سینما و آیین و آینده

Religious Cinema and the Future

سید احمدمیراحسان

«حکایت این جستار پر از پیچ و واپیچ است، ناتمام، بی‌گمان، تمام‌نشدنی، مثل حکایت همه فیلم‌هایی که فقط برای این نقل می‌شوند که دست آخر برسند به‌جایی که دنباله‌ی حکایت بیرون از عالم حکایات از دست برود.» این آغاز، آن من نیست؛ آغاز کتاب L'Evidence du film (مدرک سینما) نوشته‌یِ فیلسوف سالخورده‌ی بلژیکی ژان‌لوک نانسی است که نخواسته است برگردد به تاریخ

سینما؛ نمی‌خواسته است نوعی تاریخ سینما بنویسد و دلش می‌خواسته اثر فیلسوفانه‌اش در این سالخوردگی و با پیکری که سرطان بر آن چنگ انداخته، تهی از نگاه‌های واپس‌نگر به سینما باشد؛ بدون نشانی از حسرت به گذشته، یک‌سر سرشار از حس فردایی و آیندگی و زندگی نو. شاید به‌خاطر همدلی درونی، شاید برای افق مشترک یا احترام به این همه شور حیاتی او بود که از میان همه‌ی آغازهای ممکن، کلمات او را برگزیدم. بگذریم که حتی پیش از انتشار **بداهت فیلم: سینمای کیارستمی** او در فرانسه، دوست مشترک فیلسوف مشهور اروپایی و این نویسنده‌ی گمنام ایرانی با شگفتی فراوان درباره‌ی متنی درحال‌انتشار از او با من سخن گفت که در نگاه و حتی شیوه و سبک و زبان با نوشته‌های ناچیزم همنوایی دارد؛ به‌ویژه در داوری سینمای کیارستمی، **بداهت فیلم** گویا تنها متن سینمایی متفکر مذکور است که در صدسالگی سینما انتشار یافته است و با ترجمه‌ی آقای پرهام به زبان فارسی نشر خواهد یافت.

اگر تا قبل از این نوشته، هرگز از ژان لوک نانسی کلمه‌ای نشنیده و نخوانده بودم، در این نوشته، آگاهانه خود را در **بداهت فیلم** پرتاب کرده‌ام، درست به‌خاطر روح آغازگر و نگاهی که او داشته است. نمی‌خواسته به واپس بنگرد؛ می‌خواسته تا سرحد امکان درباره‌ی سینمایی دیگر، تازه و آتی سخن بگوید. دیگر، معاصر و آتی یعنی قرن بیست‌ویکمی! جز این **بداهت فیلم** هیچ پیوندی با «سینمای دینی و آینده» ظاهراً ندارد. حال ما هر دو دوست داریم درباره‌ی سینمای تازه و آینده حرف بزنیم. اما...

... و شاید به سرعت نومید شوید اگر بگویم ولی من برخلاف ژانلوک نانسی می‌خواهم با احضار کودکی سینما از آینده سخن بگویم؛ با پرتاب و غوطه‌ورشدن در گذشته‌ای سپری شده. این گذشته (حال باز مایوسانه به من چشم خواهید دوخت اگر بشنوید) حتی در آغاز سینما متوقف نمی‌ماند. می‌خواهد سری به نیچه بزند و به هیچ روی نمی‌تواند از سنگینی فشار و ثقل باز هم ماضی بعیدتر بگریزد. می‌خواهد پر بگشاید به آینده‌ای بسیار دورتر. پس، کشیده می‌شود به گذشته‌ای که همگان بدان به عنوان گذشته‌ای خیلی دور می‌نگرند؛ آن‌قدر دور که شبیه چیزی به نام افسانه، شبیه اسطوره است و خواهیم دید شبیه سینماست.

اکنون دیگر شاید در حال اندیشیدن به تاریخ زیسته‌شده‌ای هستید که گاه با خوشایندی و نوستالژی، و گاه با انزجار آن را به‌یاد می‌آوریم. شاید می‌اندیشید چگونه وقتی قرار است درباره‌ی سینمای دینی و آینده حرفی زده شود، به گذشته‌ای این‌سان بی‌ربط با سینما می‌توان سفر کرد؛ گذشته‌ای که خیلی که به سینما مربوطش کنیم از پس پشت مه و غبار، اولین عکاس ایرانی، ناصرالدین شاه سر برمی‌آورد با صور قبیحه‌اش.

اما من سخن درباره‌ی سینمای آینده را می‌خواهم بکشانم به اسفار ملاصدرا، باز هم دورتر به رساله‌ی نوریه‌ی علامه بهایی لاهیجی و بلکه به **فصوص الحکم** ابن عربی و حیرت‌زده خواهید شد که آینده‌ی سینما را به شیوه‌ای تنگاتنگ‌تر و ژرف‌تر به قرآن مجید، کلام خدا، می‌خواهم بکشانم که آینده‌ی نه تنها سینما که زندگی از بطن آن برمی‌خیزد و یا چون حقیقت تصویرهای مصور درحقیقت متصل و یکپارچه‌ی لوح محفوظ و از آن‌جا در آینه و مرآت کتاب بازتاب یافته و به‌صورت قرآن خواندنی درآمده است. پس در مکالمه با قرآن که آینده در آن تصویری نامرئی دارد و ثبت است، سرنوشت سینمای آینده رؤیت خواهد شد. رؤیای ما را قرآن تعبیر خواهد کرد، چنان‌که نه تنها مدام ما قرآن کریم را می‌خوانیم بلکه بی‌وقفه به‌وسیله‌ی کلام‌الله خوانده می‌شویم. پس آینده‌ی سینما نیز خوانده می‌شود. حرفم اصلاً به معنای پیش‌گویی و توصیف سینما به‌وسیله‌ی کتاب خدا نیست؛ چیز دیگری است. از سوی دیگر، امّا خوانش قرآن مجید، گذشته‌ای متوقف در هزاروچهارصد سال پیش نیست؛ خیلی دورتر است، دورتر تا آغاز آفرینش. دیگر برای سخن گفتن از سینمای دینی و آینده ما در جاده‌ای نوری به عقب کشیده می‌شویم. حال، تبارشناسی سینمای آینده وصل می‌شود به رؤیا، به فص یوسفی و باز به آغازتر به آدم به آموختن اسما به آن «کُن» فیکون. به‌صورت‌بندی زیبایی و آغاز تصویرگری وظهور آن غیاب و غیب‌الغیوب ابدی.

سینمای آینده بدین‌سان با تصویر ظاهری و ظهور تصویری، تفسیر نمی‌شود با غیاب و غیب تاویل می‌گردد؛ تنها با فاصله‌ی یک پرده و کمانی بلکه کم‌تر به ذات ابدالآباد در عما و ظلمت و غیب نام‌ناپذیر و معناگریز و

بیان ناشدنی حق تعالی. می دانیم که اولین تجلی، عقل اوّل بود و عقل اول وجود پیام آور خاتم (ص) بود.

به نگاهی مدرن: ذهنیت عقب افتاده ی راکد پیشامدرن مابعداسطوره‌ای و «دینی .اشراقی» ایرانی، از ناتوانی و جهل و واماندگی، مدام پدیده‌های مدرن را از حَیثیت واقعی و تاریخی شان جدا می کند. در آینه ی معقر این موجودیت واپسگرا، اشیا کژ و کوژ می شوند، شکل عینی واقعی شان را از دست می دهند و ریز و بی هویت می گردند و به صورتی سوررئالیستی در می آیند. از قرار معلوم، نوشته ی حاضر از همین نوع نگاه و بازتاب هاست که واقعیت سینمای معاصر را «وهم» می کند و به بهانه ی سینمایی آتی، به رمل و اصطرلاب و جفر و پیش گویی پناه می برد. و آینه و عصاره ی مدرنیته را به «اسطوره ها» و «افسانه ها»ی دینی و ملکوت و به یوسف و آدم (که البته من بلافاصله می گویم علیهم السلام) ربط می دهد. این را مدرنیّت علیه مرتجعیتمان و امثال من می گوید.

■فهرست شیندلر، ۱۹۹۳

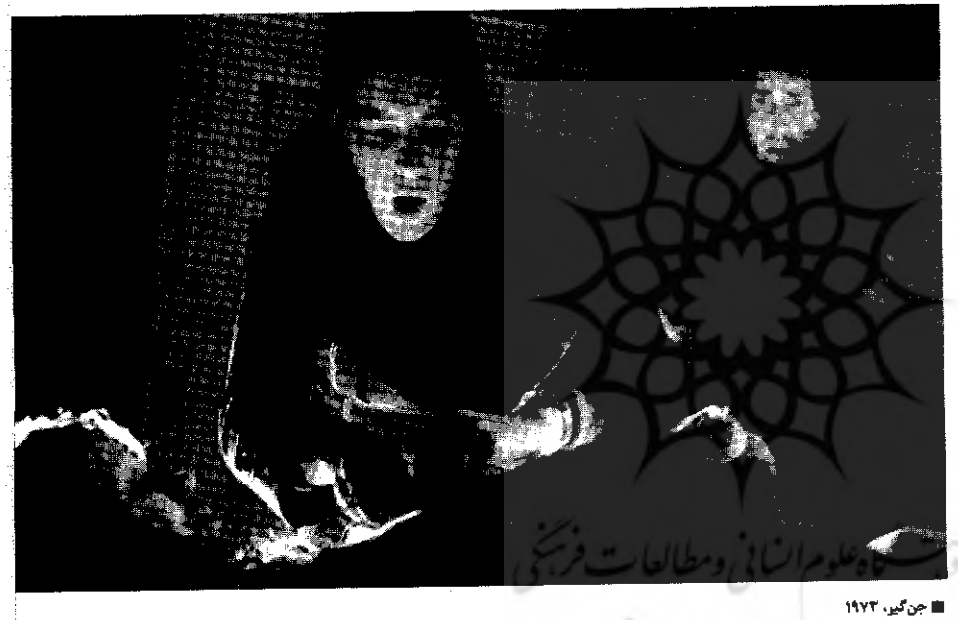
آخر چگونه می توان تبار سینمای آینده را با تمهیدات عین القضات همدانی و رؤیای یوسفی و تجلی ذات الهی و سریان و صورت بندی موجودات و حکایت زندگی آدم بر زمین تعبیر کرد؟ این آشفته سازی و اغتشاش اذهان پراکنده و معلق در نسبت و مدرنیته چیزی به بار نمی آورد، جز یک کابوس سوررئال و تابلوی وهم افزا از واقعیتی پیشارو. واقعیت حاضر، مسلماً چنین ذهنیتی را به تسلیم و تکرار همین تصویر موجود و پذیرش آن چه صاحبان سینما درباره ی سینما دیکته می کنند، فرامی خواند. برای آنان آینده ی سینما و معنای یک سینمای اینترنتی .کامپیوتری محیرالعقول با فن آوری لیزری و واقع نمایی پردازی حضور تماشاگر در صحنه ی حادثه های هولناک با انواع جلوه های ویژه و غیره است که محصول زندگی فن آورانه ی معاصر ماست. سینمای هالیوود می رود که با فریب، تماشاگر را در متن حادثه ی در حال تماشا بنشاند. بله، و شاید و خوب و ولی... امّا همه ی آن چه گفته شده و با اتکا و اعتماد مطلق به فرایند خطی همین مدنیّت موجود و تسلیم به آن گفته شده، نه عین آینده، بلکه تماماً چیزی از جنس آگاهی حدسی است. و درست به همین سبب، هر مدل حدسی دیگری نیز مُجاز است که پرداخته و بیان شود. این که کدام هوش، مدلی مقرّب تر را به واقعیت نیامده ی آتی حدس می زند، به خیلی چیزها بستگی دارد. من آن را وابسته کرده ام به راست پنداری مدل الهی آفرینش و مبداء و راست پردازی وعده های وحیانی و معاد. بدین سان آینده ی سینما را طبق این الگو فهم می کنم و سمت و سوی سینما را طبق این مدل حدس می زنم.

خوشبختانه، آینده ای که این سان تا به ژرفنای آغازین گذشته متصل است، چنان صحبت مفصلی را پیش می کشد که مجال اندک یک مقاله ی کوتاه، انواع گریزگاه ها را برای نویسنده ی خام سخنی چون من پدیدار می کند تا از جزئیات فراوان و براهین و مستندات و مستدلات رها شوم؛ سخنی که درعین حال پایانی برای آن متصور نیست، همچون ازلیت آفرینش و صورتگری بی انتهاست و گویی هرگز دوسرِ صحبت به هم نخواهد آمد و همواره

موضوع آماده است آن سوتر از خودش دنبال شود. چنین کلی‌بافی مبارکی برای هر مقاله‌ای، نجات‌بخش است. بااین همه، می‌خواهم بگویم گاه بداعت‌ها و بدایع غریبی در تصویر کلیات موجود است. جریانی کلی که هم به‌خاطر موضوع عظیمش و هم اقتداری که در کشاندن ما به سوی اندیشیدن در خود نهفته دارد، می‌تواند به تاریخ امتناع از اندیشیدن نقطه‌ی پایانی بگذارد و تخیّل ما را برانگیزد که شجاعانه تصویری نو و غیرمترقبه و پیشرو و درنتیجه قابل‌تامل برای جهان بیافرینند.

هرچه باشد انسان نیرویی ویژه دارد. آینده‌ی آن چیزی نیست که اتفاق خواهد افتاد، بلکه برای انسان آینده چیزی است که او آن را رقم می‌زند. و چه بسا تصور و تصویرهای ذهنی ما بدل به نیرویی شود که سینمای آینده را بدل به چیزی کند که امروز آن را حدس زده‌ایم. نیروی حدس آدمی البته نیروی شگفتی است. «حدس» گویی به آینده می‌گوید: به من نگاه کن، انتظار حادثه‌ی دیگری نداشته باش. من آنم که تجلّی نام «خلاق» و «مبدع» و «باری» و «مصوّرم». واقعیت تصویری که می‌پردازم، به تصویر واقعیت آینده‌ای که تویی بدل خواهد شد.

و آیا هنوز نباید باور کنیم که نیروی تصویر عجیب و مرموز است؟ آن آسمان‌خراشی که تصویر واقعیتش را همگان مشاهده کردیم که چگونه طعمه‌ی پرنده‌ی آهنین شد، پیش از این بارها بسان واقعیت تصویری بر پرده‌ی سینما، آسمان‌خراشی جهنمی را حدس زده بودیم! آیا همه‌ی این‌ها کفایت می‌کند تا اکنون وارد بحث اصلی شوم و خلاف ژانلوک نانسی بارجوع به گذشته، جنین آینده‌ی سینما و نسبتش را با دین تصوّر کنم؟ آری، گذشته‌ی آن همه آغازین، حدس بلکه مدل رویدادهای آتی را نهفته دارد.



■ جن‌گیر، ۱۹۷۳

از آرمان تصویر واقعیت، در همین گذشته‌ی نزدیک سینما شروع می‌کنم و به آغاز آن سری می‌زنم تا به گوهر واقعیت تصویر در خلقت هستی دست یابم و آن را سکویی سازم برای پرتاب به آینده‌ی سینمایی که ناگزیر با ذات دین و راه رابطه دارد، زیرا «راه» پس از صورت‌بستنِ امر ناب، معنی می‌گیرد و تصویری است میان تصویرها.

سینمای اکنون که به چشم‌برهم‌زدنی به سینمای همین گذشته نزدیک است، فعلاً با دو دسته آثار اصلی توضیح داده می‌شود:

۱.سینمای متکی بر آخرین دستاوردهای فن‌آورانه، یک سینمای وهمی .داستانی که در هالیوود می‌بالد و به‌طور روزمره به ارقام سرمایه‌ایر تکنولوژیکی گسترش‌یابش افزوده می‌شود؛ سینمایی که در سال ۲۰۰۱ نیز انواع و گونه‌های مختلفش بازار جهان را فتح کرده و اوصافش را همگان می‌دانیم و ادامه‌ی سینمای دهه‌ی نود و دهه‌های پیش‌تر بوده است و از شیطان و انبیا تا موجود فضایی و ابرمرد و هنر فانتزی را برای سرگرمی گرد می‌آورد. **ماسک، ماتریکس، فانتوم‌ها، ترمیناتور، جیغ، مردان ایکس، ماموریت غیرممکن، نیکی کوچک، سیاره‌ی میمون‌ها، سیاره‌ی وحشی‌ها، گرینچ، حس ششم، مومیایی، غول آهنی، بازگشت بتمن**.... و انبوهی دیگر از هزار فیلم هالیوودی دهه‌ی آخر قرن بیستم نه تنها با استالونه و آرنولد، اسطوره‌های هالیوودی را وسعت دادند

و به مهاجمان فضایی و جنگ ستارگان و به مرگ‌آفرینی نیروهای شیطان هالیوودی در ادامه **طالع نحس** و **جن گیر** و به رویدادهای هولناک حضور میمون‌ها بیش از سه دهه پس از راز کیهان، تداوم بخشیدند، بلکه همچنان قصه‌پردازی جذاب همه‌ی گونه‌های جنایی، جنگی، ملودرام، تاریخی، حادثه‌ای و همه‌ی اسطوره‌های شهری مدرن و گذشته‌ی کهن‌سال را خوراک سوداگری بزرگ صنعتی کردند که مقام هفتم را در میان صنایع عظیم آمریکایی دارد و در کنار بازرگانی، سینما را به جذاب‌ترین رشته‌ی تحصیلی و شغل آمریکایی بدل کرده است. فریبی که دلار سرازیر می‌کند.

آثار برگزیده‌ی سال ۲۰۰۱ نشان کامل حیات ژانرهای هالیوودی است. آثار عظیم، تکان‌دهنده و افسونگر که مهارت، فن و جذابیت زیبایی ویژه‌ی خود را داراست. این آثار فقط داستان‌هایی مثلاً درباره‌ی شیطان به روایت هالیوود که به نحو بارزی خود را علاقه‌مند به موضوع‌های ماوراءطبیعی نشان می‌دهند و با تکنولوژی فراصنعتی، تماشاگر را به هیجان می‌آورند و سرگرم می‌کنند و آگاهی‌های وهمی می‌پراکنند، نیستند. نیز قصه‌های دلنشین (و ساختگی) از زندگی‌هایی‌اند که آزموده‌ایم اما اکنون نور، رنگ، بازی، دکور، حرکت، هیجان و خیال بدان گرمایی افسون‌زا و رؤیایی تصویری می‌بخشد؛ آن را از متن زندگی بر می‌کند و به امری داستانی و شکوهمند، شبیه همه‌ی قصه‌های افسانه‌ای همه‌ی دوران‌ها بدل می‌سازد. نوار فیلم‌برداری جلوی چشم بیننده باز می‌شود. فیلمی فریبنده در سختگیری که به علت جریان یافتن یکه‌اش همایونی و مقتدر به نظر می‌رسد ما را با خود می‌برد، دور می‌کند، خواب می‌کند. ما تنها وقتی چراغ‌ها روشن شد، به خود می‌آییم. واقعیت تصویر، آن‌جا در ظلمت کمین کرده تا فرایندهای بعدی یک اثر هالیوودی اندک‌اندک فرجام یابد. فرایندی که تنها گاه به انفجار سینمایی برج دوقلو به تبع رویدادهای بر پرده ختم می‌شود، امّا همیشه در درون ما، چیزی رفیع را منفجر می‌کند که نادیده باقی می‌ماند. از این دست شاهکارهای هالیوودی را همه به خاطر داریم.

در دهه‌ی اخیر هم فرقی ماهوی با قصه‌پردازی دهه‌های پیش‌تر نداشته‌اند: **فهرست شیندلر**، **نجات سرباز رایان**، **سکوت بره‌ها**، **قاچاق**، **گلادیاتور**، **رفقای خوب**، **رقصنده با گرگ**، **نابخشوده**، **فارگو**، **ژاندارک**، **شکسپیر عاشق**، **رستگاری شاوشنک**، **محرمانه‌ی لوس آنجلس**، **بازی**، **تایتانیک** از این دسته‌اند و نیز **آقای ریپلی بااستعداد**، **نمایش ترومن**، **بیمار انگلیسی**، **لئون**، **قاتلین بالفطره**، **شجاع‌دل** و غیره. می‌بینیم به نسبتی که سینما به یکی از سیماهای زندگی ما تبدیل یافته، داستان‌گویی هالیوود با هنر آمیخته است. در تمام این شاهکارهای هالیوودی، شکوه و این نبوغ و کشف آمیزش واقعیت تصویر و تصویر واقعیت جای مطمئنی را به خود برای ایجاد گرمای عمل و جذبه‌ی حرکت اختصاص داده است. این همانی دو عنصر نامبرده، جهانی سرشار از تحرک و عاطفه را به‌وجود می‌آورد تا افسون‌زایی کند. همان‌گونه که گفته‌اند: «هدف این سینما فشردگی حوادث، کارایی روایت بصری، اثربخشیِ واقعیت و تاثیرگذاری عنصر عاطفی است.» برای تحقق این همه در سینمای افسون‌گرای آمریکایی، به چیزی جز شکل‌دادن دنیای حرکت و عمل و گسست از هر داعیه‌ی فرهنگی نیاز نبود.

البته و مسلماً در شکم همین سینما که بر اساس سنّت آمریکایی روایت و فرم‌بخشی به ماجرا شکل می‌گیرد، آثاری پدید آمده‌اند که برای تمدن تصویری، فخرآور است. این آثار با همه‌ی سیمای پردازش افسانه‌گونشان، به روح زندگی تقرّب می‌جویند. اگرچه «داستان»اند و با رؤیاهای تصویری و خیال و وهم درهم آمیخته‌اند، اما در همه‌ی عناصرشان از ماجرا تا شکل حدوث فیلم حاوی یک تجربه‌ی خلاقانه‌ی کشف پیچ‌وپیچ زندگی و جزئیات نهان آن‌اند. شکوه هنری و افسون‌زایی هالیوودی در این‌جا با چیزی به‌نام صداقت تماشا در بازی، میزانسن و فرم همراه می‌شود و شعوری فراتر را تصویر می‌کند. در این آثار، مهارت با ضرورت نگاه و کاربرد نگاه می‌آمیزد و ماجرا با بداعت بیان‌گری و طرح تازه‌ای از نمایش سینمایی و تشکل زیبایی‌شناسانه قاب تصویری ممزوج است.

فارست گامپ، **کریمر علیه کریمر**، **شکستن امواج**، **رقصنده در تاریکی**، **زندگی زیباست**، **داستان استریت**، **گوست داگ**، **زیبایی آمریکایی**، **چشمان کاملاً بسته**، **همه چیز درباره‌ی مادرم**، **راه‌رفتن مرد مرده**، **کجایی برادر**، **نان و گل سرخ**، **نام من جو است**، **گاو خشمگین**، **سگدانی**، **پالپ فیکشن**، **بزرگراه گم‌شده**، **گل راز من**، **گلوله‌ها بر فراز**

برادوی، یادداشت‌های روزانه‌ی عزیزم، تلما و لوئیز، هفت، تنگه‌ی وحشت و... این‌ها آثاری‌اند که در دهه‌ی اخیر پدیدار شده‌اند و ضمن داستان‌گویی سویه‌ای فرهنگی داشته‌اند و به چیزی زنده متمایل بوده‌اند؛ چیزی که نه برگرفته از صورت زندگی (طرز رفتار، محیط واقعی، بازی طبیعی نما و پشت‌پازدن به جلوه‌فروشی محیرالعقول و...) بلکه از وجوه عمیق‌تر واقعیت و معناهای واقعی‌اند و هم در آمریکا و هم در دانمارک یا اسپانیا یا ایتالیا و هر جای جهان ظاهر گشته‌اند و با خود تمنای آینده‌ای اندیشگون را حمل می‌کنند. اگرچه بیش از هر چیز همان سنّت سینمای دهه‌های پیش را تکرار و تقلید کرده‌اند.

۲. اما دسته‌ی دوم: آثاری که سینمای اکنون یا گذشته‌ی نزدیک می‌توان نامیدش که سینمایِ دیگری است. ورود به این سینما را می‌توان به زبان **بداهت فیلم** آغاز کرد:

> به نسبتی که سینما به یکی از صور زندگی ما تبدیل گردیده، زمینه برای شکل‌گیری نگاهی فراهم شده است که راستش دیگر نگاه درباره‌ی نمایش نیست؛ دیدی است که خصلت اصلی تفاوت آن را باید قبل از هر چیز در تفاوت وضع یا ایستار آن دید: در سالن سینما بحث بر سر این نیست که کار می‌کنیم تا زاویه یا فاصله‌ی دید تغییر یابد؛ یا بنگریم درحالی که اندریافت ما از محیط طبیعی شیئی که بدان می‌نگریم همچنان به حالت خود باقی باشد. نگرنده، در دل تاریکی، به صندلی تالار نمایشی چسبیده که نمی‌شود گفت محل آن تصویری است که در فیلم دیده می‌شود. بدین‌سان خود تالار است که به محل یا صحنه‌ی آماده‌شده برای دید، به جعبه‌ی نگاه، یا بهتر بگوییم، به جعبه‌ای تبدیل می‌شود که نگاه است، یا دید می‌دهد؛ به معنایی که در زبان فرانسه در اشاره به روزنه یا منفذی گفته می‌شود که از آن می‌توان دید و چیزی را زیرنظر یا مشاهده گرفت یا به آن سرکشی کرد.

حال می‌خواهم بگویم این سینمای دیگر همان روزنه‌ای است به هستی و آینده‌ی جهان، بدیهی است که این آثار هم نظیر تمام آثار سینمایی نه خود واقعیت بلکه تصویرهایی‌اند که ساخته شده‌اند. امّا تمایز این‌ها در آن‌جا است که واقعیت تصویر در این فیلم‌ها همانا دسترسی داشتن به ذاتِ واقع و زندگی است: به ذاتی که از پایندگی و مقاومت برخوردار است تا سرحد همه‌ی آن‌چه که به پرسش مرگ و زندگی و همه جزئیات زیسته‌شده انسانی ربط دارد. در این جا، نگاه بیننده در درجه‌ی اول در مقابل تماشا قرار ندارد بلکه قبل از هر چیز (و بی‌آن که موضوع تماشا منتفی باشد) نگاه بیننده در جعبه‌ی نگاه دیگری که نگاه فیلم‌ساز است داخل می‌شود. فیلم‌سازی که برای او تصویر همچون تصویر، به ذات واقع، به فرایند حسیّت مدرن و پرسش جدی و اندیشه و تامل، و نه سرگرمی و توهم باز می‌شود. این ماهیت یک سینمای دینی است.

بحث بر سر نگاه است و تمایزی که منبعث از این نگاه که حتماً در پیشاپیش، نگاه زیبایی‌شناختی فیلم‌ساز جای دارد. با این نگرش در کنون ما و گذشته‌ای که یک گام دور می‌شویم تا بنا به پیمان و عهد خود، یعنی سفر به دورترین گذشته برای ادراک معنای سینمای آینده، وفا کنیم، آثاری این چنین قرار دارند که میراث‌دار همه‌ی فرآیند تلاش برای دسترسی به ذات پایندگی و پرسش مرگ و در دل آن زندگی‌اند؛ با همه‌ی پیامدها یا شالوده‌هایش نظیر عشق.

در همین کنون ما و گذشته‌ی نزدیک، رهبری این سینما به درخشان‌ترین وجه در دست ایران است. خوب به اتفاق سینمای رویکردگرایی پس از انقلاب توجه کنید: در زمینه‌ی مورد بحث، من سینمای کیارستمی را در این جا بی‌رقیب می‌دانم. نام بردن از تمام فیلم‌هایش از **خانه‌ی دوست کجاست** تا **ای‌پی‌سی آفریقا** و صحبت درباره‌ی آن‌ها در حوصله‌ی این متن نیست، اما من از **ده فرمان، زندگی دوگانه‌ی ورونیک، آبی، سفید، قرمز، نوستالژیگ، استاکر، آینه، اینتر و پاریس تگزاس** نیز می‌توانم نامی به میان آورم. در حاشیه‌ی این کانون، به درجات گوناگون آثار سینمای ایران و جهان از **بچه‌های آسمان** با **بادکنک سفید** از **نیاز و گال و دستفروش** تا **تولد یک پروانه** از **مهاجر** تا **از کرخه تا راین** و **خاکستر سبز و رنگ خدا** و **شکستن امواج** و **سفر قندهار** و غیره قرار دارد. این سینما به گشایش نوعی

دیدن به سمت یک ذات واقعی منجر می‌شود. هنوز باید نه تنها دهه‌ها بلکه قرن‌ها و هزاره‌ها همین مسیر را بپیماییم تا به سرچشمه‌ی واقعیت تصویر و ارتباطش با ذات واقعی برسیم. آن‌جا است که نسبت سینما و دین از یک‌سو و سینمای دینی و آینده را کشف خواهیم کرد.

اما اینک که فرصت نیست از شرح و بسط چشم می‌پوشم. فهرست و سیاهه‌ی بازگشت به عقب را باز می‌گویم تا اندکی درباره‌ی اصل موضوع سخن گویم که چگونه سینمای آینده که به تجربه‌ی سینمایی مبتنی بر استناد رشد می‌یابد با تصویرهای «المصوّر» و صورت‌بندی جهان در ازل رابطه دارد.

تا به امروز، از آغاز سینما همه‌ی ژانرهای دسته‌ی نخست سابقه دارند؛ از جمله شاهکارهایی که ماجرا و مهارت، عمل و حرکت را با ابداع و جذابیت میخکوب‌کننده همراه کرده‌اند. از **تولد یک ملت** تا **نوای برادری**، از در **جبهه‌ی غرب خبری نیست**، **شورش در کشتی بونتی**، **بربادرفته**، **چقدر دره‌ی من سبز بود**، **کازابلانکا**، **هملت**، **مارتی**، **پل رودخانه‌ی کوای**، **پنجره‌ی حیاط عقبی**، **بن هور**، **داستان وست ساید**، **لورنس عربستان**، **بانوی زیبای من تا اشک‌ها و لبخندها**، **مردی برای تمام فصول**، **کابوی نیمه‌شب**، **ارتباط فرانسوی**، **پدرخوانده**، **پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته**، **آنی هال**، **آخرین امپراتور** و... همه و همه شاهکارهای داستان‌گوی دسته‌ی اول‌اند. هرچند خواهیم دید تفکیک مطلق دو دسته، و حتی استناد و افسانه آن‌قدر آسان نیست.

امّا دسته‌ی دوم، آن روزنه‌ای که نگاه بیننده را بسیج می‌کند و فرامی‌خواند تا «به جعبه‌ی نگاه فیلم‌ساز» وارد شود که واقعیت تصویرش می‌کوشد به چیزی از ذات زندگی و واقع دسترسی پیدا کند، آن نیز از آغاز سینما سابقه داشته است. من قطار لومی‌یر را آغازگر این روزنه می‌دانم. واقعیت تصویر در این‌جا اگرچه از جنس تصاویر برزخ، رها از جسمیّت جهان و هستی ملموس است اما نشانه‌ای است برآمده از آن و اشارتگر به آن. این رابطه همان ارتباطی است که خواهیم دید میان جهان به مثابه تصویر و ذات واقع وجود دارد. وقتی به اندازه‌ی کافی به عقب برگردیم و به آغاز «آلن» سفر کنیم، در آن گذشته‌ای که دورتر از آن متصوّر نیست، این ارتباط را کشف خواهیم کرد.

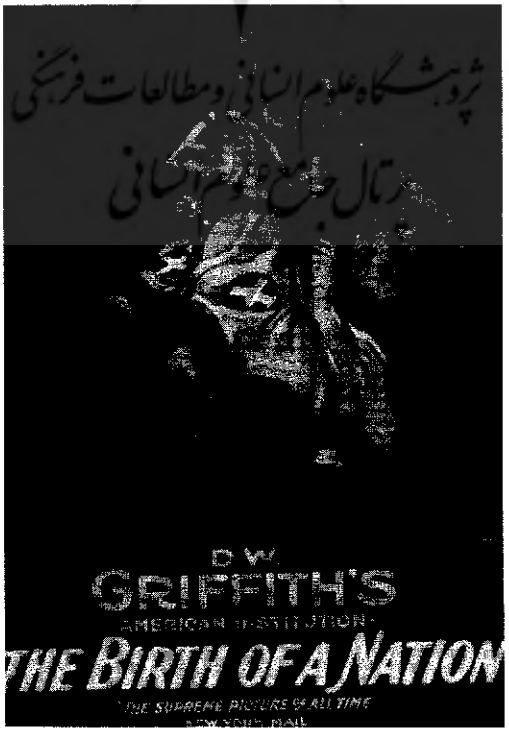
امّا نکته‌ی جالب آن است که چگونه اصرار به لمس عینیت واقع‌گرایی در سرشت خود با تصویرگری باطنی الهی پیوند دارد. البته باید بگویم این نسبت، بسیار سریع، در واقعیت نگاه مدرنیته و توهم‌های تفسیر غیرالهی و اومانیستی خلاقیت و مصنوع انسانی و واقعیت مسلط سینمای جهان و ظهور سینما همچون صنعت هنری سرمایه‌سالار و سودایشه و سلطه‌ی مدنیت سرمایه‌داری بر مناسبات فیلمیک و تثبیت سینمای هالیوودی آمریکایی فراموش شد یا لااقل به صورت مغلوب، حاشیه‌ای، همچون کالایی فرهنگی و موزه‌ای درآمد. سلیقه و حسیّت مدرن یک دوران به‌وسیله‌ی قوانین مدنیّت آمریکایی هالیوودی پرورش یافت و کم‌کم این توّهم پدیدار شد که دینامیسم و عاطفه و افسون تصویری هالیوودی همان خیال و فرمان الهی و حقیقت مطلق سینما است.

اما هالیوود تنها با فشار سرمایه نگاه دیگر سینما را به عقب راند که از همان آغاز سینما پدیدار شده بود و با تمنّای ذات واقع به شیوه‌ی انسانی به تصویرگری واقعی الهی تقرب می‌جست. دست‌شستن از نگاه لومی‌یر به زندگی، و گرویدن به افسانه‌های وهمی و تخیّلی ملی‌یس و سفر عجیب و غریب یک‌بار برای همیشه، سینمای دسته‌ی دوم را وادار به تسلیم در برابر داستان‌پردازی نکرد. امروز لویی فوبیاد (۱۸۷۴-۱۹۲۵) را به یاد نمی‌آوریم. او در ۱۹۰۶ رئیس هنری گروه کارگردانان سینمایی مؤسسه‌ی گومون فرانسه بود. فوبیاد کوشید در ادامه‌ی راه لومی‌یر، یا بهتر بگوییم نگاه لومی‌یر، یک ردیف فیلم‌هایی بسازد که تصویر بکوشد به ذات واقع رو کند و در برابر سری فیلم‌های **ویتاگراف** آمریکایی مقاومت نماید. او دست به تهیه‌ی فیلم‌هایی با عنوان **صحنه‌هایی از زندگی آن‌طور که هست** زد و اعلام کرد: «صحنه‌های این فیلم می‌خواهند برش‌هایی باشند از زندگی... و به کلی عاری از تخیّل. در آن‌ها انسان و اشیا آن‌گونه نشان داده می‌شوند که هستند.» فوبیاد در فیلم‌هایش نظیر **اعتصاب**، **تراست**، **آدم‌های صمیمی** و **سرنوشت مادران**، کوشش کرد به زندگی روزمره و محیط آدمی تقرّب جوید اما فشارهایی که از نظر تجارتی توسط گومون بر او وارد شد او را مجبور کرد به درام‌های عشقی و سطحی روی آورد. آیا عجیب نیست آثار تا این حد تخیّل‌گریز را به تخیّل الهی ربط می‌دهم؟ خواهم گفت نه.

به‌هررو، این رویداد در سینمای جهان بارها تکرار شد. انقلاب شوروی چندی تمایل به رویکرد به زندگی را تشدید کرد، اما دو چیز مانع تقرّب واقعیت تصویری کسانی چون ورتوف، آیزنشتاین و داوژنکو و دیگران به زندگی بود: حجاب ایدئولوژی مادی ونظام استالینی. مانع استالینی در قالب یک نظام قدرت در فرانسه، انگلیس و آمریکا و ایتالیا وجود داشت، اما ایدئولوژی چون پرده‌ای، آن منفذ و جعبه‌ی نگاه را در این کشورها و فیلم‌سازها به کدورت کشاند تا امکان وحدت واقعیت تصویری فیلم و ذات واقع با همه‌ی سیمای چندوجهی، محتمل، غیرقطعی و زیبایی‌شناختی‌اش مورد تهدید قرار گیرد. این است که حتی «سینما. وریته» هم به‌نوعی دچار سرنوشت «سینما. چشم» بود. اگرچه حتی این سینما که از پشتیبانی ایدئولوژیک برخوردار می‌شد، هرگز از حاشیه به متن نیامد. هم تغییر ذائقه و هم سلطه‌ی سرمایه‌ی مالی و ارعاب فرهنگی و رشد معکوس سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی مردم این امکان را از سینمای نوع دوم، ولو همان سینمای ایدئولوژیک گرفت و برای یک دهه در حاشیه ماند.

تنها در یک برهه بعد از جنگ جهانی دوم، زمانی که واقعیت با همه‌ی جثه‌ی جسیم، بیدارکننده، دردبار و غفلت‌ناپذیر، خود را در برابر نگاه حیرت‌زده‌ی آدمی قرار داد، این سلطه کم‌رنگ شد و نئورئالیسم آرمان تصویرپردازی و نگاه لومی‌یر را پیگیری کرد. اما با یک شرط با دست‌شستن از حالت بیداری تصویر نسبت به همه‌ی صداهای زندگی و فرورفتن در رؤیای دراماتولوژی رؤیاگونه و داستان‌پرداز از یک سو و بن‌مایه‌ی تفسیر چپ از واقعیت از سوی دیگر.

به‌هرحال، از آن پس، زیباترین و ژرف‌ترین آثار هنری تنها به گونه‌ای رؤیاوار و قصه‌پرداز با زندگی (و نیز مرگ و شالوده‌ی آن عشق) تماس یافتند و ارجمندترین آثار مدرن خالی از این روح نبود. آیا **جاده‌ی فلینی**، **هشت‌ونیم** و **زندگی شیرین** او، و یا **نور زمستانی**، **پرسونا** و **مهر هفتم** برگمن، ترز کاوالیه، **نازارین** و **تریستانا** بونوئل، **ژاندارک**، **اوردات**، و **روز خشم** درایر، **کشیش روستا**، **موشت**، **یک محکوم به مرگ می‌گریزد**، و **پرل** برسون، و **شب و کسوف** و **آگراندیسمان** آنتونیونی و بالاخره آثار پازولینی، ویسکونتی، روسلینی، فورد، چاپلین و... را به یاد می‌آورید؟ این شاهکارهای بی‌بدیل هنری بدون تردید، در اعماق خود از عطش تقرّب به زندگی و ذات واقع می‌سوزند. ممکن است در صورتشان اثری از دین نباشد، اما پرسش‌هایشان سرشتی هستی‌شناسانه دارد. اما در همه جا به جای افسون‌زدایی با افسون‌زایی ماجرا و خیال و لعاب ناواقع آمیخته‌اند. آفرینشگری و خلاقیّت و اندیشه، مقهور جذابیت و کششی است که یک‌بار برای همیشه به‌وسیله‌ی سینمای داستان‌پرداز تعریف شده بود و بالاخره تصویر مقهور کذب شد و سینما گرفتار افسون همه‌ی هنرهای پیشین شد که می‌خواست از آن بگریزد (گرفتار «غوایه»). تخیّل در این‌جا اتفاق دیگری جز همان افسون هنرهای پیشین نبود. هنرمند به‌جای رویاندن روایت بر متن استناد که خود نیز به‌طور عریان در آن‌جا می‌بایست حضور می‌داشت، به پرسونا و نقاب متوسل شد. تصویر داستانی نقابی برای رویدادهای موحش و هولناک واقعیت و تصویر زندگی بود که تجلّی و ظهور یکپارچه آن تنها در قیامت ممکن است. تا آن زمان، سوفکل بر خود پرسونای **ادیپ شهریار**، داونیچی پرسونای **مونالیزا**، برگمن پرسونای بازیگر نقش الکتر (یا شش صحنه از یک ازدواج) و غیره را می‌پوشاند؛ چنان‌که فلوبر پرسونای **مادام بوواری** را پوشیده بود و داستایوفسکی پرسونای شخصیت **خاطرات خانه‌ی اموات** را و الی آخر...



اما آینده‌ی سینما رهایی از پرسونا و ظهور تصویری است شبیه تصاویر برزخی ذات واقع و شبیه تصاویر راستگویی رؤیای

یوسفی و یا تصاویر بی‌دروغ قیامت، زیرا این صورت‌بندی یک‌بار در عدم شکل بست و با ظهور اسماالله و نزول صورتگری تا صورت‌های ملکوت و بالاخره تصاویر ناسوتی که همین شکل جسمیّت یافته زندگی‌هاست، با همه‌ی وجه اصیل تکان‌دهنده، تراژیک و کمیکشان به صورت واقعیت جهان تحقق یافت.

سینما با بازگشت به اعماق گذشته واقعیت تصویری را کشف می‌کند که بی‌سابقه است. آن کنون ممتد ذات واقع، در گذشته محبوس نیست؛ سیمای دیگر آن، امکان آتی امتداد آن است. این است که سینمایِ آینده از بازی و وهم و سرگرمی به یک بازی جذاب‌تر و اصیل‌تر و میخکوب‌کننده‌تر روی می‌کند، به بازی واقعیت تصویری که به ذات واقع دسترسی می‌یابد. در آن صورت، فیلم‌ساز نمی‌هراسد که خود را به نمایش بنهد؛ اما این‌بار به فجایع یا انوار و پرتوهای روح و زندگی جاری چشم خواهم دوخت. درست این جاست پیوند سینما و دین و آینده؛ جایی که نشانه‌های غیروهمی دردها و تمناهای آدمی جسارت ظهور و اشاره به حقیقت متعال را می‌یابد.

سینما از هم‌اکنون، به‌ویژه با رهبری سینمای رویکردگرای ایران در آستان آینده و قرن بیست‌ویکم، تمایل فراوانی به رویش روایت بر متن استناد از خود نشان می‌دهد. این آرمان ملحدانه‌ی نیچه‌ای، سوق طبیعی، که در هنر دیونوسیوسی‌اش تمنای هنر آپولونی را بیدار نگاه می‌دارد، و در اوج کفرپیشگی سرشار از پیامبری، و در اوج دجالیت سرشار از عطش مسیح‌گونگی است، بالاخره پاسخ خود را خواهد یافت. هنر تکثیرگرای تکنولوژیک والتر بنیامین این‌بار آخرین گام را برخواهد داشت تا ساختار هنر یک‌سره تغییر پذیرد و ما در نگاه فیلم‌سازی جای گیریم که تا سرحد امکان خود یکی از همگان است. مردی که در خانه و در خیابان و با زندگی روزمره فیلم می‌سازد تا به «وجود» گواهی دهد و به همه‌ی پیام‌های فراموش‌شده‌ی کلام قدسی که در ما تجربه می‌شود و بر آن پرده می‌افکنیم. آرمان سینما این جاست. به نحو پارادوکسیکال در اوج تحول فرامدرن و تکنولوژیک راه برای یک بیداری و نقطه‌ی دلخواه عارفان قرون کهن باز می‌شود. کاش می‌شد با مقایسه‌ی گفتار عین‌القضات و فص یوسفی و معنای عالم مثالی و نوری و عادت‌ستیزی عارفان و تصایرو شهودی، شکل وحدت معرفت اشراقی از یک سو و عصاره‌ی مدرنیته یعنی سینما و معنا و خاصیت آینگی آن را مفصلاً همینَ جا بیانَ

کنم. ناگزیر همه‌ی آن سخن‌ها حواله می‌شود به مقاله‌های جداگانه‌ای که از قول انتشار آن را به نام «هستی‌شناسی تصویر و تبارشناسی سینما» می‌دهم.

پس به‌طور فشرده بگویم بازگشت واقعیت تصویر (و نه توهم تصویر واقعیت) به ذات واقع حاوی یک تجربه‌ی قدسی است که ریشه‌ی آن در رؤیای صادقه و مهم‌تر از آن در تجربه‌ی جهان همچون تصویر و تجلی ذات متعال قرار دارد. در این صورت، سینمای دینی دچار توهم موضوع دینی و آداب و آیین شعار و مظاهر شریعتمدارانه نخواهد بود، زیرا طی تجربه‌ای طولانی دیده است انواع آثار هالیوودی از ده فرمان تا فیلم‌های علیه شیطان در سال ۲۰۰۱، انبوه فیلم‌های جن‌گیری و مردان ایکسی و حس ششمی تنها و تنها بیان سوءاستفاده از پرسش ذات متعال و هستی‌های ماورایی به وسیله‌ی سوداگری بوده که هالیوود با تحریف معنا به روی پرده آورده است.

رشد معرفت برهه‌ی گذشته‌ی سینما به ما نشان می‌دهد همواره حتی در آثار برجسته‌ی داستان‌گو، آن صورت‌های الوهی که نام عشق، مهربانی، ایثار، فیض، پاداش نیکویی، دادگری، پرسش مرگ و سرنوشت و غیره داشت، شالوده‌ی واقعیت تصویر بوده است. اما هالیوود با حجاب‌های متعدد، نگاهی گم‌شده و رؤیایی کاذب را بر رؤیت فطری طلب خیر و عشق و سپاس حاکم کرد و با خشونت و شهوت و فروش کالای جنسی، سینما را غرق راه‌های گم‌گشته و بیراهی کرد. این یعنی راه تصویر و هر نشانه‌ی عطوفت، عشق، عدل، هر شیء کوچکی که ما را به هر اسمی از اسما الهی و هر تصویری که ما را به تصور هر صفتی از صفات و اسماالحسنی چون خلاقیّت، رحمانیت، رحیمیت، حیات، حب، بشارت، آمرزش، غنی، دادرسی، عزّت، شهود، قداست، سلام، پناه دهندگی، جباریت، مصوریت، ماندگاری، عشق، گشایندگی، راز، مراقبت، منزه بودگی، طهارت، منانیّت، اُنس، میرانندگی، زندگی بخشی، مهربانی، بینایی، شنوایی، کشف، جمال، زیبایی، نیکویی، جود، ظاهریت، باطنیّت، پایداری، یگانگی، به پادارندگی، خشنودی، توانایی گشایشگری، دوستی آفرینی، صلح، دانایی، یاری دهندگی، پرستش، جزا، روشنی بخشی، نور، حضور و مهم‌تر از همه، غیاب و غیبت و ظهور صدها نشان و معنا و اسم دیگر در سینما برساند، یعنی زمانی که در ما حسی مقدس و مطبوع و فطری برمی‌انگیزد، چیزی نیست جز واقعیت تصویری که تجلّی ذات متعال است و سینمای دینی است.

حال این واقعیت تصویر در مبداء خود، مجال آن را فراهم آورده که با رجوع به معرفت بنیادین، از کذب رها شویم و با یک دوربین دیجیتالی به استقبال گشایش نوعی دیدن به سمت یک ذات واقعی، تماشای خودمان، تماشای ژرفناهای زندگی و محیط روزمره در خانه و محیط کار بپردازیم و بی‌محابا و شجاعانه سری به واقعیت هولناک باطنی خود بزنیم در آن ظلمت‌ها و نیز نوری را تماشا کنیم که بر آن پرده افکنده‌ایم. این رویش روایت بر متن استناد در سینمای آینده همان سیمای دینی است. سینما هر شکلی که بپذیرد و هر تغییری کند، واقعیت تصویری که به این حقیقت تاکنون درپرده قرارگرفته تقرّب جوید، ذاتاً ما را به آستان سَاحت مقدس متعال دعوت می‌کند. سینمای دینی آینده چنین شجاعتی را خواهد داشت که با اتکا به پیشرفت فن‌آوری، بسیار کسان را به تذکر به‌وسیله‌ی تصویرهایی که رؤیاهای صادقانه است، فراخواند. این سینما عملی خلاقانه تابع اولین تصویری‌گری در هستی است. یعنی عمل مصوّر، با نوری که تاباند، داستان رقابت ما آدمیان را در زمین تصویر کرد. اگر آدمی رسم جامع الهی است، این بار آفرینش چنین تجلّی و تکرار خلاقی را در پیش‌رو خواهد داشت؛ چیزی که در آینه‌ی سینما بهتر از هر جا باز خواهد تافت. گویی انسان عمل خدای‌گونه خود را در آینده با تصویری که رو به ذات واقع دارد و تابع صورتگری نخستین الهی و رؤیت صدق و نه کذب است، پی می‌گیرد.

این سینما هم اکنون در ایران مقامی والا دارد. راهبری کننده‌ی آن امروز در جهان عباس کیارستمی است؛ سینمایی که با همه‌ی حیثیت وجودی و زیبایی شناختی‌اش چنین است نه با صورت و ظاهر شعارهای دینی! سینمای آینده‌ی دینی، آینده‌ی سینمایی است رویکردگرا و با عطش رویش روایت بر متن استناد.