژ پذیرفته ایم و آن را به راحتی ادراک می کنیم، و چرا مثلا روی به همان روش های معمول در آغاز تاریخ سینما نیاورده ایم که همه ی وقایع را در شول یک شات طولانی اتفاق بیفتند؟جواب این است که اگر چه ما، در، ظاهر، اطراف خویش را آنچنان که در سینما معمول است نمی بینیم، اما در باطن، کیفیت دیدن ما به همان نحو است که در فیلم جلوه گر می شود .ما اطراف خویش را با بصیرتی می نگریم که از شناخت خویش نسبت به جهان یافته ایم. نحوه ی عمل قوه ی باصره این نیست که مثلا به هر چیز خیره تر می شود آنرا بزرگتر ببیند، آن همه که تمام محوطه ی دیدنش را پر کند؛ کیفیت دیدن ما همان است که هنگام خیره شدن به یک شی ئ از دیگر اشیا انصراف پیدا می کنیم و در اطراف خویش فقط به چیزهایی خیره می شویم که نظر ما را جلب می کنند.«تصویر درشت» از یک شی در سینما در واقع بیانگر همین جذب و انصراف است؛ جذب چشم و ذهن به آن شی و انصراف چشم یا ذهن از دیگر اشیا.

ما در اطراف خویش برای هر یک ار اجزای واقعیت، ارزشی متناسب با آن در ذهن خویش قایل هستیم و نگاه ما نسبت به اشیا یکسان نیست؛ در سینما همین تفائت ها است که بیان می شود. یعنی در حقیقت، ما واقعیت اطراف خویش را نیز به صورتی تقطیع شده می بینیم و آنچه در درون ما این اجزای منقطع را به یکدیگر پیوند می دهد، شناخت ما و بصیرتی است که آن شناخت به ما عطا کرده است. جذب و انصراف ما نسبت به اجزای واقعیت اطراف، با میزان علاقه ی ما نسبت به آن ها رابطه ای مستقیم دارد و ریشه ی این علایق را نیز باید در معرفتمان نسبت به جهان جستجو کر.

نسبت بین نما ها در فیلم نیز اگر«منطقی» نباشد، غیرمعمول و غیر طبیعی جلوه می کند. لفظ «منطق» را اگر به معنای آن و مصطلح آن به کار بریم، در این جمله مصداق می یابد، و اگرنه، چنانه بخواهیم از منطق معانی خاصی بگیریم، باید این جمله را به صورت های دیگری اصلاح کرد. هر چه هست، لاجرم پیوند بین نماها از«منطق فکری فیلم ساز» تبعیت می کند و بنابراین، دریافت تماشاگر از فیلم را باید تا حدود بسیاری

به »هماهنگی یا عدم هماهنگی منطقی» میان او و فیلم بازگرداند. اگر مونتاژ را به مثابه معماری سینما بگیریم، همه ی این قواعد را باید ذیل عنوان آن طبقه بندی کرد وگر نه، چنانچه نخواهیم به مونتاژ این گونه نگاه کنیم، در واقع حقیقت آن را پوشانده ایم. مونتاژ،« اجزا یا تکه های منقطع واقعیت سینمایی» را بر اساس آن« طرح غایی» جمع می آورد و به فیلم صورت می بخشد؛ صورتیکه مونتور به فیلم می بخشد باید« از قبل» تعبیه شده باشد تا مونتور بتواند آن را «شکوفا» کند و اگر نه، مونتور قدرت خلق الساعه ندارد.

از جانب دیگر، اگرچه مونتور نیز نمی تواند از نتیجه ی کار خویش فرار کند و یا قوائد دستوری زبان سینما را رعایت نکند، اما نباید تصور کرد که راه تجربیات جدید بر فیلم سازان بسته است. گذشته از آن که «سیر تکمیلی کشف این قوائد دستوری» هنوز به پایان نرسیده است، باید دانست که حقیقت همواره از طریق قوائدی ثابت و در نظامی معین جلوه می کند که باید گفت لازمه ی تجلی حق و ماهیت حقیقی انسان همین است.

فرزندان انقلاب در برابر عرصه های تجربه نشده سینما

عنوان مقاله برای خوانندگان معمولی روزنامه‌ها و مجلات به ناچار این تصور را پیش خواهد آورد که با یک »نقد فیلم» از نوع نقدهایی که این روزها درباره‌ی فیلم‌ها نوشته می‌شود روبه‌رو خواهند شد، منتها شاید کمی عجیب‌تر. نقد و نقادی هم از همان سوغات‌هایی است که به همراه «سینماتوگراف» وارد مملکت شد، و البته هنوز هم این سؤال برای خیلی‌ها وجود دارد که اصلاً نقد و نقادی به چه دردی می‌خورد... و برای یافتن جواب نیز لاجرم به سراغ منتقدان می‌روند و این کار، یعنی فایده‌ی نقد و نقادی را از منتقدان پرسیدن، از خودِ نقد و نقادی هم عجیب‌تر است. بگذریم... که ممکن است خیال کنند ما هم از آن گروه منتقدانی هستیم که با زدن حرف‌های عجیب و غریب جایی برای خود در دل مشتریان ژورنالیسم باز می‌کنند . اما این مقاله به قصد نقادی فیلم نوشته نشده است و نحوه‌ی نگرش آن به سینما نیز منتقدانه نیست.

منتقدان فیلم عموماً مبلغان جشنواره‌های کن، برلین و لندن هستند و در فضای سینمایی این کشور نیز در جست‌وجوی فیلم‌هایی هستند که حال و هوای جان‌فزای پردیس غرب در آنها باشد (فیلم‌های برگزیده‌ی منتقدان در جشنواره‌ی فجر، بر این مدعا شاهد صادقی است)... اما این مقاله روی به قبله‌ی دیگر دارد .

آدم‌هایی که در گفته‌های خویش شک دارند، خیلی زود در برابر استفهام‌های اثباتی و انکاری _ مثلاً در برابر این سؤال که «مگر بینش جشنواره‌ای چه عیبی دارد؟ اگر نظر جشنواره‌های خارجی را در باب فیلم و فیلمسازی نپذیریم، دیگر چه باقی می‌ماند؟» _ از میدان می‌گریزند. ولی ما می‌گوییم که «اگر بینش جشنواره‌ای را بپذیریم، دیگر چه داعیه‌ای برای انقلاب می‌ماند؟» غربی‌ها ما را «بنیادگرا» می‌نامند و اگر کار به همین منوال پیش برود، روشنفکران و غرب‌زدگان داخل کشور نیز بالأخره حرف آخرشان را خواهند زد که: «انقلاب هم اگر اتفاق می‌افتد، باید بر همان اصولی مبتنی باشد که غرب می‌گوید.»... و مگر نگفته‌اند؟ گفته‌اند، اما نه با این صراحت .

بسیاری از ما عشاق انقلاب اسلامی، در این لفظ «بنیادگرا» جنبه‌ی مدح و ستایشی برای انقلاب می‌بینیم و البته این اشتباه هم ناشی از همان بنیادگرایی ما در اعتقادات است! ما می‌گوییم: «زندگی انسان در کره‌ی زمین باید بر همان اصولی مبتنی باشد که اسلام می‌گوید.» و آنها در برابر ما می‌گویند: «علم امروز نیاز بشر را به شرایع گذشته نفی کرده است و اصلاً وقتی انسان روزبه‌روز کامل‌تر می‌شود، رجوع به اصول اعتقادی انسان‌های گذشته چیزی جز ارتجاع نیست.»... و با این حساب، بنیادگرایی مفهومی مترادف با ارتجاع پیدا می‌کند و در آن هیچ نقطه‌ی مدحی برای انقلاب ما وجود ندارد .

جواب ما روشن است: ما نظریه‌ی ترقی تاریخی را قبول نداریم. ما هرگز نخواهیم پذیرفت که کیسینجر از حضرت ابراهیم علیه‌السلام کامل‌تر باشد و اصلا تکامل معنوی و روحانی، امری تابع زمان نیست. دین خدا که دیروز و امروز ندارد. اسلام، چه در اعتقادات و چه در روش، چه در نظر و چه در عمل، مبتنی بر اصولی است کاملاً سازگار با فطرت بشر و این امری فراتر از زمان و مکان است. ما مخالف علم نیستیم، مخالف علم‌پرستی هستیم و معتقدیم که همه‌ی امکانات حیاتی بشر، اعم از تکنولوژی، علم یا هنر... باید در خدمت تعالی انسان باشد، به سوی آن نهایتی که انبیای عظام می‌خواهند. فیلم و سینما نیز جدا از این اصل برای ما معنایی

ندارد .

نظریه‌ی ترقی، تاریخ را در یک سیر ارتقایی خطی معنا می‌کند و بر این اساس، انسانِ این عصر را از همه‌ی اعصار گذشته کامل‌تر می‌بیند. آنها می‌گویند که امروزه دیگر علم جانشین شریعت شده است و دانشمندان جانشین پیامبران، حال آنکه اصلاً تاریخ سیری »خطی» ندارد و صیرورت آن «ادواری» است... و همواره در پایان هر یک از دوران‌های جاهلی، انسان از طریق یک نهضت دینی به دورانی دیگر پا می‌گذارد که عصر شکوفایی معنوی و روحانی است. ما اکنون در کشاکش یک چنین دوران انتقالی هستیم و عصر آینده بلاشک از آن اسلام است. آیا شواهد تاریخی در سراسر جهان، و مخصوصاً در جهان اسلام، با صراحت این مدعا را تأیید نمی‌کنند؟

در جهان امروز کسی جز ما حرفی برای گفتن ندارد و این شجره‌ی نورسته‌ی مبارک انقلاب، تنها نهال سبزی است که در این برهوت خشک و تشنه روییده است. این عصر جاهلی از همه‌ی آن اعصار جاهلی دیگر در تمامی قرون پلیدتر است و شیطانی‌تر. عاد و ثمود و فراعنه، اشرافیت و نژادپرستی یونان و روم باستان، بربریت مغول‌ها و... همه‌وهمه در این دوران جمع آمده‌اند، اما با نقاب‌های موجهِ آداب‌دانی و تکنولوژی و رفاه و حقوق بشر... و الفاظی تهی از معنا، از همین نوع. و در این دارالمجانین بزرگ، صاحبان عقل و دل، دیوانه می‌نمایند و باید هم که اینچنین باشد. در جایی که همه روح خویش را به شیطان فروخته‌اند، بسیار عجیب است اگر کسی سخن از خدا و پیامبران و راه حق بگوید؛ با او همان خواهند کرد که نمرودیان با ابراهیم علیه‌السلام کردند، و مگر با ما اینچنین نکردند؟ و مگر با مسلمانان سراسر جهان اینچنین نمی‌کنند؟ مگر انقلابیون فلسطینی را در آتش نمی‌سوزانند؟ مگر مسلمانان هند را مثله نمی‌کنند؟ مگر هیتلری دیگر را به جان ما نینداختند؟ مگر سعی نکردند که با زور اسلحه مدرن و تکنولوژی نظامی بر ما غلبه کنند و تنها فریاد حقی را که روی این کره‌ی خاک بلند شده در گلو خفه کنند؟... مگر اسرای بسیجی ما را در خرمشهر، جلوی قدم‌های سرلشکرهای خویش قربانی نکردند؟ مگر زنان و دختران مسلمان امت ما را در هویزه و سوسنگرد... زنده‌به‌گور نکردند؟ مگر از شهدای ما نیز گذشتند؟ مگر با حجاج ما آن نکردند که حجاج بن یوسف ثقفی نیز با اهل مدینه نکرد؟... و راستش اگر خدا با ما، و روح خدا در میان ما نبود، اکنون از انقلاب اسلامی هیچ‌چیز،

حتی یاد و نام و خاطره‌ای نیز باقی نمانده بود .اما آن آتش بر ما گلستان شد... و از این بیش باز هم خواهند دید و خواهیم دید که چگونه سخن ما که آوای اصیل فطرت الهی انسان است، قلب‌ها را و فردای جهان را تسخیر خواهد کرد و عَلم عدالت را بر فراز این ظلم‌آباد برخواهد افراشت .

شاکله‌ی سینمای امروز در جهت ایجاد تفنن و در خدمت تبلیغات شیطانی غرب شکل گرفته و قالب‌های معمول سینما، قالب‌های شناخته‌شده‌ای هستند که «بیان حق» برایشان تکلیفی مالایطاق است؛ چونان ناقه‌ی مجنون که دل‌نگران کره‌ی خویش بود و هر بار مهار از کفِ مجنون باز می‌کشید و سر از جانب لیلی بر می‌تافت و واپس می‌رفت :

همچو مجنون در تنازع با شتر

گَه شتر چربید، گه مجنون حر

میل مجنون سوی آن لیلی روان

میل ناقه پس پی کره دوان

یک دم ار مجنون زخود غافل بدی

ناقه گردیدی و واپس آمدی

مولانا(ره) در این تمثیل مجنون را مثل از «جان» گرفته است و ناقه را مثل از «تن» و لیلی را مثل از «آن معشوقی که مهر او با فطرت انسان عجین است :«

این دو همره همدگر را راهزن

گمره آن جان کو فرو ناید زتن

جان ز هجر عرش اندر فاقه‌ای

تن ز عشق خاربن چون ناقه‌ای

جان گشاید سوی بالا بال‌ها

تن زده اندر زمین چنگال‌ها(1)

...و در نهایت، مجنون از ناقه فرود می‌آید و پیاده، رو به سوی مقصد و مقصود می‌گذارد. اما در اینجا اگرچه

سینما نیز چون ناقه‌ی مجنون دل‌مشغولی‌هایی خاص خویش دارد دنیایی و سخیف، ولی فرزندان انقلاب باید که آن را با راه خویش که راه عشق است، همراه و همگام کنند و این ناقه را به جانب کوی لیلی بکشانند .

ذائقه‌ی تماشاگران سینما را نیز در طول این صد سال به مزه‌هایی پرفریب عادت داده‌اند و تماشاگر از همان آغاز به قصد تفنن و با نیت استغراق در لذت‌های کودکانه و «سانتیمانتال»(2) به سینما می‌آید، با عینکی که هالیوود بر چشم او نهاده است. و اگر با پاکتی تخمه ژاپونی نیاید، حتما می‌آید تا برای ساعاتی چند خود را و مشکلات واقعی خود را در یک «خواب و خیال تجسم‌یافته» فراموش کند. مخاطب امروزی سینما عادت کرده است تا از طریق نشانه‌هایی شناخته‌شده، خود را تسلیم لذایذ سطحی و زودگذری کند که سینما در اختیار او می‌گذارد و اگر خدای‌ناکرده آن نشانه‌های متعارف را در فیلمی پیدا نکند، قهر خواهد کرد و به فیلم دیگری خواهد رفت که در آن، دامی لذت‌بخش و مسحورکننده برای غفلت او پهن شده ...

سخن بسیار است و درد و داغ نیز بسیار؛ اما کو سنگ صبوری تا دل بدهد؟ باقی آنچه را که می‌توان گفت در حاشیه‌ی فیلم‌ها خواهم گفت، اما ناگفتنی‌ها را... این زمان بگذار تا وقت دگر !

یک :رزم‌آوران جبهه‌ی حق همگی به اسوه‌های خویش که اولیای خدا هستند نزدیک می‌شوند و از تکلف و تصنع، جلوه‌فروشی، عصبیت، تظاهرات احساساتی و اغراق‌آمیز در رفتار، عادات جنون‌آمیز، اضطراب و التهاب، خیالبافی و همه‌ی امراض قلبی ـ کبر، عجب و ریا، حسد، خودبینی و خودنمایی... ـ دور می‌شوند و بنابراین، اصلاً پرسوناژ(3)های مناسبی برای تئاتر و سینما و حتی رمان نیستند .

تئاتر و سینما لزوماً با «نمایش» سر و کار دارند و باید تا آنجا که ممکن است فاصله‌ی میان ظاهر و باطن و بیرون و درون را حذف کنند و تماشاگر را بی‌معطلی به خصایل اخلاقی و روحیات پرسوناژها برسانند و پرروشن است که جلوه‌گر ساختن شخصیت‌های جبهه‌ی حق با توجه به روحیه‌ی غیرنمایشی آنها چقدر دشوار است. مؤمنین حقیقی از »نمایش دادن» خویش به‌شدت پرهیز دارند و اهل حجب و عفت، ملایمت و مدارا، صفا و سادگی، صلح و سلم و صدق و عدل در رفتار و گفتار هستند و این خصایل، همگی غیرنمایشی هستند .

در روانشناسی امروز، اشخاصی اینچنین را «درون‌گرا» می‌نامند و اگرچه در صدق و کذب این نسبت سخن

بسیار است، اما به هر تقدیر، در این اصطلاح نیز اشاره‌ای صریح به همان مطلبی وجود دارد که مورد بحث ماست: درون‌گرایی خصلتی غیرنمایشی است، حال آنکه بالعکس، برون‌گرایی خصلتی نمایشی است، چرا که «نمایش» یعنی یک امر نهفته‌ی درونی را در رفتار و گفتار آشکار کردن .

اگر شما پرسوناژهای فیلم «رام کردن زن سرکش»(4) را با شخصیت‌هایی که ما در جست‌وجوی آنها هستیم مقایسه کنید، آنگاه اگر انصاف روا دارید، راهی به سوی درک این حقیقت خواهید یافت که التزام به واقع‌گرایی در باب شخصیت‌هایی چون رزم‌آوران جبهه‌ی حق چقدر مشکل است .

در میان فرماندهان لشکر بیست و هفت محمد رسول‌الله(ص)، حاج همت (رضوان‌الله تعالی علیه) بیش از دیگران هنگام سخن گفتن در میان جمع رفتاری نمایشی داشت: خم و راست می‌شد، دست‌هایش را تکان می‌داد و احوال درونی‌اش در یکایک خطوط چهره‌اش آشکار می‌شد؛ اما او هم، مثل دیگران، هنگام فرماندهی و مواجهه با خطرات و ضد حمله‌های دشمن هرگز روحیه‌ای نمایشی نداشت؛ آرام آرام بود و اصلاً گرفتار هیجان و اضطراب و التهاب و خشم و پرخاش‌جویی و شتاب‌زدگی و... نمی‌شد، حال آنکه تئاتر و سینما ماهیتاً ناچارند که برای نمایش دادن حالات درونی، روی به اکسپرسیونیسم(5) بیاورند .ادبیات غنایی نیز با پرسوناژهایی چون هاملت، مکبث و اتللو به وجود می‌آید که در خصوصیات و خصائل خویش «مطلق‌گرا» هستند: خشم مطلق، آرامش مطلق، جلال مطلق، رحم مطلق، لطافت مطلق و... حال آنکه هیچ‌یک از مؤمنین و اولیای خدا، جز در عشق به خدا، انجام فرایض و ترک منهیات، مطلق‌گرا نیستند .

چه می‌توان کرد با شخصیت‌هایی که نه قهرمان هستند و نه ضد قهرمان و نه غیر قهرمان؟ چگونه باید روحیه‌ای را که به‌شدت غیرنمایشی است، به نمایش درآورد؟ گلستان حکمت و انسانیت از باطن آتش جهاد در راه خدا سر بر می‌آورد و در وجود انسان خداگونه، قهر و رحمت، شدت و لطافت، جلالت و کرم و قدرت و رأفت... جمع می‌آید: محمد رسول‌الله والذین معه اشدأ علی الکفار رحما بینهم(6)... و با این‌همه، «انسان و اسلحه» و مخصوصاً «دیده‌بان» به‌خوبی توانسته بودند که از تصنع و تکلف در شخصیت‌پردازی بگریزند و پرسوناژهای خود را به «واقعیت» نزدیک کنند _ و البته این «واقعیت» نیز با آنچه که به طور معمول «واقعیت» می‌نامند بسیار متفاوت است. کلامی از حضرت امیرالمؤمنین علیه‌السلام نقل شده است با این

مضمون که اگر شما یاران حضرت رسول اکرم(ص) را می‌دیدید، در چشم شما دیوانه می‌نمودند. و در اینجا نیز باید اذعان داشت که رزم‌آوران جبهه‌های جنگ و مجاهدان فی‌سبیل‌الله را اگر با معیارهای متعارف و عقل روانکاوانه بنگریم، دیوانگانی بیش نیستند؛ حال آنکه حقیقت امر این است که همه، جز اهل حق، دچار الیناسیون(7) و ازخودبیگانگی هستند؛ همه در عوالمی که ساخته‌ی توهمات دروغینشان است حضور دارند، جز مؤمنین و اولیای خدا که خود را در «محضر خدا»، یعنی در «جهان واقعی» می‌بینند .

دو :مسئله‌ی «پرداخت وقایع» در فیلم‌هایی اینچنین که متضمن بیان حقایق و متعهد به اسلام هستند، حتی از پرداخت پرسوناژها نیز مشکل‌تر است. فیلم سینمایی، خواه ناخواه، با یک «سیر داستانی» محقق می‌شود و سیر داستانی نیز به‌ناچار بر مجموعه‌ای از وقایع و حوادث و رابطه‌ی علّی میان آنها استوار است. هر فیلمساز، ناگزیر، وقایع فیلم خود را آنچنان ایجاد می‌کند که خود می‌پسندد؛ یعنی خواه ناخواه این معتقدات اوست که در فیلم ظاهر می‌شود و معرفت او از جهان اطراف خویش در سیر داستانی فیلم و هویت پرسوناژها ظهور و بروز می‌یابد. جز این است؟

در نزد فیلمساز مؤمن، وقایع و حوادث تحققِ اراده‌ی حق و مشیت مطلق او هستند و اسباب و علل، آنچنان که از این الفاظ برمی‌آید، وسائطی هستند که حقیقت جهان از طریق آنها ظاهر می‌شود. هنرمند مؤمن در عین حال انسان را واقعاً مختار می‌داند و اعتقاد به مشیت در نزد او منافی این اختیار و ملازم با جبر نیست: لا جبر و لا تفویض بل امر بینالامین(8)... پس کار او در پرداخت وقایع همان‌قدر مشکل است که در درک این حقیقت .

معجزه، معجزه است، اما در جبهه‌های حق کدام واقعه‌ای است که معجزه نباشد؟ چه باور بکنند و چه نکنند، حقیقت همین است و ما نیز نمی‌توانیم آنچه را که خود به رأی‌العین دیده‌ایم انکار کنیم... اما وقتی در اولین عملیات هویزه سخن از امدادهای غیبی به میان آمد، بنی‌صدر بدبخت حتی در تلویزیون اعتراض کرد که این حرف‌ها منافی اراده و اختیار انسانی است و سخن او مدعای همه‌ی آنهایی است که حقیقت جبر و اختیار را در نمی‌یابند .

از سوی دیگر، هنرمند مسلمان در کار قصه‌پردازی برای سینما، تئاتر و... با این مسئله‌ی اساسی روبه‌روست که چگونه عالم را با مجموعه‌ی زشتی‌ها و زیبایی‌هایش بر اساس «عدل الهی» معنا کند. هنرمند مسلمان اگرچه باید دیدی «خطاپوش» داشته باشد و عالم را سراسر تجلی فعلی اسما و صفات الهی بداند، اما در عین حال نباید فراموش کند که چگونه خیرات و زیبایی‌ها در متن زشتی‌ها و نقایص جلوه می‌کنند، آنچنان که سفید در متن سیاه. نیهیلیسم(9) و آنارشیسم(10)، پسیمیسم(11)، اگزیستانسیالیسم(12) نوین سارتر(13) و کامو(14)... هیچ‌یک ربطی به اسلام ندارند. التقاط، التقاط است و اگر در سیاست پذیرفته نیست، چرا باید در هنر پذیرفته باشد؟ اسلام طریق خاص خویش را دارد و آن طریق با هیچ‌یک از شیوه‌ها و سبک‌های موجود مطابقت ندارد و اصلاً اگر از این طریق معمول تفکر فلسفی، امکان داشت که بشر به دین و دینداری برسد، دیگر چه نیازی بود که وحی نازل شود و پیامبران برانگیخته شوند؟ عقل و شرع در نهایت مؤید یکدیگر هستند؛ اما کدام عقل؟ همین عقل روزمره که ما را در انجام گناهانمان یاری می‌دهد و شیوه‌های انجام کار پنهانی و فرار از قانون را به ما می‌آموزد؟ یا آن عقل ملامتگر که حجت باطنی خداست بر انسان؟ بگذریم، که اگر از حد اجمال تجاوز کنیم، هرگز فرصت بیان همه‌ی مسائل را نخواهیم یافت .

کثرت وقایع در فیلم «انسان و اسلحه» ضعفی بود که باعث می‌شد بسیاری از ظرایف فیلم در لابه‌لای آن گم شود و جلوه‌ی حقیقی خویش را نیابد: انگشتر عقیق حسن، تسبیح یوسف، ازدواج خواهر حسن و علی، نحوه‌ی مقابله‌ی همه‌ی آنها با خانه و خانواده و زن و فرزند و پدر و مادر، شخصیت علی و... «دیده‌بان» خوب توانسته بود که از این ضعف بگریزد، و در فیلم «عبور» هم اگرچه این کثرت وقایع حتی بیش‌تر از «انسان و اسلحه «وجود داشت، اما ظرایف فیلم صراحت بیش‌تری یافته بود. و در مقابل، جبهه‌ی عراقی‌ها در فیلم «انسان و اسلحه» صراحتی داشت که اصلاً با ساختار فیلم نمی‌خواند، گذشته از آنکه سکانس‌های مربوط به جبهه‌ی دشمن غالبا ضعیف و بسیار تصنعی از آب در آمده بود .و در عوض، چه بدانیم که این اولین کار «راعی» بوده است و چه ندانیم، صحنه‌های مربوط به عملیات و اسپشال افکت(15)ها خارق‌العاده است و بسیار زیبا. اگر راعی خود در خاک مقدس جبهه پا نگرفته بود و در آسمان پاک عملیات‌ها شاخ و برگ نگسترانیده بود، نفسش اینچنین بوی دلاویز جبهه‌ها را نمی‌گرفت و کارش لبریز از این‌همه صداقت

نمی‌گشت، صداقتی که در فیلم‌های «عبور» و «دیده‌بان» و «روزنه» نیز به تفاوت مراتب تجلی یافته بود، چرا که فیلم آینه‌ی درون فیلمساز است و از باطن او پرده برمی‌دارد .

سه :تفاوت دیگری نیز وجود دارد که از آنچه گفتیم مهم‌تر است: تفاوت در غایات و مقاصد .

سینمای امروز ماهیتاً در خدمت «تفنن» در آمده است و بنیان همه‌ی قواعد متعارفی که در سینما وجود دارد بر همین اصل است. «انسان و اسلحه»، «دیده‌بان»، «عبور» و »روزنه» برای ایجاد تفنن ساخته نشده‌اند؛ آنها در پی «ایجاد تحول» در مخاطبان خویش هستند از طریق «فطرت»... و این کار در حقیقت «تبلیغ» است؛ تبلیغ به معنای قرآنی لفظ، نه بدان مفهوم که در این روزگار مصطلح است. و راستش، این وظیفه‌ی اصلی هنر است، چه به طور مستقیم و چه غیر مستقیم، و این جمله‌ی کوتاهی که از حضرت امام خمینی(ره) نقل می‌شود نیز اشاره به همین مطلب دارد: «هنر عبارت است از دمیدن روح تعهد در انسان‌ها «.

هنر به معنای حقیقی «کمال» است و «فضیلت» و وظیفه دارد که انسان‌ها را نیز به کمال و فضیلت برساند و این مقصود با ایجاد تفنن برای مخاطبان سطحی و احساساتی سینما حاصل نمی‌آید. نه اینکه مردم نیازی به تفنن نداشته باشند، اما مقصد هنر این نیست. آثار حقیقی هنری پر از لطف و صفا و آرامش و مستی و قرار بی‌قراری و شوق و وله... هستند و لزوماً نه اینچنین است که جذب قلوب مردم، تنها با دلقک‌بازی و آرتیست‌بازی و تفنن ممکن باشد و لاغیر .

در این اصل که فیلم باید «جاذبیت» داشته باشد حرفی نیست، اما کدام جاذبیت؟ جاذبیت حقیقی و فطری یا جاذبیت‌های دروغین مبتنی بر غرایز و نفسانیات و توهمات و تخیلات مالیخولیایی شیطانی؟ غالباً خیال می‌کنند که روی آوردن به جاذبیت‌های کاذب از لوازم ذاتی سینماست، حال آنکه حقیقت امر جز این است؛ سینما ذاتاً «هالیوودی» نیست و تجربیات سالم سینمای غرب نیز خود حکایت از همین حقیقت دارد. اما برای رفع شبهات احتمالی، عرض کنیم که اگر به راستی سینما وسیله‌ای در خدمت تفنن و تفریح نباشد، بی‌رودربایستی نباید از جایگاهی که اکنون در حکومت اسلامی یافته است برخوردار باشد .مگر مردم چقدر نیاز به تفنن دارند؟ و یا خدای‌ناکرده، جمهوری اسلامی نیز دچار این اشتباه سیاسی شده است که باید بنیان

حکومت خویش را بر جهل و غفلت مردم بنا کند؟

البته از حق نباید گذشت که سینما، آنچنان که اکنون هست، از تکنیکی متناسب با اهداف و غایات بلند ما برخوردار نیست و در طول این صد ساله که از تولد سینما می‌گذرد، جز در همین دهه‌ی اخیر، هیچ‌کس دست بدین تجربه نیازیده است که ببیند آیا سینما می‌تواند روی به قبله‌ی مسلمین بیاورد یا خیر .

وظیفه‌ی فیلمسازان مسلمان در این طریق بسیار دشوار است و مگر وظیفه‌ی گردان تخریب، بچه‌های اطلاعات و عملیات و خط‌شکن‌ها آسان بود؟ آنها بر «تکنولوژی تسلیحاتی غرب «غلبه کردند و اینها نیز باید عرصه‌ی «هنر تکنولوژیک» را فتح کنند. با روی آوردن به جاذبیت‌های کاذب، دلقک‌بازی و آرتیست‌بازی و هیجانات عصبی و... نمی‌توان سینما را به خدمت اسلام کشید. انسان در عمق وجود خویش دارای فطرتی الهی است ژرف و دیرپا، و جذبه‌ای بسیار قدرتمند از درون او را به جانب حقیقتِ یگانه‌ی عالم می‌کشاند... و هنر باید جوابگوی این جذبه‌های الهی باشد، نه حدیث نفس، نه وسیله‌ی تفنن محض، نه تفرجگاه نفس اماره .

تفاوت اساسی فیلم «افق» نیز با دیگر فیلم‌های جنگی امسال در همین‌جاست که مقصد آن ایجاد تحول عمیق فطری در انسان‌ها نیست. «افق» خواسته است که وسیله‌ای برای تفنن مخاطبان سطحی و آسان‌پسند باشد و این هدف والایی نیست؛ گذشته از آنکه تاریخ جنگ نیز با این قهرمان‌پروری‌ها مخدوش می‌شود و عملیات کربلای سه تبدیل می‌شود به ملغمه‌ی درهم جوشی از فیلم‌های هالیوودی و سینمای فردین و جنگ ستارگان... اما با پرسوناژهایی که مردانشان لباس بسیجی پوشیده‌اند و زنانشان چادر شرمن و مقنعه‌ی سفید. چه ضرورتی برادر «ملاقلی‌پور» را واداشته است که پای در این راه بگذارد؟

مهم‌ترین خصوصیتی که فیلم «دیده‌بان» به آن دست یافته «عدم تکلف و تصنع» است و در سینمای معهود ما این دست‌آوردی بسیار عظیم است. لفظ «فیلم» در فرهنگ عامه‌ی مردم با مفهوم «ساختگی، قلابی، ادا و اطوار و...» مترادف است و این امر ریشه در ماهیت سینمای امروز دارد. تاریخ فیلمسازی، پس از حدود صد سال که از پیدایش سینما می‌گذرد، هنوز که هنوز است با «قهرمان‌سازی «آنچنان قرابتی دارد که تو گویی ذاتاً از آن قابل تفکیک نیست؛ لهذا، بسیار متوقع است که لفظ فیلم با معنایی اینچنین ترادف پیدا کند. اما

برای آنکه تأثیرات فیلم بتواند از لایه‌های سطحی روان راهی به سوی اعماق و روح و فطرت خویش بیابد، باید این ترادف شکسته شود، باید فیلم از تکلف و تصنع دور شود و صداقت پیدا کند. ارزیابی وجود و عدم صداقت در فیلم، یا در سایر آثار هنری، امری وجدانی است و همه به تفاوت مراتب از این توان فطری برخوردارند. اما اختلاف مخالفان با ما بر سر این نیست که آیا صداقت لازمه‌ی فیلمسازی است یا خیر. آنان می‌گویند که اصلاً نباید سینما را نسبت به تحول اخلاقی انسان متعهد دانست. آنها می‌گویند که دوران اخلاق سپری شده است و اکنون »قرارداد اجتماعی» جانشین آن گشته، میثاقی که منجر به وضع قانون می‌گردد: مجموعه‌ای از قواعدی قراردادی که برای بهبود حیات دنیوی و تسهیل امور آن وضع می‌شود. در جهانی اینچنین، اصلاً غیر منتظره نیست اگر هنر و اخلاق را از یکدیگر جدا کنند و برای «فعل هنری» غایتی مجزا از «فعل اخلاقی» قائل شوند و در نهایت به تعارضی غیر قابل حل میان فعل هنری و فعل اخلاقی دست یابند .

صداقت در فیلم وقتی به کار می‌آید که فیلمساز بخواهد بر مخاطب خویش تأثیری عمیق و تعالی‌بخش باقی بگذارد، و اگرنه، برای ایجاد تفنن یا همزبانی‌های روشنفکرمآبانه نیازی به صداقت نیست. صداقت، از لحاظ تأثیر فطری و اخلاقی بر مخاطب، مهم‌ترین جزء هنر و تبلیغات متعهد است و البته اگر این شرط ـ یعنی ایجاد تحول فطری در مخاطب ـ را حذف کنیم، دیگر نه تنها نیازی به صداقت باقی نمی‌ماند، بلکه بالعکس، کار هنر و بالاخص سینما نوعی سحر و جادو می‌شود که اصلاً با نفی عقل و اختیار تماشاگر و ربودن هوشیاری او محقق می‌گردد. با این ترتیب، عجیب نیست از کسانی که در کار هنر بیش‌تر به «تعهد اخلاقی» آن نظر دارند اگر روی به «سینمای مستند» بیاورند، چرا که سینمای مستند بیش‌تر می‌تواند از این عنصر «صداقت در بیان و تعهد در قبال حقیقت» برخوردار باشد .

فضای صادقانه‌ی فیلم‌های «دیده‌بان»، «انسان و اسلحه» و «عبور» یک عامل معنوی است که دیگر عوامل را تحت‌الشعاع می‌گیرد و حتی ضعف‌های فیلم و اشتباهات آن را می‌پوشاند. این فضای صادقانه چگونه و با چه اسبابی در فیلم‌ها ظهور یافته است؟ در جواب به این سؤال چه باید گفت؟ بازی‌های بی‌تکلف و دور از تصنع؟ داستان بسیار خوب؟ فضاهای مشابه جبهه؟ دیالوگ‌های صمیمی و منطبق بر واقعیت؟ شخصیت فردی

هنرپیشه‌ها؟ ...جواب نهایی، هیچ‌یک از اینها نیست، اگرچه فیلم‌های مذکور به تفاوت مراتب از این خصوصیات برخوردار بوده‌اند. صداقتی که در این فیلم‌ها ظهور یافته است نازله‌ی ارواح صادق سازندگان آنهاست و بنابراین، هیچ‌یک از اجزای فیلم‌ها را نمی‌توان پیدا کرد که از این صداقت بی‌بهره باشد .

هنرمند آیینه‌ای است که اگر صیقلی نباشد، صورت زیبای حقیقت را مشوه و کج و معوج می‌نماید؛ پس هنرمند از آن حیث که واسطه‌ی ظهور حق در عالم است باید به تزکیه‌ی نفس بپردازد و میزان توفیقش در این امر با میزان هنرمندیش رابطه‌ای مستقیم دارد. دوستان عزیز ما، آنان که می‌خواهند پای در عرصه‌ی هنر متعهد بگذارند و خود را نسبت به ایجاد تحول اخلاقی در انسان‌ها مسئول می‌دانند، باید بدانند که اولین شرط کار «تزکیه‌ی نفس» است. روح هنرمند لزوماً در آثارش بروز و ظهور می‌یابد و با هیچ حیله‌ای نیز نمی‌توان مانع از این ظهور شد. کار هنری، و بالاخص فیلم، باطن صاحب خویش را «لو» می‌دهد و او را رسوا می‌کند. اگر «دیده‌بان» بوی بسیج می‌دهد، بوی شهید می‌دهد، بوی تربت می‌دهد، بوی مهربانی، بوی غربت و مظلومیت و گمنامی... اگر «انسان و اسلحه» و «عبور» نیز عطر صلوات گرفته‌اند و گلاب و اسپند... از آن است که سازندگانشان خود رزم‌آور و بسیجی بوده‌اند و با جبهه‌ها انسی غفلت‌ناپذیر داشته‌اند .

چهار :معضل دیگر در سر راه فیلمسازی متعهد، تماشاگر سانتیمانتال و اهل تفنن و تخمه‌شکن است و البته این تماشاگر همین‌طور قارچ‌مانند روی صندلی‌های سینماها نروییده است؛ این تماشاگر بی‌حوصله‌ی احساساتی بی‌دردِ تفنن‌طلبِ تخمه‌شکن را اصلاً خود سینما به وجود آورده است. اگر سینما با هویت کنونی خویش وجود نداشت، تماشاگری اینچنین نیز وجود نداشت. تاریخ سینما، تاریخ تکامل تکنیک سینما در جهت «ایجاد تفنن بیش‌تر» است و اصلاً آنچه که باعث شده تا سینما به سلطنت و محبوبیت امروز خویش در سراسر جهان دست یابد، همین «هویت تفننی و اعجاب‌انگیز» آن است. تکنیک امروز سینما نیز ضرورتاً متناسب با این هویت است و بنابراین، فیلمساز متعهد مسلمان پیش از هر چیز باید به «تکنیک متناسب با پیام خویش» دست پیدا کند و آنگاه رفته‌رفته ذائقه‌ی تماشاگران سینما را در جهت قبول حق تغییر دهد .

غالب منتقدان سینما اصلاً با این فرض که سینما وسیله‌ای اعجاب‌انگیز در خدمت تفنن است پای در این عرصه نهاده‌اند. پس شکی نیست که عموم آنها با سخنی که در این مقاله عنوان می‌شود مخالفت خواهند

ورزید و درباره‌ی «ضرورت تفنن» مقاله‌ها خواهند نوشت و ترکتازی خواهند کرد. اما جواب ما همان مختصر است که عرض شد: «ما مخالف تفنن نیستیم، بلکه معتقدیم که هنر نباید در خدمت تفنن باشد، و اگر باشد، هنر نیست «.

ذائقه‌ی تماشاگران سینما بیمار است، اما همه‌ی گناه به گردن آنها نیست. آیا سینمای ایران نیز، همچون سینمای غرب، باید در مسیری گام بردارد که فرصت بازگشت به فطرت اصیل انسان را از مخاطبان خویش دریغ کند؟ وقتی نظر غالب دست‌اندرکاران صاحب‌تصمیم در ارگان‌ها و رسانه‌های فرهنگی جمهوری اسلامی این است که سینما و تلویزیون وظیفه‌ای جز پر کردن ساعات فراغت مردم با تفنن و تفریح ندارند، دیگر چگونه می‌توان امیدوار بود که ذائقه‌ی بیمار تماشاگران سینما و تلویزیون معالجه شود؟ آن‌وقت به راعی توصیه می‌کنند که: «برو فیلمی بساز مثل «پرواز عقاب‌ها»(16)! این ادا و اطوارهای حزب‌اللهی به چه درد می‌خورد؟»

پنج :و اما معضل دیگری که فقط در حد اشاره‌ای کوتاه بدان خواهیم پرداخت امری است مربوط به «تصویرگری» و «رابطه‌ی تصویر با معنا»... موانع و مشکلات راه بسیارند و تا اینجا هم، اگرچه ما اصل را بر اجمال نهادیم و شتاب‌زده از روی مسائل عبور کردیم، کار به اطناب و تطویل کشیده است، چه برسد به آنکه قصد می‌کردیم با تفصیل به بیان یکایک مشکلات بپردازیم .

در سینما ماهیتاً فاصله‌ای بین غیب و شهادت و ظاهر و باطن باقی نمی‌ماند و فیلمساز باید از این امکان در جهت اظهار و بیان حقایق نهفته در پسِ ظواهر اشخاص و وقایع استفاده کند. عزیزان ما این امکان ماهوی را در کار فیلمسازی خوب دریافته‌اند، اما مع‌الاسف محدوده‌ی کارآیی آن را نمی‌شناسند .

سمبلیسم در سینما و در سایر هنرها دریچه‌ای است که از ظاهر عالم به باطن آن گشوده می‌شود، اما آیا به‌راستی از این طریق می‌توان هر امری را از غیب به منصه‌ی ظهور و عالم شهادت کشاند؟ آیا به‌راستی می‌توان همه‌چیز را، حتی بهشت و دوزخ را، نشان داد؟

سازندگان فیلم‌های «افق» و «روزنه» دچار این تصور اشتباه شده بودند که حتی بهشت و عالم ملکوت را نیز

می‌توان مستقیماً و با صراحت نشان داد. اما نمی‌توان. بهشت حقیقتی مجرد و غیرمادی است و امری اینچنین را نمی‌توان مستقیماً به زبان تصویر ترجمه کرد. تصویر باغ‌هایی دنیایی به هیچ‌چیز جز باغ‌های دنیایی دلالت نخواهد کرد و این توقعی بسیار ساده‌لوحانه است که ما بخواهیم بهشت را نیز با همین گل و گیاه‌ها و دار و درخت‌ها نمایش دهیم و یا جهنم را با همین آتش‌ها و سیخ و گرز و زنجیر و ...حقایق مجرد جز از طریق سمبلیسم و با زبانی شبیه به آنچه ما در رؤیاهای خویش می‌بینیم نمی‌توانند به قالب تصویر و تجسم در بیایند و بنابراین، این دوستان، حق این بود که بهشت و زیبایی‌ها و نعمات آن را توسط سمبل‌هایی غیرمستقیم و متناسب، به تصویر بکشند .

فرصت تمام شد و ما ناچاریم بحث را به همین صورت ناتمام رها کنیم و بگذریم، با این تذکر که آینده‌ی انقلاب اسلامی در همه‌ی وجوه توسط کسانی محقق می‌شود که اسلام را بشناسند و مهم‌تر از شناختن، با جان و دل بدان پیوسته باشند. پس اجازه دهید که امید ما برای آینده‌ی سینمای ایران جز به هنرمندان مؤمن خط‌شکن نباشد که نباشد. امام بت‌شکن بود و بسیجی‌ها به تبعیت از ایشان، خط‌شکن؛ و سینمای متعهد ما نیز باید خاکریزهای تثبیت‌شده‌ی سینمای غرب را بشکند و راهی تازه باز کند. راه ما از آنجا که غربی‌ها رفته‌اند و می‌روند نمی‌گذرد و باید متوقع بود که اگر افق‌هایمان با یکدیگر متفاوت است، راه‌هایمان نیز متفاوت باشد؛ روش‌هایمان نیز.

.1مثنوی معنوی، دفتر چهارم. _ و .

2. sentimental:عاطفی، احساساتی. _ و.

3. personage:شخصیت نمایشی. _ و .

4. The Taming of the Shrew؛ بر اساس نمایشنامه‌ای به همین نام از ویلیام شکسپیر)۱۶۱۶ _ ۱۵۶۴ (دو فیلم ساخته شده: یکی به کارگردانی سام تایلر (آمریکا، ۱۹۲۹) و دومی به کارگردانی فرانکو زفیرلِی (آمریکا و ایتالیا، ۱۹۶۹)؛ مقصود نگارنده همین دومی است. _ و.

5. expressionism: شیوه یا نظریه‌ای هنری که طرح احساسات و حالات درونی (سوبژکتیو (را در هنر، مقدم بر گزارش عینی (ابژکتیو) می‌داند. در اکسپرسیونیسم، هنرمند وضع روانی و احوال نفسانی خود را محاکات می‌کند و برای این منظور غالب expressionismاز مبالغه در بیان و تغییر و تحریف صور عادی و متعارف اشیا سود می‌جوید. _ و .

6محمد (ص) رسول خداست و یاران و همراهانش بر کافران بسیار سخت‌دل و با یکدیگر مهربانند. فتح/ ۲۹. _ و.

7. alienation: بیگانه‌گشتگی؛ از خود بیگانگی. _ و .

8.لا جبر و لا تفویض ولکن أمربین أمرین؛ نه جبر است و نه تفویض، بلکه امری است بین این دو. ترجمهی «اصول کافی»، باب سی‌ام، حدیث ۱۳، به نقل از حضرت امام‌صادق علیه‌السلام. _ و.

9. nihilism: نیست‌انگاری. _ و .

10. Anarchism: نظریه‌ای سیاسی که بر اساس آن همه‌ی اقسام حکومت ظالم و مستبدند و باید بر انداخته شوند. _ و .

11. pessimism: بدبینی؛ اعتقاد به غلبه‌ی نهایی شر بر خیر. _ و .

12. Existentialism: مذهب قیام (تقرر) ظهوری. فلسفه‌ای است که با رد مفهوم طبیعت و ماهیت بشر، بر تقرر ظهوری آزاد و مسئول فرد بشر در عالمی عاری از معنی تأکید دارد) .فلسفه در قرن بیستم، ژان لاکوست، ترجمه‌ی دکتر رضا داوری اردکانی، سمت، چاپ اول، ۱۳۷۵، ص ۲۳۵. همچنین ر. ک. به: فلسفه‌ی عمومی یا مابعدالطبیعه، پل فولکیه، ترجمه‌ی دکتر یحیی مهدوی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۶، صص ۱۸ _ ۳۱۳) _ و .

13. (Jean Paul Sartre) ۱۹۰۵-۸۰: فیلسوف و نویسنده‌ی فرانسوی. «تهوع» و «هستی و نیستی» از جمله‌ی آثار اوست. _ و .

14. (Albert Camus) ۱۹۱۳_ ۶۰؛ نویسنده و نمایشنامه‌نویس فرانسوی، صاحب آثاری چون »بیگانه»، «طاعون»، «افسانه‌ی سیزیف» و... _ و.

15. special effect: جلوه‌های ویژه. _ و.

16. احتمالا مقصود نگارنده فیلم «عقاب‌ها» به کارگردانی ساموئل خاچیکیان است، محصول سال ۱۳۶۳ _ .

و.

رمان، سینما و تلویزیون

تلویزیون چیست و تفاوت‌های ماهوی آن با سینما در کجاست؟ پیش از هر چیز، برای جلوگیری از شبهات احتمالی باید یک بار دیگر براین نکته تصریح کنیم که «پرسش از ذات و ماهیت سینما و تلویزیون» را نباید با «پرسش از کارایی این دو وسیله» خلط کرد. در تمدن کنونی جهان، راه برای پرسش از کارایی‌ها و کاربردها کاملاً باز است، اما امکان تفکر در ذات و ماهیت اشیاء و موجودات وجود ندارد. در جواب اینکه «آب چیست؟»، قریب به اتفاق مخاطبان به شما پاسخ خواهند داد که «آب ترکیبی از اکسیژن و هیدورژن است .«کسی حتی احتمال هم نخواهد داد که شما از «ماهیت آب» پرسش کرده باشید. در کتاب «آداب‌الصلاه»1 امام خمینی (قدس‌سره) آمده است:

رحمت واسعه الهیه را که از سماء رفیع‌الدرجات حضرت اسماء و صفات نازل و اراضی تعینات اعیان به آن زنده گردیده، اهل معرفت به «آب» تعبیر نمودند. 2

چه سوالی باید پرسید تا در جواب، این جمله را بگویند که امام فرموده؟

بشر امروز، جز معدودی از متفکران ـ آن هم متفکرانی که با تفکر عرفان نظری می‌اندیشند ـ قرن‌هاست که از این نحوه‌ی تفکر دورافتاده‌اند و درباره‌ی اشیاء فقط به کاربرد و کارآیی آنها می‌اندیشند، حال آنکه تفکر دینی اصلاً انسان را به سوی پرستش از ذات اشیاء و ماهیت آنها می‌راند. تفکر سودانگارانه و اوتیلیتاریستی 3 بورژوازی به صورت جوی فرهنگی درآمده است که همه در آن تنفس و تفکر می‌کنند و علوم رسمی نیز زبان و ملزومات این تفکر را بالتمام فراهم آورده‌اند ... و اکنون قرن‌هاست که از این رویداد تاریخی می‌گذرد.

انسان به مفهوم کلی دارای مصداق تاریخی است، اما افراد بشر آن همه عمر نمی‌کنند که »دو تمدن مختلف و نحوه‌ی تبدیل و تحول آن دو را به یکدیگر» درک کنند، اگرنه، تصور این غایاتی که ما برای تمدن اسلامی ترسیم می‌کنیم آسان‌تر می‌بود. برای عموم افراد بشر اکنون تصور صورت دیگری از حیات و تمدن جز این صورت فعلی محال و ممتنع است، آنچنان که برای مردم قرن شانزدهم نیز تصور صورت کنونی امکان نداشته است .

انقلاب درمدنیت نخست از یک تحول بزرگ در اندیشه‌ی مردمان آغاز می‌گردد و سپس با فاصله‌ی چند نسل «تحقق مدنی» می‌یابد و در صورت «نظام‌ها و تأسیسات و معاملات و مناسبات مختلف» ظاهر می‌شود. پیش از پیروزی انقلاب اسلامی انتظار این تحول عظیم در زمان و همه‌ی وقایع تاریخی و اجتماعی احساس می‌شد و اکنون نیز در همه‌ی آنچه در سراسر جهان می‌گذرد، برای آنان که زبان دلالت تاریخی را درمی‌یابند، نشانه‌هایی غیرقابل انکار برای اضمحلال تمدن غرب و استقرار مدینه‌ای معنوی در آینده‌ای نه چندان دور موجود است .

تلقی ما از دوران کنونی همین است: «دوران گذر از تمدن قاهر شیطانی غرب به یک تمدن معنوی». بر این اساس، هرگز نمی‌توانیم تعلقی ذاتی به هیچ یک از ملزومات تمدن جدید داشته باشیم. اما درعین حال، از آنجا که همین وسایل هستند که زمینه‌ی استثمار جهانی و قهر و غلبه‌ی تفکر غربی را فراهم آورده‌اند، بی‌اعتنایی ما به تکنولوژی جدید نمی‌تواند مفهومی جز تسلیم در برابر شرایط حاضر داشته باشد.

تلاش ما آن است که تمدن جدید را در تفکر خود مستحیل کنیم و هرجا که امکان این استحاله وجود ندارد، بر آن غلبه یابیم. تلاش ما برای غلبه بر تکنیک، خودبه‌خود به معنای نفی موجباتی است که بشر امروز را به تسلیم نفس اماره و ترک عادات ملازم با زندگی ماشینی و تکنیک‌زده امکان ندارد، اما نباید توقع داشت که این امر بدون یک تلاش دشوار تاریخی و فراز و نشیب‌های بسیار امکان‌پذیر باشد.

این مبارزه‌ی وسیع هم‌اکنون درگیر است و آوردگاه آن به وسعت همه‌ی زمینه‌ها و محدوده‌های گوناگونی است که تمدن جدید در آن فعال است. «هنر و ارتباطات اجتماعی «نیز به طریق اولی اکنون عرصه‌ی یک نبرد نابرابر است که بین «مبشرین تفکر و تمدن معنوی» و «پاسبانان تفکر و تمدن منسوخ» جریان دارد.

این نبرد، جز از یک وجه، یک نبرد نابرابر است، چراکه تمدن جدید بعد از چهار قرن سراسر زمین و حتی جزایر دورافتاده‌ی دریاهای دور را نیز تسخیر کرده و ریشه‌ی عاداتی که در جسم و جان بشر امروز دویده است، بدین آسانی‌ها بریده نخواهد شد ... و همان طور که پیش از این گفتیم، تمدن غربی همه‌ی لوازم یک چنین استیلای وسیع و هولناکی را فراهم آورده است: سلاح‌های مرگبار اتمی و شیمیایی، شبکه‌های جهانی ارتباطات، سازمان‌های بین‌المللی و ... از همه بدتر، عاداتی ریشه دوانده در جسم و جان، عقلی اعتباری که بعد از این قرن صورتی موجه به همه چیز بخشیده است.

همسر دوست من، بعد از سفری به هلند، سخنی را از یک مادر هلندی نقل می‌کرد که می‌تواند عمق فاجعه را بیش از پیش برملا سازد. او گفته بود: «اگر فرزند من هوموسکسوئل 4 باشد، من همه‌ی امکانات را برای آنکه او بتواند جفت مناسبی برای خود پیدا کند و به همه‌ی خواسته‌های خود دست یابد، برایش فراهم خواهم آورد.«

عقل بشر از اعتبارات و مقتضیات زمان تبعیت دارد و در جامعه‌ای چون جوامع غربی، اخلاق را نیز امری مطلقاً اعتباری می‌انگارد و بعد از یک زندگی مستمر با این «نظام ارزشی خاص»، شرایط روحی و روانی و اخلاقی مناسبی برای زندگی اجتماعی پیدا می‌کند، هرچند قومی که در میان آنها می‌زید قوم لوط باشد.

تنها چیزی که در این مبارزه به یاری ما خواهد آمد «وجدان فطری انسان‌ها»ست که از اصل خلقت، الهی است. با تحقیق در تاریخچه‌ی یازده سالی که از پیروزی انقلاب اسلامی می‌گذرد 5 می‌توان دید که «آثار و نتایج عملی» این مبارزه بیشتر از حد انتظار امیدوارکننده است. میزان استقبال جوانان از تفکری که اصطلاحاً آن را «تفکر بسیجی «می‌نامند حکایت از جاذبیت فطری و باطنی دین، بالخصوص برای جوانان دارد، چراکه جوانان «جدیدالعهد نسبت به ملکوت» هستند و به «فطرت» نزدیک‌ترند. در میان این جوانان، هستند کسانی که چون اصحاب مقرب رسول اکرم (ص) معصومانه و در کمال تقوا و طهارت زندگی می‌کنند و این در زمانه‌ای است که همه‌ی استعدادهای شیطانی بشر به فعلیت رسیده و سراسر کره‌ی خاک در جهنم گناه می‌سوزد، گناهی که نقابی موجه از یک توجیه متدولوژیک نظری را نیز بر چهره دارد.

سینما و تلویزیون پدیدارهایی تکنولوژیک هستند که پیش از آنکه اصلاً ما «آزادی در قبول یا عدم قبول

آنها» پیدا کنیم خود را بر ما تحمیل کرده‌اند. دیگر سخن از قبول یا عدم قبول سینما و تلویزیون در میان آوردن همان همه مضحک و شگفت‌آور است که اظهار تردید در لزوم یا عدم لزوم غذا برای زنده ماندن. بعضی‌ها حتی تحمل این پرسش را نیز ـ از ذات و ماهیت سینما و تلویزیون ـ ندارند و هر نوع عملی را اگر خلاف این پراگماتیسم 6 حادی باشد که به تبع غرب‌زدگی اشاعه دارد، تعلل و فلسفه‌بافی می‌شمارند ...اما در هنگام استفاده از این رسانه‌ها ـ و سایر ابزار تکنولوژیک ـ باز هم خواه‌ناخواه با این حقیقت روبه‌رو می‌شویم که اگر یک معرفت عمیق حکیمانه نسبت به ماهیت این ابزار، چراغ راه کاربرد آنها نباشد، بلاتردید از عهده‌ی استخدام این وسایل برای صورت‌ها و معانی و پیام‌های منشأگرفته از تفکر مستقل خویش برنخواهیم آمد.

یکی از نکاتی که در کشورهای میزبان فیلم‌های سینمایی ما، چه درمیان اجنبی‌ها و چه در میان ایرانیان از وطن گریخته، ایجاد شگفتی کرده این است که چرا سینمای بعد از انقلاب به طور مستقیم یا غیرمستقیم در خدمت عرضه و تبلیغ پیام انقلاب قرار نگرفته است. اگرچه ما این خصوصیت را به وجود آزادی و عدم محدودیت‌های دست‌وپا گیر سیاسی و اعتقادی تفسیر کرده‌ایم، اما بدون رودربایستی باید بر این حقیقت نیز اعتراف داشته باشیم که اصلاً از میان هنرمندان به نام سینما کسی معتقد به تفکر انقلابی ما نبوده است که درصدد تبلیغ آن برآید و از میان سینماگران مؤمن نیز، جز یکی دو نفر، اسیر سحر شیطانی «انتلکتوئلیسم7 و هنرمندمآبی» شده‌اند و فیلم‌های آنان نیز رنگی «خودبینانه و خودبنیادانه» یافته است و کسی که در دام «خودبینی و خودبنیادی منورالفکرانه «بیفتد، دیگر نمی‌تواند جز برای «اثبات خویش» فیلم بسازد. بسیاری از آنان نیز که خود را از این دام‌ها مصون داشته‌اند، با این پیشداوری که قالب‌های هنری غرب هر نوع پیام و محتوایی را می‌پذیرد، ساده‌لوحانه گرفتار ابتذال شده‌اند و آثاری تولید کرده‌اند که نظیر آن را فی‌المثل در فیلم‌های سینمایی تلویزیون بسیار می‌توان یافت، فیلم‌هایی که قهرمانانشان پاسداران کمیته و یا رزم‌آوران جبهه‌های نبرد هستند، اما اعمال خدایی این بندگان خوب خدا را تا سطح شعارهایی متظاهرانه و بی‌ارزش پایین می‌آورند.

در یکی از فیلم‌هایی که در ایام سوگواری اولین سالگرد رحلت امام امت (ره) در برنامه‌ی کودکان شبکه‌ی دو

پخش شد، پسری ترک زبان به نام «غضنفر بایرامی» نامه‌ای دریافت کرد که خبر از شفای بیماری پدرش می‌داد. او سر به آسمان برداشت و گفت: «خدا را شکر، خدا را شکر...» و بعد با تصنعی بسیار شروع به دویدن کرد و در حال دویدن مکرراً می‌گفت: «خدا را شکر، خدا را شکر ...» و بعضی اوقات مثلاً از شدت خوشحالی دور خودش می‌چرخید.

غضنفر بایرامی از مدرسه اجازه گرفت که برای دیدن پدر و مادرش به شهر برود، اما هنگام حرکت، ساعت هفت صبح، مواجه شد با اطلاعیه‌ای که فوت امام را از رادیو اعلام می‌کرد. ساک سفر از دست غضنفر رها شد و دوید سر کوه... بعد هم شروع کرد به نی زدن .همه‌ی این حرکات آن همه تصنعی بود که حتی بینندگانی چون حقیر را مشمئز می‌کرد.

این نوشته را به مثابه نقدی بر فیلم غضنفر بایرامی ـ که اسم اصلی آن را نمی‌دانم ـ تلقی نکنید، بلکه خواسته‌ام شاهد مثالی بر این گفته‌ی خویش بیاورم که «قالب‌های هنری غربی هر نوع پیامی یا محتوایی را نمی‌پذیرد و کسی که می‌خواهد در سینما و تلویزیون عوالم غیبی و حال و هوای معنوی انسان‌ها را به تصویر بکشد باید بر تکنیک بسیار پیچیده‌ی این وسایل غلبه پیدا کند و بداند که گستره‌ی کارآیی این رسانه‌ها تا کجاست». برای آنکه شاهد مثال خویش را از نمونه‌های مشخص نیاورم، قرعه‌ی فال به نام فیلم غضنفر بایرامی خورد، اگرنه، این اشتباه آنچنان عمومیت دارد که درست‌تر، ذکر نمونه‌هایی است که توانسته‌اند خود را از این اشتباه عام مبرا سازند.

هنوز هم قریب به اتفاق متفکران و هنرمندان انقلاب اسلامی بر این باور هستند که ماهیت این وسایل مانعی جدی در برابر ما ایجاد نمی‌کند و تصور عامی که وجود دارد همان است که در قسمت اول این چهار مقاله بدان اشاره رفت:8

«سینما و تلویزیون ظرف‌هایی تهی هستند که هر مظروفی را می‌پذیرند». از آنجا که تفکر غالب متفکران و هنرمندان ما حکم بر جدایی قالب و محتوا از یکدیگر می‌کند و قالب یا کالبد را نیز مرتبه‌ای نازل از روح و مظهر آن می‌داند، دیگر هرگز در اندیشه‌ی این احتمال نمی‌افتد که ماهیت این وسایل مانعی در برابر بیان او ایجاد کند؛ اما حقیقت خلاف این است.

پیش از آنکه سینما متولد شود، بشر غربی در رمان استعداد وسیع خویش را برای خیال‌پردازی به ظهور رسانده بود. «رمان‌نویسی» را هرگز نمی‌توان با «اسطوره‌پردازی» و یا حتی «قصه‌پردازی» بشر در گذشته‌ها قیاس کرد؛ رمان ماهیتاً پدیداری متمایز از اسطوره و یا قصه‌های کهن است. «خودبنیادی یا سوبژکتیویسم» یکی از خصوصیاتی است که رمان را از اسطوره و یا قصه‌های کهن متمایز می‌دارد و این تفاوت، عرضی کوچکی نیست؛ یک «تمایز جوهری ذاتی»است.

در اینجا فرصت بحث درباره‌ی این «خودبنیادی» وجود ندارد، اما همین بس که رمان یک »منولوگ9 خیالی و توهمی» است که «صورتی مکتوب» یافته و از پذیرش فطری انسان نسبت به قصه نیز سوءاستفاده کرده است. نه آنکه بشر تا این روزگار «مونولوگ درونی» نداشته و «خیال‌پردازی» نمی‌کرده است، نه؛ اما این هست که بشر تا پیش از این هرگز به فکر نمی‌افتاده که «حدیث نفس» خویش را بنویسد و به دیگران عرضه کند. انسان قدیم نه برای »انسان» و نه برای «هنر» شأنیتی چنین قائل نبوده است که او را بدین تصور برساند .خیلی چیزها می‌بایست تغییر کند تا تصوری اینچنین ایجاد شود که هر خیال‌پردازی به خود جرأت نوشتن بدهد و یا در خیال‌پردازی‌های دیگران جاذبیتی ببیند. رمان فقط در ظاهر شبیه قصه‌های کهن است و در باطن اصلاً شباهتی با آنها ندارد ـ نه در نیت قصه‌پرداز، نه در غایت پرداخت، نه در نحوه‌ی پرداخت و نه در نسبت قصه با واقعیت خارج از انسان و حقیقت وجود او ... و مهم‌تر از همه، همین آخری است که تکلیف کار را معین می‌دارد.

«سیاحت شرق»10 و «سیاحت غرب» 11 دو کتاب شبیه به رمان است که توسط «آقا نجفی قوچانی»12 از علمای متأخر نگاشته شده است. این کتاب‌ها اگرچه ممکن است در «نحوه‌ی پرداخت» شباهتی با رمان‌های فعلی داشته باشند، اما از جهات دیگر هرگز؛ و نباید پنداشت که رمان فقط در «نحوه‌ی پرداخت» از قصه‌های کهن متمایز است. محتوای این کتاب‌ها واقعیتی است مبتنی بر کتاب و سنت که قالبی داستانی یافته‌اند و البته ناگفته نباید گذاشت که یحتمل، آقانجفی قوچانی نیز در انتخاب چنین قالبی برای کار خویش متأثر از همان حوالتی بوده است که در تاریخ عصر جدید وجود دارد. کار آقانجفی قوچانی در نگاشتن این دو کتاب

«مبنای خودبنیادانه» ندارد و نمی‌تواند مصداق «حدیث نفس» واقع شود. «خودبنیادی» لازمه‌ی تفکر جدید است و در ذیل اومانیسم واقع می‌شود و اومانیسم را نباید آن‌سان که بعضی روشنفکران مسلمان پنداشته‌اند به همان معنایی گرفت که ما از لفظ «انسان‌گرایی» می‌فهمیم. این باور غلط صرفاً از ترجمه‌ی غلط اومانیسم نتیجه نشده، اما بلاتردید این ترجمه در ایجاد چنین تصوری بی‌تأثیر نبوده است و از همین جا باید به یکی از مهم‌ترین مضارّ ترجمه‌ی الفاظ علمی و تکنیکی توجه یافت، چراکه ضرورتاً «ملفوظ» و «مفهوم» یکی نیست. لفظ «انسان» برای ما متناسب با تعریفی که ما از انسان داریم «مفهوم» می‌افتد و برای آنان متناسب با تعریفی که آنها از انسان دارند، میان این دو تعریف زمین تا آسمان فاصله وجود دارد.

در نزد آنها انسان حیوانی است نتیجه‌ی تطور طبیعی حیوانات که بعد از جهش‌های متواتر ژنتیکی، تصادفاً صاحب فکر و عقل شده است، در نزد ما انسان خلیفه‌ی خدا و مظهر علم و قدرت و اراده و حیات اوست و لذا اثبات انسان با نفی علم و قدرت و اراده‌ی خدا ملازم نیست؛ اما در نزد آنها اثبات انسان با نفی خدا و مشیت او همراه است. در تفکر جدید، »طبیعت» جانشین «خدا»ست و «انسان» به مثابه «عالی‌ترین محصول طبیعت»، رب‌الارباب و قدرت مطلقه‌ی کائنات است و لذا اومانیسم با نفی مطلق باورهای دینی در باب انسان محقق می‌شود. در نزد ما، «توبه» یا توجه به خدا عین «بازگشت به خویشتن» است، چراکه وجود انسان مظهر تام و تمام وجود خداست؛ اما در نزد آنها، روی آوردن به خدا »بی‌خویشتنی و ازخودبیگانگی» است و لذا «آزادی انسان» با نفی همه‌ی مقیدات دینی و اجتماعی و شرعی و عرفی و اثبات طبیعت حیوانی بشری محقق می‌شود، نزد ما درست بالعکس، «آزادی انسان» مساوی است با عبودیت حق و اثبات مقیدات دینی.

پس «انسان‌گرایی» یک لفظ است با دو مفهوم کاملاً متنافر و متضاد با یکدیگر و نتایجی کاملاً متفاوت، تا کسی در این مقدمات نیندیشد هرگز درنخواهد یافت که «انسان» در نزد ما و غربی‌ها فقط یک «مشترک لفظی» است و در معنا آن همه متفاوت، که در یک جا انسان‌گرایی یعنی «اثبات خلاقیت الهی انسان» و در جای دیگر یعنی «پرستش انسان به مثابه عالی‌ترین محصول تطور طبیعی حیات». از میان ما، کسانی که مرعوب لفظ اومانیسم واقع گشته‌اند چه بسا براساس یک توهم شریف از لفظ انسان، تبعات اخلاقی خاصی را در نظر داشته‌اند که در حقیقت با «نفی اومانیسم» محقق می‌شوند نه با اثبات آن .فی‌المثل، نفی تبعیضات

نژادی و یا حفظ کرامت انسانی و حقوق اجتماعی خاصی که بر قبول آن مترتب است نه با «اثبات اومانیسم»، که با رد آن حاصل می‌آید .

اومانیسم و خودبنیادی ـ سوبژکتیویسم ـ لازم و ملزوم هستند، چراکه در آنجا انسان طبیعی بنیاد عالم است و دائر مدار آن. این تفکر از یک راه به اندیویدوالیسم 13 منتهی می‌شود و از راه دیگر به سوسیالیسم، چراکه انسان هم دارای مصداق فردی است و هم مصداق اجتماعی. در اینجا انسان خود را به مثابه «حق» اختیار می‌کند و به تعداد «مصادیق» مختلفی که انسان می‌تواند به خود بگیرد، این خودبنیادی صورت‌های متعددی پیدا می‌کند. نفی مطلق امتیازات، اعم از مادی یا معنوی، لازمه‌ی چنین باوری است .هرکس خود را و تفکرات و باورهای خود را به مثابه حق اختیار می‌کند و دیگر معیار و مقیاسی هم برای ارزیابی در دست نیست. اگر بگویی: «این سخن شما حق نیست». جواب می‌دهد: «نظر هر کسی محترم است». اگر بپرسی: «پس حقیقت چیست؟» می‌گوید: «کدام حقیقت؟ عقل یک موهبت همگانی است و حقیقت یک امر نسبی است». ... و بعضی از مذهبی‌ها هم بدون رجوع به مقدمات حکمی و فلسفی، میان این باورها و معتقدات مذهبی خلط کرده‌اند و سخنانی عجیب گفته‌اند که به آشفتگی بازار تفکر بیشتر افزوده است. مثلاً گفته‌اند: «انسان آیینه‌ی حقیقت است، اما این آینه تکه‌های بی‌شماری به تعداد انسان‌ها دارد و حقیقت جمع همه‌ی این آینه‌هاست». ... و این صورت دیگری از همان فرضیه‌ی «تعمیم امامت» است که از خلط مباحث اومانیستی و مذهبی بدون رجوع به مقدمات حاصل آمده است .

در فرضیه‌ی «تعمیم امامت» همه‌ی انسان‌ها نه بالقوه، که بالفعل امام هستند، اما خویشتن، برای اثبات این سخن از همان مقدمات استدلالی که در مباحث مذهبی عنوان می‌شود سود می‌جویند، بدون توجه به این امر که «افراد انسانی بالقوه مظهر اسما و صفات حق و خلیفه‌ی او هستند نه بالفعل»، این مظهریت و خلافت تحت شرایط خاصی که تشریع شده است به فعلیت می‌رسد و لاغیر.

هنر جدید، به تبع آن رمان‌نویسی، بر این خودبنیادی قرار دارد و لازمه‌ی آن همین «تعمیم حقانیتی» است که از اومانیسم نتیجه می‌شود. رمان‌نویس درقالب قصه به توصیف تفصیلی جهان از نظرگاه اعتقادی و باورهای خویش می‌پردازد و تنها با چشم پوشیدن از آبروی روشنفکری (!) است که می‌توان پرسید: «اگر این

توصیف تفصیلی از جهان با حقیقت امر انطباق نداشت، چه؟» حقیر آبروی روشنفکری کسب نکرده‌ام و بنابراین، بدون ملاحظه می‌توانم این سوال را طرح کنم که «آیا به راستی هر کسی باید حق بیان داشته باشد و برای هر سخنی باید زمینه‌ی طرح فراهم شود، هرچند مطابقت با واقع نداشته باشد؟ «

اگر رمان‌نویسی وجود نداشت، سینما هم هرگز بدین مسیر تاریخی کنونی نمی‌افتاد و صورت تاریخی سینما به نحو دیگری محقق می‌شد. صورت‌های دیگری را که سینما به مثابه یک واقعیت تاریخی می‌توانست به خود بگیرد از نظرهایی که در باب سینما عنوان می‌شود و تعاریف مختلفی که برای آن ذکر می‌کنند می‌توان حدس زد: سینما به مثابه تصویر محض، سینما به مثابه ادامه‌ی نقاشی، سینما به مثابه یک هنر آوانگارد، سینما به مثابه یک رسانه‌ی ارتباطاتی و ... هیچ یک از اینها عیناً همان صورتی نیست که سینما به طور طبیعی در طول تاریخ به خود گرفته است.

برای ادراک ماهیت تلویزیون باید سینما را شناخت و برای شناخت سینما؛ باید درباره‌ی رمان‌نویسی اندیشه کرد. سینما نسبتی بسیار جدی با رمان دارد؛ اما کدام سینما؟ و کدام رمان؟ از آن زمان که «ویکتورهوگو» 14 به یک ضرورت تاریخی پاسخ گفت و فریاد زد» :صدبار می‌گویم: هنر برای هنر»، هنوز هم هربار که بحثی از هنر به میان می‌آید، این پرسش جواب ناگرفته خود را بازمی‌نماید که «هنر برای چه؟ «

اگرچه عمق این سخن هوگو بعدها در کارهای دادائیست‌ها15 و سوررئالیست‌ها16 به تمامی ظاهر شد، اما خود ویکتور هوگو کتابی چون «بینوایان» و یا «گوژپشت نتردام» نوشته است که هنوز هم بعد از یک قرن و نیم پرفروش‌ترین رمان‌ها در سراسر جهان است.تاریخ ادبیات و هنر قرن نوزدهم شاهد تمامی بحث‌هایی است که ممکن است در این معنا پیش بیاید: فایده‌ی هنر، رسالت اجتماعی هنر، هنر برای هنر، و ... اما در عمل، یعنی در پهنه‌ی واقعیت، گریز از «ارزیابی تاریخ» ممکن نیست. «اسنوبیسم»17 مفرط، هنر جدید را به سوی حادترین اشکال نیهیلیسم کشانده است و آن را تا آنجا از مردم دور کرده که دیگر هنر منشأیت اثر جدی در حیات انسان‌ها ندارد ... و اما ژورنالیسم به سبب ارتباط تنگاتنگی که ناگزیر با «مردم» دارد، هرگز اجازه نیافته است که به درون پیله‌ی اسنوبیسم بخزد و «رسالت اجتماعی هنر» را نادیده انگارد، در عین حال که همین ارتباط تنگاتنگ، خواه‌ناخواه ژورنالیست‌ها را در جهت «مراعات ذوق عامه» به «سطحی‌نگری

و غرض‌اندیشی» نیز کشانده است:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد

صد حجاب از دل به سوی دیده شد 18

هنرمند باید از «غرض‌اندیشی» آزاد باشد، اما در عین حال، هنر عین تعهد اجتماعی است، چراکه وجود انسان عین تعهد است و هنر به مثابه جلوه‌ی انسان نمی‌تواند از تعهد فارغ باشد. آنها هم که دردفاع از استقلال هنر در اوایل قرن نوزدهم فریاد برداشتند که »هنر وسیله نیست، هدف است. فایده‌ی هنر زیبایی است و همین کافی است». بازهم هنرمند را نسبت به زیبایی متعهد می‌دانستند. آنها می‌گفتند: «هنرمندی که به چیزی جز زیبایی محض بیندیشد، هنرمند نیست». اگر آنها «زیبایی» را معنا نمی‌کردند، شاید هرگز عمق سخن آنان برملا نمی‌شد و چه بسا بسیاری از ما نیز به دام فریب این گفته گرفتار می‌آمدیم، چراکه ما «عدالت و کرامت اخلاقی انسان» را نیز عین زیبایی می‌دانیم؛ اما آنها زیبایی را از نظرگاه خویش تعریف کردند و برای آن مفهومی «متقابل و متضاد» با »مفید بودن» قائل شدند. گفتند: «هر چیز مفیدی زشت است و تنها اشیایی حقیقتاً زیبا هستند که به هیچ فایده‌ای نیایند.«

حتی نیهیلیست‌ترین هنرمندان متجدد این روزگار نمی‌توانند سخنی غریب‌تر از این بر زبان آورند و در واقع هنر امروز صورت تحقق‌یافته‌ی همین مطلبی است که در اوایل قرن نوزدهم توسط نویسندگانی رُمانتیک، که خود بعدها علیه رُمانتیسم قیام کردند، بر زبان آمد ... و چنین بود که هنر از حیات انسان «جدایی» گرفت و آثار هنری هیچ «فایده‌ی اجتماعی» در تبعیدگاه‌هایی به نام موزه و گالری جمع آمدند.

از آن پس، «هنرهای زیبا» فقط به هنرهایی اطلاق می‌شود که هیچ فایده‌ای برای بشر ندارند و «هنرهای مفید» عنوان «صنایع دستی» یافتند، حال آنکه چنین تعریفی از زیبایی بر هیچ مبنای نظری استوار نیست و تنها از نیهیلیسم و تجددگرایی هنرمندان عصر جدید منشأ گرفته است. از آن پس، هنرمندان تافته‌های جدابافته‌ای هستند که فارغ از همه‌ی فعالیت‌های اجتماعی نشسته‌اند و زیبایی می‌آفرینند! و اما این زیبایی چیست و چه کسانی از آن بهره‌مند می‌شوند؟

در رمان‌نویسی، از آنجا که موضوع رمان «زندگی» است و در زندگی واقعی «خیر و زیبایی «منفصل از

یکدیگر وجود ندارند، هرگز امکان ندارد که سخن فوق به تمامی محقق شود. هنر جلوه‌ی روح هنرمند است و او لاجرم درباره‌ی جهان اطراف خویش می‌اندیشد. هنرمند چگونه می‌تواند از ظهور و بروز اندیشه‌ها و تعهدات خویش در آثارش جلوگیری کند؟ بنابراین، «انفصال زیبایی از خیر» در هنر جدید با رویکرد هنرمندان به «فرمالیسم19 «محقق می‌شود. آنها از زیبایی تصوری کاملاً حسی و ظاهری دارند و با زیبایی معنوی بیگانه‌اند. در هنرهای تصویری و تجسمی روشن بود که چه روی خواهد داد: ظاهرگرایی محض همه چیز را خواهد بلعید و هم نقاشان و مجسمه‌سازان صرف تجربه‌ی سبک‌ها و تکنیک‌های جدید بیانی خواهد شد و با «انفصال از عالم معنا و تعهد» آنچه برای «بیان» باقی خواهد ماند، فقط «احساسات» است. اما مگر احساسات را می‌توان از فکر و تعهد جدا کرد؟ ساحت‌های وجودی انسان با یکدیگر ارتباط فعال و مولد دارند و الگوهای احساسی همواره متناسب با نظام‌های فکری هستند .

نقاشی و مجسمه‌سازی فقط با «صورت» عالم سروکار دارند، اما صورت مبین باطن و حقیقت است. بنابراین، انفصال زیبایی از خیر نقاشی و مجسمه‌سازی را به عرصه‌ای برای تجربیات فرمالیستی تبدیل می‌کند.

در معماری مدرن، اگرچه تلاش‌ها همه متوجه همین غایات است، اما از آنجا که معماری بدون زندگی وجود ندارد و لاجرم کار معمار باید به خلق فضاهایی مناسب برای زندگی منتهی شود، بازهم حقیقتِ سخن فوق ـ هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده ـ نمی‌توانند به تمامی محقق گردد .

اما شعر در این دام گرفتار شد و در جست‌وجوی زیبایی مجرد از خیر عدالت، نخست از »معنا و حکمت« دور گشت و سپس حتی با نفی «قواعد و نظام کالبدی شعر»، شکل جدید خود را در یک «بی‌شکلی ناشی از تخیل آزاد» پیدا کرد. در این وضع جدید، شعر جدید یک فعالیت کاملاً «غیرمردمی» و بی‌حاصل است که تعهدی نسبت به تحولات تاریخی و اجتماعی ندارد و خود را یکسره وقف آفریدن «ایماژهای تخیلی» کرده است که حتی برای معدود هنرمندانی که آشنا بدین زبان هستند نیز «مفهوم» واقع نمی‌شود. با این «ایماژهای غیرمفهومی» فضاهای رویایی و وهم‌آمیزی ایجاد می‌شود، گسیخته و میرا، که چون نسیمی ضعیف و کوتاه در سطح می‌مانند و به عمق نمی‌رسند .

...اما رمان، همان‌طور که گفتم، نمی‌تواند بالتمام به «هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده» ایمان

بیاورد، چراکه موضوعش «زندگی» است. سبک‌های ادبی که بعد از جنگ جهانی اول، در آغاز قرن بیستم به وجود آمد ـ کوبیسم 20 و داداییسم و سوررئالیسم و ... ـ در حد شعر توقف کردند و هرگز به صورت جریان‌هایی ماندگار در رمان‌نویسی درنیامدند.

از میان هنرهای جدید، قبل از ظهور سینما، مردم بیش از همه به قصه و رمان روی آورده‌اند و آن هم رمان‌هایی که قبل از دوران «رمان نو» نگاشته شده‌اند. صادقانه باید اذعان کنیم که رمان‌نویسی به دلایل بسیار نمی‌تواند آن‌سان که در شعر و نقاشی و مجسمه‌سازی اتفاق افتاد، روی به «تخیل آزاد» بیاورد و از «مردم» ـ که روی خطابش با آنهاست ـ غفلت کند.

رمان‌نویسی ناچار است که به «واقعیت» وفادار بماند و از فرمالیسم بپرهیزد. «وفادار ماندن به واقعیت» لزوماً به همان معنایی نیست که در تاریخ ادبیات تحت عنوان »رئالیسم» بدان پرداخته‌اند. اگر در اینجا «فرمالیسم» را در مقابل وفادار ماندن به واقعیت و با معنایی متضاد با آن به کار برده‌ایم، بدین سبب است که در رمان‌نویسی، فرمالیسم صورتی کاملاً متمایز از سایر هنرها می‌یابد.

در نقاشی و مجسمه‌سازی هنرمند می‌تواند تا آنجا روی به فرم بیاورد که یکسره از معنا غافل شود. در شعر نیز این غفلت می‌تواند آن همه عمیق باشد که هنرمند در الفاظ صرفاً متوجه «موسیقی کلمات» باشد و آن فضای آبستره‌ای که از «ترکیب غیرمفهومی الفاظ «ایجاد می‌شود؛ «جیغ بنفش» اصطلاح هزل‌آمیزی است که برای چنین شعری به کار می‌رود ...اما رمان‌نویس ناچار است از آنکه بالاخره به یک داستان معین وفادار باشد و فرمالیسم در اینجا نمی‌تواند آن همه سیطره پیدا کند که خود محتوای خویش شود.

در شعری که بدان شعر سپید یا آزاد می‌گویند، فرم خود جانشین محتوا شده است؛ در نقاشی و مجسمه‌سازی مدرن نیز. اما در رمان‌نویسی، اگرچه ممکن است محتوا به تبعیت از جهت تاریخی خاصی که هنر می‌پیماید متوجه اقلیم شیطانی نفی حکمت و معنا و اخلاق بشود، اما هرگز فرم نمی‌تواند جانشین محتوا شود. در تئاتر آبسورد 21 و یا بعضی تجربیات میرای سینمای آوانگارد نیز این اتفاق افتاده است؛ «در انتظار گودو» 22 و »کرگدن» 23 نمونه‌های بسیار مناسبی از این رویداد هنری هستند، اما به هر تقدیر، بازهم «کرگدنِ» اوژن یونسکو می‌تواند بیان روشنفکرمآبانه‌ای برای «استحاله‌ی بشر امروز در غلبه‌ی اراده‌ی

معطوف به قدرت» باشد و «در انتظار گودو» نمایش غیرمستقیم و متظاهرانه‌ی «انتظار ناشناخته و غریبی» که فطرت جمعی بشر امروز را متوجه افق آینده کرده است، اگرچه او خود هیچ تصوری از «منتظر» 24 خویش ندارد، اما برای معدود کسانی که به خودآگاهی نسبت به وضع تاریخی بشر امروز رسیده‌اند، این انتظار معنای بسیار عمیق و گسترده‌ای دارد.

علت آنکه در رمان‌نویسی فرم نمی‌تواند یکسره جانشین محتوا شود این است که از یک سو رمان و قصه به واسطه‌ی الفاظ خلق می‌شوند و «الفاظ موضوع لَهِ روح معانی هستند .«اما این یک سبب نمی‌تواند کافی باشد، چنان که شعر نیز اگرچه مخلوق به واسطه‌ی الفاظ است، اما راهی پیموده که به «شعر سپید» منتهی گشته است. از سوی دیگر، رمان‌نویس به ناچار باید به یک «طرح منسجم داستانی» وادار باشد. «کرگدن» و یا «در انتظار گودو «نیز از یک چنین طرحی ـ هرچند مغلوب فرمالیسم ـ برخوردار هستند. اما این داستان‌ها از استقبال مردمی برخوردار نیستند ـ حتی در غرب. در غرب، آمار فروش کتاب اگرچه از استقبال شگفت‌آور مردم نسبت به رمان حکایت دارد، اما در عین حال نشان‌دهنده‌ی این حقیقت است که اسنوبیسم و آوانگاردیسم (!) بیماری‌هایی خاص جامعه‌ی روشنفکران است و البته مردم در غرب به بیماری‌های زشت دیگری که ملازم با جامعه‌ی باز و دموکراتیک است گرفتار هستند. هنوز هم بیشترین فروش از آن رمان‌های ناتورالیستی 25، رمانتیک و رئالیستی اجتماعی است، اگرچه در آنچه که بدان «رمان نو» 26 می‌گویند نیز فرم در اوج غلبه‌ی خویش نتوانسته است این خصوصیت اصلی رمان را که با مرگ و زندگی انسان‌ها و حیات فردی و اجتماعی آنها مربوط است انکار کند، چراکه «موضوع رمان» خواه‌ناخواه »زندگی» است.

موضوع رمان زندگی است، اما نه زندگی آنچنان که هست و باید باشد؛ زندگی آن‌سان که نویسندگان می‌بینند. خلاف آنان که رئالیسم را سبکی «اُبژکتیو» می‌دانند، هنر جدید هرگز نمی‌تواند خود را از سوبژکتیویسم برهاند، چراکه حتی رمان‌نویسی که قصد دارد سوبژکتیویته را انکار کند و جهان اطرافش را بدون ملاحظات نفسانی خویش بنگرد، بازهم به ناگزیر با چشم‌های «شخصیت روانی خویش» می‌بیند و این شخصیت، آفریده‌ی مجموعه‌ی اعتبارات و ارزش‌هایی است که واقعیت نفس‌الامری یا حقیقت را انکار می‌کنند و برای مصادیق فردی و جمعی بشر شأنیت خدایی قائل هستند.

گفتند که قرن بیستم را می توان «عصر رمان» خواند، اما این پیش از آن بود که سینما قابلیت‌های کنونی خود را ظاهر کند. سینما رمان مصور نیست، اما این هست که اگر رمان به وجود نیامده بود، سینما صورت کنونی خود را نمی‌یافت.

نگاهی به مجموعه‌ی فیلم‌هایی که در کشورهای مختلف، از غربی‌ترین نقطه‌ی کره‌ی زمین تا شرقی‌ترین نقطه‌ی ان ساخته می‌شود می‌تواند تلقی عام انسان‌ها را از سینما نشان دهد. تکلیف سینما را این تلقی عام معین می‌دارد نه چیز دیگر، چنان که در سال‌های آغازین اختراع سینما چه بسیار بودند متفکرانی که تلاش می‌کردند تا سینما را از روی آوردن به صدا بازدارند، اما موفق نشدند، چراکه تلقی عام انسان‌ها از سینما چیز دیگری بود .

البته سینما قبل از آنکه روی به صدا بیاورد از داستان برخوردار گشته بود، اما بعد از عبور از دوران سینمای صامت، این رویکرد سرعت بیشتری یافت و عموم فیلم‌سازان بااین تصور و تعریف که «سینما رمانی مصور است» روی به سینما آوردند. نمی‌دانم آنان که سینما را به مثابه «تصویر محض» می‌نگرند به این واقعیات و حقایق آنچنان که باید توجه یافته‌اند یا خیر، اما این هست که این تصور در غالب موارد برخلاف انتظار به نفی و طرد صدا از مجموعه‌ی عناصر تشکیل‌دهنده سینما نمی‌انجامد. فی‌المثل یکی از منتقدین قدیمی سینمای ایران در تأیید فیلم «عروسی خوبان» 27 گفته بود: «آری سینما، تصویر محض است». حال آنکه فیلم «عروسی خوبان» تصویر محض نبود. چرا چنین است؟ علت این امر آن است که وجود صدا و دیالوگ در سینما آن همه طبیعی است که دیگر تعریف سینما به مثابه تصویر محض به نفی و طرد صدا و دیالوگ از سینما نمی‌انجامد. اگر در برابر آنان که سینما را تصویر محض می‌دانند این سوال عنوان شود که «پس مقصود شما آن است که صدا را باید از سینما حذف کرد؟» با دستپاچگی جواب خواهند داد: «نه، مقصود ما آن نیست؛ شما درست متوجه نشده‌اید. مقصود آن است که در سینما بیان تصویری آن همه اهمیت دارد که بر همه‌ی عناصر دیگر غلبه می‌یابد؛ یعنی فیلمساز تا آنجا که ممکن است باید تلاش کند که با تصویر بیان کند، اما این تلاش مساوی با حذف داستان یا صدا و دیالوگ از فیلم نیست.«

بحث در این نیست که فی‌المثل منتقدین تا چه حد در ایجاد این تلقی عام نسبت به سینما شریک بوده‌اند، اما هرچه هست، آنچه تعیین تکلیف می‌کند و ماهیت تاریخی سینما را تحقق می‌بخشد همین تلقی عام است. من بسیاری از فیلم‌هایی را که در «فستیوال فیلم‌های آوانگارد و تجربی فیلمسازان آماتور آمریکایی» به نمایش درآمد دیده‌ام. در این فیلم‌ها همه‌ی تعاریف دیگرگونه‌ای که از سینما وجود دارد عملاً تجربه شده بود .در بسیاری از فیلم‌ها، سینما در ادامه‌ی نقاشی مدرن اعتبار شده بود و به تفاوت سلایق فیلمسازان، به نقاشی آبستره و یا «پاپ آرت» 28 «آپ آرت» 29 گرایش یافته بود .در بعضی دیگر از فیلم‌ها، سینما به مثابه «موسیقی تصویر» تعریف شده بود و سعی داشت که بر مخاطب تأثیری چون موسیقی بر جای بگذارد. در بسیاری دیگر، سینما چون وسیله‌ای برای هیپنوتیزم تماشاگران به کار رفته بود. در بعضی دیگر، سینما با نزدیک شدن به شعر جدید به ترکیبی از ایماژهای آبستره و یا ناتورالیستی تبدیل شده بود. در بعضی دیگر، سینما هنوز در عرصه‌ی تجربه‌ی عکاسی قرار داشت، در بسیاری دیگر، سینما اگرچه هنوز در خدمت تفهیم مفاهیم عقلی قرار داشت، اما داستان‌سرایی را نفی کرده بود و در بعضی دیگر، سینما به تئاتری مصور تبدیل گشته بود. اما بیشترین تعداد فیلمسازان، سینما را در ذیل همین تعریفی که مقبولیت عام یافته است دیده بودند و اگرچه روی به نفی داستان نیاورده بودند، اما آوانگاردیسم آنها را به سوی داستان‌هایی غیرمعمول، بی‌سروته، روشنفکرمآبانه و یا فلسفی کشانده بود و در این میان، باز هم فیلم‌های این گروه اخیر از جاذبیت بیشتری برخوردار بودند.

داستان‌سرایی بلاشک از لوازم ذاتی سینماست که با نفی آن ماهیت سینما نفی خواهد شد و البته داستان‌سرایی سینمایی رفته رفته توانسته است وجوه تمایز خویش را از رمان‌نویسی پیدا کند. در داستان‌سرایی سینمایی، توصیف تصویری جایگزین توصیف ادبی می‌شود و «کلام» ـ اگرچه نه به طور کامل ـ جای خود را به «تصویر» می‌دهد.

تصویر هرگز نمی‌تواند به طور کامل جایگزین کلام شود و سینما هرگز قادر به حذف کامل کلام نخواهد شد، هرچند موفق شود که کاربرد کلمات را در فیلم منحصر در محاورات کند .تأکیدی این همه بر «تقابل تصویر و کلمه» در این مقاله بیهوده انجام نگرفته است: در ذات تمدن جدید تلاشی وسیع و تاریخی در جهت یافتن

یک زبان تصویری در تقابل با کلمات وجود دارد. تعریفی که در علم ارتباطات برای «زبان» وجود دارد این توهم را به وجود آورده که زبان جز «مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی» نیست و لذا نتیجه‌ی طبیعی چنین تصوری می‌توانست این باشد که با مجموعه‌ای از نشانه‌های مناسب تصویری نیز می‌توان زبان دیگری ابداع کرد. کتاب «فارنهایت 451»30 نوشته‌ی «ری بردبری» 31 حکایتگر همین تقابل ناپیدایی است که میان تصویر و کلمه در ذات تمدن جدید وجود دارد و نگرانی نویسنده‌ی این کتاب کاملاً موجه است.

»تصویر خوانی» هرگز نمی‌تواند جانشین «خواندن و نوشتن» شود و تجربیات دو قرن اخیر انسان درنقاشی و مخصوصاً گرافیک شاهدی است بر این حقیقت .

»کتابت» محافظ تاریخی گنجینه‌ی فرهنگ و معارف بشر بوده است و این، تفسیر تاریخی این حدیث مشهوری است که از رسول اکرم (ص) رسیده است: قیدوا العلم بالکتابه. 32 زبان را نیز ـ همان طور که در قسمت دوم این مجموعه‌ی مقالات آمد 33 ـ نباید به مثابه مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی نگریست. زبان مَکمَن، مظهر و حافظ فرهنگ است و فرهنگ، به معنای حقیقی کلمه، مَکمَن حقیقت است. در کتاب «فارنهایت 451» سیطره‌ی کامل ـ اما پنهان ـ یک حکومت توتالیتر 34 بر بشر هنگامی محقق شده بود که آن حکومت توانسته بود «فرهنگ مکتوب» را نابود سازد و «تصویرخوانی» را جایگزین «خواندن و نوشتن» گرداند، اما مظاهر فرهنگ مکتوب را بیشتر در رمان دیده بود و البته از نویسنده‌ای آمریکایی چون ری بردبری نمی‌توان جز این انتظار داشت.

اختراع یک «زبان دیگر» با مجموعه‌ای از نشانه‌های تصویری، آرزویی است که هرگز برآورده نمی‌شود. طراحی گرافیک اگرچه در آغاز جز در خدمت «ایلوستراسیون» یا مصور کردن کلام نبوده است، اما بعدها، در یک تلاش تاریخی در جهت «استقلال از کلام»، همه‌ی امکان ذاتی خویش را برای اختراع یک زبان تصویری به منصه‌ی ظهور رسانده است .این تلاش تاریخی نشان داده است که امکان ذاتی نشانه‌های تصویری در «انتقال مفاهیم «بسیار محدود است و جز از حیطه‌ی مفاهیمی که «امکان مصور شدن» دارند فراتر نمی‌رود . اگر کلام نباشد، آیا می‌توان به کرولال‌های مادرزاد از راه تصویر محض همه‌ی مفاهیم را انتقال داد؟ خیر، چراکه از این طریق تنها مفاهیمی قابل انتقال هستند که می‌توانند مصور شوند.

برای درک ماهیت سینما و تلویزیون باید در این معنا اندیشه کرد. آن داستان مشهوری که همه‌ی قدیمی‌ترانِ ما آن را در کتاب‌های دوره‌ی دبستان خوانده‌اند می‌تواند در این جهت بسیار مفید باشد. در آن داستان مرد دانشمندی که برای تعلیم و تربیت روستائیان آمده است، در برابر حیله‌ی مزورانه‌ی مردی حقه‌باز که از جهل و بی‌سوادی روستائیان سوءاستفاده می‌کند ناچار به ترک روستا می‌شود. مرد دانشمند «لفظ مار» را می‌نویسد و مرد حیله‌گر «تصویر مار» را می‌کشد و روستائیان را که همگی بی‌سواد بوده‌اند به قضاوت می‌خواند که کدام یک درست‌تر نوشته‌اند.

حکم عقل ظاهرگرا آن است که تصویر وسیله‌ی مناسب‌تری برای انتقال مفهوم است، حال آنکه اهل تحقیق می‌دانند که کلام تنها راه «انتقال و تبادل معانی» است. تصویر یک گل سنبل جز بر همان گل دلالت ندارد، حال آنکه، کلمه‌ی «گل» نه تنها می‌تواند بر مدلول‌های بی‌شماری دلالت داشته باشد، بلکه از امکان «دلالت رمزی یا سمبلیک» نیز برخوردار است.

درتاریخ انبیا، قوم یهود مظهر «دیده‌پرستی یا چشم‌گرایی» هستند. آنها بارها به حضرت موسی (ع) می‌گویند: «به تو ایمان نمی‌آوریم مگر آنکه خدا را آشکار ببینیم».35 یا می‌پرسند: «چرا فرشتگان بر ما فرود نمی‌آیند و یا چرا آفریدگار خود را نمی‌بینیم؟» 36 و به اعتقاد حقیر، به همین علت است که انجیل یوحنا با این کلام آغاز می‌شود که «در آغاز کلمه بود و کلمه خدا بود». 37

اکنون این صفت خاص قوم یهود صورتی عام یافته است و انسان، دیگر «تا نبیند باور نمی‌کند»، حال آنکه انسان در اعصار گذشته برای کشف اسرار روی به تفکر و تعقل می‌آورد. تلسکوپ و میکروسکوپ ابزاری متناسب با همین روح تازه‌ای هستند که بر بشر امروز غلبه یافته است و اگرنه، انسان از هزاران سال پیش خاصیت عدسی‌ها را می‌شناخته است. این ابزار، وسایلی دیگر چون سینما و تلویزیون، به این اشتیاق «دیده‌پرستی یا چشم‌گرایی» درتمدن جدید جواب می‌دهند. قوم یهود مظهر چنین روحی هستند که بر تاریخ جدید نیز سیطره یافته است و این حقیقت می‌تواند با تشکیل دولت اسرائیل، سیطره‌ی پنهان فراماسونری و نفوذ سرمایه‌داران یهودی در حکومت آمریکا در این دوران بی‌ارتباط باشد. 38

وقتی بنی‌اسرائیل صاحب صفتی چنین باشد، معجزات حضرت موسی (ع) نیز باید آنچنان باشد که در قرآن

مجید آمده است، حال آنکه معجزه‌ی پیامبر آخرالزمان «کلمه» است. قرآن »نازله‌ی کلام ازلی» و «خواندنی» است، نه «دیدنی». نوع دلالت کلمه بر مدلول خویش مجرد است و به همین علت می‌تواند عام و کلی و مختلف‌الجهت و نامحدود باشد، حال آنکه دلالت تصویر بر مفهوم آن مستقیم و غیرمجرد، خاص، جزئی و محدود است و نیاز به تخیل و تفکر ندارد و این یکی از مهم‌ترین علل روی آوردن انسان جدید به هنرهای تصویری و تجسمی است. بشر امروز از تعقل فلسفی و تفکر می‌گریزد و روی به بازی‌ها و سرگرمی‌هایی می‌آورد که ذاتاً مبرای از تفکر باشند: فوتبال، جک پات،39 آتاری، سینما و تلویزیون و علی‌الخصوص کارتون، یکی از مهم‌ترین علل تفوق سینما را بر رمان باید در همین جا جست‌وجو کرد، اگرچه جاذبیت رمان برای بشر جدید نیز فی‌نفسه ناشی از همین »گریز از تفکر» است که با بعضی فطریات وجود انسان ترکیب و یا همسویی یافته است. اما در مقام مقایسه، باز هم همان طور که عرض کردم، عصر جدید بیشتر استحقاق دارد که به نام «سینما» نامیده شود تا «رمان». شیرینی خاصی که در خواندن رمان وجود دارد از یک سو بر گرایش ذاتی انسان نسبت به قصه مبتنی است و از سوی دیگر، بر این حقیقت که رمان در عین حال که نیازمند تفکر بسیاری نیست، تخیل خواننده را به شدت فعال می‌کند؛ اما در سینما تفکر جایی ندارد و فیلم برای انتقال مفاهیم و احساسات نهفته درخویش محتاج به تخیل فعال تماشاگر نیست و «توهم واقعیت» همه‌ی وجود تماشاگر را تسخیر می‌کند. هم در رمان‌نویسی و هم در سینما می‌توان شیوه‌هایی به کار بست که شرکت خواننده و یا تماشاگر در خلق و ایجاد اثر، بیشتر و بیشتر شود؛ اما پرفروش‌ترین رمان‌ها و فیلم‌ها آثاری هستند که کمتر از همه بر دخالت فعال مخاطب خویش تکیه دارند.

تلویزیون نسبت به سینما دارای خصوصیاتی کاملاً متمایز است. این تمایز در غایات و نوع ارتباط خاصی است که تلویزیون با مخاطبان خویش برقرار می‌کند و به عبارت دیگر، رابطه‌ی مخاطب با فیلم سینمایی کاملاً متفاوت است با رابطه‌ای که بین تلویزیون و مخاطبان آن وجود دارد و همین تفاوت است که به کار برنامه‌سازی برای تلویزیون ماهیتی دیگرگونه می‌بخشد. این رابطه نیز همچون رابطه‌ی انسان‌ها با فیلم سینمایی، نسبتی کاملاً بدیع و بی‌سابقه است که بین انسان‌ها با شیئی خارج از وجودشان برقرار شود و از این لحاظ هرگز نمی‌توان در حیات گذشته‌ی انسان‌ها نظیری برای تلویزیون و سینما پیدا کرد. اگر اعتبارات

عقل تمدن جدید را کنار بگذاریم و آزادانه درباره‌ی تلویزیون بیندیشیم، هرگز نمی‌توان علتی معقول برای این امر پیدا کرد که انسان‌ها ساعت‌های متمادی از زندگی خویش را، روزها و شب‌ها، وقف تماشای وسیله‌ای چون تلویزیون کنند، مگر آنکه این وسیله بتواند جایگزین همه‌ی مناسبات و جوابگوی همه‌ی نیازهایی باشد که انسان‌ها در طول این ساعت دارند.

اکنون فرصت فکر کردن درباره‌ی اینکه انسان به یک چنین رابطه‌ای نیازمند هست یا خیر وجود ندارد؛ وجود تلویزیون و اعتبارات عقلی تمدن جدید خودبه‌خود این امکان را از آدم‌ها دریغ می‌دارند. انسان جدید هرگز امکان اندیشیدن آزادانه درباره‌ی خویش و جهان اطراف خود و تکنولوژی را پیدا نمی‌کند؛ او زندانی مقتضیات زمان و موجبات تمدن صنعتی است و هرگز اجازه پیدا نمی‌کند که این زندگی را با نیازهای ذاتی خویش بسنجد و دریابد که آیا این نظام تکنولوژیک بر مدار اختیار او می‌چرخد و یا او برای آنکه بتواند این همه را حفظ کند، خود را با مقتضیات و موجبات این سیستم پسخوراندی40 سیطره‌ناپذیر،که چون چرخ بزرگ سریع و خودگردانی می‌چرخد و همه‌ی موانع راه خویش را بی‌رحمانه خرد می‌کند و از سر راه برمی‌دارد، تطبیق داده است.

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، ما رادیو و تلویزیون و سینما و بسیاری دیگر از ملزومات تمدن جدید را متناسب با معتقدات کاملاً استثنایی خویش تا آنجا که توانسته‌ایم تغییر داده‌ایم و لهذا برای دریافت ماهیت حقیقی این ملزومات، باید به آن صورتی نظر کرد که این پدیدارها در غرب یافته‌اند. تلویزیون ایران هرگز نمی‌تواند حکایتگر همه‌ی موجودیت تلویزیون باشد، چراکه ما خواه‌ناخواه و نه از سر خودآگاهی بلکه در پاسخ به یک ضرورت طبیعی در انقلاب ناچار شده‌ایم که حتی‌المقدور مانع از ظهور تعارضات آشکاری شویم که میان این پدیدارها با تفکر دینی ما وجود دارد. به عبارت دیگر، ما ناگزیر بوده‌ایم که نیش این مار را بکشیم و اگرچه در این امر توفیق کامل ممکن نیست، اما هرچه هست، تلویزیون ایرانی نمی‌تواند مظهر تمام و کاملی برای »تلویزیون بماهو تلویزیون» باشد.

باید دانست که اصولاً در عالم ماده و نسبیت، اشتغال انسان به هر چیز او را از پرداختن به دیگر امور بازمی‌دارد و روایت حبُ الشی یعمی و یصِمَّ 41 به همین معناست. از آنجا که در تمدن امروز زمینه‌ی

پرورش برای همه‌ی گرایش‌های مطلوب عقل اعتباری جدید به تمامی فراهم است، آدم‌ها فرصت یافته‌اند که به صورت‌هایی غیرمتعادل همه‌ی وجود خویش را وقف خواسته‌های غیرمعقول خود بگردانند و تا آخرین اعماق ظلمات بُعد از حقیقت، پیش روند. در تمدن‌های قدیم اعتبارات دینی و اخلاق اجتماعی و نظام حقوقی مبتنی بر شرایع آسمانی و یا غیرآسمانی هرگز چنین اجازه‌ای نمی‌دادند.

تلویزیون اکنون در جهان غرب روح انسان‌ها را تسخیر کرده و جایگزین همه‌ی مناسبات دیگری گشته است که می‌بایست وجود داشته باشند. مگر یک انسان تا کجا نیاز به تفریح دارد؟ و آیا اینجا اصلاً مقام پرسش از ذات و حقیقت وجود انسان و نیازهای ذاتی او نیست؟ چرا تلویزیون باید اجازه داشته باشد که همه‌ی ساعات فراغت انسان‌ها را پر کند؟ این مسأله‌ای است که فراتر از آنکه تلویزیون در سراسر جهان خواه‌ناخواه درکف قدرتمندان و زورمندان و حکام قرار گرفته است و از یک حاکمیت شیطانی واحد تبعیت دارد و انسان‌ها را به سوی غایات استثمارگرانه‌ی خاصی می‌خواند.

رودربایستی را کنار بگذاریم و یک بار دیگر از خود سوال کنیم که فی‌المثل چه امری ما را بدانجا کشانده که هنگام اذان مغرب همه‌ی برنامه‌ها را تعطیل می‌کنیم و به پخش اذان و مختصری مناجات می‌پردازیم؟ و یا شب‌ها چرا برنامه‌های تلویزیون ساعت یازده به اتمام می‌رسد؟ و یا روزهای جمعه چرا برنامه‌های صبح جمعه‌ی شبکه‌ی دو، برای احتراز از تعارض برنامه با نماز جمعه قطع می‌شود؟ تعطیل موسیقی در روزهای عزا به چه دلیل انجام می‌گردد؟ و بسیاری پرسش‌های دیگر از این قبیل. این تعارضات در جامعه‌ای مذهبی همچون جامعه‌ی ما به ناگزیر رخ می‌نماید، اما در غرب تلویزیون نیز به تبع نظام فکری غالب، لجام گسیخته است و اجازه یافته تا به همه‌ی ساحات و قلمروهای وجود آدمی تجاوز کند و او را از صراط اعتدال بیرون بکشد. از یک سو همه ی لوازم و محصولات تمدن امروز صورت تبدیل یافته‌ی همین فرهنگ لجام‌گسیخته و عدم اعتدال هستند و از سوی دیگر، این لوازم متناسب با ماهیت خویش حیاتی غیرمتعادل و بیمارگونه را بر بشر امروز تحمیل کرده‌اند و همان‌طور که در قسمت اول از این چهار مقاله آمده است42، مارشال مک لوهان بدین واقعیت توجه کرده است که برای معرفت یافتن نسبت به این وسایل و رسانه‌ها باید خود را از تأثیرات آنها دور نگه داشت .

در نشریه‌ی «فرهنگ و زندگی» آمده است:

بررسی‌هایی که شده نشان می‌دهد که مردم به برنامه‌های آگاه‌کننده‌ی اینگونه وسایل با درصد بسیار کمتری توجه می‌کنند بدین صورت که از گوش دادن به اخبار طفره می‌روند، از توجه به تفسیرهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی تن می‌زنند و سرانجام به حدی می‌رسند که این دو وسیله [رادیو و تلویزیون] را فقط برای سرگرمی می‌خواهند و به مجرد اینکه برنامه‌های سرگرم‌کننده، به مناسبتی پخش نشود، میزان استفاده از دستگاه‌های مزبور به حداقل می‌رسد. 43

و این واقعیتی است غیرقابل انکار. اگر حکام جامعه بخواهند بدین خواسته ترتیب اثر بدهند، خودبه‌خود برنامه‌ی سرگرم‌کننده همه‌ی ساعات پخش تلویزیون را پر خواهد کرد ـ آنچنان که اکنون در غرب معمول است ـ واگرنه، آنچنان که در ایران امروز روی داده است، یا باید برنامه‌سازان روی بدین امر بیاورند که حتی مسائل تربیتی را نیز در قالب مسابقات هیجان‌انگیز، شوهای جذاب و فیلم‌های کمدی ارائه کنند و یا روزبه‌روز از تعداد بینندگان تلویزیون کاسته خواهد شد و در صورت امکان، شبکه‌های ویدئویی آپارتمانی و یا محله‌ای همه جا را پر خواهد کرد. مشکلی که دراینجا رخ می‌نماید آن است که مسابقات هیجان‌انگیز، شوهای جذاب و فیلم‌های کمدی، فی‌انفسهم، نمی‌توانند کالبد روحی واقع شوند که در مسائل تربیتی، اخلاقی و یا مذهبی وجود دارد. آنچه که در ایران امروز روی داده است، با عنایت به سابقه‌ی تاریخی نفوذ استعمار در این کشور و پیوستگی فرهنگی سراسر جهان به یکدیگر، امری اجتناب‌ناپذیر است که در تهران و بسیاری دیگر از شهرهای بزرگی که غرب‌زدگی فرهنگی همچون جذام استخوان‌های پیکر جامعه را نیز خورده است، شبکه‌های خصوصی ویدئویی و قاچاق فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی تا بدین حد گسترش پیدا کند.

لفظ «آموزش» نیز در غرب به مفهوم خاصی، متفاوت با مدلول «تعلیم و تربیت» در نزد ما استعمال می‌شود و لهذا، برنامه‌های آموزشی تلویزیون را نیز نمی‌تواند همسو با غایات مورد نظر نظام اسلامی دانست. مارشال مک لوهان در این باره می‌گوید:

خصیصه‌ی بنیادی چنین آموزشی، در این دوره‌ی فردگرایی، تجزیه‌ی ماده و حتی زندگی به عوامل

متشکله‌ی آن، به منظور تکثیر و تولید محصولات متحدالشکل به میزان دلخواه است .به همین نحو «انسان‌های متخصص هم به صورت عوامل متشکله ماشین عظیم اجتماعی درمی‌آیند». در چنین نظامی هدف آموزش و پرورش، تربیت متخصص است نه ترغیب جوانان به کشف و یادگیری. کلیه‌ی دانشجویان ـ خاصه در حوزه‌ی ادب و علوم انسانی ـ خود را ملزم به فراگرفتن «مجموعه‌ای از دانستنی‌های» یک‌شکل و یکنواخت می‌بینند. این نظام همه را به تقلید وامی‌دارد، به طوری که افراد برای نشان دادن خود و ابزار لیاقت باید همان کاری را بکنند که سایرین انجام می‌دهند، منتهی بهتر و سریع‌تر. هیچ کس از آنها مسوولیت واقعی در ایجاد دانستنی‌های تازه نمی‌خواهد.44

هدف آموزش «تولید متخصص» است، متخصص‌های که عوامل متشکله‌ی ماشین عظیم اجتماع هستند و هرگز جز تقلید از غرب کاری از آنها برنمی‌آید. آموزش با این تعریف هرگز نمی‌تواند راهبر به سوی انقلاب اجتماعی باشد و بدون تردید فقط می‌تواند که حافظ همین وضع فعلی باشد و به صورت علت موبقه‌ی تمدن غرب عمل کند.

تلویزیون در همه‌ی خانه‌ها حضور دارد و ساعت‌هایی کثیر از روز و شب را با مردم در ارتباط است.

خصوصیات کمی و کیفی این رابطه است که تلویزیون را از سینما متمایز می‌سازد.

»دیدن و شنیدن» برای بسیاری از مردم سهل‌تر از «خواندن» است و به همین علت، تماشای تلویزیون می‌تواند بخش کثیری از مردم را از «خواندن» کفایت کند. رابطه‌ی کلام و تصویر در تلویزیون عیناً همان نسبتی نیست که بین کلام و تصویر در سینما حاکم است و از این گذشته باید تفاوت‌های ماهوی شنیدن و دیدن را نیز در نظر داشت: شنیدن به خواندن بسیار نزدیک‌تر است تا دیدن ـ اگرچه خواندن و دیدن هر دو با چشم انجام می‌گیرد ـ چراکه انسان در خواندن و شنیدن، هر دو، با کلام سروکار دارد اما در دیدن با تصویر، تفاوت اصلی اینجاست: مابین کلام و تصویر. اگر «کلمه» نبود، امکان «تعقل و تفکر» نیز از انسان سلب می‌شد و اگرچه معمولاً اینگونه عنوان می‌شود که «حروف» همان صورت تغییریافته‌ی «نشانه‌های تصویری» هستند، اما مهم این است که دلالت کلمات به معنی، مجرد است و دلالت تصاویر به مدلول‌های خویش، مستقیم و غیرمجرد؛ گذشته از آنکه صورت‌های غیرمادی اصلاً نمی‌توانند نشانه‌های تصویری داشته

باشند.

از همان آغاز رواج رمان‌خوانی و رمان‌نویسی در کشور که از لحاظ تاریخی همزمان با دوران مشروطه است، رسم بر این بود که در خانه‌ها و محافل شب‌نشینی، مجامعی برای خواندن رمان تشکیل می‌شد؛ یک نفر با صدای بلند رمان می‌خواند و دیگران گوش می‌سپردند. در هنگام خواندن، بخشی از توجه ذهن مشغول خواندن کلمات است، اما در هنگام شنیدن، اشتغال ذهنی به مراتب کمتر است و شنونده می‌تواند همه هم خویش را مصروف تخیل سازد.

نحوه‌ی دلالت کلمات به معانی، به صورتی است که دامنه‌ی تخیل شنونده و یا خواننده‌ی کلمات بسیار وسیع است، اما در هنگام تماشای تصاویر، آنچه بیننده را به خود می‌کشد »توهم واقعیت» است نه «تخیل»؛ تصویر اصلاً امکان تخیل را از بیننده سلب می‌کند و او را در صورت ثابت و واحدی از تحقق شیء متوقف می‌سازد، حال آنکه کلام، فی‌الحال به صورت‌های نامحدودی از تحقق اشیا دلالت دارد. 45

شنیدن از خواندن سهل‌تر است و بنابراین، مخاطب و جاذبه‌ی بیشتری دارد .

دیدن از شنیدن سهل‌تر است، چراکه دیگر زحمت تخیل و تصور نیز از عهده‌ی مخاطب برداشته شده است.

تصور من از «راسکلنیکوف» درداستان «جنایت و مکافات» 46 با آنچه در فیلم تلویزیونی »جنایت و مکافات» پخش شد کاملاً متفاوت بود. فیلم تلویزیونی «جنایت و مکافات «تصورات مرا درباره‌ی کتاب به هم می‌ریخت و این مرا تا آنجا به خشم می‌آورد که اصلاً حاضر نشدم فیلم را تا پایان ببینم.

کارگردان این فیلم به ناچار تصورات خودش را از کتاب «جنایت و مکافات» تصویر کرده بود. این امر مبین همان تفاوت ماهوی است که میان کلام و تصویر وجود دارد.

در تلویزیون نسبت بین کلام و تصویر صورت‌های مختلفی به خود می‌گیرد .

فیلم سینمای فقط یکی از انواع برنامه‌های است که امکان پخش از تلویزیون می‌یابد .اگر هنگام پخش فیلم سینمایی از تلویزیون همان شرایطی که در سینما وجود دارد، ایجاد نشود ـ یعنی اگر تاریکی مطلق و سکوت حاکم نگردد ـ فیلم سینمایی به هدر خواهد رفت .شرایط خاصی که فیلم سینمایی در آن به نمایش درمی‌آید به صورتی است که فیلم اصلاً نباید مخاطب را به خودش وابگذارد، اما در تلویزیون اگر آن شرایط

مطلوب آماده نباشد ـ که معمولاً نیست ـ بسیاری از لحظات و ظرایف فیلم از چشم خواهد افتاد، چراکه اصلاً همه‌ی وجود مخاطب تلویزیون نمی‌تواند مصروف تلویزیون باشد. او در خانه‌اش نشسته و با همه‌ی آدم‌ها و اشیای اطراف مرتبط است و در زیر چراغ‌های روشن، همراه با سروصداهای بازی بچه‌های و رفت‌وآمد دیگر ساکنان خانه به تماشای تلویزیون مشغول است.

سالن تاریک برای آن است که صحنه‌ی روشن فیلم هیچ منازعی نداشته باشد و بتواند تمامی ذهن تماشاگر را اشغال کند، اما در تلویزیون این امکان وجود ندارد و فیلم تلویزیونی باید برای جلب توجه تماشاگر و حفظ آن، ترفندهایی تازه را به کار بندد که در سینما معمول نیست. فی‌المثل در تلویزیون تصاویر باید درشت‌تر باشد، تکرارها بیشتر و مدت‌ها کوتاه‌تر و مفاهیم سهل‌تر. برنامه‌سازان تلویزیونی در طول این سال‌هایی که از عمر تلویزیون می‌گذرد، بسیاری از تفاوت‌های ماهوی سینما و تلویزیون را در عمل یافته‌اند و آن را به کار بسته‌اند.

سریال‌هایی چون «روزهای زندگی»، «تلخ و شیرین»، «سال‌های دور از خانه» و «محله‌ی پیتون» با توجه به همین خصوصیات تولید گشته‌اند و به همین علت از توفیق بسیاری در جلب تماشاگران برخوردار بوده‌اند. رابطه‌ی مستمر و همه‌روزه‌ی تلویزیون با مردم خصوصیتی کمی است که برنامه‌های خاصی چون سریال‌های تلویزیونی را مطلوب می‌سازد. مردم قهرمانی چون «اوشین» را رفته‌رفته می‌شناسند و با او خو می‌گیرند؛ او را به درون خود می‌پذیرند و به سرنوشتش علاقمند می‌شوند. رابطه‌ی مستمر تلویزیون با مردم جامعه در شکل دادن به شخصیت قهرمانی چون اوشین و الفت مردم با او عامل اساسی است. اگر اوشین شخصیتی پیچیده‌تر داشت و یا متعلق به قشر دیگری از اجتماع بود و یا کارگردان سریال موفق نشده بود که شخصیت ثابتی به او ببخشد و یا داستان فیلم و بیان آن از روانی و یکدستی کافی برخوردار نبود، این سریال‌ها نمی‌توانست جایگاهی چنین در میان مردم بیابد. اما اگر «پخش مستمر هفتگی» وجود نداشت، هیچ یک از خصوصیات دیگر نیز امکان وجود نمی‌یافت. سریال »در برابر باد» هرگز نتوانست جایگاهی چون اوشین در میان مخاطبان تلویزیون پیدا کند و علت آن این بود که فضای فیلم و شخصیت‌های آن برای مردم ما آشنا نبودند.

تلویزیون از حاصل تجربیات دویست ساله‌ی ژورنالیست‌ها در تهیه‌ی مجلات استفاده می‌کند. در نامگذاری بسیاری از برنامه‌ها، همچون «مجله‌ی ورزشی» و «مجله‌ی خانواده «این واقعیت ظهور پیدا کرده است. در فیلم سینمایی نباید تصویر به مثابه عاملی فرعی اعتبار شود، اما در تلویزیون، در بسیاری از برنامه‌ها این حکم اعتبار ندارد. در این گونه برنامه‌ها، نسبت بین عناصر تلفیقی ـ تصویر، صدا، کلام و موسیقی ـ به طور کامل صورت‌هایی متفاوت با فیلم سینمایی پیدا می‌کند. در برنامه‌هایی چون مسابقات تلویزیونی، تصویر وظیفه‌ای «توصیفی» دارد نه «بیانی». همچنین است در شوها، گزارش‌ها، اخبار، برنامه‌های روتین اقتصادی، فرهنگی و سیاسی، ...

اصل جاذبیت در تولید برنامه‌های تلویزیونی ایجاب می‌کند که پیش از هر چیز برنامه‌های مستقیماً به مسائل مبتلا به مردم توجه یابند و از سوی دیگر، قالب‌هایی جذاب برای ارائه مسائل بیابند. «حفظ یک نقطه‌ی مجهول در تمام طول برنامه‌ها» از شیوه‌های معمول فیلمسازان و تولید برنامه‌های تلویزیونی است.

این نقطه‌ی مجهول تماشاگر را به دنبال جواب می‌کشاند و او را تا آن هنگام که جواب قانع‌کننده‌ای برای مجهول خویش بیابد، رها نمی‌کند. جاذبیت رشته‌ای است که یک سر آن در دست فیلم و سر دیگرش در جان مردمان است و فیلم اگر نتواند قلاب خود را به جایی درون تماشاگر، اعم از خصوصیات فطری و غریزی او و یا عادات و اعتبارات اجتماعی‌اش بند کند، از جاذبیت برخوردار نخواهد شد. انسان فطرتاً از مجهول می‌گریزد و طالب علم است و این خصوصیت یکی از بزرگ‌ترین دست‌آویزهای فیلم‌سازها و تولیدکنندگان فیلم‌های تلویزیونی است. در یک سیر داستانی تنها در پایان داستان است که به همه‌ی سوال‌ها و نقاط مجهول جواب داده خواهد شد و در برنامه‌هایی که فاقد داستان هستند، باز هم برنامه باید سیری شبیه به داستان را از آغاز تا پایان طی کند و خود را کاملاً در ارتباط با تماشاگر نگه دارد.

درباره‌ی مردم حکمی کلی نمی‌توان روا داشت. این سوال که برنامه‌های تلویزیون باید به خواست مردم پاسخ مقتضی بدهد و یا نه، امری است بسیار فراتر از مقاله‌ای در این حد؛ اما از آنجا که به هر تقدیر، این از اولین سوالاتی است که باید در تلویزیون بدان جواب گفته شود، ناگزیر باید هرچند در حد یک اشاره‌ی مجمل به این مهم بپردازیم.

تعارضاتی که بین معتقدات اقشار مختلف مردم وجود دارد، رسیدن به یک وحدت‌نظر و عمومیت را محال می‌سازد. مقصور از «مردم» کدام یک از اقشار مختلف مردم هستند؟ از سوی دیگر، قبل از هر چیز باید به این پرسش بزرگ‌تر جواب گفت که آیا وظیفه‌ی تلویزیون اجابت دعوات مردم و سرگرم کردن آنهاست و یا تعلیم و تربیت آنها؟ اگر تعریف ما از همان مردم باشد که اکنون در حکومت‌های ظاهراً دموکراتیک موجود است، این مردم از مسائل جدی و تربیتی و همه‌ی آنچه شرکت فعال آنها را در تفکر و تعقل طلب کند می‌گریزند. «لذت‌پرستی» اصل مطلوب و غالب تفکر عام مردم در مغرب زمین است. با این تفکر، وظیفه‌ی تلویزیون همان است که در قسمت دوم از این چهار مقاله 47 بدان اشاره رفت، اگرنه، خواه‌ناخواه باید منتظر باشیم که تلویزیون از عهده‌ی جذب همه‌ی مردم برنیاید و بخش عظیمی از اقشار جامعه در جست‌وجوی غفلتکده‌ای که آنها را از خود غافل کند، روی به شبکه‌های ویدیویی و فیلم‌های قاچاق بیاورند.

این یک تعارض حل‌نشدنی است و مسأله‌ای است خاص جوامع مذهبی چون ما که از یک سو حفظ دین و دینداری را بر خود فرض می‌دانیم و از سوی دیگر، رسانه‌هایی چون تلویزیون را هم نمی‌خواهیم از دست بدهیم. اگر در غرب توانسته‌اند قالب‌های جذابی برای انواع موضوعات مطروح در برنامه‌های تولیدی تلویزیون بیابند، بدین سبب است که آنها در جامعه‌ی خویش گرفتار این تعارض که عرض کردم نیستند و بنابراین، در جست‌وجوی جواب این مسأله و حل این تعارض نمی‌توان روی به غرب آورد، چراکه اصلاً مسائلی چنین، فقط مبتلا به جوامعی چون ماست و در هیچ یک از اعصار تاریخی و در میان هیچ یک از اقوام دیگر نظیر ندارد.

پی‌نوشت‌ها:

1ـ امام‌خمینی، آداب‌الصلوه، موسسه تنظیم و نشر آثار امام‌خمینی، تهران، چهارم، 1373.

2ـ آداب‌الصلوه، ص 63.

3ـ Utilitarianism: سودانگاری، مذهب اصالت فایده. ـ و.

4ـ Homosexual: همجنس‌باز. ـ و.

5ـ این مقاله در سال 1368 نگارش یافته است. ـ و.

6ـ Pragmatism: فلسفه‌ی صلاح عملی. نظریه‌ای که براساس آن مفهوم یک قضیه یا فعل و عمل در نتایج قابل ملاحظه و مشاهده‌ی آن نهفته است. ویلیام جیمز (1910 ـ 1842)، روانشناس و فیلسوف آمریکایی، این نظریه را عنوان کرده است. ـو.

7ـ منورالفکری. ـ و.

8ـ جادوی پنهان و خلسه‌ی نارسیسی، کتاب حاضر، ص 59.

9ـ Monologue: تک‌گویی، سخن گفتن با خود. ـ و.

10ـ آقانجفی قوچانی، سیاحت شرق، حدیث، تهران، اول 1375.

11ـ آقانجفی قوچانی، سیاحت غرب، مرتضی، مشهد، هفتم، 1363.

12ـ سیدمحمد حسن نجفی (1322 ـ 1257ش). دو کتاب «سیاحت شرق» و «سیاحت غرب» به ترتیب شرح زندگانی ایشان در این جهان و وصف حیات بعد از مرگ است. - و.

13ـ Individualism: فردگرایی، مذهب اصالت فرد. ـو.

14ـ Victor – Marie Hugo: (85 ـ 1802): داستان‌نویس: شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. پیشرو ادبیات رمانتیک در فرانسه. نویسنده‌ی «گوژپشت نتردام» و «بینوایان .«ـ و.

15ـ Dadaism: جنبشی هنری و ادبی در اروپای غربی (23 ـ 1916م) که با نسخ فرم‌های فرهنگی و زیبایی شناختی سنتی به شیوه‌ای مضحک و طعنه‌آمیز، با تکیه بر عناصرغیرعقلانی و تصادفی، واقعیت اصیل را جست‌وجو می‌کرد. ـ و.

16ـ Surrealism: نهضتی هنری در قرن بیستم که می‌کوشد آنچه را که در ضمیر ناخودآگاه آدمی است با استفاده از اشکال و تصاویر خیالی و وهمی، نیز با قرار دادن اشیای غیرعادی و ناهمگون در کنار یکدیگر به تصویر کشد. ـ و.

17ـ Snobbism: نظر و رفتار توأم با تظاهر و عجب و خودستایی و فضل‌فروشی، خصوصاً در حوزه‌ی هنر و تفکر .

18ـ مثنوی معنوی، مولوی. ـ و .

19ـ formalism: اصالت دادن به فرم یا به صورت ظاهر و بی‌توجهی به معنا یا محتوا. ـ و.

20ـ Cubism: سبکی غیرتمثلی ـ خصوصاً در نقاشی و مجسمه‌سازی ـ که در اوایل قرن بیستم در پاریس به وجود آمد و مشخصه‌ی اصلی آن، تجزیه و تحویل فرم‌های طبیعی به صور و ساختارهای انتزاعی و غالباً هندسی است. ـو.

21ـ Theater of Absurd: نهضتی در تئاتر که در اوایل دهه‌ی 1950 در فرانسه به وجود آمد. سموئل بکت و اوژن یونسکو از جمله پیشروان این نهضت محسوب می‌شوند. تئاتر آبسورد را اصطلاحاً به «تئاتر پوچی» ترجمه کرده‌اند. ـ و.

22ـ(1952 En attendant Godot م)، نمایشنامه‌ای از سموئل بکت (891ـ 1906م) ـ و.

23ـ(1960 Rhinoceros م)، نمایشنامه‌ای از اوژن یونسکو (ـ 1912م). ـ و.

24ـ اسم مفعول در باب افتعال، یعنی آنچه مورد انتظار است.

25ـ Naturalism: به معنای خاص، نظریه‌ای در هنر (خصوصاً ادبیات) که بر مشاهده‌ی علمی زندگی، فارغ از آرمان‌گرایی، صراحت و بی‌پردگی در نمایش زشتی‌ها تأکید می‌کند .ـ و.

26ـ noveau roman: (new novel) اصطلاحی که نخست توسط ژان پل سارتر برای توصیف کار گروهی از رمان‌نویسان فرانسوی که در طول دهه‌ی 1950 شهرت یافتند به کار برده شد .آلن روب گریه، ناتالی ساروت و کلود سیمون از آن زمره‌اند. از دیدگاه آنان معنایی غایی در پس زندگی وجود ندارد، صرفاً تجارب خودبنیادانه‌ی افراد بشر است که اصالت دارد. ـ و.

27ـ ساخته‌ی محسن مخملباف، سال 1367. ـو.

28ـ Pop Art: شیوه‌ای هنری که از حدود سال 1955 م. در آمریکا و انگلستان رایج شد و مضامین و عناصر تصویری خود را از فرهنگ عامه و بازار مصرف وام گرفت. ـ و.

29- Op Art: مخففOptical Art ؛ نوعی هنر انتزاعی که با استفاده از اشکال و نقوش هندسی قوه‌ی باصره را فریب می‌دهد و موجب توهمات بصری می‌شود. ویکتور وازارلی از جمله هنرمندان شاخص این شیوه

به حساب می‌آید. ـ و.

30ـ ری بردبری، فارنهایت 451، علاءالدین بهشتی، آشتیانی، تهران، 1363.

31ـ Ray bradbury (- 1920 م)؛ نویسنده‌ی داستان‌های علمی ـ تخیلی، اهل آمریکا. ـ و.

32ـ علم را با نوشتن به زنجیر کشید. (حسن بن علی بن شعبه حرانی، تحف‌العقول، احمد جنتی عطایی، علمیه اسلامیه، تهران، ص 39. ـ و.

33ـ زبان، تلویزیون و سینما و اوقات فراغت، کتاب حاضر، ص 73.

34ـ :Totalitaire نوعی حکومت که قدرت در آن به طور مطلق در اختیار یک فرد یا گروه خاص قرار دارد. ـ و.

35ـ لن نومن لک حتی نری الله جهره؛ بقره / 55.

36ـ لولا انزل علینا الملئکه او نری ربنا؛ فرقان / 21.

37ـ «در آغاز کلمه بود، کلمه با خدا بود، کلمه خدا بود» (کتاب«عهد جدید»، انجیل به روایت یوحنا) ـ و.

38ـ برای تفصیل بحث به مقاله‌ی «کلامی، تصویری» از آقای «شمس‌الدین رحمانی» مراجعه کنید. [پژوهه‌ی صهیونیست (مجموعه‌ی مقاله): به کوشش محمد احمدی، موسسه فرهنگی ـ پژوهشی ضیاء اندیشه، تهران، اول، 1376. ـ و]

39ـ :Jackpot نوعی دستگاه برای تفریح یا قمار که در غالب ممالک جهان در اماکن عمومی)سالن سینما، هتل و ...) و کازینوها به وفور یافت می‌شود. ـ و.

40ـ :Feedback بازگرداندن بخشی از «خروجی» یک ماشین، سیستم یا فراشد به «ورودی» آن، به منظور انجام تغییرات لازم برای بهبود، اصلاح، تصحیح یا کنترل کارکرد آن ماشین، سیستم یا فراشد. ـ و.

41ـ دوست داشتن چیزی چشم و زبان را می‌بندد. (یعنی موجب پذیرش مطلق آن می‌شود). ـ و.

42ـ جادوی پنهان و خلسه‌ی نارسیسی، کتاب حاضر، ص 59. ـ و.

43ـ به بهانه‌ی ساده‌نویسی و ساده‌گویی در زبان ملی تجدید نظر می‌کنند. صدرالدین الهی، فرهنگ و زندگی، 8، خرداد 1351، ص 50.

44ـ ژان کازنوو، تحول اجتماعی از راه وسائل ارتباط جمعی، علی اسدی، فرهنگ و زندگی، 8، خرداد 1351، ص 14.

45ـ به مثال «گل سنبل» در صفحه‌ی 131 کتاب حاضر رجوع شود.

46Crime and Punishment - (1866م): رمانی از فیودور داستایوسکی (81 ـ 1821م(، نویسنده‌ی بزرگ روسی. ـ و.

47ـ زبان، تلویزیون و سینما و اوقات فراغت، کتاب حاضر، ص73.