«هامون» زندگی

تحلیل و بررسی هامون

هدف این نوشتار، پژوهش درباره ارزش ایده‌های بازگو شده در فیلم «هامون» ساخته داریوش مهرجویی است. از این رو هنگذر، نویسنده می‌کوشد در دو نمایه‌های فلسفی و ایدئولوژیک کارگردان را با توجه به برخی جریان‌ها و مکاتب فلسفی از جمله مارکسیسم، واکاوی کند.

◆ سید علی هاشمی

عناصری در اعماق نگرش فلسفی مهرجویی تحت تأثیر برداشت‌های فلسفی چیره وجود دارد که در بسیاری موارد به انتقیق یک، پیشداوری به گونه‌ای جزمی بر ساختار چندلایی هنرش ضربه می‌زند. این پدیده هم در «هامون» و هم در «سنتوری» قابل ردیابی است. به هر حال سینمای مهرجویی از روز اول متهم به فلسفه‌بافی بوده و هنوز هم هست.

اتهام از فیلم «گاو» آغاز گشت و حتی علی‌رغم رویکرد اخیر مهرجویی به پنهان کردن مؤلفه‌های «مهرجویی وار» در پس پشت یک سینمای عامه پسند، هنوز در سنتوری هم می‌توان به آن اشاره کرد. حتی در سنتوری هم اثری از فلسفه چپ مدرن می‌توانید جست وجو کنید که به شیوه القایی می‌کوشد با نگرش مابعدالطبیعی امور را مرزبندی کند.

اما واقعاً چگونه می‌توان بدون پرسش از برداشت هستی شناسانه در «گاو» یا «نیستجی» یا «پری» و در کنار گرایش جامعه شناختی، از کنار آنها گذشت و فیلم‌های مهرجویی را به فهم درآمده تلقی کرد.

اگر ما قائل به امکان یک فلسفه اگزیستانسیالیستی درآمیخته با اندیشه مبارزه طبقاتی باشیم - با همه تفاوت و مرزبندی سینمای مهرجویی با تلقی مکانیستی از مفاهیم مارکسی و حتی نُطقی از آن لااقل در مرزهای مکتب فرانکفورت - برخورد فلسفی مهرجویی را با جهان می‌توان رد گیری نمود. البته این برخود سوء تفاهم‌انگیز و لااقل دو پهلو است. در حالی که گاو می‌تواند یک اثر تقادانه درباره وحدت وجود گرایی سنتی تلقی شود یا «پری» یک نقد از عرفان احضار شده به زمان حاضر به حساب آید، در همان حال مقالات متعددی وجود دارد که به تأثر ست درباره عرفان گرایی مهرجویی یا عرفان زدگی او سخن گفته‌اند. بیداست که این مقالات حتی از فرط متعارف فیلم باز مانده‌اند.

به هر حال سینمای مهرجویی در خود گرایش‌های گوناگون و متنوع فکری را نهان دارد. اما نگرش اگزیستانسیالیستی، پررنگ‌ترین این بینش‌ها است. فرد انتخاب کننده در سینمای مهرجویی با گزینش مرگ خود را به اثبات می‌رساند. گزینشی که در برابر ژرف ساخت‌های تیره و مند تاقی فردیت قرار دارد و سنت‌های فکری کهنه را مورد نقد قرار می‌دهد.

در حقیقت، موتیف‌های همین اگزیستانس است که چهره منقلی عوامل تخریب هویت انسانی را افشا و فضای منقلی هستندگی را فاش می‌سازند و ما را به پایداری برابر آن گرایش‌های نیست انگارانه فرا می‌خوانند و زمانی که بحران و اغتشاش از حد فزون می‌گذرد، باز سر نوشت شوم، همچون پرسش برابر ما قد برمی‌افرازد. آیا چاره‌ای جز تحمل تاریکی وجود ندارد؟ آیا جز مرگ چاره بهتری نیست؟ آیا با عوامل ستیزنده با حس زندگی، نمی‌توان مقابله کرد و از چنگشان رها شد؟

