رویکردهای نقد فیلم

• آمبروس آبشنیرگر
○ فرهاد ساسانی

در کل می‌توان قبول کرد که فهمیدن این که در یک فیلم چه می‌گذرد یا قضاوت کردن دربارهٔ این که فیلمی ارزش دیدن دارد یانه؟ چندان نیاز به تفکر و آگاهی ندارد. از این رو، هر کسی که بلیتی می‌خرد منتقدی است بالقوه با درکی بلافصل از کیفیت فیلم. به همین خاطر است که از نظر اکثر تماشاگران، نقد فیلم صرفاً بیان خشنودی یا ناخشنودی از یک فیلم جدید است: «ارزش خوشم اومده!» یا «ارزش خوشم نیومده!» نشریات عامه‌پسند اغلب اوقات این نوع نسبتاً ابتدایی از «نقد» و برداشتی مبتنی برنظام‌های ساده‌انگارانهٔ ارزشیابی بر اساس محبوبیت را در خود دارند.

۱. نقد فیلم و مرور فیلم

فیلم‌دوستان جدی، که فیلم را چیزی بیش از تفریح صرفاً واقع‌گریزانه توده‌ها می‌دانند، به حق چیز بیشتری می‌طلبند. یک منتقد حرفه‌ای، که حتی انتظار او از یک بینندهٔ جدیِ فیلم هم بیش‌تر است، تجربه فیلم را به اندازهٔ ادبیات نقاشی، رقص و دیگراشکال سنتی‌تر هنر، مهم و معنی‌دار می‌داند. از این رو، با تأمل و تفحصی مبتنی بر عواطف بنیادینی که همه هنگام دیدن فیلم تجربه می‌کنند، می‌کوشد صرفاً به دیدن اکتفا نکند معمولا نتیجه این گفتمان متفکرانه دربارهٔ فیلم‌ها ایجاد معنای بیشتر یا حتی خوانش جدیدی است که نه تنها برای مخاطب منتقد، بلکه نهایتاً در کل برای فرهنگ نیز ارزشمند است.

۲. رویکردهای تاریخی

مرور فیلم و سپس نقد فیلم در آغاز همین سده متون شد. سال ۱۹۱۳ در واقع گویی سالی تعیین‌کننده بود، چون نوشته‌های جدی در مورد فیلم به عنوان یکی از عوامل و نه صرفاً تفریحی در بازار تماشای فیلم معرفی شدند. در دنیای آلمانی‌زبان‌ها، نخستین مرور فیلم واقعاً تحلیلی در ۱۸ آوریل ۱۹۱۳ در روزنامهٔ تسورکر جدید (Neue zerung Zurcher) چاپ شد. این مطلب را ویلی بی‌یربام (Willi Bierbaum) دربارهٔ فیلم ایتالیایی *کجا می‌روی؟* اثر انریکو گوآدزونی (Enrico Guazzoni) نوشته بود. هشت روز بعد مروری جدی بر همین فیلم از کورت پینتوس (Kurt Pinthus) در روزنامهٔ لایپتسیگر (Leipziger Tablatt) چاپ شد که می‌توان آن را «نقطه عطفی» در بازشناسی سینما به عنوان عنصری از فرهنگ و حقیقتاً خاص سدهٔ بیستم دانست.

نخستین مقالهٔ انگلیسی دربارهٔ فیلم در سال ۱۸۹۶ در نیویورک تایمز به چاپ رسید، ولی چیزی بیش از یک گزارش دربارهٔ یک نمایشگاه سینماگری نبود. انگیزهٔ واقعی برای نقد فیلم به عنوان یک فعالیت حرفه‌ای در ایالات متحده تقریباً بیست سال بعد در سال ۱۹۱۵ به وجود آمد؛ زمانی که *تولد یک ملت* د. و. گریفیث (D. W. Griffith) در محافل روشنفکری و نیز مردمی جلب‌توجه کرد. دومین انگیزهٔ عمده، سالیان بعد در دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ به وجود آمد، زمانی که نخستین فیلم‌های اینگمار برگمان (مهر هفتم، ۱۹۵۶)، فدریکو فلینی (جاده، ۱۹۵۴) و موج نوی فرانسه ظهور کردند. این فیلم‌های خارجی سرانجام درایالات متحده به عنوان آیینهٔ جریان‌های جامعهٔ نوین و بخش مقبول زندگی روشنفکرانه مطرح شدند، آن چنان که نمی‌توان آنها را در گفتمان معاصر نادیده گرفت.

۳. تأثیر نقد فیلم

پرسش دربارهٔ تأثیر نقد فیلم بر زندگیِ فرهنگیِ جامعه پاسخ‌های بحث‌انگیزی را در پی دارد. برخی بر این باورند که منتقدان فیلم نقش مهمی ایفاء کرده‌اند و هنوز هم می‌کنند. این مشاهدات برای مثال در مورد تأثیر و دستاوردهای گروه «کایه دو سینما» در فرانسه و آثار معروف‌ترین منتقدش ـ آندره بازن ـ واضح است. «کایه» کاری بود که هم منتقدان عالیِ فیلم و هم فیلمسازان‌پرآوازه‌ای چون فرانسوا تروفو را به وجود آورد.

در مورد تأثیر نقد فیلم آلمانی بر توسعهٔ فیلم جدید آلمانی نیز شبیه همین حرف را می‌توان زد. در واقع اغراق نیست اگر بگوییم سینمای جدید آلمانی و شهرت جهانی‌اش بدون حضور همکارانهٔ منتقدان فیلم‌آلمانی وجود نمی‌داشت.

۴. مکتب‌های صورت‌گرا (فرمالیست) و واقع‌گرا (رئالیست)

تنوع رویکردهای انتقادی به سینما، در سطحی ژرف‌تر، به تعابیر گوناگونی از آن چه سینما هست یا آن‌چه باید باشد مربوط می‌شود. دو «مکتب» را می‌توان از همان آغاز مشخص کرد: یکی به نام صورت‌گرا و دیگری واقع‌گرا. دیدگاه صورت‌گرایانه بر توانایی سینما در بازسازیِ زمان و مکان عادی از طریق متونی‌صوری مانند تدوین و ترکیب‌بندی، ایجاد کانونی مصنوعی و جدید از عواطف، رؤیاها، خیال‌ها و غیره‌تأکید می‌کرد. کارگردانان مشهوری مانند سرگئی آیزنشتاین و الکساندر پودوفکین بر این مساله تأکید داشتند که این رسانه ساخته شده است تا واقعیت را «دستکاری» کند و آن را به جهان شعری، سیاسی،داستانی و «خیالین» دیگری تبدیل نماید.

در برابر این موضع صورت‌گرایانه، مکتب واقع‌گرایانه و سخنگوی معروفش زیگفرید کراکوئر (Sigefrid Krakauer) فیلم را صرفاً «پنجره‌ای به واقعیت» می‌دانستند. این بدان معنا نیست که او تنها از فیلم‌های‌مستند طرفداری می‌کرد، بلکه موضوعاتی چون فیلم‌های تاریخی (Costume drames) را کمتر قابل قبول‌می‌دید، چون از تجربهٔ روانیِ تماشاگر خیلی خیلی دور بودند. این گفتمان واقع‌گرایانه تحت تأثیر موج فیلم‌های نوواقع‌گرایانه پس از جنگ جهانی دوم قرار گرفت؛ این فیلم‌ها اساساً متعلق به ایتالیا و گونه‌ای‌جدید با مضمون‌ها و داستان‌هایی برگرفته از زندگیِ خیابانی، فیلمبرداری شده در محل و با بازیگریِ افراد غیر حرفه‌ای در گرماگرم رنج و شادیِ آنها بودند.

