تئوری دینی فیلم

حجت‌الاسلام حسن ایدرم

شکل گراها:

مانستربرگ، ذهن بشر را ماده خام سینما دانسته و مانند دیگر روانشناسان مکتب گشتالت معتقد بود تجربه انسانی عبارت است از رابطه جزء و کل و بین شکل و زمینه. ذهن قادر است این رابطه را حل کرده و میدان ادراک را نظم بخشد و در طبقه اولیه ذهن دنیای حسی را از طریق حرکت جان می بخشد. مانستربرگ، سینما را هنر ذهن می شمرد. (۱)

بر اندیشه مانستربرگ این انتقاد وارد بود که سینما فعالیتی مادی است. از این رو پذیرنده آن نیز باید مادی باشد. هرچند که قصد هر فعالیت مادی را باید در ذهن و روان جستجو کرد و ابتدا و انتهای عمل به روان است و انسان از درون خویش تنها با اشیاء ارتباط واقعی می یابد. به عبارت دیگر حقیقت هر عمل، جنبه روانی آن است.

آرنهایم دیگر شکل گرا برجسته تئوری سینما، ماده اصلی سینما را تمامی عواملی می‌دید که نمی گذاشتند سینما توهم کاملی از واقعیت باشد. زیرا سینما اگر رسانه واقعیت باشد به گونه ای که تنها واقعیت در آن جابجا شده نمی توانست هنر باشد. (۲) آرنهایم نقش انسان را ماده سینما می‌دانست. چرا که سینماگری فعالیتی انسانی است و ماده اولیه آن نیز باید در او موجود باشد. آنچه آرنهایم بر آن تاکید دارد آن است که اگر سینما بخواهد هنر گردد و عملی ارزشمند و انسانی به شمار آید، باید عملی ارادی باشد متفاوت از آنچه آیینه می کند.

اگر سینما تنها از جهت تأثیر درون انسانی اش مطرح بود، یعنی همان خیال، این گفته آرنهایم شاید صحیح به نظر می آمد. اما سینما عملی انسانی در صحنه بیرونی بود؛ یک برون افکنی مادی. بنابراین لازم می نمود که ماده اولیه آن هم در بیرون باشد. انسانی که توانمند بر بدنی مادی است باید این تأثیر مادی را از بیرون در خارج از قلمرو وجودی اش سرایت دهد.

آیزنشتین، دیگر تئوری پرداز بزرگ شکل گرا در نوشته های نخست خود بر این باور بود که کوچکترین واحد سازه سینما نماست و هرنما مانند اتراکسیون ـ جزئی از برنامه نمایشی سیرک ـ انگیزهٔ روانی خاصی را ایجاد می کند که می توان آن را با انگیختار مجاور ترکیب کرد و بدین ترتیب فیلمی ساخت. ولی بعدها او بیشتر متوجه امکانات عناصر نمای واحد شد و دریافت که هرنما از اتراکسیون همساز و ناهمساز تشکیل می شود. (۳) این اندیشه آیزنشتین را نمی توان به عنوان تعریفی برای ماده اولیه سینما مطرح

زیر آسمان برلین

ساخت، چرا که نما خود شکل مادی از برای ماده اولیه سینماست. توجه او به مخاطب هم صحیح نیست، چرا که مخاطب نقش مستقیمی در انجام عمل سینما ندارد هرچند که ممکن است تأثراتی که مخاطب نه خود می یابد در انگیزه سینماگر و شکل کار او تأثیر بگذارد.

از نظر بالاش مانند تمام نظریه پردازان شکل گرا فرآیند سینما عبارت بود از خلق کردن هنر سینما از ماده خام جهان. اما ماده خام سینما به طور دقیق همان واقعیت نیست، بلکه موضوع سینمایی است که در دنیای خارجی نمود می کند و باید در اختیار سینماگر

ماده خام سینما در نظر متز که به نظریه شناسی در سینما معتقد است، همان مجراهای اطلاعاتی است که هنگام تماشای فیلم به آنها توجه می کنیم.

قرار گیرد تا به سینما بدل شود. از نگاه او واقعیت چندوجهی بود و امکان استفاده های گوناگون از آن وجود داشت. هر هنری به شیوه خاص خود با واقعیت روبرو می شود و تنها آن جنبه هایی از واقعیت را که به روش ویژه اش قابل دگرگونی است به عنوان موضوع برمی گزیند. [۴] مفهوم کلی سخن بالاش درست بود. چرا که واقعیتی مادی که بدل به واقعیتی سینمایی می شد تمام جنبه های آن موردنظر نبود، بلکه تنها آن بخش از جنبه هایش موردنظر بود که چنین قابلیتی داشت. فقط در این حوزه بود که قابلیت سینمایی فعلیت می یافت، ولی سخن بالاش از نظر مصداقی، سخن روشنی نبود چرا که مشخص نمی کرد آن موضوع نمود یافته در ماده چیست.

از نظر کلی تلاش شکل گرایان در این که سینماگری فراتر از جنبه مادی خود واجد ارزش انسانی است و به گونه ای فعل درونی انسان را عمل اصلی او شمردن نادرست بود. ولی با این حال این فعل از جهت درونی بودن اش سینمایی نامیده نمی شد، بلکه بازتاب مادی چنین فعل درونی است که سینما نامید می شود؛ بازتابی که می توانست از درون چشم دوباره به درون را یابد.

واقع گراها:

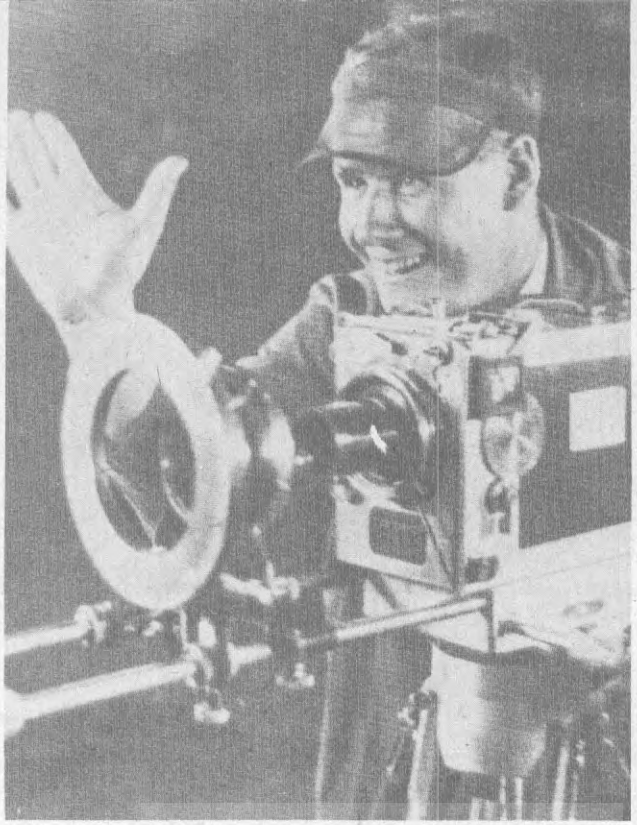
از نظر، کراکوئور نظریه پرداز واقع گرا جهان عکاسی شده یا عکاسی پذیر است. پس این جهان به تمامی می تواند ماده خام فیلمساز به شمار آید. [۵] این که عمل سینمایی انسان بر واقعیت بیرونی و مادی انجام می شود نکته مثبت این سخن است. اما این که نفس واقعیت عکس شده منطق عمل سینمایی است، درست نیست. چنان که در توضیح نظریه برگزیده خواهد آمد.

ماده خام سینما در دید بازن، واقع گرا برجسته سینما، چنین است: «اساس سینما بر واقعیت بصری و فضایی یعنی همان دنیای واقعی فیزیکدان متکی است.» [۶] تأکید بازن بر مادی بودن ماده خام سینما و بصری بودن آن توجه عمیق او را می نمایاند، اما او به روشنی نگفته که این واقعیت بصری چیست که سینما کوشش در ارایه آن دارد. چرا که سینما واقعیت مادی پدیده را آنطور که هست ارایه نمی دهد بلکه تنها نمودی از آن را به وسیله ماده خام خود ارایه می دهد.

ژان میتری سینماااندیش بزرگ سینما بر این باور است که ماده خام سینما همان تصویر است که به ما درک مستقیمی و... و بی دگرگونی از جهان می دهد. [۷] جدا از نکات مثبت این اندیشه، آنچه موجب اشکال در اندیشه میتری درباره ماده خام سینماست وابسته انگاری این ماده خام به واقعیت اولیه خود است.

ماده خام سینما در نظر متز، که به نظریه نشانه شناسی در سینما معتقد است، همان مجراهای اطلاعاتی است که هنگام تماشای فیلم به آنها توجه می کنیم. [۸] تأکید متز به واقعیت رسانایی فیلم مبین ماده خام سینما نیست چرا که رسانایی تنها جنبه ای از ماده خام است نه خود او.

ماده خام سینما از نظر ما همان نور حسی است. [۹] چون سینما بیشتر هنری بصری بوده و توجه به صدا به عنوان ماده خام در آن از ابتدا جنبه فرعی و ثانوی پیدا کرده است. نور حسی قابلیت درک از دریچه چشم را داراست. هرچند که جنبه هایی از آن هم به لمس در می آید. این نور حسی استعداد آفرینش واقعیتی را که نور از آن حکایت می کند داراست. سرعت نور به گونه ای است که حس تداوم در تصاویر پی درپی - همان روزنه های نوری - را در ما به



سرگیی آیزنشتاین

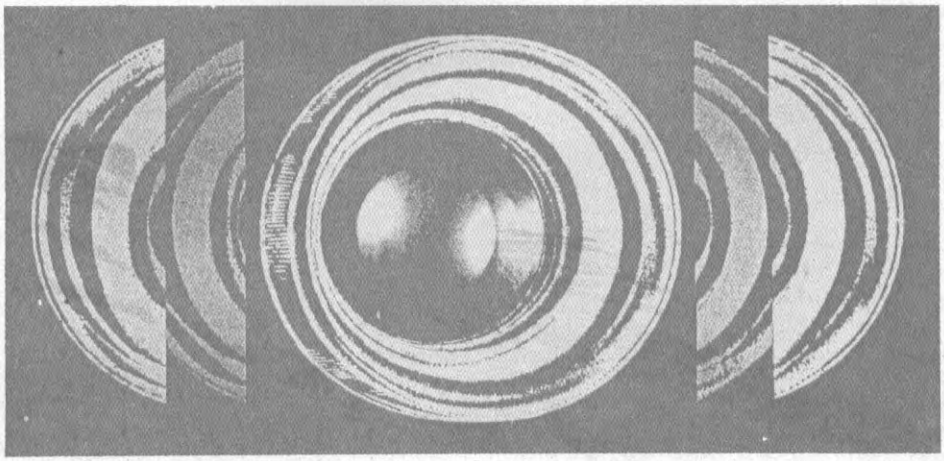
وجود می‌آورد و بدین گونه واقعیت خارجی بر ما در اشکال نورانی‌اش ظاهر می‌شود. اگر قابلیت انعکاس نور در واقعیت خارجی نبود و همه جهان شفاف بود جهان رویت حسی نمی‌شد. پس سینما با کنترل نور و هدایت آن زمینه خلق سینمایی را در بیننده‌اش ایجاد می‌کند؛ گونه‌ای تقلید از کار هر روزهٔ خدای متعال که با چرخش زمین و طلوع خورشید ـ منبع نور حسی ـ هر روز جهانی نو را بر ما نمودار می‌کند.

تشابه این نور حسی با نور معنوی قابلیتی است که سینمایی شدن نور معنوی و در نهایت ارایه بصری واقعیت‌های معنوی را اعم از واقعیت‌های خیالی ممکن کرده است. این واقعیت‌ها هرچند به لحاظ شفافیت‌شان نور حسی را از خود عبور می‌دهند چنانکه نسبت به مواد شفاف هم‌چنین است. اما ما این واقعیت‌ها را می‌بینیم؛ در خواب هنگام رویابینی، در بیداری هنگام خیال‌اندیشی. جهان نوری منحصر به موجودات مادیی که نور حسی را از خود عبور نمی‌دهند نیست.

واقعیت نوری، شکل‌پذیری بی‌نهایتی دارد و این گونه نیست که اشکال آن منحصر به همان اشکالی باشد که از جهان بر ما هویدا شده است. این که واقعیت شکل یافته نور، ما را به واقعیت‌های که دارای فضا و حجم هستند رهنمون می‌کند ویژگی‌ای خاص است که از جنبه واقعیت شکل‌دهنده نور ناشی شده است و گرنه این نور حسی به خودی خود به فضایی بودن واقعیت نیاز ندارد. بلکه حقایق غیرفضایی هم که بر صفحه نقش گرفته باشند بر ما هویدا می‌کند. البته به طور دقیق و فلسفی در این گونه حقایق هم یک فضای حداقل و نزدیک به صفر موجود است. نهایت این است که برخورداری واقعیت از حداقل واقعیت فضایی در بازتابی نور کافیست.

البته ناگفته نیست که انعکاس نور همواره از قابلیت درک آن فراتر است. چون درک نورهای بازتاب شده در عالم بدون استفاده از ابزاری که این نورها را در چنگ خود آورند، امکان‌پذیر نیست و چه بسا واقعیت‌های مادی هم وجود داشته باشند که طیف نوری غیرقابل درکی را بر حسب درک معمولی ما بازتاب دهند. این است که می‌توان گفت قلمرو عمل سینما همانند ماده خام خود یعنی نور حسی، بی‌نهایت است. تشابه مفهومی نور حسی با وجود، قدرت بی‌نهایت حکایت‌گری را به نور داده است و از این‌رو بعد تمثیلی نور فراتر از بعد ارایه‌ای آن است.

هدف از گسترش این بحث توجه به قابلیت بی‌اندازه ماده خام سینما بود تا روشن شود عمل سینمایی هم عملی بی‌انتهاست. گستره نور قابلیت خوشایندی نورنگاران سینما از هر صنف و هر قماش دارد. بنابر این تلاش در ایجاد محدودیت این گستره تلاش بی‌فرجامی است زیرا همان گونه که واقع‌گرا می‌خواهد جهان مورد علاقه‌اش با نور بنگارد، شکل‌گرا هم می‌تواند جهان دلخواهش را با آن بنمایاند. جهان دین نیز که هم گستره ملک و هم گستره ملکوت را فراگرفته، می‌تواند خود را با نور ترسیم کند. و هیچ گونه محدویتی از جهت ماده سینمایی بر دین تحمیل نمی‌شود مگر حقیقت خدای متعال. آن هم نه برای این که با نور متشابه نیست بلکه محدودیتی ندارد که به نور شکل دهد. این است که حضور خدای متعال در وحدتی تجلی می‌یابد که سینما انسان را به آن سو می‌برد. نظمی که نمودهای بصری در آن با هم ترکیب



شده اند هر حس معنوی مطلقی که به این انسان در سینما روی می‌دهد، لمس این حضور است.

مخلص کلام این که تشابه مفهومی وجود و نور است که ما به اشکال نوری، موجودیت می‌دهیم که ما نه نور بلکه یک وجود را درک کنیم.

فرآیند سینمایی شدن

در این مجال کوتاه تنها به نقد اندیشه دو سینمااندیش بزرگ هوگومانستربرگ و کراکوئور که از دو مکتب سینمایی، شکل گرایی و واقع گرایی اند، پرداخته می شود:

مانستربرگ معتقد بود اگر جزیی از طبیعت یا قطعه نمایشی بخواهد کارکرد هنری در سینما داشته باشد، این جزء یا شی با تسلیم بر قابلیت‌های شاعرانه پرده سینما شی جدیدی را ایجاد می کند تا یک شی سینمایی شود. این شی یک شی ذهنی است که بر طبق قوانین ذهن حرکت کرده و سکون می یابد. پژواک این عقیده تنها اعتبار هنری سینما را در قابلیت آن در دگرگونی واقعیت به صورت یک شی تخیلی می‌دانست. مانستربرگ بدین معنا باورمند بود که سینما باید دنبالگر دنیای صرفاً ذهنی باشد و روابط ظاهری دنیا را با روابط ذهنی عوض کند...

او می گفت: «فتوپلی از طریق غلبه بر شکل های دنیای برونی که مکان و زمان و علیت هستند از طریق تطابق رویدادها با شکل های دنیای درونی که توجه، خاطره، تخیل و عاطفه هستند داستانی انسانی را بیان می کند. این رویدادها از طریق وحدت کامل طرح و شکل تصویری به انتزاع کامل از دنیای واقعی می‌رسند.» (۱۰)

مبانی اندیشه مانستربرگ بر این اصل استوار است که دنیای واقعیت و دنیای درون و به عبارت دیگر دنیای واقعیت برون نفسی و دنیای واقعیت درون نفسی ارزش های جداگانه زیباشناختی دارد و تنها با غلبه دنیای واقعیت درون نفسی و تجلی خداگونه نفس است که می توان متوجه به عالم هنر گردید. دین بر این است که جهان پدیداری در عالم که جهانی همبسته معلولی است، آفریننده‌ای با اراده داراست که آن را در زیبایی آفریده است.

انسان مثال اوست و این توانایی را دارد که جهان همتای این عالم در خود بیافریند. بنابر این او بدون دگرگونی در واقعیت بیرونی به عرصه هنر و زیبایی گام می نهند. در عین حال او می تواند با تحلیل این زیباشناختی به آن حالت کلی تری بدهد و زیبایی را در صورت کلی تری تجربه کند. تجرید زمانی و مکانی واقعیت‌ها، نگاه فرا زمانی و فرامکانی گویای چنین روندی است. چنین تخیلی در عین کلی بودن گرایش معنوی تری دارد و این خود یک دگرگونی مطلوب است.

اما این که نفس دگرگونی به هدف ایجاد عالم خیالی انسان به عالم زیباتری رهنمون می کند، همواره چنین نیست. چرا که زمانی این عالم خیالی زیباتر می نماید که ارزش های درون نظامی آن علت‌ها و معلول‌هایی که فرض شده متناسب بوده، گویای صفات حکمت و دیگر توانایی‌ها عقلی به مانند تخیلات علمی باشد وگرنه صرف دگرگونی نمی تواند سبب ایجاد ارزش های هنری در آثار تخیلی باشد. البته همه متخیلات از آن جهت که اصل توانایی در آفرینش را اثبات می کند، درک زیباشناسانه ای را در ما برمی انگیزد، ولی موجب نمی شود آنچه که در تخیل آفریده می شود نیز زیبا باشد؛ مانند تخیلات کابوس گون.

کراکوئور می گوید: «سینما بر ماده اولیه غالب نمی شود آن را ارج می نهد و در خدمت آن است. فیلمساز باید در نهایت هم تخیل و هم تکنیک را متوجه جهان بی حد و مرز سیال کند. نه این که از رسانه فی نفسه به منظور دست‌یابی به محتوی ذهنی استفاده کند.» (۱۱)

«... تمام تلاش های خلاقه تا موقعی که به مشغلهٔ های جوهری شی یعنی دنیای مرئی کمک کند قابل قبول است.» (۱۲)

اندیشه کراکوئور از یک جهت ستودنی است و آن دلبستگی او به طرح هایی از واقعیت که در جهان نمودار شده است. طرحهایی که متناسب با محتوا خود پی‌ریخته شده است. ولی این ارج گذاری باعث نمی شود که این حوزه زیباشناسی توسعه پذیر نباشد. چون همواره در دنیای برون انسانی شرایط تحمیل شده‌ای وجود دارد که واقعیت را از زیبایی مطلق و شایسته اش دور می کند. چرا که عالم

مادی عالم تزاحمهای مادی است، اگر این تزاحمها رفع گردد چنان که در عالم آخرت چنین است. واقعیت شکل مطلوبتری می یابد و جوهره اش بهتر نمود می یابد. مثلاً می توان یک بنای سنگی طبیعی را تبدیل به ساختمانی مجهز نمود و همچنین است کاری که انسان در ایجاد نوع های برتر حیوانی و شاید انسان انجام می دهد. و به طور اساسی تر جهان آفریده شده تا شکل مطلوب خود را در خدمت به انسان یعنی برترین محتوی پدیداری عالم بیابد. پس سینما می تواند با ارایه شکل های برتر به واقعیت در بهبود آنها تلاش ورزد. و از سوی دیگر حقیقت انسان حقیقتی مجرد از ماده است و واقعیت های بیرونی هنگام آفرینش دوباره شان معنا و نقش دیگری به خود می یابند. دوستی ها و دشمنی های انسان به واقعیت شکل مطلوبتری را نسبت به او می دهد و همینطور واقعیت ها

حضور خدای متعال در وحدتی تجلی می یابد که سینما انسان را به آن سو می برد. به همین جهت هیچ گونه محدودیتی از جهت ماده سینمایی بر دین تحمیل نمی شود مگر حقیقت خدای متعال.

شفافتر از جهان برونی است. چرا که انسان حداقل، برای ترس از پیامدهایی که رهاشدگی خواسته اش به دنبال دارد، همواره آنها را به شکل تعدیل یافته تر در جهان واقعی بروز می دهد.

از سوی دیگر واقعیت ها و طرحهای آن همواره در جهت درک کلی تر که متناسب با وجود واحد انسان است از کثرت به وحدت سوق می یابد و دنیای تخیلی به سوی عناصر اصلی تخیل و در نهایت تخیل کلی تر سوق می یابد. در این صورت باید گفت سینما علاوه بر ارج نهادن به واقعیت برونی نباید به چهره درونی وقایع که در درون او نقش می یابد بی توجه باشد. اگرچه که محتوایی که در درون یافته سوای آن محتوی بیرونی آن باشد. چرا که دگرگونی شکل بیشتر نه به خاطر تفنن بلکه برای دگرگونی محتواست.

علاوه بر این واقعیت برون انسانی را نباید به آن دسته از وقایع مادی معطوف کرد که قابلیت بالفعل برای ارایه دارند. موجودات دیگری در جهان مادی، تمثل دارند و نقش مادی از خود بروز می دهند که انسان به طور عادی قابلیت رویت و یا شنیدن آن را ندارد ولی سینما باید تلاش کند از منظر فرا واقع گرایانه مادی یعنی یک واقع گرایی انسانی که از یک منظر الهی به آن می تواند دست یافت به جهان پدیداری بنگرد، و جهان واقعی را از چنین منظری بنمایاند. شاید تلاش سینمایی وندرس در *بهشت بر فراز برلین* چنین ژرف نگری را رخ بنمایاند. هرچند در سیر معنوی خود، در پایان انحطاط می یابد. شیاطین و فرشتگان در این جهان نقش آفرینند هرچند که ما آنها را از دریچه چشم مادی نمی بینیم. ولی در دیدگاه ملکوتی آنان عیان هستند. و هر انسان آنها را به خوبی در کنار خود احساس می کند و زمزمه هایشان را در می یابد.

از این بحث روشن می شود نظریه افراطی واقع گرایی مادی کراکوئر قابلیت سینمایی را نه برحسب توانایی ماده حقیقی سینما که همان نور است شکل گرفته بلکه براساس نوع دلبستگی او به حوزه ای از مفاهیم این قابلیت سینمایی شدن محدودیت یافته است.

از دیدگاه دینی فرآیند انسانی سینمایی شدن، فرآیند مطلقی است که می تواند انسان را به عرصه الهی خود نزدیک گرداند چه چنین عرصه، عرصه مادی زندگی او باشد و چه چنین عرصه عرصه معنوی او باشد. ماده قابلیت سینما چون نور است می تواند جهان متشابه خیالی با نور بنگارد و تنها محدودیت که انسان در فرایند سینمایی اش با آن روبروست وظیفه بندگی او به نور مطلق یعنی حق تعالی است. انسان نباید سینما را عرصه خدایی خود کند، بلکه سینما باید عرصه عشق و تعالی او به چنین حقیقتی باشد. و این همان واقع گرایی مطلوب در سینمایی دینی است؛ همه چیز برای انسان و انسان برای خدا. □

■ **پانویس:**

۱ ـ تئوری های اساسی فیلم، دادلی اندرو ـ ترجمه مسعود مدنی ۴۹ ـ ۵۰.
۲ ـ همان ـ ص۶۶ تا ۶۹.
۳ ـ همان ـ ص۹۴.
۴ ـ همان ـ ۱۵۱ص ـ ص۱۵۲.
۵ ـ همان ـ ص۱۸۷.
۶ ـ همان ـ ص۲۲۸.
۷ ـ همان ـ ص۳۰۳.
۸ ـ همان ـ ص۳۳۸.
۹ ـ اشاره به آیه ۳۵ سوره نور.
۱۰ ـ تئوریهای اساس ص۵۹ و ۶۰.
۱۱ ـ تئوریهای اساسی فیلم، ص۱۹۳.
۱۲ ـ همان ص۱۹۲.