پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● در شمارهٔ پیشین نشریه، به دلیل افزایش صفحات و همچنین دیر دریافت کردن متن ویرایش شدهٔ مقالات و سخنرانی‌های اساتیدی که در همایش رسانهٔ تلویزیون و سکولاریسم حضور پیدا کرده بودند، متن مقالهٔ جناب آقای دکتر *علی‌اصغر فهیمی‌فر* از قلم افتاد که ضمن پوزش از این استاد ارجمند، در این شماره، متن خلاصهٔ مقالهٔ ایشان به چاپ خواهد رسید.

درآمد

می‌توانیم از سه منظر کلی به رسانهٔ تلویزیون به عنوان یک مقولهٔ ارتباطی و رسانه‌ای بپردازیم. این سه منظر عبارتند از:

۱. رویکرد مدیریت رسانه یا مدیریت تلویزیون که در این رویکرد مباحثی مانند کنداکتور، تحلیل جامعه‌شناختی و فرهنگی از نیازهای اجتماعی و مخاطب‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرند.

۲. رویکرد زیبایی شناختی رسانه که در این بررسی، خاستگاه‌های ایدئولوژیک و زیبایی شناختی زبان و تکنیک‌های تلویزیون و ابداع ظرفیت‌های بیانی جدید برآمده از بطن اقتضائات فرهنگی مورد بحث قرار می‌گیرند.

۳. رویکرد فلسفی در رسانه و تلویزیون که در این رویکرد، به مباحثی از جمله فلسفهٔ رسانهٔ تلویزیون، نسبت رسانه با فرهنگ‌های بومی، ذات تکنولوژیک رسانهٔ تلویزیون، هستی‌شناسی رسانهٔ تلویزیون، اقتضائات جوهری رسانهٔ تلویزیون پرداخته می شود.

در این نوشتار بر آنیم که از منظر دوم به رسانهٔ تلویزیون بپردازیم و به این دو پرسش مهم پاسخ دهیم که عناصر شرکت کننده در ماهیت تلویزیون چیستند و آیا می‌توان در این ماهیت تصرف کرد؟

پیش از ورود به بحث، ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که به اعتبار تکنیک‌های زیبایی شناختی می‌توان تلویزیون را در امتداد سینما مطالعه کرد. بنابراین، در فرازهایی از بحث، تلویزیون و سینما هم‌زمان مورد بحث قرار گرفته است.

آغاز داستان

سینما و تلویزیون شاید اولین رسانه‌های هنری بودند که تکوین و تولد آنها در تقدیر فکری و

تاریخی یک فرهنگ خاص؛ یعنی غرب رقم خورد. تمامی تمدن‌ها و فرهنگ‌های کهن در سیر تکاملی خود به صورت کاملاً طبیعی نیازمند هنرها شدند و هر کدام متناسب با مختصات فرهنگی خود مانند دین، زبان، دیدگاه‌های فلسفی، نژاد، جغرافیای طبیعی و... انواع قالب‌های هنری مانند شعر، داستان، نقاشی، موسیقی و معماری را آفریدند. بنابراین، از آنجا که خصایص زیبایی شناختی در هر هنری، ترجمان منابع فرهنگی هر ملت است، می‌توان گفت هر قوم و فرهنگی، هنرهای یاد شده را از بنیاد اختراع کرد. بدین معنی که مثلاً شعر، موسیقی و نقاشی در هنر سنتی ایران با شعر، موسیقی و نقاشی تمدن یونان باستان ماهیتاً متفاوت است و این تفاوت نه به اعتبار موضوعات، بلکه به اعتبار تفاوت‌های خاص زیبایی‌شناختی است. ریشهٔ این استقلال زیبایی-شناختی تمدن‌ها را باید در عللی مانند فاصلهٔ جغرافیایی و نبود ارتباط نزدیک میان تمدن‌ها و فرهنگ‌ها جست‌وجو کرد که در ادوار قدیمی وجود داشت و سبب استقلال ماهوی فرهنگ‌ها و هنرها می‌گشت و مانع می‌شد یک تفکر و فرهنگ چنان سیطره‌ای پیدا کند که به عنوان یک فرهنگ و تمدن جهانی تمامی فرهنگ‌های دیگر را زیر سلطه درآورد و در نتیجه هنر آن فرهنگ نیز بر جهان مسلط شود.

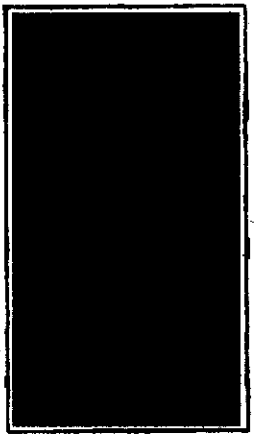
رابطهٔ تعاملی بین صورت‌های هنری و مبانی زیبایی شناختی هنرها با مبانی فرهنگی این تمدن‌ها سبب گردید که هیچ فاصله‌ای بین تفکر این اقوام با صورت‌های هنری وجود نداشته باشد و به قول جان دیویی، از راه هنر می‌شد فرهنگ آنها را شناخت.

در گذشته، ما با تمدن‌ها، فرهنگ‌ها و هنرهای مستقلی روبه‌رو بودیم، ولی اینک یک تمدن و فرهنگ، غالب به نام غرب وجود دارد که می‌کوشد دیگر فرهنگ‌ها را کاملاً در خود هضم کند و هنر آن به شدت بر دیگر هنرهای منطقه‌ای نفوذ کرده است. آغاز این روند را می‌توان از دوران رنسانس در قرن ۱۵ به بعد پی گرفت که ابتدای شکل‌گیری تاریخی پدیده‌ای به نام *دهکدهٔ جهانی*[1] و آغاز جهانی‌سازی غرب است.

نتیجهٔ این روند تاریخی آن شد که شاید برای اولین بار، سینما و تلویزیون به عنوان بخشی از تلاش زیبایی‌شناختی بشر غربی در خطهٔ جغرافیایی غرب شکل گرفت و با سرعتی باور نکردنی به فراگیرترین و مهم‌ترین قالب برای بیان احساسات زیبایی‌شناختی نه تنها انسان غربی، بلکه همهٔ انسان‌ها بدون توجه به تفاوت‌های فرهنگی، دینی، زبانی، نژادی و... تبدیل شد.

