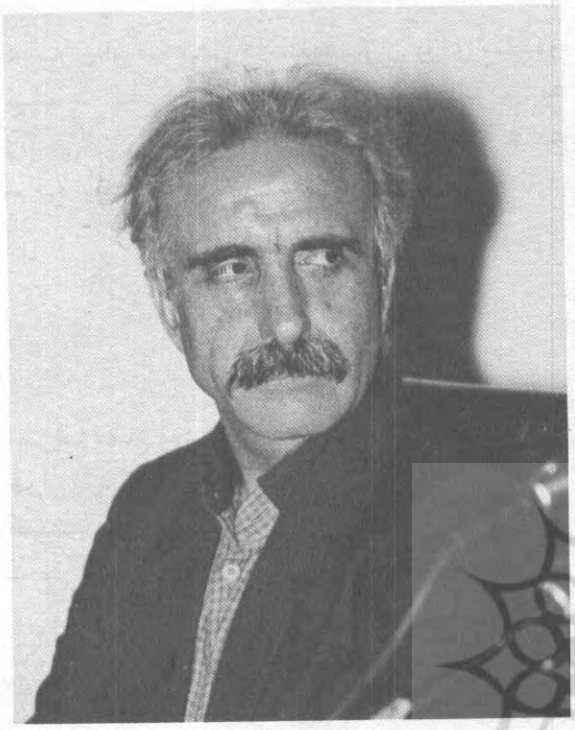
سخنرانی آقای محمدرضا اصلانی
در هم اندیشی

بیایید سینما را دوباره اختراع کنیم



به نام نامی حضرت الجمع

راست است که من نمی باید در این باب سخنی بگویم که کمترینم، و بی صلاحیت ترین و آنچه می گویم نه از سر حکم است که از سر ضرورت است و ناگزیری، و نیز تجربه هایی و فکرهایی که خواه ناخواه در سالیان دراز داشته ام.

باری. وقتی می گوییم دین از چشم سینما، یا سینمای دینی، حکم ضرور آن است که دین را از چشمهای دیگری هم می توان دید، و سینمایی غیردینی نیز هست، که به ظاهر چنین است و واقع این است که سینمای دینی به زعم بسیاری، اصلاً نیست و هرآنچه هست تاکنون غیردینی است. و سینما را آن نامحرم می دانند که بوالفضولی است سلطه جو و خرافه پرداز.

چند دید هست که سینما را محکوم می کند:

یکی آنکه دید و نظر و ساختار و غایت سینما را چنان می داند که یکسر به شبهه بی اخلاقی وفسادنمایی متهم است.

دیگر آنکه با ارجاع به نظرات اشپنگلر و هایدگر، حتی عنوان می شود که از رنسانس به بعد، علم و عمل، ابزارهای دگردیسی از برای سلطه جویی بر جهان خلقت اند، و انسان خود مدار، بر قیمت ویرانی هویت خود، به دایره هرمی سلطه جویی فروا فتاده و سینما نیز که از بطن چنین رویکردی پدیدآمده، ابزاری است که جز از برای چنین مقصدی نتواند بود. و به گفته ژان اپشتاین، ماشینی شیطانی است.

نظر دیگر آن است که سینما مستقیماً با واقعیت ملموس و دیدنی سروکار دارد و سینما تنها به لمس واقعیت ملموس می رسد، و از این نظر به خلاف کلام که می تواند نادیدنیها را بروز دهد، راهی به نادیدنیها از جمله خلجانهای درونی متافیزیک یا دینی ندارد.

این سه نظر، چنان به هم درآمیخته اند که سینما را در دامان گناه نمایی منزوی کرده اند، و هرآن کوشش در جهت دیگر، به شدت با شک و نفی بلد، متروك مانده.

در باب نظر دوم، می توان اشاره کرد به تجربه یی تاریخی. در قرون اولیه اسلامی افلاطون و ارسطو و علوم اوائل، راهی به جامعه اسلام نداشتند و نمی خواستند تا قفل اسطوره ارسطو را بر در احسن اعلل بنهند. اما با نهضت ترجمه و مساعی حنین بن اسحاق و دیگران، به درون حکمت اسلامی درآمدند و فارابی گرچه خود ارسطو را نپذیرفت و به جمهوریت افلاطون نظر داشت، اما خود معلم ثانی شد. و از ابن سینا تا ابن رشد، نه شارح که بازنگرنده و خلاق معانی، از حکمت یونان به حکمت شرق بودند. و ملاصدرا چنان ترکیبی است که هر دو حوزه را یکی می کند، و خود یک هرم فلسفی است که تعبیر وجود شامل او، اصول را به حکمت ثابت می کند، گرچه از حوزه فلسفه و کلام اصفهان رانده می شود.

کادر سینما بیش از آنکه نشان دهد، حذف می کند.
و از طریق حذف کردن و همزمان ارجاع به آنچه خارج از کادر است،
هستی سایه ها را تضمین می کند و معنی می بخشد.
معنا، از طریق ارجاع به حضور خارج از کادر به دست می آید.

بگیریم که افلاطون و نوافلاطونیان و ارسطو، نفس اندیشه اند، ابزار سینما، تنها ابزارند و کاربرد آنها در حوزه نظری به مکانیزم یا پایگاه صدور آنها، محدود نمی شود؛ هرچند هایدگر می گوید: *اگر تکنولوژی را امری خنثی تلقی کنیم، به بدترین وجهی تسلیم آن خواهیم شد، که چنین تصوری از تکنولوژی، چشم ما را به کلی بر ماهیت تکنولوژی می بندد.* اما تسلیم شدن به اشیاء ـ که در جهان امروز اشیاء تکنولوژیک است، و خود تکنولوژی ـ اشیاء را حامل فرهنگ می کند. فرق است بین پذیرای اشیاء شدن و تسلیم اشیاء شدن. که چون اشیاء را پذیرا شوی، همچون حضور بطری ها در کار موراندی نقاش ایتالیایی، مفهوم آنها به فراسوی فرهنگ عام گسترش می یابد.

اینکه ابزار سینما و شگردهای آن، از بطن بورژوازی سرمایه سالار صنعتی برخاسته، پس تنها می تواند حامل مفاهیم فردگرای جوامع سودا سالار، و انحطاط مفهوم انسانی باشد، نظری است که راه می دهد به شانه خالی کردن و نفی. ما به اندیشه یی جبری سوق داده می شویم. جبر صنعتی را می پذیریم و ترمینیسم تاریخی را. ما ضرورت را با جبر یکی می گیریم. ضرورت، قابل شناخت، قابل انتخاب آزاد است. جبر در حیطه تکوین است و شعور و فرهنگ را نفی می کند.

و اما در باب مساله سوم، محدود بودن سینما به حوزه واقعیت بیرونی. بیاییم به خود سینما توجه کنیم. چیست این سایه روشن بر پرده و بر دیوار؟ آیا با واقع و واقعات مواجهیم، یا با واقعیات یا با حقیقت؟ کدام؟ دریدا می گوید: *سینما علم اشباح است.* سینما در ابزار خود نه با جهان که با نور رابطه دارد. آیا بجز مجموعه یی از فوتون های نور است که بر پرده یی به سفیدی صیقل پرده نقاشان رومی در مثنوی مولانا، شکل می گیرند، و می گریزند، و ما را با حضور و حذف خود، و اشیایی و گریز خود، و سیلان مسحورکننده خود، با جهانی مواجه می کنند که در حکم چشم بستن به همهٔ جهان موجود است و چشم بازکردن به غار افلاطون؟ غار افلاطون، که عده یی رو به دیوار آن نشسته اند، و از پشت سرشان شعله هایی روشن کننده افراخته است و کسانی و اشیایی از برابر این شعله ها درگذرند، و سایه شان بر دیوار غار می افتد. و آن کسان که در غار نشسته اند، به این سایه ها سرگرمند، و این سایه ها را در عین حقیقت واقع خیال می کنند. آیا تشریحی از این مشخصتر از تالار سینما می توان داد؟ نوری که کسانی و اشیایی از برابر آن گذشته اند، و ما اکنون سایه هایی از حرکت بر دیوار غار ـ تالار می بینیم. در جایی گفته ام؛ غار افلاطون نخستین تالار سینمای جهان است، و افلاطون را می بایست در اتحادیه سینماداران راه می دادند و احیاناً می شد رئیس اتحادیه.

از این شوخی خنک که بگذریم، چیزی که این چنین تنگاتنگ، مثل افلاطونی را عینیت می دهد، چگونه می توان چنین جزم پذیرفت که در حیطه واقعات بیرونی متوقف باشد. چیزی که مجموعه فوتون های نور است. فوتون خود دیدنی نیست، ذراتی که عجولانه عبور می کنند، عجول تر از همه ذرات جهان. سرعت نور، معیار سرعت نهایی است، و معیار نسبی بودن زمان و نسبی کردن همه جهان، که همه جهان را به نسبت این ذرات درمی یابیم و با آن مواجه می شویم؛ یعنی که ما جهان عین را به کمک چیزی که غیب است، می بینیم.

اکنون بازگردیم به یک تعریف ریشه یی، در باب متقی. قرآن، این معجز همه زمانها، می گوید: الذین یومنون بالغیب. پرهیزگار کسی است که به غیب ایمان دارد. غیب را نمی توان دید، که به دیدن آن لن ترانی فرمود. اما اگر آن را باور کنیم، به آن ایمان داشته باشیم، می توانیم به شرافت شناخت برسیم. به کمک غیب است که هرآنچه می بینیم و می دانیم و به وجود می رسیم. به همان تعبیر از وجود در دید ملاصدرا، که شامل است، حتی ماهیات به شمول وجود ماهیت اند و درك وجود فی نفسه، متضمن درك ذات باری است. از این رو، درك وجود در پرتو غیب میسر است. وجود ساختاری و حتی تکنولوژیک سینما، از هرجا آمده باشد، تمثیل تکنولوژیک این کیفیت می تواند بود. نور حاضر است و جهان غایب. غیب حاضر است و عین غایب. در پرتو غیب حاضر، جهان غایب علنی می شود. چه چیزی بیش از این سینما را داوطلب بیان درون جهان می کند؟ از این است که برسون می گوید: *سینما گستره آن چیزهایی است که توضیح ناپذیرند.*

برسون و روسلینی، بیش از همه به این امر توجه داشته اند؛ نه از رویکرد ساده به تکنولوژی و شگردهای سینما، که از طریق کاربرد ذاتی سینما، از طریق حذف و حضور.

کادر سینما، بیش از آنکه نشان دهد، حذف می کند. و از طریق حذف کردن و ضربان ارجاع به آنچه خارج از کادر است، هستی سایه ها را تضمین می کند و معنی می بخشد. معنا، از طریق

ارجاع به حضور خارج از کادر به دست می آید، از این روست که در مسیح روسلینی، کل صحنه جامعه عبریان، برساخته و چیده است. چون یک واقعیت اکنون و حی. آن گاه دوربین چون یک گزارشگر عجول، به درون این واقعیت سفرمی کند، سیال و گریزنده. از چیزی به چیزی، از صحنه یی به صحنه یی. ما بخشهایی از صحنه عام را می بینیم. و آن بخشها که از کادر چشم دوربین گریخته اند، درواقع، تضمین کننده آن چیزی است که دوربین در این گذر سیال پرتوافکنی کرده.

برسون، در عین اینکه این عمل را حتی در کادرهای ثابت خود به انجام می رساند، که صدا را به عنوان عنصر دیگری از غیب بکارمی گیرد. که از خارج کادر وارد می شود و حضور غیب را اعلام می کند و کادر به خارج از خود ارجاع می شود.

کادر و کمپوزیسیون و سایه روشنهای تصویر، نه تنها از طریق فوتون های نور اعلام می شود، که از طریق غیب سایه روشنهای خارج از کادر و صدای خارج از کادر، حضور می یابد و این وضعیت را با جابه جایی صدا و تصویر تشدید می کند و تصاویر و اصوات از نشستن به جای یکدیگر تقویت می شوند.

نه تنها برسون یک مومن بالغیب است، که سینمای او نیز مومن بالغیب است، و استعاره در کار او یک عملکرد ذاتی است، نه یک عملکرد تصویری.

در سکانس بریدن و برانداختن درختها، در شاید شیطان، فروافتادن درختان، با حضور خارج از کادر صدای اره های برقی، و حضور پابرجای کنده بریده و صاف درختان، در حضور خارج از کادر یا غیب فروافتادن آن درختان، یک استعاره تفسیری، یک تاویل می توان گفت هرمنوتیک و درضمن یک تعبیر آپوکالیپسی از جهان موجود شکل می گیرد؛ نه از جهان امروز که از منطق امروز که فروغلطیدن آن درختان و سایه کنده آنها، سوالی است برای آینده، ... روحی که پرواز می کند و مقبره یی که می ماند. آیا به این مقبره ها می توان التجا کرد؟ در اینجا روح درختان است که در این فروافتادن پرواز می کند، صدای خارج از کادر فروافتادن درختان، صدای پرواز روح درختان است و سایه آنها، سایه حضور روح. می توان یکی از دینی ترین صحنه های دینی را در این سکانس ساده و مستند برسون دید:

آن درختانند همچون خاکیان
دستها بر کرده اند بر آسمان

همین حذف و پروازش را در احسن القصص می بینیم؛ در قرآن عظیم. هرجا یوسف خود هست، به زندان است و هرجا یوسف نیست، در آزادی و رهایی است و استعلاء. و نیز زلیخا تا آن زمان که هست، ناکام است و چون نیست می شود، کامیاب و مستعلی است. در قطع و وصل صحنه ها، در حضور و غیب

اوگستو مونو گاتاری - میز و گوشی

صحنه و وقایع نیز چنین است. برشها و تقطیع چنان است. حتی با خدت اسماء، که آنچه بیان می شود، از طریق آنچه بیان نمی شود، یکباره و هرباره، طراوت می یابد و آن عمق تودرتو را می شکافد. آن شکاف بین زمان و مکان و حادثات و اسماء، درواقع، فرورفتن در عمق است. نمونه شور برادران در باب کشتن یا فروانداختن یوسف است. بی فاصله آیه لله، قالو یا ابانا... می گویند، ای پدر ما ـ می گوید رفته پیش پدرشان و... بل بلافاصله، نزد پدر حضور دارند. گویی همه اینها در یک مکان، در حضور خداوند و حضور همه فاعلین موضوع در جریان است. و نظیر این قطع و وصلها را بین آیه های ۴۱ و ۴۲، و ۵۰ و ۵۱ و... می توان دید.

کلام خداوند، کلام ازلی است که بر ما حادث می شود. بنابراین، مسبوق به سابقه خود نیست، بل، مسبوق به حضور خود است و در لحظه حضور، مصداق خود را حاضر می کند و نه مصداق از پیش موجود را. وجود ازلی است و حادث حضوری. از این رو، خلاقیت، مطلق و بدون سابقه است. که شمول آن بر کل جهان، آن را به نظر ساده و مسبوق می نماید. حال آنکه خلق مدام خداوند است. هیچ لحظه یی ماضی نمی شود. کلام، همواره حاضر است. از این است که هربار که آن را قرائت می کنیم، نخستین قرائت و نخستین شناسایی است.

دراین نظر، تنها سینماست که به خلق مدام نزدیک می شود ـ تئاتر تا حدی و به وجهی دیگر. اما سینما در ذات خود هربار، فوتون های نور، فوتون های جدیدی است که هدایت می شوند و به چشم ما آن سایه روشنها جان می گیرد. این فوتون ها آن فوتون های قبلی نیستند. انرژی جدیدی هستند که شتابناك ما را دربرمی گیرند. از فراز سرما رد می شوند و جهانی را برملا می کنند.

کوشیده اند، سینما را از طریق زبان شناسی توضیح کنند؛ کلام ـ بجز در باب قرآن، و برخی کتب وحی شده ـ نشانه یی است اعتباری منوط به قراردادها، به جای آنکه چیزی را آشکار کند، همه چیزهای جهان را پنهان می کند و خود را می نمایاند. و از طریق ارجاع خود به قراردادها، به صورت قراردادی بر جهان اشاره می کند. اما نور از درون اشیاء می گذرد و آنها را می شکند. در اینجا، ما فقط با قراردادها روبه رو نیستیم، با ریاضیات نور مواجهیم، که موجب زایش درون اشیاء می شود. با افشای اشیاء و افشای قراردادها مواجهیم. کلام از طریق قراردادها، با جهان رابطه برقرار می کند و از طریق کاربرد قراردادها، که تفاوت سوسوری زبان و گفتار است. اما نور، مادر تصویر است. جهان را می زایاند. این گفته ژان بیتری که *رمان، داستانی است که در جهان شکل می گیرد و فیلم جهانی است که در داستان شکل می گیرد* ناظر بر همین معنی است.

سینما، ابزای است که لطیف ترین ذرات فیزیک جهان را بکارمی گیرد و کارایی گسترده یی دارد، به عنوان ابزاری از برای گفتن آنچه نیست. حتی اگر بپذیریم که در تولد و منشاء خودغربی است ـ که ژاپنی ها این را هم قبول ندارند ـ دلیلی بر غربی یا شرقی بودن آن نیست، که کاربرد آن و دستیابی به امکانات استعدادی این ابزار، بیان یا شرط وجودی آن است. گرچه از تکنولوژی برخاسته و به ظاهر شامل آن سوال معروف هایدگر در باب تکنولوژی می شود، اما محکوم به تکنولوژی نیست؛ که سازندگان بنام آن، لومیرها نیز از آن ناامید بودند. و اگر نبوغ پورتر و گریفیث و ملیس نبود، این ناامیدی، همچنان برجای می ماند. و اکنون این نیست که سینما به نبوغ این سینماگران ختم شده، بل هنوز امکانات سینما به طرزی شگفتی آور در بطن آن به جا مانده، و می باید کشف شود.

تیتوس بورکهارت که کوشیده است تا امر قدسی را در هنرهای پنج دین الهی جهان بازیابد و تشریح کند، تصریح می کند که: *برای اینکه بتوان هنری را مقدس نامید، کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحانی انتخاب شده باشد، بل باید زبان صوری آن هنر نیز بر وجود همان منبع گواهی دهد.*

و می گوید: *بینشی روحانی ضرورتاً به زبان صوری خاص بیان می شود.*

بورکهارت حتی هنر دورهٔ رنسانس را با آنکه اشباع از موضوعات مذهبی است، چون تصلیب حضرت عیسی، تا تولد او و دیگر قدیسان، و این موضوعات زینت و فضاساز رواقها و

سینما، ابزاری است که لطیف ترین ذرات فیزیک جهان را به کار می گیرد و کارایی گسترده یی دارد، به عنوان ابزاری از برای گفتن آنچه نیست. حتی اگر بپذیریم که در تولد و منشاء خود غربی است، کاربرد آن و دستیابی به امکانات استعدادی این ابزار، بیان یا شرط وجودی آن است.

سقفهای کلیساهاست، باری، دینی نمی داند. اما من در این باب مرددم، که نمی توانم مریم درخشان رافائل را و آبی خاص او را از برای رسیدن به یک اشارهٔ دینی نادیده بگیرم. اما نمی توانم گفت اگر جورج استیرنس که وسترن ساز موفقی است، داستانی از مسیح بسازد، فیلمی دینی ساخته است. حتی نام فیلم بزرگترین داستانی که می توان گفت، به معنی این است که واقعهٔ حضرت مسیح، یک داستان است از میان بی شمار داستانهای انسانی، که دست بر قضا داستان عظیمی است از برای روایت کردن و فروش داشتن. اجازه می خواهم بگویم که ساختار وسترنی ـ داستانگویانهٔ این فیلمها، بکلی از نفس یک حقیقت مقدس و کیهانی به دور است. نه اینکه این داستان را چون زمینی می کند، پس مردود است، که اینجا رد و قبول یا زمینی کردن منظور نیست. این نقض غرض است. اصلاً واقعهٔ عیسی مسیح، داستان نیست، یک حضور مطلق همیشگی است. واقعهٔ حضرت عیسی و امام حسین (ع) در طول زمان اتفاق نمی افتد و یک واقعهٔ در عرض تاریخ کیهانی است. بگذریم.

اما یک نگاره یا به اصطلاح مینیاتور ما، هنگامی که حتی کاری چون چوگان می ورزند، اشاره یی قدسی به کمال و ملکوت اعلی است. یک رفتار دینی نه تنها در موضوع خود که در ساختار و رنگها و عبور فضاها برهم است. خلیفه و حمامی کمال الدین بهزاد، در یک سوم قطع جانبی نگاره، با حضور تاش های لنگ های آویختهٔ حمام، و فعالیت دیگران، و حضور همهٔ فضاها برهم، یک کار و حضور و رنگ طرح آیینی ـ دینی است، هرچند که موضوع دینی نیست. و چراست؟

در نگاره های متأخر، سیاوش با آن چهرهٔ معصوم، به رو به رو نگاه می کند. گویی توقع دارد که تو او را ببینی که چه معصوم است و چه نترسیده، با پرچم سه گوش شعار نصرمن الله و فتح قریب. از آتش می گذرد. و تو باور می کنی او نیز چون ابراهیم اسلم وجهه لله است. و این حضور، داستان دیگری در طول تاریخ نیست، بل در عرض تاریخ، در همیشگی تاریخ است. و تاریخ، در اینجا واقعات گذرنده نیست، که مطلقیت اثبات ماهیت حقانیت قدسی است که خود این ماهیت به قول ملاصدرا، یک وجود بسیط است. به همین جهت از تاریخ فرا می گذرد.

کمی به تفکیک نگاه کنیم: دین به زعم بخش عظیمی از فقه اللغه شناسان اسلامی حتی، واژه یی است ایرانی. یا واژه یی مشترک بین ایرانیان و اعراب یا آریایی و سامی. در فارسی با کلمهٔ دانش هم ریشه است. دین در زبان فارسی یک آگاهی، یا زندآگاهی است. باور آگاهانه است و دانشومند. این آگاهی که اشراقی است و از سروش قلبی برمی آید و به نوعی، همان

ژاندارک ـ برسون

ناخودآگاه قومی است که در هر فردی فطری است. می باید صیقل شود، تا متجلی شود، و به سطح خودآگاهی برسد. نیز به صرف تمسک به عرضیات رفتاری، نمی تواند به عنوان دین یا باورآگاهانه از درون برخاسته تلقی شود. از این است که هر تجلی از آن جامع است و فقط به موضوعات یا رفتارهای عینی عادت شده، خلاصه نمی شود. همچنین نشان دادن این رفتارها یا حادثات، متضمن عرضهٔ یک هنر دینی نیست.

نه اینکه بخواهیم در اینجا به آن تفکیک رایج شدهٔ قدسی و غیرقدسی یا زمینی قایل شویم، که این تفکیک هستی های جهان به دو اقلیم مقدس و نامقدس در حکم این است که جهان را میان خدا و شیطان تقسیم کنیم. که بل له فی السماوات والارض کلّ له مانتون هیچ شیئی نامقدس نیست. این نگاه ماست که موجودی را از اصل خود جدا می کند. و آن اصل، چون آن نی، ناله می کند از جدایی. ما این ناله و فریاد را نمی شنویم، که آن فریاد از برای نامحرمان نیست:

تن زجان و جان زتن مستور نیست
لیک کس را دید جان دستور نیست

وقتی جهان ملک خداوند است، هیچ چیز غیرقدسی نیست. چنان که در حکایات مولوی همه چیز و همه کاری قدسی است و از آن معنای متعال و عبرت انگیز شگفت برمی آید. از ماجرای و قوتی که مردی است که داشت خوش دیباچه یی، عارفی، صاحب کرامت خواجه یی، تا زرگر و کنیزك، و خاتون و کنیزك، و امرودبن و... هیچ یک نازل و رانده و بی نصیب از معنای الهی نیستند. مولوی بزرگ از هریک از آنها، پرده پرده معنای باطنی شان را بیرون می کشد.

باری، با چنین تعمیم امکان قداست بر کل اشیای جهان، در واقع دین به عنوان باورآگاهانه به غیب، در برخورد با پدیده های

جهان، قداست آنها را آشکار می کند، نه اینکه پنهان کند و کنار بگذارد.

و اما ایمان چیست؟ اگر تعلق خاطر مطلق بدانیم به امر بی قید و شرط، یعنی نسبت به خداوند، که همان اسلم وجه لله قرآنی ست، و نیز فعل تمرکز یافتهٔ نفس انسان بدانیمش، که وحدت بخش تمامی افعال آدمی است، که در حیطهٔ الذین یومنون بالغیب، می گنجد یعنی اینکه از طریق غیب، اطمینان و امنیت می یابی تا با جهان درون و بیرون، باجهان اکبر و اصغر، مواجه و مرتبط شوی. این وحدت است که در کار هنر دینی خود را نشان می دهد و شرط آن است. این وحدت است که فیلمی چون شاید شیطان را یک فیلم دینی می کند، و بزرگترین داستان عالم را با آن همه بزرگی، و فیلمهای بزرگتر از آن را با آن همه زرق و برق، شک کنیم که دینی اند.

ما داستان دینی نداریم. حدیث داریم، که حکایت دیگری است. حدیث داریم و روایت که وجوه یکدیگرند. در روایت، شیوه و نحوهٔ گفتن، خود مفید است، وقتی روایت می کنیم، یعنی به آنچه گفته ایم، ساختار داده ایم. و این ساختار خود یک امر دینی است. از این است که ما به همهٔ داستانها و یا الگوها، یا خبرهای دینی خود، حدیث می گوییم. و از جهت تفکیک انبیا از اولیاء حدیث داریم و روایت. که هر دو وجهی ساختاری دارند. حدیث و روایت را نمی توان به هر نحوی گفت، مگر آنکه عنعنات آن به درستی شاخص باشد. و این خود یک نظم ساختاری است. که می دانیم یک معنی دین، حساب است، و حساب، یعنی نوعی نظم ریاضی ساختاری. مالک یوم الدین، یعنی پادشاه روزشمار، با اشاره به حساب و کتاب. و این تودرتویی عنعنات یک وجه ساختاری روایتهاست که ما کم به آن توجه کرده و آن را فقط در حیطهٔ علم الرجال محدود کرده ایم. درحالی که این خود یک شیوهٔ ساختاری بنیانی نیز هست. و نوعی الگوی بیانی است و در قصه پردازیها به شدت، رعایت می شود: حکایت می کند مستنبط این عبارات ... و اما ای ملک جوانبخت، حکایت می کنند که ... آن شنیدستی ... ندانم کجا خوانده ام در کتاب، حکایت کرد مرا دوستی که محرم راحتها بود و مرهم جراحتها ... والحکایت و علی عهدة الراوی و همهٔ اینها را می بینیم که در هزار و یک شب یا طوطی نامه، خود نوعی روایت در درون روایت است، و از همین عنعنات سرچشمه می گیرد.

این تودرتویی و عنعنات، نوعی شکل دلخواه و عرفی روایت نیست، بل علت غایی آن، رسیدن و نقب زدن است به اصل، به عنعنات می رسد به رسول یا به ولی، که وصل به خداست. و این تودرتویی که اغلب در تودرتویی فضایی از قبیل حفر یک سوراخ و از آن رسیدن به یک باغ دیگر و از باغی به صحرایی دیگر و ... و باز زیرزمینی دیگر، کشف درون تیره، و از درون ظلمات رسیدن به

نه تنها برسون یک مؤمن بالغیب است، که سینمای او نیز مؤمن بالغیب است، و استعاره درکار او یک عملکرد ذاتی است، نه یک عملکرد تصویری.

سینما ندایی است که به کوه جهان برمی خورد و به سوی ما باز می گردد. ما ندا می دهیم همه اشیاء جهان را که برخیزید، و با خود پرتوی از درون خود را بیاورید، و به سوی ما بازگردید.

آب حیات است. آب حیات در واقع همان ایمان به مطمئن قلبی است نسبت به حضور خداوند.

البته به قول کانت، انسان در صورت فقدان خدا، می تواند اعمال خود را انجام دهد. اما نه با نیت خالص، بل با نیت آمیخته به اغراض. وقتی نیت خالص است، مطلقاً در جهت اسلم و تسلیم است. و وقتی در این جهت بود، کی نظم وحدت یافتهٔ ریاضی ـ هندسی بر اعمال او و بر خلاقیتهای او محاط می شود و هر آن فعالیت او خلاقه است و هر خلاقیت او از سادگی و بی پیرایگی هندسی برخوردار است. همچون معماری دوران اسلامی، که در ساختار و سازه های خود حتی الهی است. ایمان و آموزه های اسلامی، در هر منطقهٔ خلافت، همان معماری بومی را تحت یک ساختار هندسی خالص می آورد. از طریق این ساختار و تناسبهای مجرد هندسی، فضایی از گل و خشت و آجر و سنگ، کاشف و انعکاس دهندهٔ نور و حضور الهی می شود. و خطی به تکامل رسیده از یک گیاه، می شود آن اسلیمی پیچیده یی که ناظر بر منظومه های کیهانی است، یا حتی خود منظومه یی است. این چنین است که سازنده و ساخته شده، یکی می شوند. وحدت عاقل و معقول، بر این وجه به خالق و مخلوق به صانع و مصنوع سرایت می کند، در واقع هنر فعل ایمان است و هنرمند، مؤمن به آنچه از غیبت توسط دستهای او ظهو می کند.

سینما نیز، با همه بدگویی های آدرنو، و زیبایی شناسان دیگر، چه در ابزار خود، چه در ساختار و شگردها و موازین خویش آغشته و ساخت یافته یی به ماده کور نیست. بل به این وابسته است که از جانب چه کسی، چه ملتی و چه امتی برتافته شود. کوره یی است که می نماید و برملا می کند که مس قلب یا زریم. آن کوره کیمیاگری است که جسم را به روح و روح را به جسم تبدیل می کند. می باید تافته شود تا کبریت و جیوه را از جسم بیرون کشد. یعنی، در عنصر روان و روح را یا به تعبیر دیگر

شناخت و وجود را وجود جسمانی را به نور و سایه روشن استحاله می کند. این سایه روشن فرار را بین ایدیهم و خلفهم می گذارد. این خاصیت اصلی سینما، که وحدتی زاینده است و همه اشیاء جهان را چه مادی و چه معنوی، چه جاندار و چه بی جان، تبدیل به ذرات نور می کند. این نوار سلولوئید، یک پرده شفاف است که به نور اجازه می دهد تا راه خود را بازکند، با نظمی هوش ربا، از میان ما بگذرد. درواقع عبرت عجیبی است بر همه سازندگان، تا خود را چون همین نوار سلولوئید، شفاف کنند. تا نور از آنان بگذرد و در این گذر، با ساختی که ایمان به چنین وجود شفافی می دهد، نورها با نظمی خاص، از او عبورمی کند. یک فیلمساز، تا به این شفافیت نرسد، هرآنچه می گزیند، شاید نتواند که این گزیده ها را به حیطه دین برساند، که دین فقط موضوعات یا حکایتهای سرگرم کننده مذهبی یا عرفانی، یا وابسته به خاطره های قومی و اسطوره یی نیست. بل، دین، ساختار درونی وحدت یافته آدمی است در جهت معبود و خداوند خویش. که این ساختار به خودی خود وجود را شفاف می کند، و نظمی وحدت دهنده می بخشد. این وجود شفاف، آن گاه می تواند از خود نورها را عبور دهد، خود یک سلولوئید معنوی می شود. آن گاه است که اتفاق می افتد و در پایان فیلمی چون اردت (کلام)، دختربچه یی، از بظاهر دیوانه یی که از آتش جنون ایمان گذشته، بخواهد تا مادری فرد مرده را برخیزاند، و به پاکی و صداقت این خواست، مادر از بستر مرگ، از جهان مرگ به جهان زندگان، می آید. و ما باورمی کنیم؛ به همان سادگی که در نمای آن فیلم هست. فیلمی ساده، خالص، بی پیرایه، بدون زواید، بی هیچ زرق و برقی، یا دست لانسلو، و دست بانوی شاه آرتور را در پرتو نوری که از لابه لای برگها می تابد، درنهایت حرمت در کنار یکدیگر نگاه می دارد. آیا این دستها هستند که قدیس اند، یا آن نور، یا آن حرکت، یا جایگاه آنها، و نحوهٔ رفتاری آنها، و فضای آنها که مجموع آنها، در وحدتی تجزیه ناپذیر، قداست الهی را در وجود آدمی اعلام می کند.

یا وقتی در رواق شبستان مسجدی کهن و بی پیرایه چون تاریخانه دامغان آتشی ناخودآگاه در ته آن افروخته می شود و نور سرد خارجی با نور گرم پروژکتور ترکیب می شود، این ترکیب در تداخل شدید خطوط هندسی خالص سفید گچی، سقف و ستونها بازمانده مسجد، یکباره رحمت خداوندی را حاضرمی کند. این تبار بی چیز بودن را می توان دید، در آن مجموعه پلان هایی که مجموعه پاها را نشان می دهد که به سوی ضریح امام رضا التجا می برند، با ندبه هایی که خارج از کادرند، پاهایی که یا برهنه اند، یا اگر جورابی به پا دارند، اغلب پاره و فرسوده است ـ نشانه یی که ظاهر می کند فقر مفرط را، اما، در زاویه دید دوربین، که این فقر مادی، خودنما و فقر درونی است. نیاز و نیازمندی که لحظه ارجاع به خود است؛ ارجاع به درون خود. و از این طریق، از طریق عرف نفسه، تمسک به قدرت واقعی و غنای واقعی. تا این فقر نباشد، اتصال به آن غنای الهی ممکن نیست. هرکس در مرحله یی، این فقر را بازمی یابد. و این مجموعه پلان ها از زاویه همسطح پاها، آن فقر درونی را یکباره در این التجا برمی نماید. آن مردمی را می بینیم که نیازشان آنان را به منبع حق و نور وصل می کند. ذره یی در دست دل عطار را.

یا: *یک دم دیدار دوست، هر دو جهانش بهاست*. در این مجموعه از پلان ها می توان یافت. این پاها، که می توانستند چون پای استدلالیان چوبین باشند، چون پای آشیل نقطه ضعف داشته باشند. یا چون پای اسکندر از غرب به شرق برود و بر منیت خود پافشاری کند. در اینجا خاضعانه و فقیر و فروافتاده به نیاز است. این نهایت نیاز، در این مجموعه از پلان ها، یک لحظه حضور حق را و اتصال نیاز را به بی نیازی مطلق برمی نماید، که این، کار سینماست. و این سینمای دینی است. که می بینیم در ساختار فیلمی چون **افسانه جودو** یا فیلمهای اولیه کوباياشی، یا چند فیلم میزوگوشی، خاصه اوگوتسو مونوگاتاری، و می پذیری که زنی این چنین با لبخند و صبر متین از شوهر بازآمده خویش پذیرایی می کند. حال آنکه سالها پیش مرده، در باغچه خانه کاشته شده. می پذیری که این تن که در باغچهٔ خانه کاشته شده، سبز شده و اکنون، پذیرای شوهر خویش است.

و می باید دید این فقر و برهنگی را در کارهای برسون، در نوع بازیگری که به گفتهٔ خود او، مدل، زیبا، با تمام حرکاتی که نمی کند (و می توانست بکند). یا می گوید:

مسأله بازیگری ساده، بازیگری درونی نیست. مسأله اصلاً بازی نکردن است. همچنان از نفس تکنیک سینما، نور در واقع اصلی است که چیزی نیست و از هیچ بودن خود، به دید نمی آید. اما همه چیز است و همه چیز با اوست که به دید می آید. این ایمان به غیب در سینما، غیب حضور واقعی است. در پرتو اوست که ما هر چه داریم، و هر چه می بینیم. غیب را نمی بینیم، اما با غیب همه چیز را می بینیم و با همه چیز ارتباط برقرار می کنیم. و مطمئن می شویم که این جهان هست. و مطمئن می شویم که این کوهی است که با آن مواجهیم، و فعل ماند است.

این ندا، در یک وجه، در قالب هنر، همان سینماست. سینما ندایی است که به کوه جهان برمی خورد و به سوی ما باز می گردد. ما ندا می دهیم همهٔ اشیاء جهان را که برخیزید، و با خود پرتوی از درون خود را بیاورید، و به سوی ما بازگردید.

این چنین ما حضور خداوند را احساس می کنیم و به غیب ایمان می آوریم.

این چنین است که این اشتیاق برمی آید که: بیایید سینما را دوباره اختراع کنیم. □