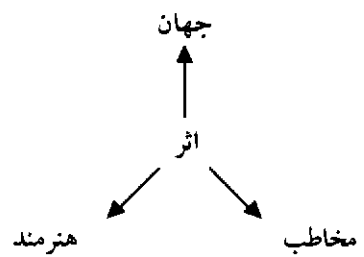
# جایگاه و نقش مخاطب در سینما

صلات ظهر

## رویکرد معنوی

**ابوالفضل حری**

ام.اچ ابرامز (۱۹۸۵) در کتاب ارزشمند خود با عنوان **آینه و چراغ: نظریه‌ی رمانتیک و سنت نقادانه**.موقعیت کلی اثر هنری را در نمودار زیر ترسیم می‌کند:




در این نمودار، اثر هنری در مرکز و دیگر مؤلفه‌ها در اطراف آن قرار می‌گیرند. این

مؤلفه ها عبارت اند از کسی که اثر هنری را تولید می کند (هنرمند)، کسی که اثر هنری خطاب به اوست (مخاطب) و طبیعت یا جهان واقع که در اثر هنری بازتاب می یابد. اما در پهنه ی تاریخ نقد هر یک از این مؤلفه ها به فراخور زمان بر دیگری برتری یافته و سیر نقد ادبی را برای مدت زمانی چند به نفع خود رقم زده است. بنابراین، در برهه های مختلف در تاریخ نقد ادبی تأکید روی یکی از مؤلفه های فوق بیش از سایرین بوده است: تأکید بر جهانی که اثر آشکار می کند نظریه ی تقلید را پدید آورده است که افلاطون مؤسس و ارسطو مدافع آن بود. نظریه ی دوم (که محور اصلی بحث ما در این نوشتار است) تأکید را بر مخاطب می گذارد. این نظریه که ابتدا به ساکن بر جنبه ی تعلیمی شعر و مفید بودن اثر ادبی تکیه می کرد، بار دیگر در سده ی بیستم با عنوان نظریه ی دریافت(Reception The ory) و نقد معطوف به واکنش خواننده(Reader-Response Criticism) ظهور و بروز پیدا می کند. رویکرد سوم تأکید را متوجه پدیدآورنده ی اثر می کند. در واقع این گرایش انتقالی است از مخاطب هنر به آفریننده ی آن، که قادر است اثری خلق کند که در خواننده ایجاد لذت زیبایی شناختی کند. پس در این رویکرد دیگر کلمه تعلیم نیست که با اهمیت جلوه می کند، بلکه نقش اصلی برعهده ی کلمه ی بیان(expression) است.

**بیننده در برابر فیلم معنوی می تواند دو موضع بگیرد، یا این که از پیش دانسته و با آگاهی به دیدن فیلم معنوی برود که این پیش دانسته خود به منزله ی پیش فهم وی در فرایند دریافت و معنای اثر کمک‌رسان او خواهد بود، یا این که بدون پیش فهم به دیدن فیلم برود و در روند نمایش فیلم به درک معنا و مضمونی از معنویت نایل آید؛ چنان که با شرکت در مراسمی عبادی به این معنا و مفهوم می رسد**

در گرایش چهارم نه هنرمند چندان اهمیت دارد و نه مخاطب و نه جهانی که هنرمند در اثر خود می آفریند و آشکار می کند، بلکه بیش تر خود اثر هنری است که به منزله ی موجودی خود بنیاد(Self-autonomous) و مستقل اهمیت می یابد؛ موجودی که دارای کیفیت و منزلت خاص و منحصر به فرد است. از این رو برجسته ترین کلمه در این جهت گیری کلمه ی عینیت(objectivity) است و عینیت اثر در واقع مربوط به زبانی است که اثر در آن تبلور یافته است.

اما همان طور که پیش تر گفتیم، در این گفتار روی سخن ما معطوف به خواننده (و در این جستار بیننده ی فیلم) است، یعنی همان کسی که اثر تولیدی هنرمند را می خواند/می بیند. (و به تعبیری به مصرف می رساند). بدون آن که خواسته باشیم خیلی دقیق و ریز و به طور مفصل وارد جزییات نقش خواننده در تأویل و تفسیر متن ادبی شویم، در این جا یادآوری می کنیم که از جمله پیش فرض های این گفتار این است که به فیلم به دیده ی یک اثر ادبی/هنری نگریسته شده و از این رو تمام استلزام ها و تعین هایی که در مورد متن ادبی مصداق می یابد به تعبیری در مورد بیننده ی فیلم نیز صادق است چرا که در دیدن فیلم نیز، بیننده چونان خواننده ای عمل می کند که در برابر متن ادبی قرار گرفته و قرار است که دست به تجزیه و تحلیل آن بزند، و از دیگر سو چنان که نیک می دانیم نظریه ی دریافت، خواننده را محور تحلیل خود قرار می دهد و هدف آن چگونگی دریافت و یا در حقیقت برداشت خواننده از متن است. خواه متن نوشتاری باشد و خواه متن دیگری چون یک فیلم (ساسانی، ۳۰).

نکته ی دیگر به نقش خواننده در فیلم یا سینمای مذهبی/معنوی برمی گردد. اگر نظر به دریافت را بپذیریم و اگر قبول کنیم که در این نظریه فرایند فهم و درک خواننده/بیننده از اثر ادبی/هنری ملاک و معیار بررسی است. آن گاه باید بپذیریم که برچسب مذهبی یا معنوی، برچسبی الحاقی به متن ها یا فیلم ها نیست که یدک آثار باشد و به تعبیری بر آن ها الصاق شده باشد. بلکه این عنوان ها، از طرف ذهن خواننده/بیننده به آثار منتسب می شود؛ به دیگر سخن، ذهنیت خواننده/بیننده است که به متن ها لعاب مذهبی و معنوی می زند. (رک: **نگاه پدیدارشناختی**) بنابراین، مذهبی یا معنوی بودن اثر فرایندی است که در ذهن و اندیشه ی مخاطب روی می دهد که آن نیز خود استوار است به خواندن/دیدن، متن/فیلم، استراتژی خواندن/دیدن، افق انتظارهای خواننده/بیننده، نقش خواننده/بیننده در آفرینش معنا ودر نتیجه بیننده در برابر فیلم معنوی می تواند دو موضع بگیرد، یا این که از پیش دانسته و با آگاهی به دیدن فیلم معنوی برود که

این پیش دانسته خود به منزله‌ی پیش فهم وی در فرایند دریافت و معنای اثر کمک‌رسان او خواهد بود، (رک: **نگاه هرمنوتیکی و پدیدار شناختی** در پایان همین نوشتار) یا این که بدون پیش فهم به دیدن فیلم برود و در روند نمایش فیلم به درک معنا و مضمونی از معنویت نایل آید؛ چنان که با شرکت در مراسمی عبادی به این معنا و مفهوم می رسد. (رک: **نگاه ساختاری . روایت شناختی**).

## نقش بیننده در سینمای مذهبی

پیش از آن که به نقش بیننده در سینما به طور عموم و سینمای مذهبی به طور خاص بپردازیم، لازم است که اندکی درباره‌ی دستور زبان سینما، بیش‌تر تأمل و تعمق کنیم: چه درک و دریافت سینمای مذهبی بدون آگاهی از زبان تصویر میسر نیست، چون رسالت فیلم مذهبی به واسطه‌ی زیبایی شناسی، ضرباهنگ، فیلم نامه، میزانسن و هنرنمایی بازیگران است که به تحقق می پیوندد. توجه نداشتن به این مؤلفه ها مانع از آن می شود که موضوع و درونمایه‌ی مذهبی تمام و کمال پرداخت سینمایی شود. نکته‌ی دیگر که باید مورد توجه قرار گیرد، پرداختن به زبان کلام و مؤلفه‌های رمان ادبی در خوانش و دریافت متن هاست، چه از جمله مهم‌ترین پیش فرض های این نوشتار آن است که در این جا زبان تصویر .به دلیل قرابت های بسیار دقیق، با زبان کلام هم‌ارز و برابر انگاشته شده است. نیک می دانیم که بنا بر یک نظر، فیلم رسانه‌ای روایی است و مانند ادبیات هنری مبتنی بر زبان به شمار می آید و این به آن دلیل است که در زبان تصویر و زبان کلام آن‌چه حایز اهمیت است، آن است که که این دو به نحوی جزو هنرهای ارتباطی هستند. در واقع ارتباطی بودن این دو به این معناست که سویه‌ی زبان تصویر و کلام به سوی «دریافت کننده‌ی» تصویر و کلام نشانه رفته است؛ به دیگر سخن، زبان تصویر و کلام تا از سوی مخاطب دریافت نشود، هنر ارتباطی نیست. هم‌چنین می دانیم که زبان کلام شامل واژگان، دستورزبان(grammer) و نحو(syntak) است. واژگان از کلماتی شکل گرفته‌اند که خود بیانگر اشیای واقعی یا امور انتزاعی‌اند. در حوزه‌ی فیلم، واژگان همان تصویر فیلم‌برداری شده و دستور زبان و نحوه‌ی فرایندهای برش یا تدوین است که در طی آن نماهای (واژگان) فیلم پشت سر هم ردیف می شوند، اما در این جا میان واژگان زبان کلامی و نماهای زبان تصویری تفاوتی به چشم می خورد. نماهای منفرد فیلم مانند کلمات حامل بارمعنایی‌اند، ولی وقتی همین نماهای منفرد به استادی و با مهارت پشت سر هم قرار می گیرند، پیش از عبارت های ترکیبی زبان کلامی واجد معنا و مفهوم خواهند بود. برای نمونه، نماهای خانه‌ای که آتش گرفته، زنی که گریه می کند یا هواپیمایی که در ارتفاع کم درحال پرواز است، هر یک به خودی خود معنا و مفهومی را یدک می کشند، اما وقتی این سه نما را به ترتیب نمای هواپیما/ خانه/ زن پشت سر هم ردیف می کنیم. تشکیل یک عبارت/ گزاره(statement) می دهند.

با ورود صدا به حیطه‌ی سینما، واژگان فیلم به تعبیری حجیم‌تر شد، چرا که علاوه بر تصاویر و مناظر، اصوات (دیالوگ، موسیقی، جلوه‌های صوتی و...) منحصر به فرد نیز به حاشیه‌ی نماهای فیلم افزوده شده و از این رو به دستور زبان فیلم غنا و تنوع بیش‌تری بخشید. اینک برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام، وجوه اشتراک و افتراق میان سینما و ادبیات را خلاصه‌وار ذکر می کنیم:

- در سینما، آیریس و نماهای درشت در اصل همان حروف ایتالیک یا خط زیر نشان(underline) در ادبیات‌اند.

- فلاش‌بک معیار نمایش زمان گذشته و فلاش فوروارد معیار نمایش زمان آینده است.

**در حوزه‌ی فیلم، واژگان همان تصویر فیلم‌برداری شده و دستور زبان و نحوه‌ی فرایندهای برش یا تدوین است که در طی آن نماهای فیلم پشت سر هم ردیف می‌شوند، اما در این جا میان واژگان زبان کلامی و نماهای زبان تصویری تفاوتی به چشم می‌خورد**

- در سینما، حرکت (خواه حرکت اشیا و کاراکتر، خواه حرکت دوربین) همان نقش افعال در زبان کلامی را برعهده دارند. از جمله برجستگی‌های نثرگیرا، یکی کاربرد زیاد افعال است، چون نیک می دانیم نثر فاقد افعال گیرا و متعدد فاقد جذابیت و تحرک بوده و فرایند خواندن متن را نیز دچار وقفه می کند. در سینما، نقش افعال برعهده‌ی حرکت (شی یا دوربین) است. برای نمونه، هنگامی که از مردی فیلم‌برداری می شود که به سمت اسلحه‌ی روی دیوار می رود، آن را برمی‌دارد، در دست

خود جای می دهد، خشاب آن را بیرون می آورد، آن را فشنگ گذاری می کند و بعد با یک چرخش به سمت کسی یا شی نشانه می رود، شش فعل اتفاق می افتد. دوم این که دوربین حتی با وجود ساکن بودن موضوع، قابل حرکت است. در چرخش ۳۶۰ درجه ی دوربین هم حس چرخشی و دیدن به چشم می خورد و هم تعقیب صحنه ای که در اصل بی حرکت و ساکن بوده است.

- با ورود تدوین، فیلم سازان دریافتند که به نیروی کلامی تأثیرگذاری دست پیدا کرده اند. می توان مجموعه ای از نماهای ثابت را به گونه ای به هم متصل کرد که تنشی قوی یا حسی از تحرک و توهمی از حرکت ایجاد کنند که مشکل بتوان در قالب نثر آن را بیان کرد، چون در این صورت به زبانی نیاز هست که هم ثابت باشد و همه مثل یک نثر فشرده. نمونه ی تدوین نماهای ثابت جهت تأثیر نیروی کلامی در فیلم **صلات ظهر** به وقوع می پیوندد. در این نماها، ریل های راه آهن به تصویر درمی آید که در گرما، حرارت تولید می کنند، مردانی که در انتظارند، ساعت شهر، خیابان های خالی و صورت کلانتر؛ همه چیز ساکن و بی حرکت به نظر می آید، اما نوع تدوین فیلم خبر از خشونتی می دهد که شهر در انتظار آن لحظه شماری می کند و موردهایی این گونه نیز فراوان به چشم می خورد.

## نقش بیننده

برای بررسی نقش بیننده هنگام تماشای فیلم (که شامل فیلم مذهبی هم می شود.) ابتدا لازم است که به دو پرسش پاسخ داده شود. بینندگان چگونه و به چه شکل فیلم ها را تفسیر می کنند، و فیلم ها چگونه بینندگان را به سمت هدف ها و پیام های خود رهنمون می شوند. پاسخ به پرسش اول خود به دو مسأله دامن می زند. مسأله ی اول تأثیر عاطفی و احساسی است که فیلم ها هنگام نمایش روی تماشاگران باقی می گذارند. مسأله ی دوم تجزیه و تحلیل عقلانی و نقادانه ای است که از سوی مخاطب (که در واقع نقش منتقد را هم دارد) ارایه می شود. پاسخ به پرسش دوم در واقع مستلزم شناخت الف. دستور زبان سینما از جانب مخاطب و ب. به کارگیری دستور زبان سینما به نحو احسن از جانب هنرمند یا تولیدکننده ی اثری هنری است (که در مورد فیلم

**در فیلم نیز به سان سایر ژانرها سطوح مختلفی در ایجاد تأثیر هنری مشارکت دارند. رسانه ی فیلم که قویاً بر جنبه های تکنیکی استوار است، مؤلفه های سینمایی مهم و منحصر به فرد در اختیار دارد که از آن طریق بیننده را تحت تأثیر افسون وجذابیت خود قرار می دهد**

کارگردان نقش اصلی و سایر کادر سازنده و نقش های مهم ارایه ی این دستورزبان را ایفا می کنند).

همان سان که می دانیم در فیلم نیز به سان سایر ژانرها سطوح مختلفی در ایجاد تأثیر هنری مشارکت دارند. رسانه ی فیلم که قویاً بر جنبه های تکنیکی استوار است، مؤلفه های سینمایی مهم و منحصر به فرد در اختیار دارد که از آن طریق بیننده را تحت تأثیر افسون وجذابیت خود قرار می دهد. در سینمای مذهبی، هر چند، این مؤلفه ها در کنار یکدیگر در خدمت ارایه ی تجربه ی قدسی و معنوی قرار می گیرند. در واقع، در سینمای معنوی: رسانه ی فیلم نقش واسطه را بازی می کند، واسطه ای که عامل ارتباطی مخاطب با روح قدسی و ذات تعالی بخش است. اگر این واسطه بتواند به خوبی از عهده ی نقش خود برآید، آن گاه بیننده/ بینندگان - گویی در آیینی عبادی شرکت کرده باشند - می توانند به تأثیر همه جانبه ای درباره ی امر قدسی نایل آیند. «برای آن که اثر هنری جنبه ی تقدس پیدا کند، ضروری است که پیش از هر چیز جنبه ی هنری داشته باشد».

حال به بحث اصلی نوشتار برمی گردیم: «بیننده چگونه فیلم را می فهمد؟» این فهم پذیری در مورد سینمای مذهبی به چه شکل است؟

ساسانی (ساسانی، ۳۵.۳۴) عناصر و عوامل فرایند فهم متن را در چهار گروه کلی مورد بررسی قرار می دهد. این عناصر عبارت اند از: ۱.متن؛ ۲.پیش فهم؛ ۳.بافت موقعیتی و ۴. رابطه ی متقابل. فرایند تماشای فیلم. یعنی آن چه برای مدت دو ساعت به طور کلی در یک نشست روی پرده ی سینما یا صفحه ی تلویزیون به وقوع می پیوندد، فرایند پیچیده و به غایت غیر ساختمندی است؛ به دیگر سخن دیدن فیلم برخلاف خواندن کتاب، در یک مسیر بی وقفه ای از توالی صحنه ها و سکانس ها در روی پرده

اتفاق می افتد، یعنی چنین نیست که تماشاگر هر کجا خواست به عقب برگردد و هم چون صفحه های کتاب، آن چه را دیده دوباره بازبینی کند. از این رو بیننده هنگام تماشای فیلم در سالن تاریک پرده ی سینما دل از تمام ذهنیت ها و ادراک های خارجی برمی کند و با طیب خاطر و فراغ بال چشم و گوش به پرده ی جادویی سینما می دوزد، و این جاست که جز پرده ی اسفنجی سینما خبر دیگری میان بیننده و صحنه های فیلم حایل نیست. حتی بیننده دیگر به عامل واسطه ها که همان سینماست، بی توجه می ماند. او در یک فرایند روان شناختی پیچیده مسحور و افسون نورها، حرکت ها، صحنه ها و سایه های روی پرده می شود و به تعبیری دل و دیده ی خود را به دست جادوگر پرده ی سینما می سپارد. او که دیگر بر عقل و احساس خود تسلط چندانی ندارد، در برابر پرده هیپنوتیزم (حالتی میان خواب و بیداری) می شود. بیننده در این حالت دیگر به خود نیست، بلکه در یک حالت انفعالی و خنثی قرار دارد؛ و این جاست که عواطف و احساسات او سرباز می کنند، و در این حالت بیننده کم کم احساسات قبلی خود را متوجه اشخاص و اشیای روی پرده کرده و هر چه بیش تر و بیش تر با صحنه ها و اشخاص احساس هم دلی عاطفی و همذات پنداری برقرار می کند. نمایش فیلم با خواندن کتاب وجه فارق دارد از آن نظر که فیلم قادر است در برابر چشمان بیننده توهمی از جهان واقع .جهان به همان گونه که هست .ترسیم کند. در واقع شبیه سازی و کپی برداری از واقعیت بیننده را به سمت باور کردن جهان خیالی بر ساخته ی هنرمند سوق می دهد. در اثر هنری به طور عموم و فیلم مذهبی به خصوص باورپذیر کردن صحنه ها برای بیننده در درجه ی اول اهمیت قرار دارد، به گونه ای که شاید بتوان عنوان کرد حقیقت مانندی(utade versimi) یا باور کردن هر آن چه روی می دهد. مسأله و بحث اصلی آثار هنری است. مشکل اصلی یک سر به عدم باور مخاطب اثر هنری برمی گردد. اگر بیننده ی فیلم مذهبی باور کند که آن چه روی پرده می بیند؛ ریشه در واقعیت دارد و در واقع و به گفته ی ارسطو نامحتمل ممکن است نه ناممکن محتمل، آن گاه به اثر هنری ایمان خواهد آورد و این باور صد البته هم باید به اثر هنری متجلی شود و هم این که در بیننده به وقوع بپیوندد.

بنابراین، یکی از فرایندهای فهم پذیری بیننده این است که او فیلم را باور کند، البته بحث باورپذیری و حقیقت مانندی در سینمای مذهبی از دیدگاه ژانر سینمای مذهبی نیز قابل توضیح و بررسی است به این معنا که چون بیننده با ژانر سینمای مذهبی روبه روست، از این رو می تواند با طبیعی کردن (Naturalization) یا طبیعی دانستن حوادث و صحنه های فیلم در جهت باور کردن و بعد فهم پذیری آن اقدام کند. در ریشه یابی ژانر سینمای مذهبی به این نکته برمی خوریم که (دست کم گونه ای از سینمای مذهبی) بر اساس متن های مقدس، زندگی پیامبران و قدیسان استوار است. دانستن این نکته به بیننده کمک می کند که حوادث غیرمترقبه و رخدادهای محیرالعقول این نوع ژانر را راحت تر باور کند. البته جنس ژانر سینمای مذهبی به گونه ای است که بخشی از آن .اگر نه تمام آن. را صحنه ها و حوادثی ترتیب می دهند که به هیچ رو با قواعد جهان فیزیکی قابل توجیه و تبیین نیستند. اصلاً متافیزیک .یعنی باور به وجودی نامریی ذاتی مذهب و امر قدسی محسوب می شود، و سینما قادر است این وجود نامریی را مریی کند. جوزف مارتی (مارتی، ۱۹۹۷) در این باره می نویسد:

سینما با جذب بیننده به سمت آن چه بی واسطه با ادراک درنمی آید، به آن چه از ظاهر و عیان فراتر است، حالت کشف و شهود را در وی ایجاد می کند. سینما نامریی را مریی می کند، بینش، بصیرت و دیدگاه بیننده را نسبت به امور مینوی وسعت و غنا می بخشد؛ بیننده را به تحسین و تفکر درباره ی صحنه های به نمایش درآمده تشویق و ترغیب می کند؛ غایب را حی و حاضر می کند؛ مرده و فراموش شده را زنده می کند، و سرانجام سینما گذشته و خاطره را فرایاد می آورد و... و بیننده را به تعقل و تفکر در گذشته دعوت می کند.»

سینما از جهتی دیگر نیز بر تماشاگران تأثیر می گذارد: عمل نمایش و دیدن فیلم بسیار شبیه آیین های پاگشایی(rites Initrative) در نزد مردمان نخستین است. جوزف مارتی یادآور می شود که «در این آیین ها و مراسم با پویانما کردن و جشن گرفتن سیر و مراحل تکامل انسان در واقع سیر تاریخ رقم می خورد، زیرا در این مراسم با انجام مراحل پاگشایی و دین گردانی، مراحل تکامل و تغییر و تحولات آدمی به نمایش در می آید. از دیگر سو مشارکت در مراسم پاگشایی در روح و جان تماشاگر نوعی هیجان ایجاد می کند. در آیین های بدوی از این هیجان تعبیر به سوختن می کنند. میرچا الیاده می نویسد: «به همین دلیل است که

جادوگران و داروگران در بین مردمان نخستین آب نمک یا آب همراه با ادویه‌ی بسیار می‌نوشند. گیاهان خوشبو می‌خوردند، یعنی با این کار انتظار دارند که حرارت درونی‌شان را افزایش دهند». الیاده ادامه می‌دهد «... در هند جدید مسلمانان معتقدند که انسان زمانی می‌تواند با خدا در ارتباط باشد که بسوزد (همان، ص، ۱۷۰). بنابراین، فیلم مذهبی از طریق ایجاد نوعی شور و هیجان، احساسات نهفته‌ی آدمی را بیدار می‌کند، احساساتی که ریشه در فطرت اصیل انسانی دارد. احساساتی که در یک حالت جاذبه و ترس توأمان امور مینوی و قدسی انسان دیندار را به نمایش

**متن دارای معانی و مفاهیم گوناگونی است، چون دریافت کننده آن را براساس جهان‌بینی و افق انتظارهای خود خوانش می‌کند، با این حال، دریافت کننده می‌داند که متن از افق دیگری نیز قابل بررسی است. از این رو میان جهان متن که بر ساخته‌ی تولید کننده‌ی متن است و جهان دریافت کننده‌ی متن تعامل و هم‌کنشی برقرار است**

می‌گذارد. سینمای مذهبی سینمای برانگیخته شدن عواطف پاک انسانی است، همان عواطفی که در دنیای متمدن، ثروتمند و مادی‌گرای امروزین به باد فراموشی سپرده شده است. پس هر چیزی که به عواطف پاک انسانی و به تجربیات بشری چون تولد، عشق، کار، امید، وفاداری، لذت مرگ، دروغ و حسادت‌ها و... نپردازد. همتای اولین خاستگاه مذهبی انسان بوده و می‌تواند در سینما مطرح شود. این خاستگاه می‌تواند کفرآمیز، جدل‌گونه، برانگیزاننده، وحدت وجودی، خدای باورانه، اسطوره‌ای یا انقلابی باشند.

آن چه تاکنون گفته شد، بیش‌تر نقش بیننده را از دیدگاه روان‌شناختی در نظر دارد. بنابراین دیدگاه، بیننده بیش‌تر از جنبه‌ی روحی و روانی با سینما عموماً و فیلم مذهبی به خصوص ارتباط برقرار می‌کند. از دیدگاه‌های دیگر نیز می‌توان نقش بیننده را مورد توجه قرار داد. در زیر به برخی از مهم‌ترین دیدگاه‌ها که در نظریه‌ی دریافت مطرح می‌شوند، نگاه می‌کنیم.

الف. دیدگاه هرمنوتیکی؛ ب. دیدگاه پدیدارشناختی، دیدگاه ساختاری، روایت‌شناختی، دیدگاه سیاسی و ایدئولوژیکی و دیدگاه پساساختارگرایی.

من در ابتدا هر یک از دیدگاه‌های بالا را به‌طور کوتاه شرح داده و آن‌گاه از میان آن‌ها دیدگاه ساختاری ـ روایت‌شناختی را بیش‌تر شرح می‌دهم، البته ناگفته نماند، پیش‌فرض اصلی در مورد این دیدگاه‌ها این است که ما در این جا دیدن فیلم را هم‌ارز خوانش متن در نظر گرفته‌ایم.

## دیدگاه هرمنوتیکی

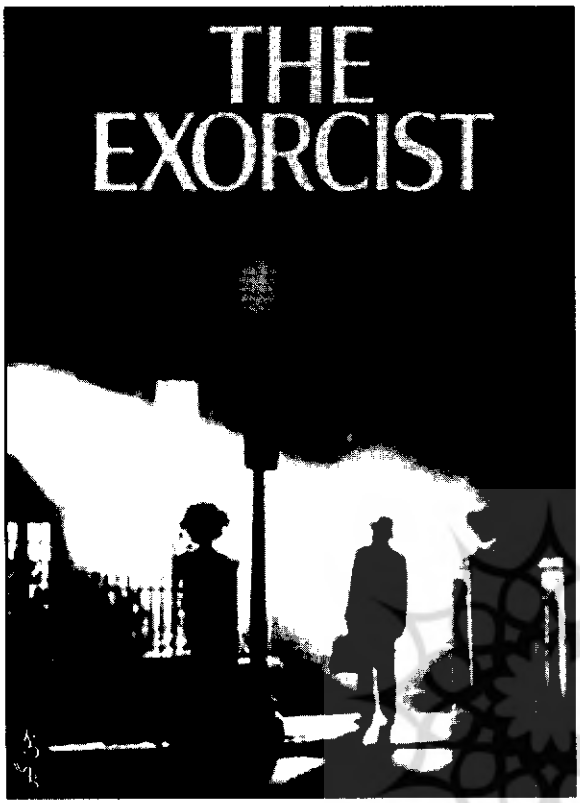
متن دارای معانی و مفاهیم گوناگونی است، چون دریافت‌کننده آن را براساس جهان‌بینی و افق انتظارهای خود خوانش می‌کند، با این حال، دریافت‌کننده می‌داند که متن از افق دیگری نیز قابل بررسی است. از این رو میان جهان متن که بر ساخته‌ی تولیدکننده‌ی متن است و جهان دریافت‌کننده‌ی متن تعامل و هم‌کنشی برقرار است. خواننده فقط به‌واسطه‌ی پیش فهم (foreunderstanding) خود است که می‌تواند راهی به درون دنیای متن برگشاید؛ این پیش فهم ریشه در تاریخ دارد. ساسانی (ساسانی، ۱۳۳۸) می‌نویسد:

«پیش فهم به تمام پیش دانسته‌ها، پیش داوری‌ها، پیش انگاره‌ها و مفروضات فهمنده هنگام برخورد با متن گفته می‌شود...»

در مورد فیلم مذهبی، آگاهی بیننده از مذهب، آشنایی او با تجربه‌ی مذهبی، برداشت و دیدگاه او نسبت به مذهب و اصلاً نوع جهان‌بینی و ایدئولوژی او، همگی پیش فهم او را به هنگام تماشای فیلم مذهبی تشکیل می‌دهد. برای نمونه پیش فهم یک متأله و خداشناس با پیش فهم یک فرد عادی هنگام تماشای فیلم **آخرین وسوسه‌ی مسیح** دو امر کاملاً متفاوت است.

آیزر (آیزر، ۱۹۷۸) در کتاب **کنش خواندن** بر این باور است که در متن (و در این جا فیلم) فاصله‌ها، ناهمواری‌ها و مبهماتی به چشم می‌خورد که فهمنده باید با تجربه‌ها و جهان‌بینی‌هایش آن فاصله را پر کند و آن ناهمواری‌ها را صاف نماید. (شمیسا، ۱۳۷۸).

برای نمونه در فیلم **جن گیر** (۱۹۷۳) اثر ویلیام فریدکین، فهمنده باید میان صحنه‌هایی که کشیش یسوعی در کشوری شرقی به کار باستان‌شناسی مشغول است و صحنه‌هایی که کشیش




**خواننده در تولید معنای متن نقش دارد، متن نیز به خواننده شکل می‌بخشد. در مورد فیلم مذهبی می‌توان گفت، فیلم مذهبی که در پی بیننده‌ی مناسب خود می‌گردد، از طریق دستور زبان خاص سینمایی (که پیش‌تر به آن اشاره شد) در فیلم تبلور یافته است، تصویر چنین بیننده‌ای را باز می‌تاباند**

جوان با مشکل جن‌زدگی دختر بچه سر و کار دارد، ارتباط منطقی برقرار کند. پر شدن این خلأها و فاصله‌ها بستگی به پیش فهم‌های فهمنده در امور مختلف دارد. در مورد این فیلم، برداشت بیننده از فیلم بستگی به افق انتظارها و پیش فهم‌های او دارد، حتی اگر فریدکین خواسته باشد جهان مخلوق فیلم و بحث جن‌زدگی را «درست آن‌سان که هست»، باز تولید کند آیزر (۱۹۷۲) می‌نویسد:

«یک متن زمانی آفریده می‌شود که خوانده شود [دیده شود] و اگر قرار است مورد بررسی هم قرار گیرد، باید از منظر چشمان خواننده[ بیننده ] به آن نگریست» (صص ۳۰۲).

در این جا فرض بر آن است که متن مکتوب[فیلم]یک صورت مجازی(virtual dimension) دارد که لازم است خواننده/بیننده آن را از بطن متن نامکتوب بیرون بکشد (آیزر، همان، ص ۳۱).

درست همان‌گونه که خواننده در تولید معنای متن نقش دارد، متن نیز به خواننده شکل می‌بخشد. در مورد فیلم مذهبی می‌توان گفت، فیلم مذهبی که در پی بیننده‌ی مناسب خود می‌گردد، از طریق دستور زبان خاص سینمایی (که پیش‌تر به آن اشاره شد) در فیلم تبلور یافته است، تصویر چنین بیننده‌ای را باز می‌تاباند.

## دیدگاه پدیدارشناختی

پدیدارشناسی .یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، کاربرد نظریه هوسرل در ادبیات از طرف اینگاردن اصلاً نفوذ فلسفی رویکردهای معطوف به خواننده است. به باور هوسرل شناخت و آگاهی ما از اشیا در حقیقت شناخت و آگاهی از چیزی است که نسبت به پدیده‌ها در ذهن خود داریم. به دیگر سخن، شناخت ما از نمود اشیا در ذهن خود ماست (یعنی ما شی را به لعاب ذهن می‌پوشانیم) که از بود آن اشیا در جهان واقعیت (شمیسا، ۱۳۷۸).

ریمون کنان (ریمون کنان، ۱۹۸۵) در فصلی از کتاب **ادبیات داستانی روایی** با عنوان «نقش خواننده»، پس از اشاره به هوسرل می‌نویسد:

اینگاردن میان اشیای خود بنیاد(self- autonomous) و اشیای دگر بنیاد(heteronomous) فرق می گذارد. اشیای خود بنیاد فقط ویژگی های مختص به خود (یعنی ویژگی های درونی و ذاتی )را دارند، در حالی که اشیای دگر بنیاد مرکب از ویژگی های ذاتی و ویژگی های منتسب از جانب ذهن هستند... چون ادبیات[ در این جا فیلم مذهبی ]جزو اشیای دگر بنیاد به شمار می آید. نیازمند است که فهمنده آن را به عینیت در آورده یا آن را متحقق سازد.»

اینگاردن نشان داده است که گذر جمله‌ها (و در فیلم رشته نماها و سکانس‌ها) در حکم سفر ذهن[بیننده] در جهان[فیلم] است و هر سفر جدید، کشف دنیای تازه‌ای است. کنش و واکنش درونی میان ذهن بیننده و متن، اثر را می‌آفرینند.

## دیدگاه ساختاری ـ روایت‌شناختی

واگشایی متن [فیلم] مستلزم سطوح مختلف توانش خواننده است، توانش درباره‌ی این نکته که کارکرد متن‌ها در بطن ژانر یا سنت به چه نحوست. در این مورد، معنای متن بستگی به توانشی دارد که خواننده در واکنش به ساختارها و صناعات متن از خود بروز می‌دهد، به واسطه‌ی توانش ذهنی است که خواننده می‌تواند به ساختارهای متن پی برده و به تعبیری متن را فهم کند، و در این باره نباید از مؤلفه‌های روایت شناختی (چون پلات (طرح)، زمان، راوی، دیدگاه و...) درباره‌ی کشف ساختار نهفته در بطن فیلم غافل ماند.

«پویایی فرایند دیدن فیلم»: فیلم روایی با ردیف کردن یکی پس از دیگری نماها و سکانس‌های معین فیلم‌نامه، فهم و نگرش بیننده خود را جهت داده و در حیطه‌ی اختیار خود درمی‌آورد.

بیننده هنگام تماشای فیلم زیر نفوذ بمباران بی‌وقفه‌ی اطلاعات نماها و سکانس‌های فیلم قرار می‌گیرد. بنابراین، بیننده سعی می‌کند. باقی فیلم را براساس اطلاعات و نگرش‌های مرحله‌ی آغازین فیلم تفسیر و تحلیل کند. برای نمونه در فیلم **جن گیر**، تا زمانی که نقش یسوعی باستان‌شناس تا به اواخر فیلم که نقشش برملا می‌شود، بیننده صحنه‌های باقی مانده‌ی فیلم را که تقریباً بیش از نیمی از کل فیلم را به خود اختصاص داده، در پرتو همان صحنه‌های آغازین (که یسوعی را در حال باستان‌شناسی نشان می‌دهد)، مورد توجه

**بیننده هنگام تماشای فیلم زیر نفوذ بمباران بی‌وقفه‌ی اطلاعات نماها و سکانس‌های فیلم قرار می‌گیرد**

قرار می‌دهد و لحظه‌شماری می‌کند تا به کارکرد این صحنه‌های آغازین در بطن فیلم دست یابد. فیلم‌های روایی (که در این مورد ابهام‌های هنری نیز دارند و ساختارهای نسبتاً پیچیده و لایه‌لایه‌ای دارند) با تقویت مداوم برداشت‌های اولیه‌ی بیننده، رغبت او را به پیروی از تأثیر صحنه‌های اولیه برمی‌انگیزاند؛ اما به هر حال این فیلم‌ها، بیننده را فقط به سمت حک و اصلاح یا جابه‌جایی حدسیات اصلی خود درباره‌ی

**تجربه نشان داده که بیننده برای فهم فیلم منتظر پایان فیلم نمی‌ماند، درست است که فیلم‌های روایی اطلاعات را فقط اندک‌اندک در اختیار بیننده می‌گذارند، با این حال بیننده را ترغیب می‌کنند از همان بدو دیدن فیلم کار بررسی داده‌های فیلم را آغاز کند. از این رو، دیدن فیلم عبارت است از فرایند مستمر پی‌ریزی فرضیه‌ها، استحکام، شاخ و برگ دادن، حک و اصلاح و گاهی هم جابه‌جایی یا حذف کلی فرضیه‌ها. گفتنی است که حتی فرضیه‌های باطل نیز بر فهم بیننده بی‌تأثیر نیست. بیننده معمولاً با اتمام فرایند دیدن فیلم به فرضیه‌ای پایانی دست می‌یابد، یعنی معنایی کلی که کلیت متن را فهم‌پذیر می‌سازد**

خط سیر داستان سوق می‌دهند. از این رو، فیلم روایی قوای تأثیر اولیه/ پیشین را به خدمت می‌گیرد. اما معمولاً سازوکاری (mechanism) را سر راه این قوا قرار داده و در نتیجه تأثیری پسین (recency effect) را پیش می‌آورد. تأثیر پسین بیننده را وادار می‌کند که تمام اطلاعات پیشین خود را با آخرین بخش از اطلاعات ارایه شده در داستان فیلم همگون و هماهنگ سازد. (رک: ریمون کنان).

تجربه نشان داده که بیننده برای فهم فیلم منتظر پایان فیلم نمی‌ماند، درست است که فیلم‌های روایی اطلاعات را فقط اندک‌اندک در اختیار بیننده می‌گذارند، با این حال بیننده را ترغیب می‌کنند از همان بدو دیدن فیلم کار بررسی داده‌های فیلم را آغاز کند. از این رو، دیدن فیلم عبارت است از فرایند مستمر پی‌ریزی فرضیه‌ها، استحکام، شاخ و برگ دادن، حک و اصلاح و گاهی هم جابه‌جایی یا حذف کلی فرضیه‌ها. گفتنی است که حتی فرضیه‌های باطل نیز بر فهم بیننده بی‌تأثیر نیست. بیننده معمولاً با اتمام فرایند دیدن فیلم به فرضیه‌ای پایانی دست می‌یابد، یعنی معنایی کلی که کلیت متن را فهم‌پذیر می‌سازد.

## موقعیت متناقض در قیاس با بیننده‌ی فیلم

هر فیلم هدفی دارد که باید به آن جامه‌ی عمل بپوشاند. یعنی هر فیلم باید یقین حاصل کند که دیده می‌شود، گویی اصلاً هستی‌اش در گرو دیدن تماشاگر قرار دارد؛ اما در این صورت فیلم در تنگنایی دوسویه گرفتار می‌آید. از سویی لازمه‌ی دیدن فیلم این است که فیلم خود را به بیننده بفهماند، ولی اگر فیلم به سرعت به فهم بیننده درآید؛ پایانی غیرمترقبه خواهد داشت. بنابراین، از دیگر سو، فیلم باید به جهت حفظ موجودیت خود با ایجاد جذابیت و گیرایی، فرایند ادراک بیننده را از خود کُند کند. به این منظور، فیلم پای عناصری ناآشنا را به میان فیلم می‌کشد و در خط مسیر داستان گره‌ها و موانعی درست می‌کند، از جمله مهم‌ترین شیوه‌های کُند کردن فیلم یکی ایجاد تأخیر (delay) و دیگری ایجاد خلأ است. تأخیر از ندادن اطلاعات فیلم طبق موعد مقرر و کش دادن آن تا مراحل بعدی فیلم ناشی می‌شود. تأخیر بر حسب بعد زمانی دو نوع تعلیق ایجاد می‌کند: تعلیق معطوف به آینده و تعلیق معطوف به گذشته. تعلیق معطوف به آینده، از طرح پرسش «بعد چه اتفاقی می‌افتد»، ناشی می‌شود و از این رو با رمزگان کنشی رولان بارت در ارتباط است. برای این که فیلم توجه بیننده را جلب و خود را کش بدهد، تأخیر می‌اندازد در روایت رویداد بعدی داستان فیلم یا روایت رویدادی که بیننده هم‌اکنون درباره‌ی آن کنجکاو شده است و...

تأخیر معطوف به گذشته از طرح پرسش های چه اتفاقی افتاد؟

**متن‌ها، گزاره‌ها، فرضیه‌ها و عقایدی را با خود یدک می‌کشند که در اصل ایدئولوژیکی‌اند، یعنی درباره‌ی مجموعه‌ای از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی، روابط، ارزش‌ها و قدرت‌ها به اظهارعقیده و ابراز نگرش‌ها می‌پردازند**

چه کسی آن را انجام داده و چرا؟ هدف از این کارها چیست؟ ناشی می‌شود... در این نوع تأخیر زمان فیلم هم‌چنان به پیش می‌رود، اما کارگردان با حذف اطلاعات (یعنی ایجاد خلأ) راجع به گذشته با زمان حال، سرعت فهم بیننده را درباره‌ی رویدادهای روایت شده کُند می‌کند. در سینما این دو نوع تأخیر را با عنوان های فلاش فوروارد و فلاش‌بک می‌شناسند، و در واقع دلیل وجود این دو تکنیک در سینما برای پر کردن خلأهای ایجاد شده در مسیر داستان فیلم است. (رک: ریمون کنان).

## دیدگاه سیاسی یا ایدئولوژیکی

متن‌ها، گزاره‌ها، فرضیه‌ها و عقایدی را با خود یدک می‌کشند که در اصل ایدئولوژیکی‌اند، یعنی درباره‌ی مجموعه‌ای از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی، روابط، ارزش‌ها و قدرت‌ها به اظهارعقیده و ابراز نگرش‌ها می‌پردازند. از آن‌جا که متن در فضا و محیطی اجتماعی و مادی تولید می‌شود، در نتیجه به زمینه‌های ایدئولوژیکی آن نمی‌توان بی توجه ماند. خواننده نیز خود دارای یک سری باورها و نگرش‌هاست که در امر خواندن او بی‌تأثیر نیست. در واقع خواننده دارای افق انتظارهایی است، حال اگر افق انتظار بین دریافت‌کننده و تولیدکننده هم‌سان باشد، اثر فوراً به ادراک درمی‌آید و احتیاج به تأویل ندارد. اما همیشه این گونه نیست.

## دیدگاه پساساختارگرایی

از نظر این دیدگاه، معنا غیرقطعی است، در واقع معنا در متن وجود ندارد، بلکه معنا در بازی زمان نهفته است. بنابراین، برداشت خواننده از معنا بر حسب مشارکتی است که در بازی زبانی انجام می‌دهد. در این حالت متن خود را ساختارشکنی می‌کند، در واقع خواننده درمی‌یابد زبان متن به‌طور تلویحی فرضیه‌های خود را مورد نقد و پرسش قرار داده است. از این نظر، خواننده یک ناخواننده(non-reader) است. جرج آیچل (آیچل، ۱۹۹۳) می‌نویسد:

در رمان پست موریستی اینالو کالوینو به نام **اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری**، ایرنیو یکی از اشخاص داستان است. ایرنیو به تعبیری یک ناخواننده است. شخصیتی که به خود آموخته که چگونه نخواند. ایرنیو بی سواد نیست. فقط از عمل خواندن سر باز می‌زند. او آموخته که چگونه در میان علایم مرکبی صفحه‌های کتاب به دنبال شگفتی و بی معنایی بگردد. ایرنیو به تعبیری پایه فراسوی خواندن گذاشته است. در نظر او کتاب ها

صفحه‌ها و واژه‌ها دیگر مصادیقی گویای مفاهیم غیر عادی نیستند، بلکه برعکس در نظر وی، کتاب‌ها، صفحه‌ها و واژه‌ها اشیایی جامد و تیره و تار جلوه می کنند.

## منبع


Rimmon-Kenan, **Shlomitlo: Narrative Fiction. Contemporary Poetics**, Rout Ledge, 1389

بخش نگاه ساختار. روایت شناختی نوشتار کنونی با توجه به فصل نهم کتاب مذکور نوشته شده است.

Ferund, Elizabeth: **Reader Response Criticism**. Routledge.


## پی نوشت

۱.شمیسا، سیروس (دکتر): **نقد ادبی**. فردوسی، تهران اول، ۱۳۷۸.

۲.احمدی، بابک: **ساختار و تأویل متن**، ج۲، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۵.

۳.پورنامداریان: دکتر تقی، **سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو**، زمستان، تهران، اول، ۱۳۷۴.

۴.ساسانی، فرهاد: **عوامل موثر در تأویل متن**، فصلنامه فارابی، ش ۳۶، صص ۴۴-۳۰.


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی