آینهٔ جادو

● سید مرتضی آوینی

در فیلم، هیچ تصویری نمی‌تواند «سهواً یا به طور تصادفی» در میان مجموعهٔ تصاویر فیلم قرار بگیرد؛ این یك اصل کاملاً بدیهی است که انسان را به یك خصوصیت جامع دربارهٔ «واقعیت سینمایی» راهبر می‌شود. مُراد از واقعیت سینمایی همان «واقعیتی است که برپردهٔ سینما عرضه می‌گردد.»

چرا چنین است؟ چرا در فیلم هیچ تصویر غیر ضرور، اشتباهی و یا تصادفی نمی‌تواند وجود داشته باشد، حال آنکه در «واقعیت خارج یا واقعیت پیرامون ما» هرگز چنین نیست؟[1] در فیلم هریك از تصاویر با تصاویر قبل و بعد از خویش و با مجموعهٔ فیلم «ارتباطی معیّن و پیش‌بینی شده» دارد و پیوند بین تماشاگر و فیلم نیز موکول به آن است که تماشاگر این روابط معیّن و پیش‌بینی شده را دریابد. در اینجا هرگز این امکان وجود ندارد که دو تصویر «بدون قصد خاصّی» کنار یکدیگر قرار بگیرند و یا تصویری «بی‌دلیل» در میان مجموعهٔ تصاویر فیلم جاگیر شود. چرا چنین است؟

ممکن است در جواب این سؤال بگوییم: «خوب! هرفیلم به ناگزیر دارای سیر دراماتیك و منطقی معیّن و مشخصی است و اگر یك تصویر بدون رابطهٔ درست با آن، در آن میان بنشیند هیچ فایده‌ای نخواهد داشت جز آنکه تماشاگر را گیج خواهد کرد و مانعی خواهد شد در سر راه درك کامل معنای فیلم.»

دراین جواب مسامحه‌ای وجود دارد و آن این است که باز هم اصل سؤال مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. باز هم می‌توان پرسید: «این درست! امّا چرا چنین است؟ مگر تماشاگر در زندگی معمول خویش از این قدرت و اختیار برخوردار است که همهٔ حوادث و وقایع و اشخاص و اشیاء را درست آنسان که خود می‌خواهد به عرصهٔ وقوع و وجود بیاورد؟»

جواب را نهایتاً باید در بررسی ماهیت «واقعیت سینمایی یا واقعیت معروض در فیلم» جستجو کرد که لاجرم با «کیفیت وجود اشیاء در قاب تصویر» ـ فریم فیلم ـ نیز ارتباط خواهد یافت. واقعیت عرضه شده در فیلم «آرمانی و مطلق‌گرا»ست و از این لحاظ امکان وجود صُدفه ـ تصادف ـ اشتباه و یا عدم قصد در آن وجود ندارد؛ و با صرفنظر از مهارت فیلمساز، هرچه برپرده می‌آید دارای «معنایی معیّن» است و «رابطه‌ای مشخص با دیگر اجزاء و عوامل». واقعیت سینمایی «مصنوع فیلمساز» است و در آن همهٔ شخصیتها، حوادث، زمان و مکان برطبق خواست فیلمساز و با عنایت به پیام و محتوا، غایات و سرنوشت واحدی شکل گرفته‌اند که فیلم بدان منتهی خواهد شد. تکلیف نهایی را «غایات فیلمساز» تعیین می‌کند و بنابراین همه چیز: زمان و مکان، حرکات و روحیات پرسوناژها و... حتّی طول پلانها با توجّه به صورت آرمانی فیلم آنچنان که مورد نظر فیلمساز است، از «سرنوشت واحدی» تبعیت خواهند کرد. تلاشهای فیلمساز چه در هنگام دکوپاژ، فیلمبرداری و یا مونتاژ بالاخره باید به آنجا منتهی شود که او نتیجهٔ کار را به مثابهٔ «اثر خویش» تصدیق کند. «زبان سینما» نیز زبان واحدی است که در آن «بیان عواطف و احساسات از طریق تصویر متحرّك» اصالت خواهد یافت که با صرفنظر از تفاوتهای فردی، با توسّل به «گرامر یا دستور زبان معیّنی» انجام می‌شود. و لذا فیلم صورتی آرمانی و مطلق‌گرا خواهد یافت که در آن، همان طور که گفتیم، از جانب فیلمساز جایی برای تسامح، عدم قصد، اشتباه و یا صُدفه وجود نخواهد داشت.

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

«واقعیت عرضه شده در فیلم» بیش از هرچیز قابل قیاس با «فضای مثالی رؤیا»هاست در رؤیاها نیز همه چیز «نشانه و علامت» است نه واقعیت؛ نشانه‌هایی سمبُلیك، دالّ بر معانی خاص. رؤیا نیز «جهان سوبژکتیو» درون انسان است که انعکاس بیرونی یافته است؛ همچون فیلم که خواه‌ناخواه نشان دهندهٔ دنیایی ذهنی است که فیلمساز در آن زندگی می‌کند. هرکس در «جهان معرفت» خویش می‌زید و این جهان همان قدر به «جهان واقعی» نزدیك است که معرفت او را راهبر به حقیقت شده است.

«جهان رؤیا» فضایی مثالی است و هرگز احکام «دنیای واقعی» برآن بار نمی‌گردد. در عالم واقع، «قوانین طبیعی، قراردادهای اجتماعی و احکام شریعت» امیال آدمها را مقیّد می‌دارند. در جوامع غربی هم که با نیرنگ «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 متعلّقات اهواء و آمال شهوت‌پرستانهٔ خویش باز می‌دارد و لذا بشر غربی، جهان رؤیا را که از سیطرهٔ «ضمیر خودآگاه» رهایی دارد و احکام عالم واقع برآن بار نمی‌گردد، «جهانی آزاد» می‌داند. «آزادی» بدین مفهوم، «آزادی نفس امّاره» است که درست در تضاد با معنای «حُرّیت» ـ که آزادی واقعی است ـ قرار می‌گیرد. آزادی حقیقی، «آزادی از پرستش اهواء» است: «لاتکن عبد غیرك، قد جعلك الله حرّاً.»

اگر رؤیا بنابر صورت عامیانهٔ تعلیمات «فروید»، جهانی آزاد باشد، سینما را نیز باید جهانی آزاد نامید، چرا که بشر توانسته است از سیطرهٔ ضمیر خودآگاه که ضامن حفظ قراردادهای

اجتماعی و قوانین طبیعت در درون آدمی است، به آن پناه برد و نفس امّارهٔ خویش را رها کند. برپردهٔ سینما می‌توان «انعکاسات ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر» را نیز نظاره کرد.

آنان که از نفوذ «فیلمهای پورنو» در میان غربیها با خبرند در جستجوی شاهد و مصداق بر مدّعای ما چندان درنمی‌مانند. اگرچه نگاهی به «دنیای کارتون»، خصوصاً در نمونه‌هایی چون «سوپرمَن» و امثال آن می‌تواند کافی باشد. بشر جدید در پرسوناژهایی چون سوپرمن و «مرد شش میلیون دلاری» و.... خود را در جریان یك «تخیّل سینمایی» از بار «محدودیتهای طبیعی وجود خویش» رها کرده است و میدان عملی وسیع‌تری برای «ارضاء قوّهٔ غضب» خود به دست آورده. توسّط «پورنوگرافی» نیز سدّ محدودیتهای وجود طبیعی خویش را در جهت اطفاء شهوات حیوانی، حتّی‌المقدور از سر راه برداشته و امکان استغراق هرچه بیشتر در لذّات جنسی را برای خود فراهم آورده است. «فیلمهای جادویی» نیز انعکاس ـ یا «پروژکسیون» ـ اوهام و تخیّلات رؤیایی بشر جدید به خارج از وجود اوست.

با پذیرش این مقدّمات، پس باید پذیرفت که سینما بتواند گاه به مثابهٔ «رؤیـایی‌صادقـه» جهان فردا و سرنوشت انسان را درپیش چشم ما بگشاید... و مگر چنین نبوده است؟ «حسّی غریب» بشر امروز را نسبت به عاقبت خویش «تذکّر» بخشیده است و اگرچه این «تذکّر ضمنی» هرگز فرصت نیافته که به «خودآگاهی» برسد، امّا فیلمها توانسته‌اند آینهٔ این حسّ غریب باشند و در چشم آگاهان، پرده از سرنوشت محتوم بشر بردارند.

سینما اکنون «آینهٔ ضمیر» بشر غربی است و برپردهٔ آن، همهٔ آنچه او از خود و دیگران می‌پوشاند، انعکاس یافته است. ادبیات، تئاتر و سینمای ابسورد[2] که دراینجا مرادف با معنای «پوچی» گشته است، در حقیقت «بازتاب» همان «بن‌بست روحی» بشر جدید است، در آینهٔ هنر. «ابسورد» بن‌بستی است که غرب در آن به آخر خط رسیده است. سینما بشر غربی را لوْ داده است و صفات باطنی او را آشکار ساخته... و در کنار آن ناگفته نباید گذاشت که وجدان نیم خفتهٔ او و فطرتش که هنوز نمرده است نیز در این آینهٔ جادو انعکاس یافته. فی‌المثل در نگاهی به فیلمهای «کوروساوا» می‌توان تحوّلات باطنی ـ فرهنگی ـ جامعهٔ ژاپن را در ذیل تاریخ غرب و گرایش پنهان روح ژاپنی را برای بازگشت به خویش و سنّتهای فراموش شدهٔ شرقی نظاره کرد. «دوداسکادن» و «درسواوزالا» نمونه‌های خوبی هستند.

«درسواوزالا» در نزد «کوروساوا» مظهر «حضور شرقی انسان» است[3]؛ روحی که «رعایت ظاهری سنّتها» نمی‌تواند حیاتش را تضمین کند و لاجرم در نهایت 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 همهٔ فیلمهای «کوروساوا» و بسیاری از فیلمهای ژاپنی این «میل باطنی» در تعارض با «روح تمدّن غربی» جلوه کرده است و البتّه باید گفت که این «تعارض» در عموم جوامعی که تاریخشان در «فرهنگ و تمدّنی کهن و ریشه‌دار» معنا شده است وجود دارد و ناگزیر کم و بیش در عرصهٔ هنر و خصوصاً برپرده سینماهایشان انعکاس یافته. در ایران خودمان نیز این تعارض از یك سو در فیلمهایی چون «قیصر»، «گاو»، «آقای هالو»، «تنگسیر»، «طبیعت بیجان»، «گوزنها»، «سرایدار»، «باغ سنگی»، «شیر خفته»، «گزارش» و «سفر سنگ»، و از سوی دیگر در فیلمهایی چون «مغولها»، «زیر پوست شب»، «اوکی مستر»، «گراند سینما»، «جعفرخان از فرنگ برگشته»، «اتوبوس»، «حاجی واشنگتن»، «هی جو» و... جلوه یافته است.

البتّه برای جلوگیری از سوءتفاهم و برای جواب گفتن به سؤالات مقدّر باید گفت که این انعکاسات نه در کشور ما و نه در هیچ یك از کشورهای غیر غربی، «خودآگاهانه و پالایش یافته» نیست. چنان که در همهٔ این فیلمها «آثار غربزدگی» نیز در التقاطی آشکار و پنهان با «انعکاسات ضمیر نابخود جمعی» وجود دارد و البتّه توقّعی هم جزاین نمی‌توان داشت. «عصر تاریخی خودآگاهی ما» از این پس آغاز گشته و پیش از این، ظهور معارضهٔ فرهنگی نهفته در باطن اجتماع ما نمی‌توانسته است که از حدّ بازتابهایی ضمنی و نابخود فراتر رود.

پردهٔ سینما قلب آینهٔ ضمیر خود ماست و

■ واقعیت سینمایی «مصنوع فیلمسان» است و در آن، همهٔ شخصیتها، حوادث، زمان و مکان بر طبق خواست فیلمساز و با عنایت به پیام و محتوا و غایات و سرنوشت واحدی شکل گرفته‌اند که فیلم بدان منتهی خواهد شد.

■ «طبیعت بیجان» / شهید ثالث

بنابراین، از این پس رفته‌رفته جلوه‌های خودآگاهی ما در این آینه ظاهر خواهد شد و به محاکات آن تحوّل فرهنگی که در باطن قوم ما رخ داده است خواهد پرداخت. آنچه را که باید اعتراف کرد این است که «سایهٔ منوّر الفکری قرن نوزدهم» براذهان بسیاری از روشنفکران و هنرمندان ما حجابی ظلمانی است که اجازه نداده است 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 فرو برده است، خود را نسبت به انقلاب اسلامی و آثار تاریخی و جهانی آن به غفلت زده‌اند و البتّه انتظاری هم نباید داشت که تحوّل فرهنگی آرمانی ما توسّط کسانی که اعتقادی به اصل آن ندارند، بنیان نهاده شود. دوران ظهور هنرمندان نسل انقلاب از این پس فرا خواهد رسید و هنر انقلاب برای انجام وظیفهٔ تاریخی خویش آماده خواهد شد.

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

با اختراع دوربین عکاسی، بشرامکان یافته است که «ظاهری» از واقعیّت را در یك «لحظهٔ خاص» ثبت کند. «لحظه» به مفهوم «کوچکترین جزء زمان» یك اعتبار عقلی است و هرگز نمی‌تواند «وجود خارجی» داشته باشد. آنچه در عکس تثبیت می‌شود نیز «لحظه» نیست: «حالات خاصّی است از اشیاء که ثابت مانده‌اند»[۳].

«حرکت» در فیلم «توهّمی» است که از ردیف کردن عکسهایی از حالات متوالی یك شیء ایجاد می‌شود، امّا به هرحال، با این توهّم حرکت، «زمان» به نحوی خاص در فیلم وجود پیدا می‌کند و همین «امکان» است که به سینما چنین قابلیت شگفت انگیزی بخشیده است. اگر «زمان» با مفهوم خاصّ 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 جذّابیت سینما به وجود داستان باز می‌گردد، تا آنجا که بسیاری از کارگردانان قدیم و جدید سینما، مفهوم فیلم را مساوی با «داستان مصوّر» انگاشته‌اند. غالب فیلمهای تاریخ سینما نیز چیزی جز داستان مصوّر نیست.

در هنگام سخن گفتن از عکس یا یك فریم از فیلم، تنها دربارهٔ حالت تصویر، گویایی آن و رنگهایش بحث نمی‌کنیم؛ آنچه ضرورتاً در مباحث مربوط به «کمپوزیسیون» در عکاسی و سینما مورد بحث واقع می‌شود، «نحوهٔ قرار گرفتن و ترکیب اجزاء تصویر نسبت به کادر یا قاب تصویر» است.

هر شیئی در واقعیت سینمایی ـ واقعیت معروض در فیلم ـ به دو دلیل معنای خاصّی متفاوت با عالم خارج از فیلم پیدا می‌کند.

ـ یکی از آن لحاظ که وجودش در یك سیر کلّی به هم پیوسته معنا می‌شود.

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

پُر روشن است که وقتی در ادامهٔ فیلم، در نقطه‌ای از یك 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 مثابهٔ جزیی از واقعیت یا طبیعت خارج از فیلم ـ فرق می‌کند. در فیلم، «گل سفید در معرض باد» نشانه‌ای است که به «مفهوم خاصّ مورد نظر فیلمساز» اشاره دارد. امّا تصویر این گل سفید از یك لحاظ دیگر نیز با اصل آن در خارج از فیلم تفاوت یافته است. از آن لحاظ که در «کادر مربّع مستطیل قاب تصویر» محصور گشته و از کلّ

■ سینما «آینهٔ جادو» است؛ آینه‌ای که در آن «چهرهٔ باطنی بشر امروز» بی‌پرده انعکاس یافته است.

■ «گراند سینما» / هدایت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واقعیت جدا شده است.

«قاب تصویر یا کادر فیلم» اگرچه عاملی است که بیشترین اثر را در صورت بخشیدن به واقعیت سینمایی دارد، امّا در عین حال بیشتر از سایر عوامل سعی در پنهان کردن خویش دارد، تا آنجا که تماشاگر مستغرق، فراموش می‌کند که همهٔ ماجرا در یک کادر مربّع مستطیل اتّفاق می‌افتد. آنچه در قاب تصویر ضبط می‌شود، «قسمتی است انتخاب شده از یك واقعیت» و نه همهٔ آن؛ لذا خود کادر یا قاب تصویر، فی‌نفسه به یك «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 گویندهٔ این سخن بوده است، امّا وقتی همین شعار درسکانس اغازین فیلم «عروسی خوبان» زیر یك آرم بنز به نمایش درآید، با عنایت به قرائنی که قبل و بعد آن و در سیر کلّی فیلم وجود دارد، به معنای کنایه آمیز دیگری که مورد نظر فیلمساز است اشاره دارد و قس‌علی هذا. برهمین قیاس، واقعیت عرضه شده در فیلم، «واقعیتی‌مثالی» است که در آن همهٔ اشیاء و اشخاص و وقایع نشانه‌هایی برای اشاره به مفاهیم معیّن موردنظر فیلمساز هستند و از این لحاظ، هیچ تصویر یا عنصر زائد، تصادفی و یا سهوی نمی‌تواند در «واقعیتِ 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 خصوصیّتی نداشت، هرگز عکاسی «به مثابهٔ یك 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 فنّ عکاسی.

این انتخاب در فیلم صورتی تکمیل یافته و به مراتب پیچیده‌تر پیدا می‌کند، چرا که در فیلم «حرکت» نیز وجود دارد؛ حرکت دوربین و سوژه. «انتخاب فیلمساز» که منشا گرفته از گرایشات باطنی، ذوق، عواطف و احساسات و مکنونات درونی اوست برهمهٔ فیلم در تمام مراحل آن، از نوشتن یا انتخاب سناریو و دکوپاژ تا انتخاب هنرپیشه، طراحی صحنه... فیلمبرداری و مونتاژ تحمیل می‌شود و براین اساس، فیلم هرگز نمی‌تواند از «آرمان جویی ومطلق‌گرایی» پرهیزکند. گذشته از آن که «ساختار سینمایی و دراماتیك فیلم»، بافت زمانی آن و در مجموع معماری مونتاژ خواه ناخواه واقعیت سینمایی را به «صورتی مثالی، آرمانی و مطلق‌گرا شکل می‌دهند.

رؤیاها و آرزوهای انسان نیز چنین هستند 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؛ چرا که در واقعیت عالم هیچ کُلّی بی‌خار نیست. در دنیا هیچ چیز به طور کامل منطبق برخواسته‌های انسان وجود پیدا نمی‌کند و احادیثی چون «الکمال فی الدّنیا مفقود» و یا «عرفت الله بفسخ العزائم...»، به همین حقیقت اشاره دارند. امّا 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 موفّق نمی‌گردد و اصلاً باید اذعان داشت که چنین انتظاری از سینما بیهوده است.

حتّی «سینمای‌مستند» نیز با آنکه از قابلیت بیشتری برای نزدیك شدن و وفادار ماندن به واقعیت برخوردار است، از این قاعده خارج نیست، چرا که از یك سو اصلاً ساختار سینمایی و دراماتیك فیلم آرمان‌جو و مطلق‌گراست و از سوی دیگر، فیلم مستند نیز نهایتاً جلوهٔ واقعیت در چشم فیلمساز است و لاجرم همان قدر به واقعیت نزدیك خواهد بود که سازندهٔ آن.

موضوع فیلم «روزنه»، کار آقای «شورجه»، تحولّ باطنی پزشکی است که بالاجبار به جبهه می‌رود، امّا در برخورد با فضای جبهه وصول به حقیقت پیدا می‌کند. در میان پزشکانی که به جبهه رفته‌اند، چند نفر با چنین تحوّلی بازگشته‌اند؟ پزشك مزبور یك «قهرمان» نیست امّا نهایتاً دارای یك «خصوصیّت آرمانی» است که محورفیلم قرار گرفته است.[5] چرا از زندگی سایر پزشکانی که به جبهه رفته‌اند و تحوّل 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 متحوّل کند.» و یا «در جبهه‌های جنگ هیچ واقعه‌ای که بتواند زمینهٔ تحوّلات باطنی را فراهم آورد، وجود ندارد»... و در هرحال، پیام فیلم «تعمیم یافته و آرمانی» است.

گریزی نیست. اگر فیلمی ساخته شود دربارهٔ کسی که نه قهرمان است ونه ضدقهرمان، یك فرد کاملاً معمولی، باز هم پیام فیلم «حکمی کلی و تعمیم یافته» خواهد بود: «نباید در جستجوی قهرمان بود» و یا «انسانها قهرمان نیستند» و قس علی هذا.

●

اگر برای «مصداق جمعی بشر» بتوان ضمیری تصوّر کرد، هنرمندان حکایتگر آن «ضمیر» هستند. «هنر، محاکات حضور و غیاب بشر نسبت به حق است»؛ همهٔ هنرها این چنین هستند و در میان هنرها، سینما «آینهٔ جادو» است؛ آینه‌ای که در آن «چهرهٔ 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 قابلیت انعکاس آن را دارد، به جهانیان عرضه کند.

●

■ «هی جو» / عسگری نسب

■پاورقی‌ها:

۱. در خلقت خدا نیز هیچ صُدفه، اشتباه و یا حتّی عدم ضرورتی وجود ندارد، چرا که ممکن تا به ضرورت و وجوب نرسد، وجود پیدا نمی‌کند. سخن از نسبتِ میان انسان و واقعیت پیرامون اوست، نه از واقعیت به مثابهٔ مخلوق و مصنوع خدا.

۲. ABSURD

۳. مقصود شرق سیاسی نیست.

۴. در ماهیت عکس سخن بسیار است که فرصتی دیگر می‌طلبد.

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