در جهان قدیم، احساسات زیبایی‌شناسی و هنری اقوام در روندی طبیعی، زبان تکنیکی خود را پیدا می‌کردند و قابلیت‌های بیان هنری متناسب با انگیزش‌های بنیادین مانند دین و ملیت شکل می‌گرفتند و این‌گونه نبود که یک قوم احساسات زیبایی شناختی خود را با قالب‌های هنری یک فرهنگ بیگانه منتقل کند. از این رو، هیچ‌گاه قالب‌های بیانی و هنری فرهنگ‌ها برای ارائه و بروز ارزش‌های فرهنگی همان اقوام دچار تصلب، کاستی و تنگنا نمی‌شد. با شکل‌گیری رسانه‌های

1. global village



مدرن در غرب مانند تلویزیون برای اولین بار انسان قرون جدید مجبور شد احساسات زیبایی-شناختی خود را بر محمل تکنیک‌هایی به منصهٔ ظهور برساند که زاییده و محصول ارزش‌های فرهنگی خود نبود، بلکه محصول فرهنگ غربی بود. همان تکنیک‌هایی که خود، تبلور ارزش‌های فرهنگ غربی بود و این نقطهٔ آغاز مباحثی با نام بحران هویت در هنر سینما و تلویزیون شد.

تلویزیون و سینمای غرب که برآیند روند تاریخ اندیشهٔ غربی است، خود به خود در انتقال و انعکاس مفاهیم و ارزش‌های سکولاریسم ورزیده شدند و با این فرهنگ تناسب پیدا کردند. همین تلویزیون و سینما به معنای مجموعه‌ای از تکنیک‌ها و روش‌های انتقال مفهوم، هنگامی که به دنیای شرقی، اسلامی و ایرانی صادر می‌شوند به علت تناسب نداشتن این تکنیک‌ها با ارزش‌های اسلامی و ایرانی نمی‌توانند در خدمت کامل مفاهیم بومی قرار گیرند و در بسیاری از موارد حتی نقض غرض هم می‌شوند. از اینجاست که این پرسش به وجود آمد که آیا می‌توان این توسن تربیت شده در غرب را بومی کرد؟

توجه به این نکته لازم است که مسائل و مشکلاتی فراروی بومی‌سازی رسانه‌های تکنولوژیکی مانند تلویزیون وجود دارد. این مشکلات تنها به کشور ایران مربوط نیست و معضلی جهانی است. البته معضلی نیست که بتوان با یک تدبیر و راه‌حل یکسان آن را از میان برداشت و مثلاً اگر یاسوجیرو اُزو فیلم‌ساز شهیر ژاپنی یا آندره تارکوفسکی، فیلم‌ساز روسی توانستند به مجموعه‌ای از تجربه‌ها و ابداعات زیبایی شناختی دست یابند، همان تجربه‌ها و ابداعات قابل استفاده برای دیگر فرهنگ‌ها هم باشد. هر فرهنگی باید بومی‌سازی را در بطن دقایق فرهنگ خود جست‌وجو کند و از راه نسبتی که ارزش‌های فرهنگی آن قوم با ماهیت زیبایی شناختی این رسانه‌ها برقرار می‌کند آن مشکل را حل نماید.

تاریخ نشان داده است که در هنر هیچ‌گاه یک الگوی انترناسیونالیستی به وجود نیامده است که بتواند به یکسان در خدمت فرهنگ‌های گوناگون قرار گیرد؛ زیرا ذوق و زیبایی به شدت وابسته به زیرساخت‌های فرهنگی هر جامعه است. پس هر ساختار هنری با محتوای فرهنگی خاصی نسبت برقرار می‌کند. به تعبیری، ساختار، خود نوعی محتوا است.

تصرف: از امکان تا رویا

حال که دانستیم باید در ماهیت زیبایی شناختی رسانهٔ تلویزیون تصرف کرد تا این زبان، قدرت تکلم فرهنگ بومی را پیدا کند، بیان این پرسش ضروری است که این مسئله تا چه حد امکان-پذیر می‌نماید؟ آیا تصرف زیبایی‌شناختی رسانه‌های تکنولوژیک منع ذاتی دارند یا اینکه می‌توان در ماهیت تکنولوژیک و زیبایی شناختی رسانه‌های جدید تصرف کرد؟

برخی اعتقاد دارند که سینما و تلویزیون از محصولات تکنولوژیک غربند و نمی‌توان آنها را مجرد از ماهیت و جوهرهٔ غرب بررسی کرد. غرب دارای وحدتی است که سایهٔ خود را بر اجزای

آن گسترانیده و هرگز نمی‌توان جزئی از آن را بی‌ارتباط با کلیت این ارگانیسم و در مغایرت بـا آن به کار گرفت. ماهیت تکنولوژی و رسانه‌های مدرن به عنوان اجزای تمدن غرب بـا حقیقـت ایـن وحدت نسبت دارند و میزان تصرف ما در ماهیت رسانه‌ها در حد اعراض خواهد ماند و حقیقـت آن جوهره از تصرف محفوظ باقی می ماند.

در برابر این نظریه، برخی معتقدند که تکنولوژی در خدمت انحصاری تمدن غربی و هیچ تمـدن دیگری نیست ولی اعراض آن می‌تواند در خدمت هر فرهنگی باشد. آیا می‌تـوانیم بگـوییم جـوهر علم، غربی یا شرقی است؟ هرگز. با این حال، می‌توانیم بگوییم علم می‌توانـد در خـدمت حقیقـت باشد و آن را آشکار سازد یا در ضدیت با آن، آن را مستور کند. در منابع دینی اسلامی آمده اسـت که علم، نور است ولی همین نور ممکن است به حجاب تبدیل شود؛ آن هم حجاب اکبر. بنـابراین نحوهٔ ظهور این مسئله بسته به نوع نسبتی است که با علم برقرار می‌شود.

اگر تکنیک را معادل فن به کار بریم و تکنولوژی را مرادف فن‌آوری بدانیم، آیا مـی‌تـوان گفـت که تنها غرب مهد فن و فن‌آوری بوده است؟ فن و فن‌آوری نتیجهٔ نیاز فطری و عملی انـسان بـه ابزارسازی بوده و در همه جوامع به وجود آمده است. اگر این گفته را بپذیریم که جـوهر و ماهیـت تلویزیون، غربی است و با بنیادهای فرهنگی ما منافات دارد پس دینی کـردن تلویزیـون و سـینما یک توهم است و این همه تلاش در ایران و دنیا در بومی‌سازی رسانه‌های جدید به ماننـد آب در هاون کوبیدن خواهد بود.

باید گفت دو رویکرد یادشده به ماهیت رسانه‌های تکنولوژیک،دارای ریشه‌های متباین فلـسفی- اند که لازم است مورد توجه قرار گیرند. رویکردی که معتقد است رسانه‌های جدیـد ابزارهـایی‌انـد که می‌توانند در خدمت فرهنگ‌های گونـاگون قـرار گیرنـد، رویکـردی ابزارانگارانـه اسـت. منـشأ تاریخی این نگرهٔ ابزارانگارانه از تکنولوژی را در آرای *ارسطو* می‌توان جست‌وجو کرد.

در این دیدگاه، فن‌آوری، نظم و سامانی است که انسان به اشیا ـ وسایل، آلات و ادوات، ماشین‌ها، مواد و علوم ـ می‌دهد تا به اهداف خود برسد. در این نگره، تکنولوژی، به خودی خود دارای هـیچ معنایی نیست، بلکه خنثی است. فن‌آوری، وسیله‌ای است در خدمت اهداف ما و نـسبت بـه وجـود آدمی و ماهیت جامعه، امری است عارضی و ارزش آن در واقع، تابعی اسـت از اهـداف غیـر فـن- آورانه.[۲]

در برابر این نگاه، فلسفهٔ تکنولوژی *هایدگر* قرار دارد. به اعتقاد او فرهنگ صنعتی معاصر، نظـام سامان‌دهی ابزارانگارانه‌ای است از وسایل غیراخلاقی، کارآمدی و کفایت فن‌سالاری کـه در برابـر انگاره‌های دینی قرار می‌گیرد. به عقیدهٔ او شرط صحت و اعتبار درک ما از رسانه و دیـن در بلنـد مدت، صیقل دادن فهم و درک خود از فن‌آوری است. تغییر الگوی کارکردگرایی به الگو و رویکرد دین و رسانه‌های جمعی، نیازمند آن نوع تلقی از فن‌آوری است کـه مبتنـی بـر سـاختار فـن‌آوری

2. Hood / w.f (1972). The Aristotelian Versus the heideggerian approach to the technology.C.Mitcham and R. macicey (eds) / philosophy and technolog: leadings in the philosophical problems of technology. New york press.

باشد. به اعتقاد هایدگر، این سخن به معنی شناخت فن‌آوری بر اساس مفهوم وجود و شناخت رفتار انسان به عنوان فرهنگی مبتنی بر فن‌آوری است.[۳]

هایدگر با نقد مبنای هستی شناختی تکنولوژی، الگوی ابزارانگاری را به چالشی سخت می‌کشاند. از نظر هایدگر، انسان با فن‌آوری رابطه‌ای بیرونی ندارد بلکه فن‌آوری با ساختار وجودی انسان عجین است.[۴]

در فلسفهٔ وجودی هایدگر، هستی انسان با اشیا و امور، تفاوت اساسی دارد. هستی ارادی، وجه ممیزهٔ انسان از دیگر موجودات است و وجود، فقط از راه انسان می‌تواند خود را آشکار سازد و تحقق پذیرد. انسان، تنها موجودی است که همهٔ اشیای عالم با حضور او معنا می‌یابند. پدیده‌ها هست بودن خود را از راه انسان آشکار می‌سازند. موجودات انسانی، آشکار کنندهٔ وجود هستند. آدمیان دارای موقعیت انحصاری کشف و طرح مسئلهٔ وجود از راه خودآگاهی منحصر به فرد خویش هستند.[۵]

دیدگاه ابزارانگارانه، تکنولوژی را برابر با مصنوعات و ابزار می‌داند و نوآوری‌های فنی را به سطح تولیدات فنی تنزل می‌دهد. در دیدگاه هایدگر، فن‌آوری، اسم نیست، بلکه فعل و فرآیندی است که در آن وجود انسان به صورت مرتبط با طبیعت شکل می‌گیرد.[۶]

از نظر هایدگر، تکنولوژی، ابزار صرف یا مجموعه‌ای از اشیا نیست، بلکه گونه و نحوه‌ای از ظهور و انکشاف است؛ یعنی حقیقتی است در گستره‌ای که این حقیقت رخ می‌دهد.[۷]

وقتی از تکنولوژی به عنوان امری خنثی سخن می‌گوییم، به بدترین نحو دربارهٔ آن داوری کرده و با آن روبه‌رو شده‌ایم.

این تصور که امروزه از آن تجلیل می‌کنیم، ما را از ماهیت و ذات فن‌آوری کاملاً غافل و گمراه ساخته است. *اید*[۸] معتقد است فن‌آوری، محصول ابتکارات فردی نیست، بلکه حصول و تکوین آن مبتنی بر دیدگاهی است که جهان فرهنگی و طبیعی بر ما تحمیل می‌کند. فن‌آوری از نظر هستی‌شناسی بر حسب داده‌های تمدنی که مسلّم و بدیهی است، تجلی می‌یابد.[۹]

با مرور دو رویکرد یادشده دانستیم که آنها بر پایه دو منظر متفاوت از هستی‌شناختی قرار دارند. از منظر یک رویکرد پراگماتیستی و کارکردگرا، این دو رویکرد، زمانی مشکل‌گشا و ارزشمند خواهند بود که صحت آنها در واقعیات تجربه شده به اثبات برسند و ره‌آورد این تئوری‌پردازی‌ها، مشکلی از مشکلات را در عمل حل کنند. به همین دلیل، در ادامه، بدون آنکه خواسته باشیم بحث را در یک زمینهٔ کاملاً فلسفی محدود کنیم، می‌کوشیم پای تجربه و مصادیق تجربه‌شده را نیز به میان آوریم. بنابراین، از خود می‌پرسیم که ذات تلویزیون و سینما که به قول برخی به تصرف فرهنگ غیر سکولار درنمی‌آید یا به پندار برخی نسبت آن با هر فرهنگی علی‌السویه است، چیست؟

۳. کریستیانز کاتلین مورد جی، فن‌آوری و نظریهٔ سه وجهی رسانه، از کتاب دین فرهنگ و رسانه، ص۹۱-۹۲.
۴. همان، ص۹۴.
۵ Hood ،به نقل از: کریستیانز، ص ۹۵.
6. Heidegger/M.c.(Ia77). The question RANS.) New York : harper & Row.concerning technology and essays (w.lavitt T)
7. ibid.
8. ibid.
9. Reidel. philosophy of Technology. In Technics and pranis. Dordercht. The Netherlands: D, Ihde, D, (1979). Heidegger

جوهر تلویزیون و سینما چیست؟

بر اساس نظر منطقیون، خصوصیت ذاتی، از شیء انفکاک‌ناپذیر است. با نفی خاصیت جوهری و ذاتی، شیء نیز معدوم می‌شود. در سینما و تلویزیون، خصوصیت یا خصایص ذاتی چیست؟ خصوصیت جوهری و ذاتی تلویزیون و سینما، تصویر متحرک است. همان‌طور که جوهر نقاشی در فرم و رنگ است و جوهر رادیو، صداست، ذات و جوهر تلویزیون و سینما نیز تصویر متحرک است. اگر صدا را از فیلم حذف کنید، فیلم معدوم نمی‌شود ولی اگر تصویر را از آن حذف کنید و صدا در آن پایدار بماند به رادیو تبدیل می‌شود.