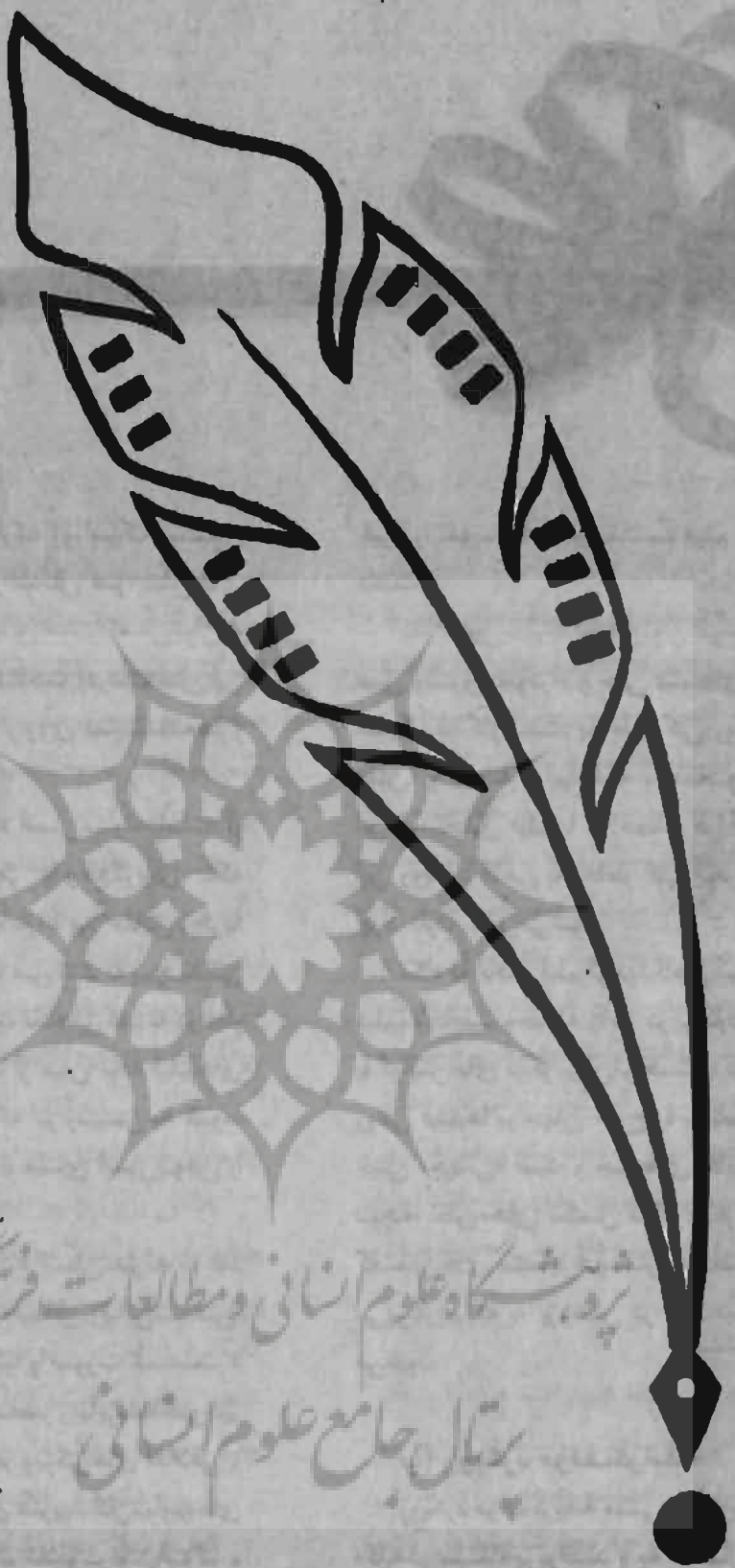
۵. طیف گسترده‌ای از نظریات

با رشد دستگاه سینما و همراه کردن آن با صدا، رنگ، پرده‌های بزرگ‌تر، مخاطبان بزرگ‌تر و حضوری‌متمایزتر در جامعه، نقد فیلم نیز پیچیده‌تر شد و مواضع و دیدگاه‌های دیگری نیز از صورت‌گرایی و واقع‌گرایی به وجود آمد اول از همه، نیاز به نظریه و نیز نیاز به پذیرش این که هر نظریه پاسخی انتقادی به‌فیلم‌ها می‌دهد. حتی زمانی که به آن آگاهی ندارد یا وانمود می‌کند اصلاً هیچ فرضی نظری یا انتقادی ندارد ـ آگاهانه‌تر مطرح شد.

در این شرایط خوب و پیچیده، در مطالعات معروفی چون کتاب متأخر «ایدئولوژی و تصویر»[1] اثر بیل‌نیکولز تلاش شد تا پیوندهای بین سینما، اعتقادات و نقد فیلم به صورتی نظام‌مندتر تحلیل شود. خط مشی سرمقاله‌های «کایه دو سینما»، که پس از مرگ آندره بازن تثبیت شده بود، در واقع نمونه‌ای دیگر والبته قدیمی‌تر است. هر دوی این نظام‌های نظری از مارکس‌گرایی الهام می‌گرفتند، که در آن زمان بسیارقدرتمند بود.

۶. رویکردهای معاصر

علاوه بر این اعتقادات الهام گرفته از مارکس‌گرایی، می‌توان فهرست نظریه‌های معاصرتر فیلم را بادیدگاه‌های سیاسی، اجتماعی، فلسفی، تاریخی و حتی گاه مذهبی در باب ماهیت فیلم به مثابهٔ هنرکامل کرد. اغلب این رویکردهای متفاوت به دورهٔ تاریخی خاص مربوط می‌شوند و مجموعه‌ای از اعتقادات یا مسک‌هایی را در بر می‌گیرند که در آن زمان «باب» بوده است. می‌توان مشاهده کرد که یک جنبش اجتماعی، سیاسی یا معنوی جدید معمولاً گفتمان فرهنگی جدیدی را با علائقی خاص . شیوه‌های جدید، روش‌های تحلیل و تفحص و حتی زبانی جدید . آغاز می‌کند. چند دهه پیش، تأثیر روتکاوی بر نقد فیلم خیلی قوی بود. سپس ساختارگرایی به قدرت کامل رسید. امروز اغلب مجبوریم برفلسفه و «واژگان»



