پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یا خیر؟ یکی از مهم‌ترین اصول مقبول ما در مباحث قبل این بود که سینما نه بازآفرینی واقعیت خارج، بلکه بازتاب واقعیت درونی فیلمساز است... و واقعیت درونی را نیز حتی‌المقدور معنا کردیم. با قبول این اصل، ظاهراً دیگر استناد به واقعیت خارج در کار فیلمسازی، امری است که هرگز واقعیت پیدا نمی‌کند.

در فیلم مستند نیز، لاجرم این فیلمساز است که به واقعیت بیرون از خویش می‌نگرد و یک‌بار دیگر، باید آن چه را که در باب عکاس و واقعیت خارج در همین بخش از مقاله گفتیم، به یاد بیاوریم: عکاس، اشیا را آن چنان که هستند نمی‌بیند؛ خود را در آنها می‌جوید و سوژه‌ها را نهایتاً از آن لحاظ که می‌توانند دلالت بر مکنونات نفسانی او داشته باشند، انتخاب و ترکیب می‌کند.

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

واقعیتی که در فیلم مستند انعکاس می‌یابد اگر چه ضرورتاً منطبق بر واقعیت خارج نیست، اما به هر تقدیر، فیلمساز ناچار است صورت واقعیت را از بیرون اخذ کند و آن را مادهٔ اصلی کار خویش قرار دهد. به این ترتیب، اگرچه او باز هم می‌تواند در واقعیت تصرف کند و از حقیقت ماجرا دور و یا بدان نزدیک شود، اما نهایتاً ماده اصلی کار او بیرون از خودش قرار دارد. تفاوتی در همین حدّ، فیلم مستند را ماهیتاً از فیلم داستانی تمایز می‌بخشد.(۱)

همهٔ آنچه که در عالم تحقق می‌یابد، به مشیت مطلقهٔ خداوند باز می‌گردد؛ بالذّات یا بالعرض؛ زیبایی‌ها بالذّات و زشتی‌ها بالعرض. ولکن فعل هنری از آن جا که به وساطت صفت خلاقیت روح خدایی انسان انجام می‌گیرد، عین حسن و بهای حضرت حق است و بر این اساس می‌تواند در نظام احسن عالم جذب شود و بالذّات به خلاقیت خدایی منتسب گردد. روشن است که این مطلب تحقق نمی‌یابد مگر با فنای هنرمند در خدا. هنرمند باید آیینگی بداند... که آیینه از خود هیچ ندارد و هر چه هست، آن وجود حقیقی است که خود را در آیینه می‌نگرد.

واقعیت خارج آیینه مشیت خداست و اگر

هنرمند اهل حق باشد، می‌تواند حقیقت را در آن میان بازیابد و واقعیت را برای رسیدن به حقیقت بشکافد. آن چه که فیلم مستند را از واقعیت دور می‌کند، نگاه هنرمند است؛ یعنی به عبارت دیگر خود او. این خود اگر از میان برخیزد، هنرمند به شهود حقیقت می‌رسد و می‌تواند درست نگاه کند.

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

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

برای آنان که در معنای تبلیغات، به مفهوم قرآنی آن اندیشیده‌اند، این تفاوت که گفته شد، بسیار مغتنم است. وقتی مخاطب، فیلم را ساختگی می‌انگارد، هرگز نسبت به آن چه به او ارائه می‌شود تذکر عمیق قلبی پیدا نمی‌کند؛ حال آن که برای تبلیغ، این تذکر عمیق قلبی، اولین ضرورت است.

عموم فیلمسازان، اگر چه نه به صورتی قابل بیان، به این حقیقت آگاه هستند. مؤید این مدعا، تمهیداتی است که بعضاً به کار می‌برند تا فیلم داستان را به مستند نزدیک سازند.(۲)

با رجوع به فرهنگ عامه نیز می‌توان دریافت که لفظ فیلم در نزد عموم مردم، اصطلاحاً به معنای ادا و اطوار قلابی و ساختگی تلقی می‌شود. می‌گویند: فیلم نیا یا فیلم در نیار و مقصودشان این است که ادا در نیاور.