سینما در بدو پیدایش خود، تصویر متحرکی بود که اندک اندک دارای خصوصیات زیبایی شناختی شد. بنابراین همان‌طور که مثلاً ذات تصویر ثابت مانند نقاشی، فرم و رنگ است ولی می‌بینیم که به تعداد اقوام و تمدن‌های صاحب نقاشی، مکاتب مستقل نقاشی و ماهیات مستقل زیبایی‌شناختی داریم. پس چگونه جوهرهٔ نقاشی به خدمت فرهنگ‌های مختلف درآمده و هیچ فاصلهٔ زیبایی‌شناختی با دقایق آن فرهنگ‌ها پیدا نکرده است؟

در تلویزیون و سینما وضعیت این‌گونه نیست؛ یعنی به تعداد کشورهایی که از رسانهٔ تلویزیون و سینما، بهره می‌برند، سینما به معنای یک مکتب با ساختاری زیبایی شناسانهٔ مستقل نداریم. علت آن است که منبع اصلی شکل‌دهی به سینما و تلویزیون به مثابه رسانه‌ای با ساختاری زیبایی‌شناسانه، غرب و فرهنگ سکولار غربی است. ازاین روست که این ساختار نمی‌تواند ظرف کاملاً مناسبی جهت مظروف فرهنگ‌های متباین با آنها درآید؛ زیرا این خصوصیات زیبایی‌شناختی در فرم و ساختار سینما، خود عین فرهنگ و معنا هستند. قدر مسلّم اینکه اگر سینما در اقالیم شرقی مانند کشور *ایران* متولد می‌شد، تقدیر این رسانه به گونهٔ دیگری رقم می‌خورد و ویژگی‌های زیبایی شناختی متفاوتی با آنچه امروز شاهدیم، داشت. اگر بتوانیم سنت‌های اصیل هنر خود را در تصویر، ادبیات، موسیقی، نمایش و معماری در تلویزیون و سینما امتداد دهیم و به کار بندیم، اندک اندک به ابداعات ویژهٔ زیبایی‌شناسی در این عرصه دست پیدا خواهیم کرد و از آن به بعد سینما و تلویزیون را در امتداد و برآیند هنرهای سنتی خود بررسی خواهیم کرد و این انقطاعی که اینک موجود است و رابطهٔ ماهوی بین تلویزیون و سینما و خصوصیات زیبایی‌شناختی هنر سنتی خود می‌بینیم، موجود نخواهد بود.

سینما و تلویزیون، صورت تکاملی حداقل پنج هنر سنتی هستند که قرن‌هاست در کشورها و در میان ملل وجود داشته‌اند. این پنج هنر سنتی عبارتند از هنر تصویر و تصویرسازی یا نقاشی، ادبیات داستانی، موسیقی، نمایش و معماری. این پنج هنر هر کدام بُعدی از ابعاد تلویزیون و سینما را می‌سازند. اگر در عصر حاضر ما احساس می‌کنیم فاصله‌ای زیبایی شناختی میان مفاهیم فرهنگ ملی خود و زیبایی‌شناختی سینما و تلویزیون داریم، به این علت است که سهم گذشتهٔ

هنری و تکنیکی ما در صورت تلویزیون و سینما به‌قدری ناچیز است که بهتر است بگوییم اصلاً وجود ندارد. ماهیت فعلی سینما و تلویزیون در امتداد ماهیت زیبایی‌شناختی منابع هنری پیش گفته تعریف می‌شود. علت تکامل اعجاب‌انگیز سینما در یک فاصلهٔ زمانی صد ساله و تلویزیون در حدود ۵۰ سال از یک ابزار صرف تکنولوژیک به رسانه‌ای با ماهیتی زیبایی‌شناسانه در غرب به این علت است که سینما و تلویزیون در غرب از صفر آغاز نکردند، بلکه سینما و تلویزیون، صورت نوینی از سنت نقاشی، داستان، موسیقی، تئاتر و معماری هستند. سینما و تلویزیون، محل استمرار سنت‌های فرهنگی و هنری اروپا و بلکه جهان شد. قدر مسلّم اگر این منابع سنتی هنر در پیشینهٔ اروپایی وجود نداشت، این هنر چه بسا در ابتدای راه خود سپر می‌کرد.

اگر ماهیت سینما و تلویزیون در غرب ماهیتی سکولار یافته است، به این علت است که ماهیت زیبایی‌شناختی آنها در امتداد هنر سکولار اروپایی شکل گرفته است. *آندره بازن*، صاحب نظر مشهور فرانسوی و از تئوریسین‌های مکاتب نئورئالیسم و موج نوی فرانسه وقتی به ریشه‌های وجودشناسی سینما می‌پردازد آن را به قرون رنسانس و هنر سکولار رنسانسی بازمی‌گرداند؛ زمانی که انعکاس دنیای طبیعی واقعی و مادی، مقصود و مقصد هنر قرار گرفت. ازاین‌روست که ماهیت زیبایی شناختی این سینما به انعکاس طبیعت، مؤانست بیشتری دارد تا ماوراء طبیعت.

تلویزیون و سینما در بدو پیدایش و در اواخر قرن ۱۹ از نقطهٔ صفر آغاز نکرد، بلکه آنها محل استمرار سنت‌های فرهنگی و هنری اروپا و جهان گردیدند. این سنت‌ها در سیر تاریخی خود در قرن بیستم در یک قالب نوین به نام سینما و تلویزیون صورت بست. سینما به یک معنا یعنی صورت تکامل‌یافتهٔ نقاشی و سنت‌های تصویرسازی، ادبیات به ویژه ادبیات داستانی، تئاتر و نمایش و موسیقی و معماری.

جنگز در کتاب *ادبیات فیلم* می‌گوید:

لازم است به یاد داشته باشیم که به ندرت ممکن است شکل جدیدی بدون پشتوانه به وجود آید؛ چون هر یک از اشکال جدید از شکلی قدیم‌تر ریشه می‌گیرند.[10]

در حوزهٔ ادبیات، سنت‌ها و قواعدی که در حیطهٔ خلق رمان و روش‌های روایت، شخصیت‌پردازی، گره‌افکنی و گره‌گشایی و کلاً طراحی پیرنگ[11] داستانی در پیشینهٔ ادبیات کلاسیک و رئالیستی اروپایی وجود داشت، مبنای نگارش فیلم‌نامه قرار گرفت. این سنت‌ها در آموزش با اقتضائات تصویر متحرک تکامل یافت و خود به قالب نوینی با عنوان فیلم‌نامه در آمد. فراموش نکنیم خلق رمان *دُن‌کیشوت* اثر *سروانتس* به منزلهٔ خلق یک ساختار جدید زیبایی شناسی در داستان بود که با مناسبات فلسفی و روح رنسانس تناسب داشت و قالب *رُمانس* که با روح مذهبی قرون وسطی نسبت داشت، منسوخ شد. فراموش نکنیم که فیلم‌نامه، فرزند خلف رمان جدید اروپایی است که با دون کیشوت آغاز می‌شود.

۱۰. جنگز، ص ۱۵

11. plot.

سوزان سونتگ[12] در اثر خود با عنوان *ضدتفسیر* با مقایسهٔ *ساموئل ریچاردسون* که به پدر رمان مشهور است و *گریفیث*، تا آنجا پیش می‌رود که تاریخ سینما را به عبارتی تکرار تاریخ رمان می‌انگارد.[13] *آیزنشتاین*، کارگردان و نظریه‌پرداز روس در مقاله‌ای با عنوان *دیکنز، گریفیث و فیلم امروز* که اکنون معروفیت زیادی یافته است، شباهت‌های مربوط به سبک و موضوع را در آثار گریفیث و دیکنز دقیقاً تحلیل کرد. نکتهٔ مورد توجه آیزنشتاین در این مقاله توفیق گریفیث در کشف معادل‌های سینمایی برای تکنیک‌های رمان‌نویسی دیکنز بود. حتی گفته شده است که آیزنشتاین در طراحی ساختار فیلم *رزمنا و پوتمکین* از مراحل پنج‌گانهٔ تراژدی کلاسیک اقتباس کرده است.[14]

در حوزهٔ تصویرسازی و تبدیل فضای مکتوب داستانی به عناصر بصری در فیلم، سینما و تلویزیون مرهون و مدلول تجربیات چند هزار سالهٔ هنر نقاشی و تصویرسازی اروپاست. با رجوع به آثار تصویری برجای مانده بر بعضی آثار سفالین یونان و روم باستان و مثلاً در شهرهای *هرکولانوم* و *پمپی* می‌توان دریافت که تصویرسازی در سینمای غرب تا چه اندازه ریشه در سنت‌های تصویری اروپا دارد. تاریخ طولانی و تقریباً مستمر نقاشی اروپایی از یونان تا عصر حاضر تجربه‌های بی‌شمار و متنوعی در انعکاس و بیان تجسمی و بصری از فضاهای واقعی و ناتورال گرفته و تا مفاهیم انتزاعی را در دسترس سینماگران و برنامه‌سازان تلویزیون قرار داده است. از خلق فضاهای معنوی در صورت‌های مادی طبیعت در هزار سال نقاشی قرون وسطی و تا خلق فضاهای مادی و سکولار در یونان باستان و روم و همچنین از رنسانس تا عصر حاضر منبع گسترده‌ای از تجربه، مهارت، راه‌های بیان هنری و اصول و قواعدی را برای هنرمندان تلویزیون و سینما در اروپا فراهم و مهیا کرده است تا هنرمندان عصر حاضر بتوانند مفاهیم و موضوعات خود را به تصویر برگردانند.

اگر زمانی نقاشان اروپایی با ابزار سنتی قلم‌مو روی بوم تصویرآفرینی می‌کردند، در حال حاضر فیلم‌برداران، خلف همان نقاشان هستند که اینک نه با قلم‌مو بلکه با دوربین نقاشی می‌کنند. با بررسی آثار فیلم‌سازان بزرگ غرب مانند: *رنوار*، *آنتونیونی*، *هیچکاک*، *برسون*، *فلینی* و دیگران می‌توان دریافت که آثار آنها تا چه اندازه مدیون و مرهون مطالعهٔ دقیق آثار تجسمی اسلاف خود بوده است.

به نظر می‌آید در این میان چیزی تغییر نکرده است. زمانی نقاشان غربی مفاهیم و ذهنیت‌های منشأ گرفته از جوهر فکر غربی را با کمک ابزارهای سنتی تصویر می‌کردند و اینک سینماگران جدید در امتداد این روند تاریخی همان جوهره را با ابزار جدید به منصهٔ ظهور می‌رسانند. پس آن مبانی اندیشه‌ای همچنان برجا مانده است و این ابزارها است که بر پایهٔ همان مبانی تکامل یافته‌اند.

12. Susan Sontag.
۱۳. همان، ص ۱۶.
14. .Eisenstein/ Serge/ Potemkin (Simon& Schuster, New York, 1968).

در ساحت تئاتر و نمایش، گفتنی است سینما و تلویزیون ماهیت نمایشی خود را از تئاتر وام گرفته اند.[15] تدابیر مربوط به میزانسن صحنه، بازی و بازیگردانی، کارگردانی، نورپردازی و دیگر تدابیر سنتی در تئاتر اروپا نه از زاویهٔ دید تماشاگران و کارگردان تئاتر، بلکه این بار از دید دوربین باز طراحی شد و تکامل یافت. وابستگی خلق فضاهای نمایشی در سینما به حدی ریشه در تجربیات تئاتر اروپایی دارد که جنگز، سینما را تئاتر کنسرو شده می‌خواند.[16]

در حوزه موسیقی نیز وضع به همین منوال است. سینما از موسیقی، آهنگ و کنترپوان را گرفت.[17] موسیقی فیلم در تناسب با گام‌ها و ریتم موسیقی عام اروپایی شکل گرفت و توانست در تکامل بیان سینما و تلویزیون بسیار مؤثر واقع شود. در حوزهٔ معماری، لوکیشن و صحنه به عنوان فضای معمارانه و فیزیکال در تلویزیون و سینما وام‌دار مفاهیم زیبایی‌شناسی معماری شدند.

هدف از این مباحث تأکید بر این موضوع است که جهش سینما از یک اختراع صرفاً تکنولوژیک ماشینی به یک هنر تمام‌عیار معلول استمرار منابع فرهنگی و هنری اروپایی در ادبیات داستانی، تصویر، تئاتر و موسیقی بوده است. به علاوه تأکید بر ضرورت اتصال با منابع هنری سنتی در روند تکاملی یک قالب نوین هنری مانند سینما و تلویزیون است. در ضمن باید بگوییم همان‌طور که سینما و تلویزیون غرب، مولود خلق‌الساعه‌ای نبود و صورت نوین هنر غرب در جمیع حوزه‌ها بوده است، تلویزیون و سینمای ایران نیز اگر بخواهد به هویت کاملاً ایرانی و اسلامی دست یابد، باید نسبت خود با منابع فکر و هنر ایرانی را روشن کند.

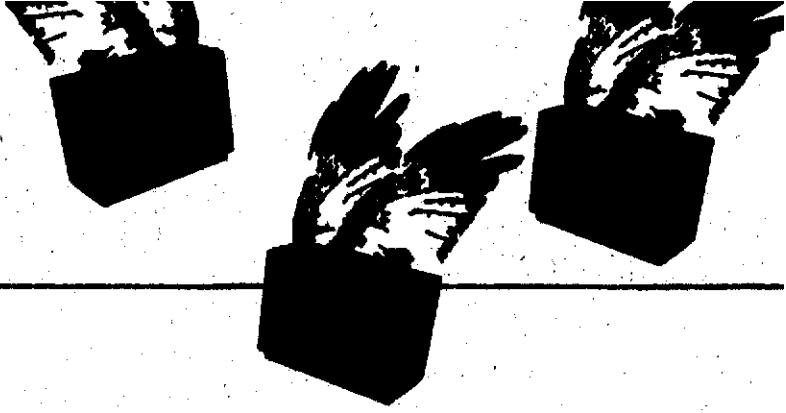
ما و رسانه های مدرن

واقعیت این است که پرسش از ماهیت تلویزیون و سینما در ایران به مثابه رسانه‌های مدرن می‌تواند اساساً پرسش از کمیت و کیفیت ارتباط و تغذیه این رسانه‌ها از سنت‌های فرهنگی و زیبایی‌شناختی هنر ایرانی باشد. به تعبیر دیگر اینکه تلویزیون و سینمای فعلی ایرانی در موضوعات و نحوهٔ بیان تا چه حد مبتنی بر سنت‌های فرهنگی و هنری غربی عمل می‌کند و تا چه اندازه مرهون و وام‌دار سنت‌های هنری ایرانی است و اینکه تلویزیون و سینمای ایران تا چه اندازه محل استمرار فرهنگ و هنر ایرانی است و تا چه حد منقطع از آنهاست؟

مهم‌ترین زیرساخت‌های هنر ایران از پیش از ورود اسلام تا اوایل قاجار عبارت بودند از دین، عرفان، سیاست، زبان فارسی و دستگاه فکر ایرانی یا مبانی فلسفی اسلامی ــ ایرانی که نقش تعیین‌کننده در شکل‌دهی به فرم هنر ایرانی داشته‌اند. البته علاوه بر اینها می‌توان دیگر عوامل، مانند موقعیت جغرافیایی اساطیر، نژاد ایرانی و خلق و خو را نیز افزود. این عوامل در مجموع بستری را شکل داده‌اند تا ضوابط و معیارهای زیبایی شناختی، تکنیک‌ها و موضوعات هنری در هنر ایرانی شکل گیرند.

هنر سنتی ایران که در طول چندین هزار سال شکل و تکامل یافته و عمدتاً در شعر و ادب،

۱۵. جنگز، ص ۲.
۱۶. همان، ص ۲.
۱۷. همان، ص ۲.



نقاشی و معماری متجلی شده بود به عنوان یک مکتب هنری جهانی مورد پذیرش صاحب‌نظران است. این مکتب که در همهٔ حوزه‌های خود بازتاب‌دهندهٔ عوامل و زیرساخت‌های یاد شده است تا اواخر سلسلهٔ صفویه به حیات خود ادامه داد. پس از آن به ویژه در هم‌جواری با فرهنگ اروپایی، اندک اندک از سکه افتاد و سنت‌های هنری و زیبایی‌شناختی اروپایی، هنر ایران را از بنیاد متحول کرد. به اعتراف هنرشناسان، هنر ایرانی به افول گرایید و پس از صفویه، هنر ایرانی، ناتوان از زایش مکتب جدیدی شد. سینما و سپس تلویزیون در ایران در این دورهٔ گذار یعنی از اواسط قاجاریه پا به عرصهٔ وجود گذارد؛ یعنی در عصر تردید و بی‌اعتنایی به منابع و صورت‌های هنر ایرانی و اقتباس از هنر اروپایی. پس سینمای ایران نتوانست مانند سینمای غرب محل تلاقی سنت‌های هنر ایرانی باشد.

هر یک از سبک‌ها و مکاتب هنری ایرانی بر بنیادهای فلسفی و زیبایی‌شناختی مکتب قبلی استوار است و به نوعی دستاوردهای مکاتب قبلی را متکامل می‌کند. ازاین‌رو این مسئله نوعی استمرار را در هنر ایران رقم زده است. سینما و تلویزیون در ایران در ابتدای تولد تقریباً هیچ‌گونه ریشه‌ای در سنت‌های هنر ایرانی پیدا نکرد؛ زیرا هنری کاملاً جدید بود. بنابراین نمی‌توان مانند تلویزیون و سینمای غرب که صورت تکامل‌یافته جمیع هنرهای پیش از خود بودند تلویزیون و سینمای ایران را صورت تکامل یافتهٔ هنر ایرانی تلقی کرد.

همان‌طور که در ابتدای بحث گفته شد، سینمای غرب مبتنی بر منابع پنج‌گانهٔ هنری خود این توفیق را به دست آورد تا شکاف و گسست بین سینما و تلویزیون به عنوان یک هنر نوین با هنرهای پیش از سینما را از میان بردارد. این توفیق در تلویزیون و سینمای ایران پدید نیامد. این پرسش که چرا ما نتوانستیم از سنت‌های هنری خود اقتباس کنیم و در هنرهای مدرن به کار بندیم، به پاسخی نیاز دارد که در ظرفیت این نوشتار نمی‌گنجد. البته برای اینکه این مقال به طرح یک پرسش منحصر نشود، تا اندازه ای به آن می‌پردازیم.

همان‌طور که گفته شد، افول هنر ایرانی به موازات افول دستگاه فکر ایرانی بود که از اواسط

صفویه آغاز شده بود. پس از مکتب حکمت *متعالیهٔ صدرایی*، دیگر مکتبی در ایران شکل نگرفت. این در حالی است که همواره اعتلای هنر ایرانی به استظهار اعتلای فکر و مکاتب فلسفی ایران بوده است.

هنر سنتی ایران در کنار اتکا به فکر فلسفی ایرانی، به دین، عرفان، زبان فارسی و حتی سیاست نیز متکی بوده است. اینکه اصولاً خاورشناسان از هنر ایرانی با نام هنری درباری[18] یاد می‌کنند نشانهٔ وابستگی اساسی این دو حوزه است. دین و عرفان، مضامین و فضاهای دینی، خیالی و تغزلی را در هنر سنتی ایران ایجاد کرده‌اند که با افول منابع یاد شده آنها نیز از بین رفتند. وابستگی ادبیات ایرانی و به تبع، وابستگی نقاشی ایرانی به ادبیات و عرفان به اندازه ای است که که درک صورت‌های زیبایی شناختی هنر بدون آگاهی از زبان عرفان تقریباً تحلیل‌ناپذیر است. پس از صفویه، رابطهٔ تغذیه‌کنندهٔ هنر ایرانی با منابع فکر فلسفی و هستی‌شناسی ایرانی به مرور گسسته شد و دیگر دستگاهی نوین فکری یافت نشد تا بتواند الهام‌بخش ابداعات هنری باشد. هستی‌شناسی ایرانی همواره در پس دنیای طبیعت، به دنیای ماورای طبیعت باور داشته است. این اعتقاد در هنر ایرانی انعکاس داشته و سبب رقم خوردن طرز بیانی ویژه و نمادین شده است.