اگر یک سیما از سیماهای فیلم «گاو»، مبین وانهستگی شدید روستا و مشد حسن به گاو تا سر حد پر کردن خلأ مرگ آن با تبدیل شدن مشد حسن به گاو است، وجه دیگر این روایت، خود گم کردگی و سقوط در حفره سیاه و مرگبار از خود بیگانگی است. در واقع پرسش هویت و از خود بیگانگی و فقدان فردیت در آثار مهرجویی، پرسشی است که تا سر حد سؤالی فلسفی ارتقاء می‌یابد. در «نیستجی»، ستروئی پستچی با فقدان حس تفرد و ارتباط دارد. در «آقای هالو»، ساده‌لوحی روستایی او با نیرنگ بازی شهر و فریبکاری شهری‌ها توجیه نمی‌شود، بلکه مایه خودآگاهی او می‌شود. در «داریوش» اگرچه نقد اجتماعی پررنگ‌تر از فیلم‌های پیش از انقلاب کیفر مستمی است و بر جامعه پلشت برای تبدیل یک جوان نیازمند به موجودی رذل تأکید می‌شود، با این همه خود آن پسر جوان، قبل از هر چیز از بی‌هویتی رنج می‌برد. پس از انقلاب جستجو برای احراز هویت گرد آثار مهرجویی، بر روی زنان متمرکز شد که خودآگاهی «شاره» و «لیلا» و بیداری «پری» از این بابت مثال زدنی است.

حقیقت آن است که بحران هویت در وجهی فلسفی، کامل‌ترین بن‌مایه اروش را در «هامون» می‌یابد که جداگانه درباره آن سخن خواهیم گفت. اما پس از این فیلم است که زمان زنان در آثار مهرجویی هم آن راهی را در پیش می‌گیرد که زمان زنان ژولیا کریستوا طی می‌کند تا به پرسشی اجتماعی - فلسفی بدل شود. در واقع هرگاه نام و سرنوشت زنان به خاطر می‌آید بیشتر مکان مواد و شکل دهنده گونه انسان را تداعی می‌کند تا زمان رشد یا تاریخ را. مسأله‌دار شدن دهشت زنانه با زمان و در زمان. البته حاوی مضمونی فلسفی هم هست و همین درگیری است که مورد توجه مهرجویی است. به هر حال اکنون صرفاً به هامون می‌پردازیم.

مهرجویی در «هامون» مدعی است که با تصویر اوضاع عینی - ذهنی تشخص یافته یک فرد هستیمند، هامون، موقعیت فروپاشنده او را در متن واقعیت‌های فردی - اجتماعی بازگفته و اسباب متنوع تشکیل بحران هامون و تقدیر تلخناک و سیاه او را به زبان سینما ترسیم نموده است.

در هامون ما با طرحی از فاجعه اگزیستانس الهی کی پرکگور و نقی آن به وسیله معنای موقعیت و اپروری واقعیت و عمل و اقدام روبه رو می‌شویم و در کنار آن از گرایش جامعه‌نگرانه «چپ» نشان می‌یابیم. در این مسیر هامون هرگز مؤید یک تلقی دینی یا حتی عرفانی نباید پنداشته شود، بلکه زگه‌ای تند از نابلوری عرفانی در آن رخ می‌نماید.

در کنار این ایده‌ها، مخالفت استهزاآمیز مولف هامون را با روانکاوی منتزع از واقعیات اجتماعی و بر عکس گزینش توعی روان شناسی اجتماعی قابل تشخیص است که از طریق خصوصی کردن و ترسیم حالات روانی فرد تحقق یافته است.

اما پیش از برخورد با این تفکرات چند سویه کارگردان، لازم است درباره یک خطای مهرجویی که به جنبه اسلوب ربط دارد سخن بگوییم؛ چرا که خطای مهرجویی در روش، اتفاقاً همان خطای سابقدار چپ دارای افکار مارکسیستی - دیالکتیکی، یعنی خطای اسلوبی در خود مارکسیسم و دیالکتیک و در واقع خطای اسلوبی مارکس در پژوهش فلسفی است. ما خواهیم دید که در ظاهر، روش و اسلوب برخورد با ایمان در هامون با برداشت مارکسی و خطای او همسان است. اما با دقت بیشتر می‌بینیم چه ساده لوحی بزرگی است که مهرجویی هامون را منتسب به مارکس کنیم.

اما خطای مارکس؛ مارکس در «دست‌نویس‌های اقتصادی - فلسفی» نخستین رویکرد خود به نقادی فلسفی را ضبط کرده است. مباحث صرفاً فلسفی در آثار مارکس بسیار ناچیز و آن هم عمدتاً محدود به موضع گیری در برابر روش ایده‌آلیستی، دیالکتیک هگلی و ماتریالیسم مکانیکی فوئرباخ و یکی دو نقد دیگر است. اما آنچه در این میان قابل توجه است، اسلوب خطاآلود او در نقد فلسفی است. مارکس در انتقاد از «فیلسوفان شناسی هگل» و در «دست‌نویس‌ها» اسلوبی را برمی‌گزیند که سرمنشأ بسیاری از اشتباهات بعدی اوست. او این عقیده جزمی را پیش فرضی واجب می‌داند و نیازی به بحث تئوریک و نظری برای ثبوت آن نمی‌بیند. او معتقد بود که «ایده» مطلق به خودی خود چیزی نیست ولی طبیعت چیزی هست». هگل به دلیل داشتن آرائی مجرد از واقعیت، به این طریق مورد نقی مارکس قرار می‌گرفت. مارکس هرگز باور نداشت که عقل انسانی از طریق تجرید عقلایی می‌تواند به حقیقت دست یابد. او دلیلی برای اثبات این بی‌باوری جز رجوع به واقعیت نداشت.

اما این واقعیت چه می‌تواند باشد جز بازتاب واقعیت در ذهن مارکس؟ و سپس این بازتاب تا چه حد می‌توانست متأثر از دانش عصری و تجربه محدود و نمونه‌های دلخواه

منتخب نباشد؟ در واقع مارکس هیچ‌گاه در این راه به سیستم معینی از بحث منطقی و رویکرد به ابزار بغرنج و اسلوب منظم منطق و به کارگیری آن تمایل نشان نداد او این حقیقت را می‌پوشاند که عقل انسانی از طریق تجرید چیزهای گوناگون، ضرورتاً به یک چیز محسوس نمی‌رسد. در این جا باید پرسید آیا واقعیت تنها آن چیزی است که محسوس است؟ در این صورت بسیاری از واقعیات نامحسوس ذهنی و معنوی و روحی چگونه باید ارزیابی شود؟ آیا به صرف آنکه با احساس بشری نمی‌توان آن را تجربه کرد می‌توان این دست از واقعیات موجود را که هر انسانی با آن سر و کار دارد نفی کرد؟ واقعیات عقلی، درونی، عاطفی و عرفانی... هرگز از محسوسات به شمار نمی‌آیند اما هستند و با این همه به صرف آن که آنان شیء محسوس نیستند، هرگز نابود و هیچ شمرده نمی‌شوند.

خطای مارکس آن بود که در آن سوی محسوسات، واقعیت دیگر را، واقعیت برتر یا درونی را نمی‌توانست ادراک کند. امروز برای علم کاملاً هویداست که بسیاری از واقعیات جهان «حساب اتمیک» که با محاسبات دقیق ریاضی به وجودشان دست می‌یابیم، از جملهٔ محسوسات نیستند و واقعیت‌های ریاضی جدید نیز هرگز از جملهٔ اشیاء محسوس نیستند همچنان که دیگر واقعیات عقلی و یا معنی حس، گنجایش توضیح و احاطه بر این واقعیات را ندارد، چرا که آنها شیء محسوس نیستند اما به‌هرحال چیزی هستند نه هیچ! ما خواهیم دید مهرجویی در نفی ایمان و عرفان همچنین واقعیت برین و حالات عرفانی و ارزش‌های ماورایی تا حدی از همین اسلوب مارکس پیروی می‌کند و گریبان خود را با رجوع به واقعیت محسوس، از پاسخ جدی می‌رهاند. آیا این مغایر با تمایل پارامارکسیستی مهرجویی نیست؟

ظاهراً مهرجویی همچون مارکس که نقد علیه فلسفه را با صحنه‌آرایی طنز آلود و اشارات استهزاء‌آمیز می‌آمیزد، خود را از درگیری جدی با مسأله می‌رهاند و در آخر، پیروزمند با انتسابی از نفی‌های دگم، با مقولات معنوی دینی و عرفانی برخورد می‌کند. این تصاویر کنایی «شیرین» و خوب سازمان‌دادهٔ ذهن بی‌اختیار انسان را به یاد اولین اثر مشترک مارکس و انگلس یعنی «خانواده مقدس» می‌اندازد که علیه «برونو باوئر و شرکاء» نگاشته شده بود. کتابی که «فرانتیشک بتو باختر» درباره آن نوشت: «این کتاب به هر چیز محسوس و مادی احترام می‌گذارد و برعکس همه چیزهای متافیزیکی و فلسفی و هر چیز مسیحی و آلمانی را مورد استهزاء قرار می‌دهد.» آری، احترام به هر چیز محسوس و استهزای هرآنچه که به ماوراء فیزیک، ما ربط دارد و فقط همین احترام و استهزاء، نه استدلالی منطقی تفصیلی و نه موفقیت در ثبوت مدعیات با اسلوب منطقی.

مسأله دیگری که خطای مارکس است دریافت مادی انکارانه مارکس از مذهب، ربط آن به پدیده‌های مادی و ضدیت او با مذهب به مثابه یک فریب است. این برداشت‌ها در کتاب مقدس «بور مارکس و انگلس «ایدئولوژی آلمانی» آمده است. اکنون پرسش آن است که آیا ما حق داریم با چنین تصاویری که صرفاً کار شیطان القاء و تلقین یک حکم است، به تصورات عاطفی دامن بزنیم و آن را به حساب خرد انتقادی بگذاریم و از دیدن همه سویه موضوع سرباز زنیم؟ درواقع خطای مهرجویی این است که مواضع ضد مابعدالطبیعی‌اش را به صورت جزمی در بدنه آثارش داخل می‌کند.

آیا این نباید یک ظاهرسازی جانب‌دارانه شمرده شود که در خدمت تبلیغ یک ایده ثابت است و بیگانه با آن دیالکتیکی است که در خصوص عشق و تقرب با یک روند روشن و منطقی، واقعیت این تحول را به اثبات می‌رساند؟

تا این جا در نقد اسلوب مهرجویی در چهارچوب نظری فیلم هامون، درباره مسائلی چون عرفان و دین و مسائل اجتماعی، قائل به تشابهی بین روش‌هایی از نگرش او و تألیفات مارکس جوان شده‌ایم. البته این امر نافی آن نیست که خود اسلوب زیباشناختی هامون با آن باور کهنه شده زیربنا- روبنای مارکسی کاملاً انطباق ندارد و حتی علیه آن است. روش برخورد با مفاهیم نظری همیشه مطابق با روش و طرز به سبک در آوردن محتوا در یک اثر هنری نیست. در این جا مناسب است به شیوه‌ای که مورد علاقه مارکس بود و او خود هرگز آن را به کار نگرفت و در نتیجه به سنت جازم دستگاه‌سازی مطلق‌گرا و ایده‌لوژیک سقوط کرده رجوع کنیم؛ یعنی فرضیه ارائه شده را مورد تردید قرار داده و تحت مداقه انعطاف‌پذیر با تکیه به واقعیت عملی و از زاویه دیدی تازه، مسأله طرح شده را مورد پژوهش قرار دهیم.

مهرجویی در نفی ایمان و عرفان و همچنین واقعیت برین و حالات عرفانی و ارزش‌های ماورایی تا حدی از اسلوب مارکس پیروی می‌کند

ما دیده‌ایم که هامون، معناها، راه حل‌ها و پدیده‌های پذیرفته‌شده، چه ایمان و چه عرفان و چه مقولات و پدیده‌های اجتماعی را مردود می‌شمارد؛ او مدعی است گفته شد که روش نفی در پاره‌ای موارد در فیلم به وسیله مهرجویی، استهزاء است. در فیلم از پیش فرض می‌شود که مثلاً کل نظم موجود در قالب یکسان‌سازی با آراء رئیس تکنوکرات، رسماً همتوا با نظام سلطه جهانی است. اما از سوی دیگر سلاح هامون در گفتار، مقولهٔ عقلانیت است. ایمان از نظر او عقلانی نیست و همین طور دیگر واقعیات، سپس نگاه کارگردان با اتکای به زبان کنایه، تأیید همین فقدان عقلانیت است.

این تنها هامون نیست که آراء و پدیده‌های حاکم بر نظم موجود را همتوا با همان تبعیت از منافع نظام امپریالیستی می‌بیند و یا در ذهن او، واقعیت عرفان و دین و... با تردید و نفی نسبت به حقیقت گرایی آن موزون است، بلکه در نظر مهرجویی هم چنین است. مادربزرگ تنها در نظر هامون دچار یک بی‌ایمانی نشده و بی‌ایمانی او به معنای دستیابی به حقیقت تعبیر نمی‌شود. خارج از ذهن هامون، واقعیت فیلم هم همین را می‌گوید و بر فقدان عقلانیت آنها مهر می‌زند؛ چه در قرائن پرفراز و نشیب تبدیل مقهوم نظری ایمان برای ابراهیم به معنای عملی و چه در عرصه تلاش همگان برای اقناع هامون به چشم‌پوشی از عشق و چه در راه حل‌ها و واقعیات موجود اجتماعی.

این مسأله در حیطه خود فیلم نتایجی چند به بار می‌آورد یکی از آنها این است که به طور کلی از آن جا که فیلم مهرجویی خود را مدافع خرد می‌نمایاند در کنار دیگر ترسیم‌های خردمندانه، دارای وجهی رهایی‌گر و تعالی‌جوست. مهرجویی به تصور خود از عقل در برابر جهل به دفاع برخاسته و همه را به دفاع از واقعیت برتر انسانی دعوت می‌کند. این در عین حال بیان یک روحیه فرار گرا، علی‌رغم بدبینی و تلخی موجود به زبان غیر مستقیم است. آن گونه که شایسته زیباشناسی و اثر هنری است. اما نتیجه دیگری که این فهم جدید به بار می‌آورد آن است که نشان می‌دهد همه فیلم لااقل تا آن جاکه به واقعیت آن مربوط است، نه با اسلاح آگاهی طبقاتی بلکه با مقوله خرد چهارچوب نظری خود را سامان می‌دهد. در وهله اول این به معنای آن است که اسلوب او تماماً مارکسی نیست. و در واقع فیلم با برهم زدن فرمول‌های زیباشناختی مارکس، علیه او می‌ستیزد و مهرجویی همساز با ناقدین مارکس اساساً در جایگاهی دیگر، غیر از موضع سنتی مارکس قرار می‌گیرد. چیزی که این الگوی تفسیری را برتری می‌بخشد و هم دلایل فرونی و هم مدارک خارج از فیلم هامون است. فعالیت نظری مهرجویی چون آراء او در «رئیس‌شناسی واقعیت» و برگردان اثر مارکوزه، «بعد زیباشناختی» که یکی از آثار تئوریک مهم پارامارکسیست‌ها علیه زیباشناسی مارکسی است، مؤید همین نظر است.

ویژگی این اسلوب چیزتوانتفاقاً گزینش راهی میانی بر سنت ساختن دستگاه نظری در یک رشته مبانی کلی نیست. در این اسلوب، هنرمند ناقد و ناقد متفکر، دارای نظریه‌ای انتقادی است که از فتیشیسم (پندارگی) ذهن شناء اگر پرهیز می‌کند زیرا معرفت را چیزی جدا از عمل نمی‌داند می‌توان پرسید مارکس هم مدعی است که معرفت چیزی برتر از پراتیک و جدا از آن نیست و حاصل آن است؛ پس فرق چیست؟ فرق آن است که اولا مارکس مطلقاً بر آگاهی طبقاتی متکی است اما این نگرش جدید ضد مارکسی، چنین نمی‌اندیشد و از سوی دیگر محک حقیقی بودن آگاهی به زعم مارکس باز خود پراتیک است، اما از سوی کسانی که مهرجویی به آنان روی کرده است، نه عمل بلکه تعقل، معیار سنجش است. کسانی چون مارکوزه و هورکهایمر و دیگر اعضای مکتب فرانکفورت این چنین می‌اندیشند.

کر این جا پای عقل به میان آمده است و مهرجویی از گزینش اسلوب عقل ستیز و عمل گرای مارکس می‌توانند برائت جوید. در این دیدگاه او یک خرد ورز و عقل گرای جدید است و اسلوب او چندان با روش‌های مارکس هم‌آوا نیست و هامون را نمی‌توان از این زاویه محکوم کرد.

اما پارامارکسیست‌ها، خود خطای دیگری مرتکب می‌شوند که با خطای مارکس مقارنه دارد. آنها می‌گویند چون شناخت و توان فهم انسان نسبی است، یعنی معرفت انسان عصری است و مطلق نیست، پس حقیقت نسبی است و از این زاویه، حقیقت مطلق نیست و از این زاویه، حقیقت مطلق را در رابطه با شعور انسان نفی کرده‌اند. در واقع، حقیقت مطلق، چیزی جز اندیشه بشری نیست که ریشه در اوضاع اقتصادی ـ اجتماعی دارد. این است سرمنشاء اشتباهات مادیگرایی جدیده و مهرجویی در این صورت، حتی بر بستر اندیشه جدیده دچار آن خطای پیش گفته است.

این خطای جزمی بی‌دلیل که در آن نسبیت دانستن حقیقت به مطلق با نسبت دادن آن به ذهن و شعور انسان، یکی پنداشته می‌شود، زیربنای تلقیات مهرجویی درباره دین و عرفان و آگاهی شهودی می‌تواند خوانده شود. این جاست که باید گفت به فرض اگر پیرزنی مؤمن، در ذهن خود نسبت به وجود مطلق دچار تردید شود این کجا نافی خود وجود مطلق و حقیقت دین خواهد بود؟

اما اگر انتقای مکتب فرانکفورت با پرورش درست هگلی یکسان پنداری وجود مطلق و اندیشه دلایلی متقنی برای خطای خود می‌توانند دست و یا کنند، مهرجویی می‌توانست بر حذر از این خطا باشد چراکه او این همه با مفهوم وجود در فلسفه اسلامی بیگانه نبود.

در این صورت خطای او حاصل بی‌خویشتنی به معنای جدید و بیگانگی او از فرهنگ خودی است. آن همه مباحث مستدل در کشیدن مرز بین وجود و موجود به این ترتیب با فراموشی بی جای مهرجویی پرده پوشی می‌شود. و بالاخره او به همان راهی درهامون می‌غلطد که به یک بینش ماتریالیستی که فرق ماهوی چندانی با ماتریالیسم خام ندارد، ختم می‌شود.

خطاهای اسلوبی که ذکر شد، درهامون به یا گرفتن یک چهارچوب نظری، ماتریالیستی کمک می‌کند که دارای بطلان است. البته تحلیل فیلم هامون نشان می‌دهد که واقع‌گرایی مهرجویی ربطی به الگوسازی‌های رئالیست سوسیالیستی ندارد. موفقیت هامون به مثابه یک اثر هنری این نتیجه صحیح را تأیید می‌کند که از هنرمند نخواهیم که به پشتیبانی مبلغانه از تدابیر سیاسی بپردازد در حالی که همچنان می‌توانیم و باید خواستار آن باشیم که در انتقاد راستین خود اسلوبی برگزیند که با حقیقت نستیزد.

حال ببینیم چرا هامون یک فیلم براساس پذیرش کامل زیباشناختی مارکسی و به تبع آن اثری رئالیسم سوسیالیستی نیست. اثبات این مسأله ضمناً نشان می‌دهد که کسانی که هامون را چنین داوری کرده‌اند در خطا هستند. اگر ما بپذیریم زیباشناختی مارکس در آفرینش هنر به بیراهه می‌رود، پیامد آن این خواهد بود که همچنین نقدهایی که در سنجش هامون بر ضابطه مبنا- روبنای مارکسی گرویده‌اند ابزار کارایی را برای شناخت حقیقت هامون برنگزیده‌اند.

در این مقاله کوشیدیم آن دسته از واقعیات مشخصی را که نشان دهند خطا در غلطیدن مهرجویی به خطاهای مارکس است، تا کرده‌یم بیان این موارد به معنای آن نیست که همه هامون همین تکاتی است که تذکر داده شد. باید اذعان داشت که این فیلم به‌هرحال یکی از ژرف‌ترین آثار سینمایی ایران و مهرجویی است. مهرجویی یکبار برای روشن کردن تلقی صحیح «لوکاچ» در جایی که او با روش مارکسیسم رسمی مخالفت می‌کند تذکر داد مارکسیسم رسمی، رابطه اساس و روبنا را درست نمی‌فهمد و به وجهی مکانیکی و مشخص، نه میان این دو، به جای دیالتیک، رابطه‌ای «علی» برقرار می‌سازد. اما خود مهرجویی درهامون گاه واقعیات فیلم را به گونه‌ای تصویر می‌کند که گویی تابع چنین رابطه‌ای بین ماده و پدیده‌های معنوی است ◆