رواج این اصطلاح در میان مردم، مشعر بر حقیقتی عمیق و ریشه‌ای است؛ این که: مخاطب سینما همواره با این آگاهی که فیلم، ساختگی است به تماشا می‌نشیند و در تمام طول فیلم نیز، در عین استغراق در واقعیت رویایی صحنه، باز این آگاهی را از دست نمی‌دهد؛ حال آن که در کار تبلیغ، جلب اعتماد مخاطب بیش از هر امر

دیگری اهمیت دارد.

روابط فیلم و فیلمساز، در فیلم داستانی، به صورتی است که باید گفت: فیلمساز خودش را در کارش عیان می‌سازد؛ و البته با صرف‌نظر از این که مهارت فنی، حجاب راه هنرمند می‌شود یا به کمک او می‌آید، این گفته در باب سایر هنرها نیز صادق است.[۳] شخصیت‌های داستان فیلم همگی، صورت‌های نفسانی خود هنرمند هستند، اسوه‌هایی که در اقصا منظر آمال او وجود دارند و یا تابوهایی که از آن‌ها می‌گریزد و یا چهره‌های مطلق خصایل باطنی او. وقایع نیز، حکایت‌گر مناسبات درونی فی مابین آن صورت‌ها هستند... ولکن در فیلم مستند، تناسبی چنین صریح میان فیلم و فیلمساز وجود ندارد، فیلمساز مستند با آراستن و پیراستن شخصیت‌ها، مبالغه در بعضی از خصایل و وقایع، حذف بعضی دیگر و... در واقعیت تصرف می‌کند، اما به هر تقدیر استناد به واقعیت، هر اندازه هم که ضعیف باشد، فیلمساز را از غرقه شدن در خودپرستی و گم‌شدن در تاریکی‌های برهوتِ وهم، بازمی‌دارد.

ملاک صحت ادراک را، در حکمت قدیم، مطابقت با واقع می‌گرفتند، اما این امر مشروط بر آن است که آن چه در عالم واقع می‌شود، به حقیقتی ثابت و مطلق رجوع داشته باشد. اگر سوفسطاییانی پیدا شوند که در این امر بدیهی شک کنند و بگویند: حقیقت امری نسبی است چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا باز هم می‌توان مطابقت با واقعیت را ملاک صحت ادراک گرفت؟ آیا باز هم واقعیت معنایی ثابت خواهد داشت؟ یا هر کسی واقعیت را بر مبنای بینش خویش معنا خواهد کرد؟ آن سوفسطاییان پیدا شده‌اند و حقیقت مطلق را انکار کرده‌اند و واقعیت، ملاک ثابت خویش را گم کرده و بشر، خود ملاک واقعیت شده است.

وجود انسان عین ربط و تعلق به حضرت حق است. وقتی انسان خود را از این تعلق آزاد انگارد، لزوماً اراده خود را در جهت دست‌یابی به متعلقات قوای شهویه و غضبیه‌اش رها خواهد کرد. بشر امروز با اعتقاد به اومانیسم خود را از آن تعلق رهانده و با اعتقاد به نیهیلیسم و لیبرالیسم ـ که از لوازم تفکر اومانیستی هستند ـ اراده خویش را یکسره معطوف به ارضای شهوت و غضب داشته است.

انسان تا آن‌گاه که خود را از تعلق به حق آزاد

نـینگارد، از آن جـاکـه بـرای خـود وجـودی اسـتکمالی قـایل است، هـرگز بـه نـقص‌های شـخصیتی خـویش، اصـالت نـمی‌دهد. اما اگـر توانست خود را در ولنگاری توجیه کند، نقایص و خصایص زشت را از لوازم وجود خویش تلقی می‌کند و از آن پس دیگر نـه تـنها در اصـلاح و اخفای آن خصایل نمی‌کوشد بلکه آنها را حُسـن می‌انگارد. نفس ناطقهٔ انسان اگر چه ملهم به خیر و شر است، اما حسـن و قـبح اعـمال مـیزان اولیـه خویش را از فرهنگ رایج کسب می‌کند و بر این اسـاس، چـه بسـاکـه در پـایین‌ترین مـراتب غفلت‌زدگی، معروف و منکر جایگزین یکدیگر شوند و انسان وارونه شود، «افـمن یـمشی مکـباً علی وجهه اهدی امن یمشی سـویاً عـلی صـراط مستقیم»[۴]. این اتفاقی است که اکنون غـرب و بالطبع در جوامع غرب‌زده افتاده است.

هنر امروز ـ و به طور خاص سینما ـ جلوه‌گاه این وارونگی است. واقعیت سینمایی صـحنه‌ای است که در آن حقیقت باطن انسان امروز از پرده بیرون می‌افتد. هنرمندان آیـینه‌هایی هسـتند کـه خواه‌ناخواه باطن قوم، در آنان انعکاس می‌یابد و پردهٔ سینما به طور خاص، جام جهان نـمای ایـن عصر است که رؤیاهای بشـر امـروز بـر آن، در هیأت صورت‌های مثالی تجسم یافته است.

واقعیت سینمایی

در جهان واقع، پیوند حسی انسان با جهان، از طـریق حـواس پـنج‌گانه انـجام مـی‌شود، اما در واقعیت سینمایی، حواس به سمع و بصر محدود مـی‌گردد: شـنیدن و دیـدن در یک کـادر مـربع مسـتطیل. و بـنابرایـن، هـیچ راهـی بـرای بـیان مدرکات سایر حـواس وجـود نـدارد، الاّ آن‌کـه آن‌ها را به زبان صدا و تصویر، ترجـمه کـنیم. در باب دیمانسیون‌ها یا ابعاد نیز، همین‌طور.

ایـن نـقص مـبنایی است کـه بسـیاری از خصوصیات بیانی سـینما، از آن مـنشأ مـی‌گیرد؛ چراکه از همان آغاز چون پیوند با واقعیت، تنها از مجرای پرده سینما امکان دارد، به نـاچار هـمهٔ فـعالیت‌های مـخاطب ـ دریـافت‌های حسـی و حرکات ـ باید به کادر بستهٔ دوربین منتقل شود.

نخست برای آن‌که کادر سـینما، هـمه ذهـن تماشاگر را اشـغال کـند و جـهان او بـه واقـعیت سینمایی محدود گردد، چاره‌ای نیست جز این‌که، از یک سو، همه جا ساکت و خاموش باشد و همه

چیز جز پردهٔ سینما محو شود و از سوی دیگر، تماشاگر، در یک جا، ثابت و ساکن بنشیند.

در مرحلهٔ بعد، از آن جا که واقعیت و اجزا و ابعاد آن به کادر دوربین انتقال می‌یابد، لاجرم، همهٔ مناسبات فیزیکی مخاطب با اطراف خویش، یعنی همهٔ آن چه که لازمهٔ حیات جسمی اوست با کادر هندسی سینما مطابقت پیدا می‌کنند و تصویر از زبان خاصی برخوردار می‌شود.

قرب و بعد، بزرگی و کوچکی، تعادل و توازن، ثبات و سکون، عمق و ارتفاع و... و حتی بسیاری از مناسبات روحانی، زبان تصویری می‌یابد. برای ادراک کیفیت این انتقال یا مطابقت، محتاج به مقدمه‌ای هستیم که ضرورتاً ادامهٔ بحث موکول به ذکر آن است:

تناظر میان کمّ و کیف، صورت و معنا

چرا انسان اتحاد فطری خویش را با عالم خلقت وجدان نمی‌کند، حال آن که عالم اکبر در وجود او منطوی است؟ اگر مناسبات این عالم نسبت‌ها و مقادیر از میان برمی‌خاست انسان با حق‌الیقین، تناظری را که بین او و عالم خلقت وجود دارد، می‌دید، اما اکنون... او برای ادراک این حقیقت ناچار است که این عالم حجاب ظاهر را خرق کند.

می‌گویند: «آفتاب عمرش به لب بام رسید»، «خورشید زندگی‌اش غروب کرد» و یا برای بیان عظمت تولد انسان‌های بزرگ از تمثیل‌های «طلوع ستاره»، «طلعت خورشید» و... استفاده می‌کنند... و این تنها یک قرارداد نیست. ریشهٔ این تشبیهات یا دلالت‌های تشبیهی در کجاست؟ اگر نبود آن پیوند باطنی که انسان بین خود و عالم بیرون از خود می‌یابد، آیا بازهم به دلالت‌هایی این چنین روی می‌آورد؟ او اگر چه معمولاً نسبت به این پیوند باطنی خود آگاه نیست اما همواره برای بیان معانی روحانی و معقول و ماورایی، به مصادیق این پیوند باطنی روی می‌آورد؛ ولادت را با طلوع ستاره‌ها پیوند می‌دهد، پیری را با غروب، مرگ را با شب... فصول چهارگانه را با دوران‌های چهارگانهٔ حیات خویش و قس علی هذا... او برای همهٔ فعالیت‌های حیاتی خویش مثال‌هایی متناظر در عالم واقع یافته است.

می‌گوید: «ابرهای غم آسمان دلم را فرا گرفت»، «باران اشکم سرازیر شد»، «آفتاب

شادی فضای دلم را روشن کرده است»؛ و زبان ادبیات و حتی محاورات پر است از تعبیراتی چون: بهار زندگی، پاییز هجران، برف پیری، غبار فراموشی، دل سنگ، چشمه احساسات، بوستان عمر، گل خنده، آتش عشق، جویبار عمر، قله پیروزی، پرتگاه گناه و... و در حقیقت هیچ یک از اوقات و تحولات و اشیا نیست که در درون او مصادیق تأویلی و تمثیلی نداشته باشد.

تصویر جاده‌ای که در میان درختان گم می‌شود، چه معنایی در خود نهفته دارد؟ بین این تصویر و تعبیر ادبی جادهٔ سرنوشت چه نسبتی موجود است؟ چگونه است که انسان گم‌شدن جاده را در میان درختان و یا در افق به نامفهوم بودن فرداهای دور تأویل می‌کند؟

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

زمان و مکان دو نحوهٔ تحقق از یک امر واحد هستند و انسان نیز در حقیقت خویش با آن دو متحد است. آن چه زمان و مکان را از یکدیگر، و ما را از آن دو، جدا می‌کند، اعتبارات عقلی است و مناسبات مربوط به حیات جسمانی.

زمان یک امر کیفی است، اگر چه تمدن امروز، با تبدیل زمان به ساعت، آن را به کمیّت صرف مبدل ساخته است. گذشت زمان در نزد آدم‌های مختلف، هرگز با سرعت یکسانی انجام نمی‌شود؛ برای آدمی بی‌حوصله، زمان به کندی می‌گذرد، حال آن که در نزد آدمی که انگیزه‌های درونی‌اش با کار هم‌سویی دارد، زمان به سرعت می‌گذرد. حقیقت زمان همین امر کیفی است و آن چه بین واقعیت و حقیقت، این دوگانگی غیر قابل جبران را پیش می‌آورد، اعتبارات و مناسبات است و لاجرم انسان برای بیان آن تفاوت‌های کیفی و باطنی، آن‌ها را به همین نسبت‌های کمّی و محسوس برمی‌گرداند.

چگونه است که تنگ بودن وسعت که دو امر کمّی است و محسوس، برای بیان حالات روحی به کار می‌رود؟ می‌گوید: دلم تنگ شده است، می‌روم به صحرا دلم باز شود... و شگفت‌آور این جاست که برای بیان حالات روحی و احساسات درونی انسان همواره مثال‌های متناظری، کمّی و

محسوس، وجود دارد و او در بیان احساسات خویش هرگز دچار بن‌بست نمی‌شود. از یک سو انسان با جسم خویش در این عالم که عالم نسبت‌ها و مقادیر است، حضور دارد و از سویی دیگر با روح مجرّد خویش در عالم آخرت، که عالم مجرّدات است و میان این جسم و آن روح، تأثیر و تأثراتی متناظر با یکدیگر وجود دارد.

اگر آدم را در جای بسیار تنگی چون قبر زندانی کنند چه احساسی پیدا می‌کند؟ چه بسا که این احساس بی‌آن که از لحاظ مکانی دچار تنگی باشد، به او روی آورد؛ در این صورت از همان لفظ تنگ برای بیان این احساس مجرّد استفاده خواهد کرد: جهان با همهٔ وسعتش بر من تنگ شده است و آسمان بر سینه‌ام فشار می‌آورد.

اتحاد و تناظری که در اصل خلقت، میان روح و جسم انسان از یک سو، و میان او و عالم وجود، از سویی دیگر، وجود دارد، در زبان تجلّی کرده است. فی‌المثل در مقابل الفاظی چون ذائقه، شامه، لامسه، باصره و سامعه که به حواس ظاهری انسان رجوع دارند، کلمات دیگری نیز هست که به حواسی متناظر با این‌ها، اما در باطن انسان اشاره دارند: ذوق در مقابل ذائقه، شمّ در مقابل شامه، بصیرت در مقابل باصره... ذوق، ذائقهٔ باطنی است و شمّ، شامهٔ باطنی. می‌گوید: ذوق هنری، شمّ سیاسی، و شگفت‌آور این جاست که متعلق این حواس باطنی نیز، در این عبارات، بسیار دقیق و داهیانه انتخاب شده است؛ لفظ ذوق با هنر و لفظ شمّ با سیاست مقابله یافته است.

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

عالم ظاهر مُمَثّل معناست و چون چنین است، همهٔ نسبت‌ها و مقادیری که در عالم ظاهر وجود دارد، لاجرم دارای مصادیقی متناظر در عالم معنا هستند، و همین تناظر است که هم در زبان (کلام) و هم در صورت (تصویر) تجلّی یافته است. پس روشن است که چرا میان کلام و تصویر نیز به تناظر مشابهی برمی‌خوریم.

وقتی می‌گوییم: «او بر این مسأله اشراف دارد» و یا «من از ارتفاع دیگری به موضوع

می‌نگرم» و یا «او آدم آینده‌نگری نیست، فقط پیش پای خود را می‌نگرد» و یا «شما از این مطلب خیلی دور هستید، نمی‌توانید آن را لمس کنید» و یا «از نزدیک با این مطلب برخورد دارم»... در تمامی این جملات وجه اشتراکی وجود دارد و آن اینکه ما از نسبت‌های کمّی خود با عالم بیرون، اشیا و سایر انسان‌ها دریافت‌هایی تأویلی داریم و همواره این امکان برای ما موجود است که کیفیات و روحیات و معانی مجرّد را به نسبت‌ها و مقادیر و کمّیت‌ها برمی‌گردانیم. و به راستی اگر این چنین نبود چگونه عالم اطلاق و تجرّد در این عالم که عالم نسبیّت است، تجلّی می‌یافت؟

هنگامی که از ارتفاع بالا به مکانی می‌نگریم چه روی می‌دهد؟ جزئیات محو می‌گردد و در عوض مجموعه و کل آن چه می‌بینیم از وضوح بیش‌تری برخوردار می‌شود... و این عیناً همان احاطه‌ای است که با علم کلی حاصل می‌آید؛ ارتفاع گرفتن که یک امر کمّی است بر احاطهٔ فکری و روحی که امر کیفی و مجرّد است، دلالت می‌یابد.

همین تأثرات و ادراکات، اگر چه ضعیف‌تر و یا به صورتی دیگر، از طریق تصاویر ایجاد می‌شود، افق باز تصویر، با احساس وسعت معنوی متناظر است و افق بسته با دلتنگی... و یا تناسب نور و تاریکی (سایه) در تصویر، به معنای متناظر خویش ترجمان می‌یابد: تاریکی با جهل و ترس و نور، با علم و یقین. فعالیت قوه واهمه در تاریکی بسیار تشدید می‌شود چراکه اصلاً توهم ریشه در جهل دارد(۵).

با توجه به این تناظر، تصویر، زبان و بیان خاصی پیدا می‌کند که باید در یک مبحث تفصیلی دیگری جز این مقاله، مورد بررسی قرار گیرد، چراکه در این جا، از آغاز قصد بر این بوده است که از حدّ اجمال و بیان کلیات خارج نشویم. در مبحثی آن چنان، باید همهٔ عناوین ذیل، مفصلاً مورد تحقیق واقع شود:

ـ مفهوم مطابقت تماشاگر با کادر صحنه.

ـ خصوصیات بیانی سینما با توجه به قاب تصویر (فریم فیلم و کادر صحنه).

ـ مفهوم حرکت در سینما و معانی متناظر حرکات دوربین.

ـ کمپوزیسیون و چگونگی تجلّی زیبایی‌های عالم قدس در نسبت‌ها و مقادیر و ترکیب

صورت‌ها.

ـ حکمت نورپردازی و معانی متناظر نورها و سایه‌ها...

ـ حکمت مونتاژ

و به عناوین بالا باید تحقیق در حکمت موسیقی و موسیقی فیلم را هم افزود. کیفیت ترکیب موسیقی و تصویر، با توجه به اختلاف ماهوی این دو عنصر، از مشکل‌ترین مباحث مربوط به سینماست که مع‌الاسف در جامعهٔ هنری ما مغفول واقع شده است. استفاده از موسیقی در سینما، بر خلاف آن که پیشاپیش امری بدیهی فرض می‌شود، اگر موکول به شناخت فلسفی نسبت میان تصویر و موسیقی نباشد، بلااستثنا به اشتباه برگزار می‌شود.

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

نسبت میان تماشاگر و دوربین

مقابله‌ای که بین واقعیت سینمایی و تماشاگر اتفاق می‌افتد، از طریق کادر دوربین یا پردهٔ سینما صورت می‌گیرد. واقعیت سینمایی از یک جانب، بازتاب آرمانی و مطلق درون فیلمساز است ـ که گفته شد ـ و از جانب دیگر جایگزین تماشاگر است، که اگر این جایگزینی یا مطابقت انجام نشود یا ناقص بماند، لزوماً مقابله یا محادثهٔ بین فیلم و تماشاگر، هرگز اتفاق نخواهد افتاد.

دوربین به طور معمول حضوری پنهان دارد مگر آن‌که فیلمساز با تمهیداتی خاص این قاعده را تغییر دهد و شخصیت مستقلی به دوربین ببخشد که در این صورت، نحوهٔ حضور دوربین در فضای سینمایی ـ فضای درون فیلم ـ به وجود آن شخصیت فرضی باز می‌گردد.

دوربین در حالت حضور پنهان، همواره جایگزین تماشاگر است؛ تماشاگری که نه به مثابه یک شخصیت مستقل، بلکه همچون یک ناظر غیبی عمل می‌کند؛ ناظری که خود مستقیماً با اشیا و اشخاص ارتباط نمی‌گیرد و همواره دوربین را واسطهٔ این ارتباط قرار می‌دهد... با چشم دوربین به اشیا و اشخاص نزدیک می‌شود و یا از آن‌ها فاصله می‌گیرد، بالا می‌رود و پایین می‌آید، خیره می‌شود و یا روی می‌گرداند... و بالاخره با وساطت دوربین در فضای سینمایی به حرکت در

می‌آید، اما خود همواره پنهان می‌ماند. در این حالت، هنرپیشه‌ها به ناچار وانمود می‌کنند که متوجه نظارت غیبی تماشاگر و حضور دوربین نیستند، حال آن‌که فرضی این چنین، با وجود نظارت تماشاگر، از اصل منتفی است.

تصنعی بودن فیلم بیش‌تر به این حالت بازگشت دارد، تا عواملی چون بازی هنرپیشه‌ها یا ضعف بیان هنری فیلم و... سینما با اعراض از این فضای تصنعی و خارج کردن تماشاگر از صورت یک ناظر غیبی و قبول حضور فعال تماشاگر، هر چه بیش‌تر به فطرت الهی مخاطب خویش نزدیک خواهد شد. هر چند بی‌تردید با این کار، از جاذبهٔ سینما در میان آن مخاطب عام، به مراتب کاسته خواهد شد...

هنر، اکنون به صورت وسیله‌ای در خدمت تفنن و تبلیغات شیطانی در آمده است، ولکن اگر بخواهد در طریق اصلاح بیفتد راهی جز این ندارد که روی خطاب به فطرت الهی انسان بگرداند. رعایت ذوق عامه و اصالت دادن به خواسته‌ها و سلیقه‌های روز، نه تنها هنر را به ابتذال کشانده است، بلکه مردم را نیز در این فلک‌زدگی و غفلت رایج تأیید کرده و آنان را از رجوع به فطرت ثانوی باز داشته است.

در حالتی دیگر، دوربین می‌تواند جانشین یکی از شخصیت‌هایی شود که دارای نقش هستند و روشن است که در این صورت واقعیت سینمایی در مطابقت با این جایگزینی، بیان تازه‌ای خواهد یافت.

حالت سومی نیز وجود دارد: تماشاگر ـ به مفهوم عام ـ به مثابه یک شخصیت مستقل و فعال در واقعیت سینمایی شرکت کند. در این حالت، سینما غنای تبلیغی بیش‌تری می‌یابد (مقصود از تبلیغ در این جا معانی قرآنی آن است) چرا که دوربین دیگر اصرار ندارد که خود را پنهان کند و بالطبع تماشاگر خود را در واقعیت درون فیلم شریک می‌یابد و قبول می‌کند که کسی قصد دروغ گفتن به او را ندارد و آن چه روی می‌دهد واقعی است نه ساختگی.

راه دست‌یابی به این حالت، تنها نقش دادن به تماشاگر نیست، اگر چه این هم یکی از راه‌هایی است که می‌تواند فیلم را از تصنع خارج کند. در سینمای امروز، همان‌طور که گفته شد، بنیان کار ـ چه در تکنیک و چه در محتوا ـ بر نفی عقل و اختیار تماشاگر است. تماشاگر عام سینما، عادت

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

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

۲. مثلاً در تیتراژ فیلم می‌گویند: این فیلم براساس فلان واقعهٔ مستند یا تاریخی ساخته شده است.

۳. و البته اگر هنر را آن چنان که در عالم اسلامی تحقق می‌یابد معنا کنیم باید گفت: هنرمند خود را در هنرش کمال می‌بخشد.

۴. آیهٔ مبارکهٔ ۲۲ سورهٔ ملک: آیا آن کس که وارونه، بر صورت خویش راه می‌رود هدایت‌یافته‌تر است یا آن که درست و متعادل، بر صراط مستقیم راه می‌سپرد.

۵. از همین خصوصیت است که در فیلم‌های ترسناک استفاده می‌شود.