برعکس ادواری از تاریخ هنر غرب که تقلید عالم طبیعت، هدف هنر تلقی می‌شد، تقریباً هنر ایرانی در همهٔ ادوار کوشیده از حجاب واقعیت و دنیای مادی گذر کند و حقایق عالم معقول و مثال را منعکس کند. از این‌روست که هنر ایرانی تا بدین پایه بر نماد، تمثیل و استعاره متکی است. در خالی‌که مؤانست هنر غرب با واقعیت سبب شد تا سینما و تلویزیون که به تعبیر برخی صاحب نظران جوهر آن واقعیت است، به سهولت با هنر سنتی اروپایی پیوند خورد.

دنیای غالباً خیالی و تغزلی هنر ایرانی که هدف آن انعکاس واقعیت نبوده یا کمتر بوده آن‌قدر مستعد پیوندی طبیعی با سینما و تلویزیون نبوده است. این پیوند زمانی حاصل می‌شود که جوهر واقعیت‌مدار سینما و تلویزیون در تعامل با سنت‌های هنر ایرانی متحول شود و بتواند به ظرف مناسبی جهت مظروف فرهنگ ایرانی تبدیل شود.

18. Royal art . Coutt Art.

جوهرهٔ خیالی و تغزلی هنر ایرانی سبب گردید تا هنرهای شفاهی مانند شعر در رأس هنر ایرانی قرار گیرند و هنرهای تصویری ایرانی در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار گیرند. منطق زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی چه مینیاتور و چه انواع دیگر بر ترسیم عالم خیال و مرئی کردن جوهرهٔ اشیا و مفاهیم استوار است تا ترسیم صورت پدیدارانه و لحظه‌ای طبیعت. از این نظر منطق زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی دقیقاً در برابر مکتب امپرسیونیستی نقاشی غرب است که هدف آن، ترسیم لحظه‌ای طبیعت مادی است.

یکی از تفاوت‌های اساسی در تصویرسازی ایرانی و غربی این است که تصویرسازی ایرانی تلاش دارد فضای آرام بدون تنش و گاه تغزلی را بسازد. این هدف سبب بروز نوع خاصی از تکنیک در ترکیب‌بندی، استیلای رنگ‌های روشن و ناب، بی‌اعتنایی به پرسپکتیو و ... شده است، در صورتی که تصویرسازی اروپایی به ویژه از رنسانس بدین سو عکس این روش را پیموده است. به کارگیری تضادهای شدید رنگی[19] و منطق خاصی در نورپردازی که به ویژه در مکتب *باروک* تکامل یافت و ایجاد تنش از طریق خطوط شکسته و مایل، ترسیم واقعیت کاملاً طبیعی از انسان‌ها و اشیا و غیره سبب استیلای فضای دراماتیک بر نقاشی اروپایی گردیده و همین خصوصیات به سهولت با منطق زیبایی‌شناسی واقع‌گرای تلویزیون و سینما پیوند می‌خورد و منبع تصویرسازی آن می‌شود در حالی‌که منطق نقاشی ایرانی از این منظر اصلاً دراماتیک نیست.

جالب است در نقاشی ایرانی، صحنه‌هایی که به ندرت به جنگ و خون‌ریزی اختصاص داده شده فاقد حس خشونت ترسیم شده است. نقاشی اروپایی در طول سالیان طولانی در پیوند خوردن با موضوعات اجتماعی، خاصیتی رئالیستی پیدا کرده است به گونه‌ای که تاریخ وقایع اجتماعی اروپا را تا اندازهٔ زیادی با مرور این آثار می‌توان دریافت. این در حالی است که نقاشی ایرانی تقریباً صددرصد با جنبش‌های اجتماعی و موضوعات روزمره بیگانه است. همان‌طور که ملاحظه می‌شود نقاشی ایرانی به دلیل پرهیز از انعکاس واقعیات اجتماعی به اندازهٔ کافی ورزیده نشده تا بتواند منبعی جهت سنت‌های تصویرسازی در تلویزیون و سینما قرار گیرد.

19. high contrast.

قوالب ادبیات نمایشی ایران که شامل تعزیه، روحوضی، نقالی و خیمه‌شب‌بازی است[۲۰] ــ که البته بهترین نوع نمایش ایرانی را در تعزیه می‌توان مشاهده کرد ـ از نظر منطق زیبایی‌شناختی با ادبیات نمایش کهن اروپایی که ریشه‌های آن به یونان می‌رسد، تفاوت بسیاری دارد. در نمایش ایرانی، تأکید بر بداهه‌پردازی، فاصله‌گذاری و متکی نبودن بر صحنه و سن، بهره‌گیری از بازیگران عمدتاً غیرحرفه‌ای و دیگر خصایص تکنیکی با نمونه‌های اروپایی آن تفاوت اساسی دارد. این منبع نیز چنان‌که تئاتر اروپا توانست با سینما و تلویزیون نسبت پیدا کند، تئاتر ایرانی نتوانست در تلویزیون و سینمای ایران امتداد یابد.

گفتیم که ادبیات منظوم و منثور ایرانی با عرفان عجین شده است و بنا به این دلیل، واقع‌گریز و خیال‌پرداز است. زبان ادبیات سنتی می‌تواند واقعیات دنیای امروز را تا اندازه‌های قابل توجهی منتقل کند. ناگفته نماند که ادبیات قرون وسطای اروپا نیز تا اندازهٔ زیادی مبتنی بر چنین روشی شکل گرفته بود ولی در آستانهٔ دوران جدید تاریخی در اروپا یعنی رنسانس، رمان اروپایی دچار تحول گردید و به موازات واقعیت‌محوری فرهنگ و اندیشهٔ غرب، رمان نیز دچار تحول شد. سروانتس با رمان دُن کیشوت، آغازگر این جریان بود و از همین روی به او پدر رمان نوین غرب لقب داده‌اند. این اتفاق در تاریخ تکامل داستان ایرانی نیفتاد. تحولی که در ادبیات داستانی ایران در مقطع مشروطیت یعنی اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم افتاد، نتیجهٔ تکامل تاریخی ادبیات سنتی نبود، بلکه نوعی انقطاع از سنّت‌ها به شمار می آمد. ادبیات داستانی معاصر در ایران که می‌توان گفت امتداد ادبیات رئالیستیک غرب بود، به دلیل تناسب با واقع‌گرایی توانست در خدمت مضامین اجتماعی قرار گیرد و به موازات شکل‌گیری و تکامل در ادامهٔ سینما و تلویزیون در ایران، به منبع ادبیاتی برای این هنرها تبدیل شد.