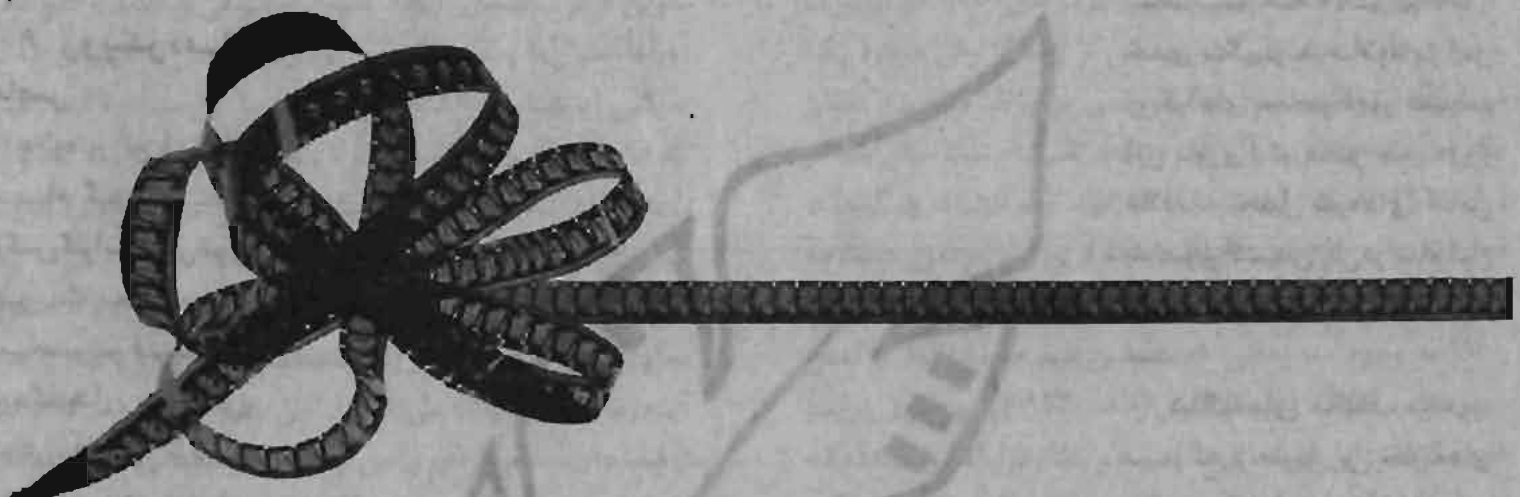
پسامدرنیسم صحه بگذاریم تا ما را جدی بگیرند. علاوه بر این رویکردهای معاصر،ظهور نمینیسم (زن باوری) در عصر جدیدی از علاقه به تحلیل شیوه‌های خاص به تصویر کشیدن زنان در تمام انواع تصاویر متحرک خود را نشان داده است.

دیدگاه‌های مختلف در مورد سینما که از طریق این نظریه‌های متفاوت بیان شده است، متضاد و اغلب بحث‌انگیز است. در حالی که برخی از آنها بر نقش خلاقانهٔ همهٔ هنرمندان تأکید می‌ورزند برخی دیگر وانمود می‌کنند که هر هنرمندی آن چنان به شدت و گاه آگاهانه در قید ضوابط و قواعد جامعه‌ای معین است که «فرهنگ» و نه خود هنرمند است که فیلم و زبان فیلم را می‌آفریند. در این ارتباط، فیلسوف فرانسوی - کریستین متز - در «زبان فیلم» درس‌های آموزنده‌ای می‌دهد[۲].

الف) رویکرد انسان‌مدارانه (اومانیستی)

مرام یک منتقد انسان‌مدار فیلم با چند اصل روشن مشخص می‌شود. بنیادی‌ترین اصل او این باوراست که فیلم نه تنها محصول صنعت است، با فشار مالی ساخته می‌شود و با تبلیغات گسترده به فروش می‌رسد (چنان که نظام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



هالیوودی در اوایل دهۀ ۱۹۹۰ در مورد پارک ژوراسیک استیون اسپیلبرگ این کار را کرد)، بلکه مانند دیگر اشکال هنر، بیان‌های یک فعالیت پیچیدۀ بشری از سوی هنرمندی است که می‌توان او را چاپلین، هیچکاک، تارکوفسکی یا رومر شناخت (درست مثل این که شکسپیر، دیکنز وتولستوی را می‌توان از روی نمایشنامه‌ها و رمان‌هایشان شناخت).

گرایش ارزشیِ خصوصیت دوم رویکرد انسان‌مدارانه است. او به فیلم نه تنها صرفاً به مثابۀ منشاءسرگرمی یا واقع‌گریزی، بلکه به مثابۀ بازنمایی ارزش‌های همگانیِ بشر، بازنمایی حقایق تجربۀ بشر وبازنمایی بینش‌هایی که به ما کمک می‌کند تا پیچیدگیِ زندگی بشری و جامعۀ بشری را درک کنیم، نگاه‌می‌کند. با در نظر گرفتن چنین معیارهایی، منتقد می‌کوشد تا از میان توده فیلم‌های معمولی، فیلم‌هایی‌استثنایی را باز بشناسد که در رسیدن به شرط انسانیت موفق باشند و به تماشاگر چیزی از معنای انسان‌بودن را القاء کند.

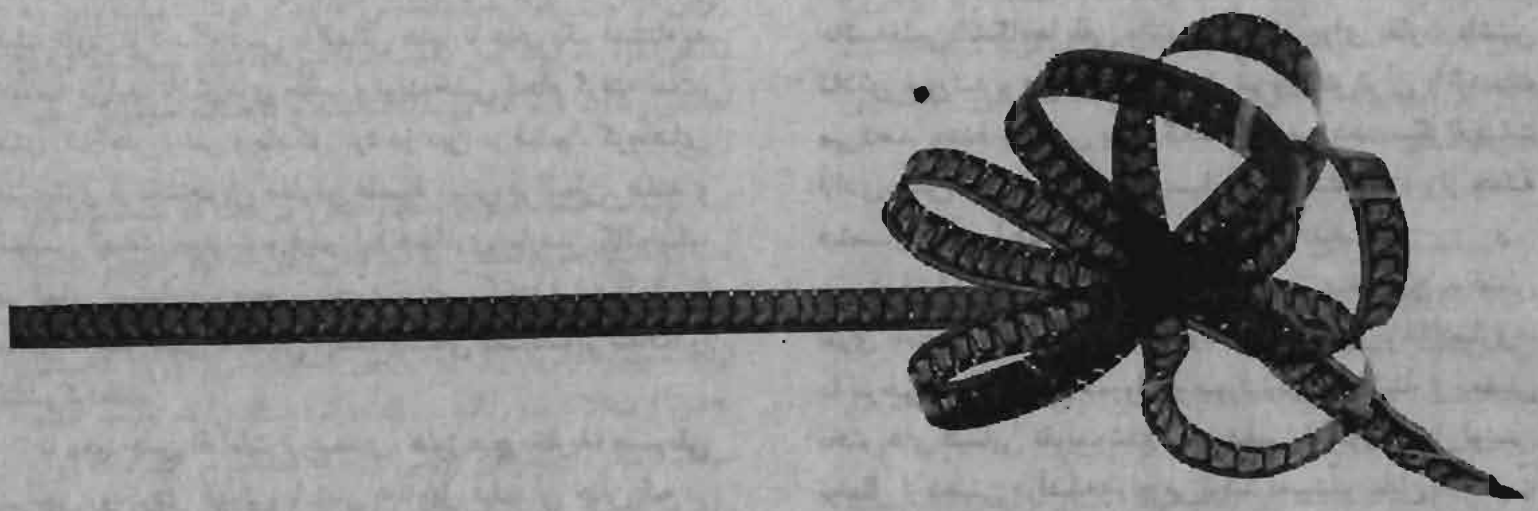
تأکید کردن بر ارزش و محتوا در رویکرد انسان‌مدارانه به نقد فیلم به این معناییست که می‌توان توجه به‌مسائل زیبایی‌شناختی، را نادیده گرفت. منتقد باید مادامی که محتوا و صورت همدست تا معنا و ارتباط را به وجود آورند، به پرورش عناصر زیبایی‌شناختی نیز امتیاز دهد. ناکامی‌های زیبایی‌شناختی نیز بر ویژگی‌های اخلاقی و معنویِ فیلم اثر می‌گذارد. بدون انتخاب دقیق هنرپیشگان، زاویه‌های مناسب‌دوربین، لبه صدایی که به درستی اثر تصاویر و دیالوگ و غیره را تقویت یا تضعیف‌کننده فیلم خوب اخلاقی وجود نخواهد داشت.

نقد انسان‌مدارانه را می‌توان در مورد تمام گونه‌های فیلم از قبیل وسترن، ملودرام و حتی فیلم‌های ترسناک با کمدی‌های اسلپ استیک به کار بست. به طور کلی رویکرد انسان‌مدارانه نه تنها به «متن» و ساختار فیلم، بلکه به «محتوا»ی آن نیز توجه می‌کند از این رو، تحلیل فیلم با ملاحظات فرا فیلمی، که‌توضیح می‌دهد چرا این رویکرد گاهی به خاطر کلی بودن زیاد یا فقدان دقت تحلیلی ایراد دارد، کامل‌می‌شود.

نگاه به بافت فیلم از دیدگاهی انسان‌مدارانه بررسیِ رابطه بین فیلم، مخاطب و جامعه را نیز در بر دارد.انسان‌مداران، که از منتقدانی با گرایش‌های دیگر بیش‌تر هستند، دوست دارند اثرات اجتماعی یا روانیِ فیلم‌ها بر جهان خارج را بشناسند. چنین رویکردی ناگزیر خیلی «جهانی» است و جنبه‌های خاص‌ترِ فیلم‌ها را نمی‌کاود. در نتیجه، نظریه‌های مکمل دیگری از نقد فیلم ظهور کردند که گفتمان‌های متمایزخودشان را داشتند. از میانشان به آنهایی می‌پردازیم که به پژوهش در ابعاد دینی و مذهبیِ سینما مربوط می‌شود.

ب) رویکرد مؤلف‌گرایانه

رویکرد مؤلف‌گرایانۀ مبتنی بر نظریه‌ایِ از نقد است که سردبیران «کایه‌دو سینما» پروراندند و به احتمال‌زیاد یک واکنش انتقادی



اروپایی در برابر شیوهٔ فیلم‌سازیِ آمریکای شمالی است که بیشتر توسط تهیه‌کننده رواج می‌یابد نه فیلمنامه‌نویس. نقد مؤلف هم به تک تک فیلم‌های یک کارگردان و هم به تمام‌فیلم‌هایی که ساخته علاقه‌مند است چون می‌خواهد تعیین کند آیا پیکره‌ای منسجم و برتر به لحاظ هنری از خیال‌ها، مضمون‌ها و درونمایه‌های شخصی به دست آمده است یا خیر. توصیف و ارزیابیِ اثر یک هنرمند برحسب منحصر به فرد بودن، انسجام زندگی‌نامه و غیره می‌تواند بی‌نهایت مفید باشد. اگر «مؤلف» کاملاً مسئول فیلم‌هایی باشد که ساخته است، این مسئله کاملاً همین طور است، مثل اتفاقی که در مورد شخصیت‌های برجستهٔ عرصهٔ فیلمسازی افتاد، مانند گریفیث، آیزنشتاین، مورناتو و اشتروهایم در گذشته و تارکوفسکی، برسون، رومر، کوروساوا، کیشلووسکی و وندرس در این اواخر. وقتی حوزه‌های معنا و مفهوم را بی‌کاویم، نمی‌توانیم تحلیل عناصر صوریِ سینماگری مانند ترکیب‌بندی، حرکت دوربین، نورپردازی، تدوین و مانند اینها را نادیده بنگاریم. البته اگر تحلیل به جنبه‌های فنی محدود نشود.

ج) نقد فیلم علوم اجتماعی

حوزه‌های مبرد توجه آن، چه آن را «نقد علوم اجتماعی» نامیده‌اند گسترده است. این رویکرد مادامی که ساخت و تماشای فیلم، بر خلاف دیگر اشکالی خصوصی‌تر هنر، همیشه پدیده‌ای اجتماعی باشد که افراد زیادی را چه در ساخت و چه مصرف مشغول کند، اساساً به فیلم‌ها در بافت‌های اجتماعی و روان‌شناختی‌شان نگاه می‌کند. از این رو، منتقدان این مکتب بیش‌تر از دیگران به مطالعهٔ تأثیرات فیلم‌ها بر رفتار، عواطف و نگرش‌های بینندگان علاقه‌مندند. منتقدان می‌خواهند بدانند که آیا یک فیلم بر بعد خودآگاه یا ناخودآگاه یک تماشاچی یا مخاطب جمعی تأثیر می‌گذارد و چطور تأثیر می‌گذارد؟

منتقدان علوم اجتماعی همچنین دوست دارند بدانند زمینه‌ای اجتماعی ـ فرهنگی که فیلم‌ها و فیلمسازان در آن ریشه دارند تا چه اندازه برای آنان تعیین‌کننده است. بنابراین به خاطر یافتن گواهی دال بر وجود رؤیاها و اسطوره‌های یک جامعه و نیز آرزوهای خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه‌اش که در فیلم‌ها مشترک است یا فیلم‌ها آنها را نشان می‌دهند، در آنها تفحص می‌کنند. فیلم‌ها را آیینهٔ روان جامعه‌ای خاص مثل چین، آفریقا یا اندونزی می‌انگارند.

تلاش برای چنین تحلیلی جامعه ـ روان‌شناختی جدید نیست. منتقد معروف آلمانی، زیگفرید کراکوئر، در اواخر دههٔ ۱۹۴۰ کوشید برای به قدرت رسیدن هیتلر، از طریق بررسیِ فیلم‌های آلمانی، از *کالیگاری تا هیتلر*[۲]، توضیحی پیدا کند زیرا معتقد بود این فیلم‌ها عناصر روانیِ مردمشان را نشان می‌دهند. در کنار او، پارکر تایلر در جادو و اسطوره فیلم‌ها نیز راه مشابهی را دنبال کرد[۳].

۷. رویکردی الهیاتی؟

الف) نیاز به نظریه

در مقایسه با این گسترهٔ وسیع از رویکردهای متفاوت به نقد فیلم، تأویل از دیدگاه دینی یا الهیاتی هنوز تا حدی یک استثناء به حساب می‌آید. تلاش‌های جالب و نویدبخشی انجام گرفته است، مثل کار جان رمی و مایکل برد در دین در فیلم[1]. گروه‌های متأخرتری از دانشجویان مدارس علمیهٔ دینی در آلمان، هلند و سوئیس الهیات، معنویت و فیلم را با همکاری سازمان کاتولیک بین‌المللی سینمایی؛ سمی، بصری‌بررسی کرده و (به آلمانی) مجموعهٔ چند جلدی با عنوان «پشت چشمان یک تصویر شفاف» را منتشر کرده‌اند.[2]

با وجود چنین اقدامات ارزشمندی، هنوز هیچ «نظریهٔ» مبسوطی پیرامون رویکردی الهیاتی یا دینی به‌تأویل فیلم، آن چنان که در مورد دیگر رشته‌ها این تلاش صورت گرفته و البته ممکن است به نتیجه‌نرسیده باشد، وجود ندارد. شکاف میان ملاحظات دینی، از قبیل ملاحظات کشیشان با هنر، فرهنگ و فیلم معاصر هنوز هول‌انگیز است، اگرچه می‌توان شاهد آگاهی روزافزون به این مسأله باشیم که هر دو «دنیا»، هر قدر هم کارکرد متفاوتی داشته باشند، می‌توانند تا حد زیادی از یکدیگر درس بگیرند. سنت‌های دینی و معنوی، مادامی که به جست‌وجوی معنا، حقیقت و حکمت عمیق‌تر در ارتباط با زندگی، تاریخ و سرنوشت انسان بپردازند، می‌توانند به دنیای فیلم چیزی عرضه کنند. از سوی دیگر، شک نیست که بسیاری از فیلم‌ها - چه در گذشته و چه حال - می‌توانند محرک و انگیزشی برای رشته‌های الهیات و الهیاتیان باشند تا در مورد «سفر بشر» و مبارزه فردی یا جمعی برای بقاء، پدیده‌ای که در فیلم‌های بسیار زیادی بازتاب یافته است، بیشتر بیاموزند.

ب) موردی برای الهیاتی مرتبط‌تر

در حال حاضر گویی اگر حرفه‌ای‌های فیلمسازی و دوستداران فرهنگ الهیات یا حتی مسیحیت را کاملاً دور از موضوعات و توهمات مورد علاقهٔ کارگردان فیلم می‌دانند. رشته‌ای که به نحوی در حاشیه‌نشین دانشگاه‌ها باقی مانده و همچنان برای نظارت داشتن تلاش می‌کند و در عین حال بیش‌تر و بیش‌تر آن را از دست می‌دهد. وعدهٔ چندانی برای گفت‌وگو نمی‌دهد، مگر الهیات آزادی‌بخش آمریکای لاتین که بسیاری از روشنفکران، و از جمله فیلمسازان، آن را سودمند و نویدبخش می‌دادند.

در ارتباط با نقد فیلم به طور اخص، تصویر منفی دین به عنوان امری نامربوط یا ابزار سانسور و نظارت به‌جای تأویل و «آزادسازی»، با برخی تجربه‌های معروف و مورد تردید، گذشته از بعضی بخش‌های کلیسایی تقویت شده است. فیلمسازان بزرگی مثل لوئیس بونوئل از ذهنیتی «راهبانه» رنج می‌برند که بیشتر تمایل به نظارت و محکوم کردن داشت تا تحلیل، مشارکت و فهمیدن.

اما از زمان انتشار اسناد شورای دوم واتیکان، که ترغیب‌کنندهٔ رویکردی بسیار مثبت‌تر و سازنده‌تر با فرهنگ امروزین بود، دیگر مجبور نیستیم برای ارشاد شدن به سراغ روال‌های آمرانه و حتی میتکرانهٔ گذشته برویم. به نظر می‌رسد این مسأله در مورد اصول بیان شده از سوی پاپ پیوس یازدهم در بخشنامهٔ ۱۹۳۶ خود در مورد فیلم، توجه هوشیارانه (Vigilanti Cura)، نیز کاربرد داشته باشد، چون دیدگاه تکبعدی در قبال سینما به مثابهٔ «نمایش مضر» (spectacle nuisible) را انتخاب کرده است؛ موضعی که درشرایط آن روز بیشتر قابل درک است.

دین، برای این که بهتر آماده تفسیر فیلم‌ها شود و تحولات صنعت فیلم را دنبال کند و با آنها ارتباط بیشتری داشته باشد مجبور خواهد بود در برخی از کارکردها و موضع‌گیری‌هایش بازنگری کرده و آنها را دوباره تدوین نماید (کاربرد مجدد الهیات) و توجه خاصی به آن دسته از عناصر، علاقه‌مندی‌ها، محتواها، دیدگاه‌ها و پرسش‌های نهفته در ماجرای فیلم‌ها و فیلم‌های مستندی که روی پرده

می‌بینیم نشان دهد. از جمله عناصری که لازم است از نو بررسی و تدوین شود تا گفت‌وگوی بین دین و فرهنگ‌پرمایه گردد، نخست به عناصر کلی‌تر اشاره می‌کنم و سپس به سه مورد محتوایی خاص‌تر دیگر.

۸. تلاش برای احیاء: شرایط کلی

سه شرط کلی برای احیای دین در حوزهٔ نقد فیلم توصیه‌وار بیان می‌شود:

نخست، الهیات را به مردم‌شناسی نزدیک‌تر کنید! درس مردم‌شناسی را در کنار درس الهیات قرار بگیرید!

دوم، الهیات نظام‌مندتری را در مورد «تصویر»، به ویژه در بستر الهیات غربی، پرورش دهید!

سوم، به تشخیص ابعاد مذهبیِ ممکن در سینما حساس‌تر شوید. و در این امر کارآمدتر. (این توصیه هم‌متوجه منتقد فیلم و هم بیننده فیلم است).

الف) درس مردم‌شناسی یا «الهیات از پایین»

مهم‌ترین و اساسی‌ترین اصل، که باید آن را قلب فعالیت نقد فیلم مسیحیت‌مآبانه دانست، نیاز به‌فراگیریِ درس مردم‌شناسی است. از دیدگاه مسیحیت، تعبیر مردم‌شناسی ضرورتاً به راز تجسد بازمی‌گردد. آمدن خداوند به این دنیا ویژگیِ تازه‌ای به علم و سرنوشت انسان‌ها می‌دهد که از آن چه پیش‌تر «رویکرد انسان‌مدارانه» نامیدیم جداست. وولفرام پانر برگ (Wolfram Pannerberg)، عالم دینیِ معروف آلمانی، «از مردم‌شناسی با دیدگاهی دینی» سخن می‌گوید؛ لفظی که معلوم است برای هدف ما مفیداست و می‌توان آن را به شکلی ساده *«انسان‌مداری مسیحی»* توصیف کرد.

این تعبیر مؤید ایمان به حضور خداوند در جهان و از جمله دنیای امروز، و در گرماگرم آفرینش خود است. این باید انگیزه‌ای باشد برای جست‌وجوی خداوند و روح او، نه در «بهشتی انتزاعی»، بلکه به‌صورتی عینی‌تر در رخدادها و فیلم‌هایی که به اسرار تاریخ بشر و قلب بشر می‌پردازند، حتی زمانی که قلب بشر احساس می‌کند در جامعه‌ای بی‌خدا و دین‌زدوده زندگی می‌کند. گوشزد کردن فراگیریِ درس مردم‌شناسی علاوه بر درس الهیات باید به نگاهی تازه به پیوند بین مقدسات و غیر مقدسات بینجامد که در تحلیل و شاید تأثیرگذاری بر مدرنیته و فرهنگ امروزین مفید است.

تولیدات متعدد فیلم‌ها آشکارا نشان می‌دهد که جست‌وجوی معنا در امتداد مردم‌شناسی با دیدگاهی دینی به نیاز کنونیِ جامعه پاسخ می‌دهد. می‌توان به عنوان نمونه به *این چنین دور، چقدر نزدیک* ویم وندرس (۱۹۹۳) و نیز *سه* کیشلوسکی (۱۹۹۳). نخستین بخش از سه‌گانه سه رنگ او. اشاره کرد منتقدی که نوشت «فیلم، موفقیت سفر باورنکردنیِ درونی‌ای را به نمایش می‌گذارد که ژولی، قهرمان داستان، را از سکوت به موسیقی، از تنهایی به با هم بودن و از مرگ به زندگی باز می‌گرداند[۲]»، به درستی به این نکته اشاره کرده است.

ب) نیاز به الهیات تصویر

عنصر دوم به نیاز به توسعه و ارتقای نظام‌مندتر فرهنگ تجسمی در الهیات مربوط می‌شود. علاوه برکاری که پیش‌تر در ارتباط با الهیات کلمه انجام شده است... برآشفتگیِ نهفته در مباحث گذشتهٔ سنت‌های یهودی، اسلامی و مسیحی در قبال «تصاویر» حاکی از این است که این نه پدیده‌ای حاشیه‌ای، بلکه پدیده‌ای اصلی است. بدین ترتیب، معمولاً به توجهی بیشتر از آن چه دست کم در الهیات‌ها و کلیساهای غربی‌مان مبذول شده است نیاز دارد.

نقد فیلمی که به این بعد حساس است، علاوه بر توجهی مرسوم به محتوا و ماجرای فیلم‌ها در محافل آموزشی مذهبی، به ساختار و ویژگی‌های «زیبایی‌شناختیِ» فیلم جدی‌تر و دقیق‌تر توجه خواهد کرد. اسطوره‌ها، نمادها، استعاره‌ها، حکایات و دیگر جنبه‌های مربوط به هنرهای تجسمی و ادبی را باید، مادامی که تصاویر و «پیام‌هایی» نهفته دربارهٔ انسان و جست‌وجوی او به دنبال خدا را آشکار می‌سازند، از نو کشف و ارزیابی نمود. بسیاری از نقاشان گذشته، مانند کاسپار داویت فردریش و ویلیام ترنر، کوشیدند به «تعالی» (das Erhabene) از طریق نورپردازی در منظرهٔ نگاره‌هایشان برسند. بسیاری از فیلم‌سازان امروزه می‌کوشند در طراحی میزانسن سینمایی و ساختار روایتشان کار مشابهی را انجام دهند.

این مسأله در مورد استعاره‌هایی که بیانگر جست‌وجوی پدر (Vatersuche) در فیلم‌هاست هویداست، مانند فیلم‌های پاول لانگین، تئودوروس انجلو پولوس، سرگئی بودرو و فرناندو سولاناس. همچنین در ارجاعاتی که درکمال تعجب مکرراً به فرشتگان می‌شود - چه مریی و چه نامریی - مانند فیلم‌های متأخر ویم وندرس و جین کمپیون نیز این مسئله هویداست. چنین آثاری پر است از تضمن‌های دینی جالب. آن قدر که نمی‌توان بدون توجه به این بعد، عمق آنها را درک کرد.

ارزش‌های زیبایی‌شناختی همیشه رازگشایی احتمالی برای راز خداوند در جهان بوده است: از نویسندهٔ بزرگ فیدرو داستایوفسکی گرفته تا نویسندگان معاصر مانند فیلسوف آلمانی گئورگ اشتاینر در کتابش حضورهای واقعی تأکید می‌کنند: «هر چیزی را که در ادبیات، موسیقی و هر بزرگ می‌دانیم از دین الهام گرفته است و معنایی دینی دارد»[۸]. این مطمئناً در مورد هنر متمایز صدهٔ بیستم - سینما - هر زمان و هر جا که بتوان آن را هنر و نه صرفاً محصولی تجاری و در نتیجه شایستهٔ تفسیر و ارزیابی از دیدگاهی دینی دانست، صدق می‌کند.

ج) عامل غیرعینی در برداشت

سرانجام این که ابعاد دینی یا الهیاتی ظریف آثار هنر سینمایی تا حد زیادی به علاقهٔ شخصی منتقد وتماشاچی بستگی دارد. مادامی که در نهایت هدف فیلم دل و ذهن خود تماشاگر باشد، عامل غیرعینی‌را نمی‌توان نادیده گرفت. به نظر می‌رسد خلق و خوها، انتظارات و برداشت‌های - اغلب گزینشی - تماشاچی آن قدر مهم است که فیلسوفان و تاریخ‌نگاران فرانسوی هنر حتی ادعا کرده‌اند که «اینها نگاه‌هایی هستند که تصاویر را می‌سازند».

عدم علاقهٔ خیلی منتقدان به امور دینی - چه ترس از این که صلاحیت دینی نداشته باشند و چه جهات روزافزون در چنین اموری - اخیراً نه تنها بر کیفیت تفسیرهایشان از دکالوگ کیشلووسکی (۸۹-۱۹۸۸)، بلکه بر تمایلشان بر مرور دوبارهٔ آن تأثیر گذاشته است. با این حال، اگر آنتن برداشت انتقادی به روی مردم‌شناسی دین‌مدارانه کاملاً باز باشد، آگاهی انتقادی از معنای ممکن دینی در تلاش برای یافتن ارزش‌های انجیلی نهفته (و نیز دیگر ارزش‌های مذهبی و بشری) به فیلم‌های غیردینی نیز سرایت می‌کند.

به عبارت دیگر، این رویکرد به مقوله‌ای از فیلم‌ها محدود نمی‌شود که صراحتاً سنت‌ها، اشخاص یا نهادهای دینی، مثل - به اصطلاح - «فیلم‌های عیسی»، را فراگویی می‌کنند، بلکه خیلی از گونه‌های دیگر را نیز در بر می‌گیرد. بر اساس رویکرد الهیاتی یا دینی به فیلم و نقد فیلم، می‌توان و باید برای کشف ونبین حضور رمزآمیز خداوند و نیز روح او در آثاری که اوضاع روزمره زندگی یا ماجراهای هر روزه زندگی( ) را بر مبنای نگاه ما به تصویر می‌کشد، به ویژه در سنت نوواقع‌گرایی که تاکنون ادامه‌یافته است، تلاش‌هایی انجام گیرد.

نقد فیلم دینی و الهام گرفته از مسیحیت، تجربه‌های «اجتماعی» یا «سیاسی» ما را از پیام انجیل دربارهٔ حضور مسیح در فقر و رنج عمیق‌تر خواهد ساخت. چنین دیدگاهی گاه می‌تواند کل «الگوی» تفسیر فیلم‌را تغییر دهد. از آنجایی که تخیل دینی ما و فهم ما از «تصاویر مقدس» نیز محدود است، خداوند و روح او ممکن است واقعاً جایی که قائل به غیبت کامل آنها باشیم، حضور داشته باشند.

۹. شرایط «محتوایی» خاص

الف) جست‌جوی هویت

به نظر می‌رسد جست‌وجوی هویت و نیز از دست دادن آن، مسألهٔ اصلی جوامع به اصطلاح پسامدرن‌در غرب است. در حوزهٔ فلسفهٔ مارتین هایدگر و تئودور و. آدورنو، در حوزه ادبیات عمق‌دار نویسندهٔ معروف اتریشی روبرت موزیل (Robert Musil)، و نیز البته در حوزهٔ سینما تعداد زیادی از کارگردانان کشورهای مختلف این موضوع را بسیار بررسی کرده‌اند.

اگر فیلمسازان از کشورهای در حال توسعه باشند جست‌وجوی هویت‌های ملی، منطقه‌ای، قومی یا فرهنگی غالب است، چنان که این مسأله در تولیدات آمریکای لاتین، آفریقا و آسیا به نمایش در آمده‌است. برای مثال روند اصلی در سینمای چینی جدید از - به اصطلاح - «نسل پنجم» به بعد به دنبال به‌تصویر کشیدن جست‌وجو برای هویتی تازه است و مشکلات بین افراد و گروه‌ها را به درگیری‌های بین‌فرهنگ کنفوسیوسی (کنگ فوتسه‌ای) باستان و دگرگونی‌های امروزین جامعه نسبت می‌دهد. روندهای‌مشابهی را

می‌توان در روسیهٔ پساکمونیستی مشاهده کرده، چنان که مارلن چوژیو (Marlen Chuziew) درفیلم خود زیست‌نگارانه برجسته‌اش Infinitjas (۱۹۹۳) به دنبال هویت فردی جدید و ارزش‌های پیش‌کمونیستی کشور در فرهنگش می‌گردد.

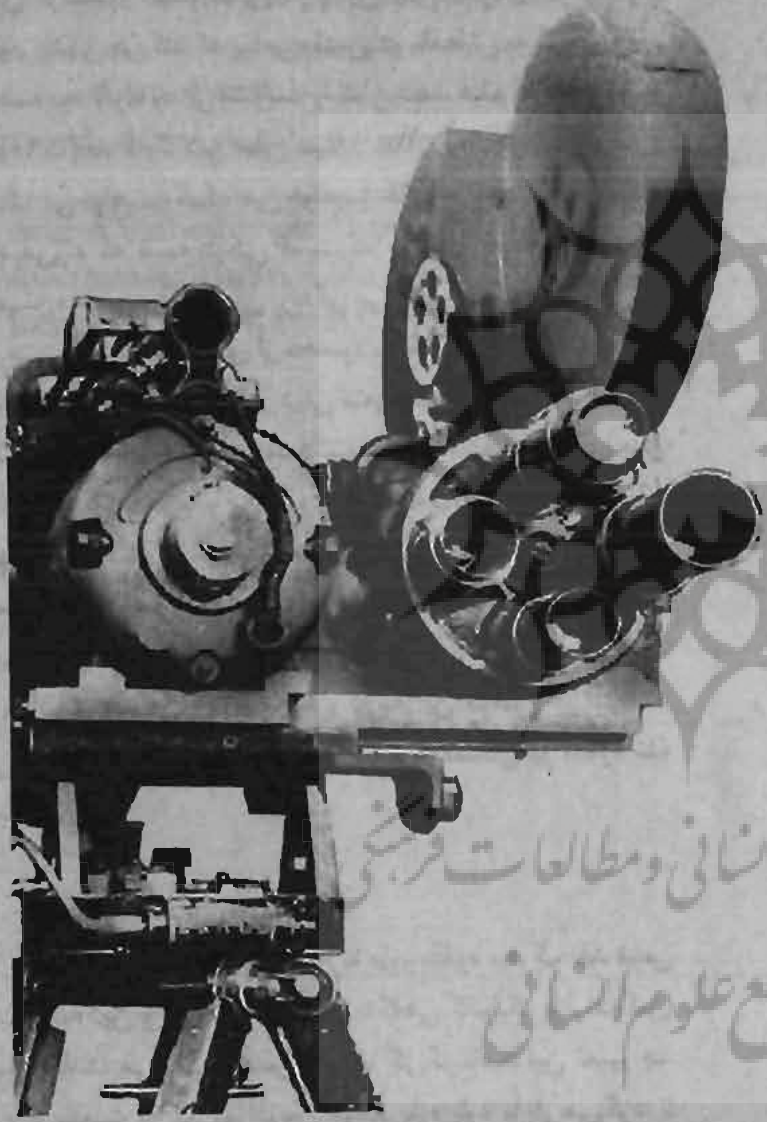
فصل مشترک هویت در فیلم‌های غربی را می‌توان در کشف این «موضوع» یافت. در رویکردی پسامدرن، این موضوع بستگی به تحقق احتمالات خیلی متفاوتی دارد، چون هنوز چیزی که هست یا می‌تواند باشد نیست! اغلب اوقات این احتمالات زندگی دیگر و هویت دیگر نتیجهٔ گسستی (دردناک) از آداب ورسوم اجتماعی و دینی، با محدودیت‌هایی دیگر است. شرایط کاریِ جامعه‌ای صنعتی و عقلانی‌شده‌می‌تواند اینها را تحمیل کند، چنان که کارگردان فرانسوی آندره تشینه (Andre Techine) در فیلم *فصل دلخواه من* (۱۹۹۳) نشان می‌دهد که دو نفر که در حرفه‌شان موفق هستند بهای موفقیتشان را با دوری گزینی از خودهای درونی و ارزش‌های بشری و خانوادگی عمیق‌ترشان می‌پردازند. فرآیندی مشابه درمورد اقدامات انجام گرفته در آغاز یک زندگیِ جدید در یک فیلم فرانسوی دیگر، قلبی در زمستان اثر کلود سوته (Claude Sautet)، و در یک فیلم ترکیه‌ای عالی، چهرهٔ پنهان اثر عمر کاوور، بازنمایی می‌شود.

پیامدهای دینیِ چنین کاوش‌هایی برای یافتن معانیِ جدید و عمیق‌تر برای زندگی باید از نو تدوین و احیاء شود. البته با توجه به این که طبق سنت‌های یهودی ـ مسیحی، انسان در «تصویر خداوند» (adimaginem Dei)، با تمام پتانسیل موجود در این تعریف، جا دارد. بازیگر مسن فرانسوی، آلن کانی (Alain Cuny)، که در سال ۱۹۹۱ با الگوگیری از فیلم *بشارت به مریم*، اثر پل کلودل (Paul Claudel)، کارگردان شد و در سی ۱۹۹۴ درگذشت، این خط فکری را دنبال می‌کرد و به شیوه‌ای محتاطانه به ما یادآور می‌شد که ما انسان‌ها هنوز آن چیزی نیستیم که ما را می‌نامند، اگر چه می‌توانیم نشانه‌های تحقق آینده‌ای را کشف کنیم که هدف زندگیِ ماست.

ب) نیاز به رستگاری

تعداد روزافزونی از فیلم‌ها، دنیایی از رنج‌های بشری را از دیدگاه‌های گوناگون، از جمله دیدگاه‌های بدبینانه و صرفاً تجاری، به تصویر می‌کشند. این فیلم‌ها چالشی دیگر برای رویکردی دینی به سینمای معاصر است، زیرا مسالهٔ رنج و این که رنج می‌تواند معنی‌دار باشد، هنوز مسالهٔ اصلیِ دین مسیحیت‌است و همچنان در رشته‌ای خاص از الهیات به نام رستگاری‌شناسی به آن پرداخته می‌شود.

این مقولهٔ جدید از فیلم *فاجعه* (Katastrophen filme)، بر مبنای زمینه، طرح داستان، دیالوگ، سبک، پیام‌ها و غیره، همان طور که پیش‌تر ذکر شد، گونه‌ای از بینش‌ها و موقعیت‌ها را ارائه می‌کند. بسیاری از این فیلم‌ها به دوزخ‌هایی شهری می‌پردازند که



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تآرامی اجتماعی، خشونت، مواد مخدر، روسپی‌گری وفساد، عناصر غالب آنها هستند. رابرت آلتمن (Robert Altman) در فیلم *زندهای میان‌بر* در سال ۱۹۹۲ تصویری طولانی و تقریباً نومیدانه از زندگی شهری در نوس‌آنجلس ارائه می‌کند؛ «الگویی از جهان بی‌خدای بدون همبستگی، ارتباط، عشق یا امید».

ولی برخی از فیلم‌ها دارای عناصر و پیشنهادهایی ـ شاید پنهان یا آشکار ـ برای تبدیل کردن این خشونت‌وستم به دنیایی انسانی‌تر هستند. آندره تارکوفسکی، با حس کردن خطر یک فاجعهٔ هسته‌ای ختمالی در آخرین فیلمش، *ایثار* (Offret، ۱۹۸۶) به مفهوم کلاسیک «قربانی» به عنوان کاری در جهت رستگاری ورهایی ممکن بازگشت. کیشلووسکی در پایان *ابی* اشاره‌ای گوشه‌دار به مفهوم عشقی می‌کند که پولس‌مقدس در نامه‌اش به قرنطیان آن را نوشته بود تا راه رهایی بشریت را نشان دهد. فیلم آمریکایی شهر لبد(۱۹۹۱) به کارگردانی جان سیلز (Sayles John) با فریاد «کمک می‌خواهیم، کمک می‌خواهیم» خاتمه می‌یابد. این را کسی فریاد می‌زند که شبیه دلقکی است که بیش از همهٔ افراد دیگر وضعیت حساس راکه در آن زندگی می‌کنیم، درک می‌کند.

حتی اگر دنیا در بسیاری از محصولات هنر نوین بی‌خدا بازنمایی ونمایان شده باشد، یک عالم دینی متعهد مجبور است همچنان به کاوش معنا ادامه دهد، و به یاد داشته باشد که الهیات چیزی بیش ازتعلیم کودکانی خوب و بی‌ضرر در مدرسهٔ یکشنبه‌هاست و باید بداند و حس کند که اغلب اوقات‌تردیدها و خودپرسی‌های انسانی در مورد زندگی، سرنوشت، ماجرا و تاریخ بشر پاسخ‌های آسانی ندارد. ازاین رو، فیلم‌هایی که هیچ تأثیر اخلاقی یا دینی آشکاری ندارند نیز می‌توانند «مذهبی» باشند،چنان که به این موضوع در الهیات نافی (theologia negative)، به تعبیر گذشتگان نیز اشاره شده است.

ج) جهان «تقدس‌مآب»

«موضوع محتوایی» سوم را که به طور بالقوه محرک نقد فیلمی است که به دین و الهیات (به ویژه ازدیدگاهی کاتولیک یا ارتدوکس) حساس باشد، می‌توان «تقدس‌مآب» یا کل‌گر نامید. این تعبیر چند بعدی‌از واقعیت به نیاز روزافزون جوامع پار، پارهٔ ما باز می‌گردد تا زندگی را به عنوان یک کلیت (Genzheit) از نوکشف کند. رویکردی کل‌گرایانه دوست دارد به پیوندهای گمشدهٔ دنیاهای بیرونی و درونی، مرئی ونامرئی، ماندگار و متعالی، عقلانی و عارفانه، غیر دینی و مقدس، و محسوس و نامحسوس بپردازد. زبان‌و سبک زیبایی‌شناختی مورد استفاده برای اشاره به چنین پیوندهایی زبان و سبکی اندیشه‌ورزانه یا تأملی است که عناصری راازطبیعت و خدمت می‌گیرد. این روالی است که برای مثال برای آندره‌تارکوفسکی آشنا بوده است. این نه تنها در مورد فیلم‌هایش، لکه در مورد نوشته‌هایش دربارهٔ فلسفهٔ تصویر، مادامی که خودِ طبیعت را طبق سنت ارتدوکس بومیِ خودش یک «شمایل» می‌داند.صدق‌می‌کند.

امروزه تعدادی از آثار متعلق به این مقولهٔ کل گرایانه از فیلم‌ها در کشورهای اروپای شرقی و آسیا ساخته‌می‌شود؛ جایی که هستیِ بشر همچون جهان غرب پاره پاره و عقلانی نشده است. فیلم کره جنوبی *چرابودمی دارما عازم شرق شد؟* (۱۹۸۹) اثر یونگ کونگ بائه، بر اساس عناصر زن ـ بودایی، نمونهٔ بدل‌خاصی از این نوع فیلم است. فیلم‌های متأخر چین، مانند *درد اسب* (۱۹۸۶) اثر تیان ژوانگ ژوآنگ یا *زندگی روی سیم* (۱۹۹۱) اثر جون کایگه، را نیز می‌توان در این میان ذکر کرد، زیرا آنها نمایانگر جوهماهنگی، نه تنها بین انسان و طبیعت بلکه بین زندگی و مرگ و آسمان و زمین هستند.

باید یادآور شد که چنین تصورات کل‌گرایانه‌ای به ذهن کارگردانان غربی نیز رسیده است. برای مثال مؤلف (auteur) تثبیت شدهٔ ویم وندرس می‌کوشد تا انسان امروزی را با فرشتگان آشنا سازد و رابرت‌ردفورد آمریکایی در فیلم زیبایش، *رودخانه‌ای که از آن می‌گذرد* (۱۹۹۲)، در به یادآوری دنیای تعالی و وصف‌ناپذیری و رسیدن به لحظاتی از شکوهی غیر قابل انتظار در نمادسازیِ ماهی‌گیر، رودخانه،درختان و مناظر سبز موفق بوده است. حتی فیلمی وحشیانه مثل *شب‌های وحشیانه* Les nuits fauves ، ۱۹۹۲) از سیریل کولار (Cyril Collard)، که به بررسیِ آرزوی باورنکردنی یک قربانی ایدز برای زندگی‌کردن علی‌رغم امیال خودویرانگرانه؛ این بیماری می‌پردازد، می‌تواند کل‌گرایانه به حساب آید، زیرا سخنی که قهرمان داستان در پایان فیلم به زبان می‌راند بیانگر این امید است که ممکن است بین

زندگی و مرگ، آفریننده و مخلوقاتش، و زمان و جاودانگی هماهنگی نهایی، صلح نهایی و آشتی نهایی به وجودآید. این کلام سینمایی دیگری با مضامین دینی است!

از یک منتقد دین‌مدار خواسته می‌شود تا هم نمادها و استعاره‌های متعارف و هم نامتعارف را کشف کند و حتی آنها را آشکار سازد. چنین تلاشی مستلزم توجهی بیش از حد معمول به ساختار بصری فیلم‌است، به ویژه در محافل کلیسایی که به شدت به محتوا و اخلاقیت یک فیلم توجه نشان می‌دهند. این تصاویر مذهبی جدید یا «عصر جدید»، که نزوماً تابع شمایل‌نگاری مسیحیت سنتی نیست، تأملاتی مناسب در مورد ابعاد کیهانی فراموش‌شده ناشی از راز تجسد را می‌طلبد. لازم است اسطوره‌ها، کهن‌الگوها و حتی عناصر جادویی و «غریزه‌های اصلی» در رویکردی تفسیری و کل‌گرایانه ترکیب شوند و این تا حد بسیار زیادی به مسلک روشنفکری بستگی دارد تا در صورت امکان به مناطق عمیق‌تر روح‌بشر برسد و ابعاد خوداگاه و ناخوداگاه و امیال عقلانی و عرفانی‌اش را به هم بپیوندد و یکی کند.■

پی‌نوشت‌ها

1 . Bill Nichols , Ideology and the Image : Social Representation in the Cinema and other Media (Bloomington: Indiana University Press, 1981)

2 . Christian Metz, Film Language: A Semiotics of the Cinema (New York: Oxford University Press, 1974).

3 . Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler (Princeton: Princeton University Press, 1947).

4 . Parker Tyler, Magic and Myth of the Movies (New York: Holt & Co. 1947).

5 . John R. May and Michael Bird, Religion in Film (Knoxville: University of Tennessee Press, 1982).

6. Michael Kuhn , Johan G . Hahn and Henk H. Hoekstra . eds., Hinter den Augen ein eigenes Bild (Zurich: Benziger, 1991).

7 . Le Monde (9 September 1993).

8 . George Steiner, Real Presences (London / Boston: Faber, 1989).

** آمبروس آیشنبرگر، کشیش دومینیکنی، مطالعات فلسفی و دینی خود را در وین، پاریس و تریبورگ پی گرفت. با این که کاملاً درگیر کار روزنامه‌نگاری و روحانی‌گری برای جوانان بود، مدیریت کانون فیلم کاتولیک سوئیس در زوریخ را از ۱۹۷۲ تا ۱۹۹۳ بر عهده داشت در مقام ریاست سازمان کاتولیک بین‌المللی سینمایی و سمعی و بصری از ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰، ساختارهایی را برای فعالیتهای فرهنگی کلیساها در زمینهٔ فیلم در قاره‌های در حال توسعه به وجود آورد. پدر آیشنبرگر، یکی از موجدان پروژهٔ «سینما و معنویت» به همراه دانشگاه‌های گوناگون اروپایی، اکنون عضو بنیاد مونته‌سینما وه‌ریتا (Montecinemaverita Foundation) است، که با جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم لوکارنو مرتبط است. او نویسندهٔ دوکتابچه در مورد فیلم است: «جهان سوم در برابر هالیوود» و «نه شرقی، نه غربی: سینمای آسیایی دیگر». همچنین پیوسته در نشریات فیلم اروپایی مانند زوم (Zoom) و فیلم دینست (Film- dienst) به ویژه در موردفرهنگ‌های فیلم اروپای شرقی و سینمای جدید امریکای لاتین، آفریقا و آسیا مطالب می‌نویسد.

* Ambros Eichenberger, "Approaches to Film Criticism" , John R.May (ed.) New Image of Religious Film, Kansas City. Sheed & Ward (1997), PP.3-16.