علت رغبت کم سینماگران در اقتباس از ادبیات سنتی ایرانی گاه به دلیل تفاوت زیبایی‌شناختی این دو مدیوم است و به همین دلیل دشوار می‌نماید موضوعات امروز را در قالب‌های داستانی سنتی ایرانی روایت کنیم و نتیجهٔ عمل در بسیاری مواقع قابل اعتنا نیست.

۲۰. یاری، ساختارشناسی نمایش ایرانی.

طرح و پیرنگ رمان اروپایی با طرح و پیرنگ ادبیات داستانی و سنتی ایران تفاوت‌های زیادی دارد. تعلیق مبتنی بر معما که موتور محرکهٔ پیرنگ‌های اروپایی است و مبتنی بر تقسیم سنجیدهٔ اطلاعات در بدنهٔ داستان و بر یک زمینهٔ شبکهٔ علّی و معلولی اتفاق می‌افتد، در داستان سنتی ایرانی اهمیت چندانی ندارد. آنچه پیش‌برندهٔ داستان ایرانی است، بیشتر حلاوت افسانه‌وار پیرنگ‌هاست تا بافت معماگونهٔ آنها. پلات‌های تودرتوی داستان ایرانی در مقایسه با پلات‌های خطی داستان اروپایی از دیگر ممیزات این دو نوع زیبایی‌شناسی به شمار می آید. همچنین تأکید بر تیپ به جای شخصیت در داستان ایرانی و برعکس، تأکید داستان اروپایی بر خلق شخصیت‌های کاملاً ملموس و مجسم و دوری از تیپ‌پردازی از دیگر ممیزات این دو است.

تأکید داستان ایرانی بر انتقال نکات حِکَمی و پیام‌های اخلاقی، آنها را از داستان‌پردازی اروپایی ـ که به ویژه در ادواری از تاریخ ادبیات اروپا که به دنبال تحقق سبک پارناسیسم و هنر برای هنر است ـ متمایز می‌سازد. ادبیات داستانی سنتی ایرانی با قالب رمانس نزدیکی بیشتری دارد در حالی‌که ادبیات جدید غرب از رنسانس بدین سو به نوعی رئالیسم انتقادی رسیده است که با فیلم‌نامه در سینما و تلویزیون سنخیت بیشتری دارد.

در قصه و رمان، میزان مشارکت مخاطب در تکمیل فضای داستانی بسیار بیش از مخاطبی است که همان رمان را به صورت فیلم‌شده می‌بیند. جنگز مثالی با نام *کلبهٔ دهقانی* می‌زند. او می‌نویسد این کلمهٔ بی‌جان را تا آنجا که ممکن است به مفهوم مورد نظر نویسنده تبدیل کند. تبدیل یک کلمه به تصویر درونی، مستلزم پاسخی کاملاً فردی است؛ زیرا برداشت هر کس از یک کلبهٔ دهقانی با دیگری متفاوت است. این کلمه برای پسری که در یک محلهٔ کثیف شهری بزرگ شده، به معنی سلامت، قناعت و آرامش است و برای یک پسر دهاتی که خانه‌اش را ترک کرده، به معنی کار طاقت‌فرسا، کسالت‌آور و بی‌پایان است.

تصویر یک کلبهٔ دهقانی به مراتب گویاتر از خود کلمه است. فیلم‌ساز، کلبهٔ دهقانی را به همان صورتی که در ذهن دارد به طور جامع نشان دهد.[۲۱] بیننده در برابر تصویر فیلم به مراتب منفعل‌تر از قصه است. هنگامی که این موضوع را در زمینهٔ ادبیات و نقاشی سنتی خود بررسی می‌کنیم، به مراتب حساس‌تر می‌شود.

در بسیاری از رمان‌های اروپایی به ویژه قرن ۱۸ و ۱۹ به قدری بر توصیف فضا و شخصیت‌ها تأکید شده است که می‌توان فضای مادی را به سهولت مجسم کرد در حالی‌که در قصه‌های ایرانی عمدتاً از این توصیف‌ها خبری نیست و هر خوانندهٔ فضایی را که خود تجربه کرده است ما به ازای فضای داستانی فرض می‌کند یا در معرفی شخصیت‌ها، قصه‌های سنتی ایرانی از تحلیل شخصیت کناره می‌گیرند به‌گونه‌ای که شخصیت‌ها عمدتاً در حد تیپ ظاهر می‌شوند. در نقاشی‌های ایرانی نیز وضع تا حد زیادی به همین منوال است بدین ترتیب که شخصیت‌های

۲۱. جنگز، ص ۲۰.

تصویرشده بسیار شبیه هم هستند. مثلاً هنگامی که چهرهٔ لیلی را می‌بینیم چهرهٔ یک زیبای‌روی عجیب و غریب که عاشق خود را به حد جنون کشانده است، نمی‌بینیم و چه بسا چهرهٔ لیلی تقریباً شبیه چهرهٔ زنی است که کنار او ایستاده است. منطق زیبایی‌شناسی برای هنر ایرانی تدارک دیده که به هر جهت مجموعهٔ این تکنیک‌ها ریشه در تفکر ایرانی دارد که مجال امتداد در سینما و تلویزیون را نمی‌یابد.

رسانه‌های مدرن مانند تلویزیون و سینما در بدو پیدایش، ماهیت زیبایی‌شناختی نداشتند و این ماهیت در بستر تجربه و در چهارچوب تفکر تجربه‌کنندگان و عاملان آنها مانند برنامه‌سازان تلویزیون و فیلم‌سازان شکل گرفت و می‌گیرد. بنابراین چنانچه بکوشیم با ابداع تکنیک‌ها و ظرفیت‌های زیبایی شناختی جدید در تلویزیون که ریشه در فرهنگ ایرانی اسلامی داشته باشند و در ضمن مدلول دلالات فرهنگی ما نیز باشند، می توانیم این رسانه‌های جدید را دچار نوعی تغییر ماهیت سازیم و در نتیجه فرم و ساختار، خود به محتوا تبدیل خواهند شد و اتحاد صورت و معنا اتفاق خواهد افتاد. همان‌طور که در هنرهای سنتی ایرانی از جمله داستان، شعر، نقاشی، موسیقی و معماری این اتحاد فرم و محتوا محقق شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی