در سینمای معنوی نقش بیننده

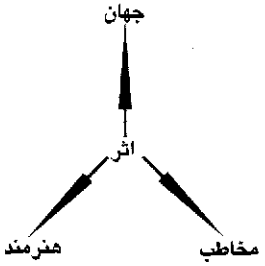
نقش‌خواننده. بیننده‌درمتن‌ادبی. فیلم
•ابوالفضل حری

The Role of Audiance In Spiritual Cinema

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. پیشگفتار

م. ه. ابرامز(۱۹۵۸) در کتاب ارزشمند خود با عنوان **آینه و چراغ: نظریه‌ی رمانتیک و سنت نقادانه**، موقعیت کلی اثر هنری را در نمودار زیر رسم می‌کند:



در این نمودار، اثر هنری در مرکز و دیگر مؤلفه ها در گرداگرد آن قرار می گیرند. این مؤلفه ها عبارت اند از: کسی که اثر هنری را تولید می کند (هنرمند)؛ کسی که اثر هنری خطاب به او است (مخاطب)؛ و طبیعت یا جهان واقع که در اثر بازتاب می یابد. اما در پهنه ی تاریخ نقد، هر یک از مؤلفه ها به فراخور زمان بر دیگری برتری پیدا کرده 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 یادشده بیش از سایرین بوده است: تأکید بر جهانی که اثر آشکار می کند، نظریه ی تقلید را پدید آورده است که افلاتون مؤسس و ارسطو مدافع آن بود. نظریه ی دوم (که محور اصلی بحث ما در این مقاله است) تأکید را بر مخاطب می گذارد. این نظریه که ابتدا به ساکن بر جنبه ی تعلیمی شعر و مفیدبودن اثر ادبی تکیه می کرد، بار دیگر در قرن بیستم با عنوان نظریه ی دریافت (reception theory) 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. درواقع، این گرایش انتقالی است از مخاطب هنر به آفریننده ی آن که قادر است اثری را خلق کند که در خواننده ایجاد لذت زیبایی شناختی کند. بنابراین، در این رویکرد دیگر کلمه ی «تعلیم» نیست که بااهمیت جلوه می کند بلکه کلمه ی «بیان» (expression) نقش اصلی را عهده دار می گردد. در گرایش چهارم، نه هنرمند است که 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 خودبنیاد و مستقل، که دارای کیفیت و منزلت خاص و منحصربه فردی است، اهمیت می یابد. ازاین رو، برجسته ترین کلمه در این جهت گیری، کلمه ی «عینیت» است و عینیت اثر درواقع مربوط به زبانی است که اثر در آن هستی یافته است.[1]

اما همان طور که پیش تر گفتیم، در این گفتار روی سخن ما معطوف به خواننده (و در این جا 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 به طور مفصّل وارد جزئیات نقش خواننده در تأویل و تفسیر متن ادبی شویم، ذکر این نکته را ضروری می دانیم که از جمله پیش فرض های این گفتار این است که به فیلم به دیده ی یک اثر ادبی/هنری نگریسته شده و ازاین رو تمام الزامات و تعیّن هایی که در مورد متن ادبی مصداق می یابد، به تعبیری در مورد بیننده ی فیلم نیز صادق است زیرا در دیدن فیلم نیز بیننده چونان خواننده ای عمل می کند که در برابر متن ادبی قرار گرفته و قرار است دست به تجزیه وتحلیل آن بزند. 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 درحقیقت برداشت یک خواننده از متن است؛ خواه متن نوشتاری باشد خواه متن دیگری چون یک فیلم (ساسانی ۱۳۷۹:۳۲).

نکته ی دیگر به نقش خواننده در فیلم یا سینمای مذهبی/معنوی برمی گردد. اگر نظریه ی 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 متون یا فیلم ها نیست که یدک آثار باشد و به تعبیری بر آن ها الصاق شده باشد، بلکه این عناوین از سوی ذهن خواننده/بیننده به آثار انتساب می یابد. به دیگر سخن، ذهنیّت خواننده/بیننده است که به متون لعاب مذهبی و معنوی می زند (رک «دیدگاه پدیدار شناختی»، در ادامه). 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 انتظارات خواننده/بیننده، نقش خواننده/بیننده در آفرینش معنا و...

نتیجه بگیریم: بیننده در برابر فیلم معنوی دو موضع می تواند اتخاذ کند: یا این که ازپیش 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 کمک رسان او خواهد بود (رک «نگاه هرمنوتیکی و پدیدار شناختی»، در ادامه)؛ یا این که بدون پیش فهم به دیدن فیلم برود و طی روند نمایش فیلم به درک معنا و مضمونی از معنویت نائل آید، چنان که با شرکت در مراسمی عبادی به این معنا و مفهوم نائل می آید (رک «نگاه ساختاریروایت شناختی» در ادامه).

۲. نقش بیننده در سینمای مذهبی

پیش از آن که به نقش بیننده در سینما به طور عام، و سینمای مذهبی به طور خاص بپردازیم، لازم است اندکی درباره‌ی دستور زبان سینما تأمل و تعمق بیش‌تری به عمل آوریم؛ چه درک و دریافت سینمای مذهبی بدون آگاهی از زبان تصویر میسر نخواهد بود. زیرا رسالت فیلم مذهبی به واسطه‌ی زیبایی شناسی، ضرب آهنگ، فیلم نامه، میزانسن و هنرنمایی بازیگران است که تحقّق می یابد. عدم توجه به این مؤلفه‌ها مانع از آن می شود که موضوع و درون مایه‌ی مذهبی تمام و کمال مورد پرداخت سینمایی قرار گیرد. نکته‌ی دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد، پرداختن به زبان کلام و مؤلفه‌های زبان ادبی در خوانش و دریافت متون است؛ چه از جمله مهم‌ترین پیش فرض های این مقاله این است که در این جا زبان تصویر، به دلیل قرابت‌های بسیار دقیق، با زبان کلامی هم ارز و برابر انگاشته شده است. نیک می‌دانیم که بنا بر یک نظر، فیلم رسانه‌ای روایی است و همچون ادبیات، هنری مبتنی بر زبان به شمار می آید. این به آن دلیل است که در زبان تصویر و زبان کلام، آن چه حائز اهمیت است این است کهَ این دو به نحوی از انحا جزء هنرهای ارتباطی محسوب می شوند. درواقع، ارتباطی بودن این دو به این معنا است 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 نگردد، هنر ارتباطی محسوب نخواهد شد.

نیز می‌دانیم که زبان کلام شامل واژگان و دستور زبان (نحو) است. واژگان از کلماتی شکل گرفته است که خود مبین اشیأ واقعی یا امور انتزاعی‌اند. در حوزه‌ی فیلم، واژگان همان تصاویر فیلم‌برداری شده و دستور زبان و نحو 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 خوردَ. نماهای منفرد فیلم به مانند کلمات حامل بار معنایی‌اند، اما وقتی همین نماهای منفرد به استادی و بامهارت پشت سر هم قرار می گیرند، بیش از عبارات ترکیبی زبان کلامی واجد معنا و مفهوم خواهند بود. برای مثال، نماهایَ خانه‌ای که آتش گرفته، زنی که گریه می کند و یا هواپیمایی که در ارتفاع کم در حال پرواز است، هر یک به خودی خود معنا و مفهومی را یدک می کشند. اما وقتی این سه نما (به ترتیب نمای هواپیما/خانه/زن) را پشت سر هم ردیف می کنیم، یک عبارت(statement) را تشکیل می دهند.

با ورود صدا به حیطه‌ی سینما، واژگان فیلم به تعبیری حجیم‌تر شد چراکه علاوه بر تصاویر و مناظر، اصوات (دیالوگ، موسیقی، جلوه‌های صوتی و غیره) منحصربه‌فرد نیز به حاشیه‌ی نماهای فیلم افزوده گشت و ازاین رو، به دستور زبان فیلم غنا و تنوع بیش‌تری بخشید.

اینک برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام، وجوه اشتراک و افتراق سینما و ادبیات را خلاصه‌وار ذکر می کنیم:

.در سینما، آیریس۲ و نماهای درشت در اصل همان حروف ایتالیک[مایل] یا خط زیرنشان (underline) در ادبیات اند.

.فلاش بک[پس نگاه] به صورت معیار نمایش زمان گذشته و فلاش فوروارد[پیش نگاه] به صورت معیار نمایش زمان آینده درآمده است.

.در سینما، حرکت (خواه حرکت اشیا و شخصیت ها، خواه حرکت دوربین) همان نقش افعال را در زبان کلامی برعهده دارند. از جمله برجستگی های نثر گیرا، یکیَ کاربرد زیاد افعال است؛ چه نیک می‌دانیم نثرِ فاقد افعال گیرا و متعدد فاقد جذابیت و تحرک بوده، فرایَند خوانشِ متن را نیز دچار وقفه می کند. در سینما، نقش افعال بر عُهده‌ی حرکت (شیء یا دوربین) است. برای نمونه، هنگام فیلم‌برداری از مردی که به سمت اسلحه‌ی روی دیوار می رود، آن را بر می دارد، در دست خود جای می دهد،

خشاب آن را بیرون می‌آورد، آن را فشنگ گذاری می‌کند و بعد با یک چرخش به سمت کسی یا چیزی نشانه می‌رود، شش فعل اتفاق می‌افتد. دژبانی دوربین حتماً، به رغم ساکن بودن موضوع، قابل حرکت است. در چرخش ۳۶۰۰ دوربین، هم حس چرخش و دیدن به چشم می‌خورد و هم تعقیب کردن صحنه‌ای که در اصل بی‌حرکت و ساکن بوده است.

با ورود تدوین، فیلم‌سازان دریافتند که به نیروی کلامیِ تأثیرگذاری دست پیدا کرده‌اند. می‌توان مجموعه‌ای از نماهای ثابت را به گونه‌ای به هم متصل کرد که تنشی قوی یا حسی از تحرک و توهمی از حرکت ایجاد کنند که مشکل بتوان آن را در قالب نثر بیان کرد، چون در این صورت به زبانی نیاز است که هم ثابت باشد و هم مثل یک فنر فشرده. نمونه‌ی تدوین نماهای ثابت برای تأثیر نیروی کلامی در فیلم **سرظهر**[۳] به وقوع می‌پیوندد. در این نماها، ریل‌هایی به تصویر در می‌آیند که در گرما حرارت متساطع می‌کنند، مردانی که در انتظارند، ساعت شهر، خیابان‌های خالی و صورت کلانتر؛ همه چیز ساکن و بی‌حرکت به نظر می‌آید. اما نوع تدوین فیلم خبر از خشونتی می‌دهد که شهر در انتظار آن لحظه‌شماری می‌کند؛ و مواردی از این دست.[۴]

۳ـ نقش بیننده

برای بررسی نقش بیننده در حین تماشای فیلم (که شامل فیلم مذهبی هم می‌شود)، ابتدا لازم است به دو پرسش پاسخ داده شود: بینندگان چگونه و به چه نحو دست به تفسیر فیلم‌ها می‌زنند؟ و فیلم‌ها چگونه بینندگان را به سمت اهداف و پیام‌های خود رهنمون می‌شوند؟ پاسخ به پرسش اول خود به دو مسئله دامن می‌زند: مسئله‌ی اول تأثیر عاطفی و احساسی‌ای است که فیلم‌ها در حین نمایش بر روی تماشاگران باقی می‌گذارند و مسئله‌ی دوم تجزیه و تحلیل عقلانی و نقادانه‌ای است که از سوی مخاطب (که درواقع چونان منتقد عمل می‌کند) ارائه می‌شود. پاسخ به پرسش دوم مستلزم شناخت: الف) دستور زبان سینما از جانب مخاطب و ب) به کارگیری آن به نحو احسن از جانب هنرمند یا تولیدکننده‌ی اثر هنری است (که در مورد فیلم، کارگردان نقش اصلی و سایر کادر سازنده نقش‌های مهم ارائه‌ی این دستور زبان را ایفا می‌کنند).

بحث اصلی این مقاله به کندوکاو حول‌وحوش پرسش اول اختصاص دارد. اما پیش از آن، به‌طور گذرا، دستور زبان سینما را مورد توجه قرار می‌دهیم؛ چه نیک می‌دانیم که رسالت فیلم مذهبی به واسطه‌ی زیبایی‌شناسی، ضرب‌آهنگ، فیلم‌نامه، میزانسن و هنرنمایی بازیگران و در یک کلام به کارگیری درست دستور زبان سینما از جانب تولیدکنندگان است که تحقق می‌یابد.

اگر نظریه‌ی دریافت را پذیریم و اگر قبول کنیم که در این نظریه، فرایند فهم و درک خواننده/بیننده از اثر ادبی/هنری ملاک و معیار بررسی است، آن‌گاه باید پذیریم که برچسب مذهبی یا معنوی برچسبی الحاقی به متون یا فیلم‌ها نیست که یدک آثار باشد و به تعبیری بر آن‌ها الصاق شده باشد، بلکه این عناوین از سوی ذهن خواننده/بیننده به آثار انتساب می‌یابد

در فیلم نیز به‌سان دیگر ژانرها، سطوح مختلفی در ایجاد تأثیر هنری مشارکت دارند. رسانه‌ی فیلم، که به‌شدت بر جنبه‌های تکنیکی استوار است، مؤلفه‌های سینمایی مهم و منحصربه‌فردی را در اختیار دارد که از آن طریق بیننده را تحت تأثیر افسون و جذابیت خود قرار می‌دهد؛ هرچند در سینمای مذهبی، این مؤلفه‌ها در خدمت ارائه‌ی تجربه‌ی قدسی و معنوی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. درواقع، در سینمای معنوی، رسانه‌ی فیلم نقش واسطه را بازی می‌کند؛ واسطه‌ای که عامل ارتباطی مخاطب با روح قدسی و ذات تعالی‌بخش است. اگر این واسطه بتواند به‌خوبی از عهده‌ی نقش خود بر آید، آن‌گاه بیننده/بینندگان ـ گویی در آیینی عبادی شرکت کرده باشند ـ می‌توانند به تأثیر همه‌جانبه‌ای درباره‌ی امر قدسی نائل آیند. «برای آن‌که اثر هنری جنبه‌ی تقدس پیدا کند، ضروری است پیش از هر چیز، از جنبه‌ی هنری برخوردار باشد.» در زیر، به مهم‌ترین مؤلفه‌های اساسی فیلم که در بررسی فیلم مذهبی نیز دارای اهمیت‌اند، از سه جنبه‌ی فضا، زمان و صدا اشاره می‌کنیم (کلرر ۱۹۸۸:۱۶):

بُعدفضایی	بُعدزمانی	بُعدصدایی
نوع فیلم	حرکت آهسته و تند	دیالوگ
نورپردازی	طول پلات	موسیقی
زوایای دوربین	طول فیلم	جلوه‌های صوتی
دیدگاه	فلاش بک [پس نگاه]	
تدوین	فلاش فوروارد[پیش نگاه]	
مونتاژ		

حال به بحث اصلی مقاله برمی گردیم: «بیننده چگونه فیلم را می فهمد؟» ساسانی(۱۳۷۹) عناصر و عوامل فرایند فهم متن را در چهار گروه کلی مورد بررسی قرار می دهد: ۱)متن، ۲)پیش فهم، ۳)بافت موقعیتی و ۴)رابطه ی متقابلِ فرایند تماشای فیلم. یعنی آن چه برای مدت دو ساعتَ و کلاً در یک جلسه روی پرده ی سینما یا صفحه ی تلویزیون به وقوع می پیوندد، فرایند پیچیده و به غایت غیرساختمندی است. به دیگر سخن، دیدن فیلم، برخلاف خواندن کتاب، در سیر بی وقفه ای از توالی صحنه ها و سکانس ها بر روی پرده اتفاق می افتد؛ یعنی چنین نیست که تماشاگر بتواند هرجا خواست به عقب برگردد و همچون خواننده ی صفحات کتاب، آن چه را دیده مجدداً بازبینی کند. ازاین رو، بیننده در حین تماشای فیلم در سالن تاریک سینما، دل از تمام اشتغالات و ادراکات خارجی بر می کَنَدَ و با طیب خاطر و فراغ بال، چشم وگوش به پرده ی جادویی سینما می دوزد. این جا است که جز پرده ی اسفنجی سینما، چیز دیگری میان بیننده و صحنه های فیلم حائل نیست. حتی بیننده به عامل واسطه که همان سینما است، بی توجه می ماند. او در طی یک فرایند روان شناختی پیچیده، مسحور و افسون نورها، حرکات، صحنه ها و سایه های روی پرده می شود و به تعبیری، دل ودیده 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 می گیرد. در این جا است که عواطف و احساسات بیننده سرباز می کنند و در این حالت، بیننده کم کم احساسات قلبی خود را متوجه اشخاص و اشیأ روی پرده کرده، هر چه بیش تر و بیش تر با صحنه ها و اشخاص احساس همدلی عاطفی و همذات پنداری می کند.

نمایش فیلم با خواندن کتاب تفاوت دارد، از آن جهت که فیلم قادر است در برابر چشمان بیننده، توهمی از جهان واقع .جهان به همان گونه که هست .را ترسیم کند. درواقع، شبیه سازی و کپی برداری از واقعیت، بیننده را به سمت «باورکردن» مهمان خیالیِ برساخته ی هنرمند می راند. نیک آگاهیم که در اثرَ هنریَ عموماً و در فیلم مذهبی خصوصاً باورپذیرکردن صحنه ها برای بیننده در درجه ی اول اهمیت قرار دارد؛ به گونه ای که شاید بتوان عنوان کرد حقیقت مانندی (versimilitude) یا باورکردن هر آن چه روی می دهد، مسئله و بحث اصلی آثار هنری به شمار می آید. 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 بینند ریشه در واقعیت دارد و درواقع، به قول ارسطو، نامحتملِ ممکن است نه ناممکن محتمل، آن گاه به اثر هنری ایمان خَواهد آورد و این باور، صدالبته، هم باید در اثر هنری متجلی گردد و هم 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 رو است، ازاین رو، می تواند با طبیعی کردن یا طبیعی دانستن حوادث و صحنه های فیلم در جهت باورکردن و بُعد فهم پذیری آن اقدام کند. در ریشه یابی ژانر سینمای مذهبی، به این نکته برمی خوریم که (حداقل گونه ای از سینمای مذهبی) بر اساس متون مقدس، زندگی پیامبران و قدیسان استوار است. دانستن این نکته به بیننده کمک می کند که حوادث غیرمترقبه و رخدادهای شگفت این نوع ژانر را راحت ترَ باور کند. البته جنس ژانر سینمای مذهبی به گونه ای است که بخشی از آن .اگر نه تمام آن .را صحنه ها و حوادثی تشکیل می دهند که به هیچ رو با قواعد جهان فیزیکی قابل توجیه و تبیین نیستند. اصلاً متافیزیک یعنی باور به وجود نامرئی و ذاتیِ مذهب و امر قدسی؛ و سینما قادر است این وجود نامرئیَ را مرئی کند. جوزف مارتی(۱۹۹۷) در این خصوص می نویسد:

> سینما با جذب بیننده به سمت آن چه
> بی واسطه به ادراک در نمی آید و به آن چه از

ظاهر و عیان فراتر است، حالت کشف و شهود را در وی ایجاد می کند. سینما نامرئی را مرئی می کند؛ بینش، بصیرت و دیدگاه بیننده را نسبت به امور معنوی 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 حیّ و حاضر می کند؛ مرده و فراموش شده را زنده می کند و سرانجام گذشته و خاطره را فرا یاد می آورد... 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 به آیین های پاگشایی (initiative rites) در نزد ملت های نخستین است. جوزف مارتی خاطرنشان می سازد که در این آیین ها و مراسم، با پویانماکردن و جشن گرفتن سیر و مراحل تکامل انسان، درواقع سیر تاریخ رقم می خورد؛ زیرا با انجام مراحل پاگشایی و دین گردانی، مراحل تکامل و تحولات آدمی به نمایش می آمد. از دیگر سو، مشارکت در مراسم پاگشایی در روح و جان تماشاگر نوعی هیجان ایجاد می کند. در آیین های بدوی از این هیجان به سوختن تعبیر می کنند. میرچا الیاده (۱۳۶۸:۱۶۹،۱۷۰) می نویسد: «به همین دلیل است که جادوگران و داروگران در بین مردمان نخستین آب نمک یا آب همراه با ادویه بسیار می نوشند و گیاهان خوشبو می خورند؛ یعنی با این کار انتظار دارند که حرارت درونی شان را افزایش دهند.» او ادامه می دهد: «... در هند جدید، مسلمانان معتقدند که انسان زمانی می تواند با خدا در ارتباط باشد که بسوزد.» بنابراین، فیلم مذهبی از طریق ایجاد نوعی شور و هیجان، احساسات نهفته ی آدمی را بیدار می کند؛ احساساتی که ریشه در فطرت اصیل انسانی دارد. این احساسات در یک حال جاذبه و ترس تواءمان، امور معنوی و قدسی انسان دیندار را به نمایش می گذارد. سینمای مذهبی سینمای برانگیخته شدن عواطف پاک انسانی است؛ همان عواطفی که در دنیای متمدن، ثروت مند و مادی گرای امروزین به باد فراموشی سپرده شده است.

بنابراین، هر چیزی که به عواطف پاک انسانی و به تجربیات بشری ـ مثل تولد، عشق، کار، امید، وفاداری، لذت مرگ، امور شهودی، دروغ و حسادت ها و... ـ بپردازد، همتای اولین خاستگاه مذهبی انسان بوده، می تواند در سینما مطرح شود. این خاستگاه می تواند جدل گونه، برانگیزاننده، وحدت وجودی، خدای باورانه، اسطوره ای یا انقلابی باشد.

۴. دیدگاه های متفاوت

آن چه تاکنون گفتیم بیش تر نقش بیننده را از دیدگاه روان شناختی مد نظر قرار می داد. بنابراین، دیدگاه بیننده بیش تر از جنبه ی روحی و روانی با سینما عموماً و فیلم مذهبی خصوصاً ارتباط برقرار می کند. از دیدگاه های دیگر نیز می توان نقش بیننده را مورد مداقه قرار داد. در زیر، به برخی از مهم ترین دیدگاه ها، که در نظریه ی دریافت مطرح می شوند، نگاهی می افکنیم: دیدگاه هرمنوتیکی، دیدگاه پدیدارشناختی، دیدگاه ساختاریِ روایت شناختی، دیدگاه سیاسی و ایدئولوژیکی، دیدگاه پساساختارگرایی.۵

در ابتدا به شرح مختصر هر یک از دیدگاه های یادشده پرداخته، آن گاه از میان آن ها، دیدگاه ساختاریِ روایت شناختی را به تفصیل بیش تری شرح خواهم داد. ناگفته نماند که پیش فرض اصلی در مورد این دیدگاه این است که ما در این جا دیدن فیلم را هم ارز خوانش متن در نظر گرفته ایم.

۴.۱ دیدگاه هرمنوتیکی

متن دارای معانی و مفاهیم گوناگونی است، زیرا دریافت کننده آن را بر اساس جهان بینی و افق انتظارات خود مورد خوانش قرار می دهد. بااین حال، دریافت کننده می داند که متن از افق دیگری نیز قابل بررسی است. ازاین رو، میان جهان متن که بر ساخته ی تولیدکننده ی متن است، و جهان دریافت کننده ی متن تعامل و همکنش برقرار است. خواننده تنها به واسطه ی پیش فهمِ خود است که می تواند راهی به درون دنیای متن برگشاید. این پیش فهم ریشه در تاریخ دارد. ساسانی(۱۳۷۹) می نویسد: «پیش فهم به تمام دانسته ها، پیش داوری ها، پیش انگاره ها و مفروضات فهمنده هنگام برخورد با متن اطلاق می شود...» در مورد فیلم مذهبی، آگاهی بیننده از مذهب، آشنایی او با تجربه ی مذهبی، تلقی و دیدگاه او نسبت به مذهب و اصلاً نوع جهان بینی و ایدئولوژی او، جملگی، پیش فهم وی را در حین تماشای فیلم مذهبی تشکیل می دهد. برای نمونه، پیش فهم یک متأله و خداشناس با پیش فهم یک فرد عادی به هنگام تماشای فیلم **آخرین وسوسه ی مسیح**[۱۹۸۸، از مارتین اِسکورسیزی] دو امر جداگانه است.

در اثر هنری عموماً و در فیلم مذهبی خصوصاً باورپذیر کردن صحنه ها برای بیننده در درجه ی اول اهمیت قرار دارد... دانستن این نکته به بیننده کمک می کند که حوادث غیرمترقبه و رخدادهای شگفت آیین نوع ژانر را راحت تر باور کند

آیرز (Iser)(۱۹۷۸) در کتاب **کنش خواندن** (The Act Reading) معتقد است در متن (و در این جا فیلم)، فاصله‌ها، ناهمواری‌ها و مبهماتی به چشم می‌خورد که فهمنده باید با تجربه‌ها و جهان‌بینی‌هایش آن‌ها را پُر کند و آن ناهمواری‌ها را صاف نماید (به نقل از شمیسا، ۱۳۷۸). برای نمونه، در فیلم **جن‌گیر**۶(۱۹۷۳)، اثر ویلیام فریدکین، فهمنده باید میان صحنه‌هایی که کشیش یسوعی در کشوری شرقی به کار باستان‌شناسی مشغول است و صحنه‌هایی که کشیش جوان با شکل جن‌زدگی دختربچه سروکار دارد، ارتباط منطقی برقرار کند. پُر شدن این خلاءها و فاصله‌ها بستگی به پیش‌فهم‌های فهمنده در امور مختلف دارد. در مورد این فیلم، برداشت بیننده از فیلم بستگی به افق انتظارات و پیش‌فهم‌های او دارد، حتی اگر فریدکین خواسته باشد جهان مخلوق فیلم و بحث جن‌زدگی را «درست آن‌سان که هست» بازتولید کند. آیرز (۱۹۷۲:۲.۳) می‌نویسد:

> یک متن[فیلم] 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.

در این جا، فرض بر این است که متنِ مکتوب[فیلم] یک صورت مجازی (virtual dimension) دارد که لازم است خواننده/بیننده آن را از بطن متنِ نامکتوب بیرون بکشد (آیرز۳۱:۱۹۷۲). درست همان گونه که خواننده در تولید معنای متن نقش دارد، متن نیز به خواننده شکل می‌بخشد. در خصوص فیلم مذهبی، می‌توان گفت فیلم مذهبی که در پی بیننده‌ی مناسب خود می‌گردد، از طریق دستور زبان خاص سینمایی (یادشده) که در فیلم تبلور یافته است، تصویر چنین بیننده‌ای را باز می‌تاباند.

۲.۴ دیدگاه پدیدارشناختی

پدیدارشناسی . یا اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، کاربرد نظریه‌ی هوسرل در ادبیات از طرف اینگاردن .اصلاً نفوذ فلسفی رویکردهای معطوف به خواننده است. به اعتقاد 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 ما است (یعنی شیء را به لعاب ذهن می‌پوشانیم) نه از بود آن اشیا در همان واقعیت (به نقل از شمیسا ۱۳۸۷). ریمون کنان(۱۹۸۳) در فصلی از کتاب **ادبیات داستانی روایی** با عنوان «نقش خواننده»، پس از اشاره به هوسرل، می‌نویسد:

> اینگاردن میان اشیأ خودبنیاد (self-autonomous) و اشیأ دگربنیاد(heteronomous) فرق می‌گذارد. اشیأ خودبنیاد فقط ویژگی‌های مختص به خود (یعنی ویژگی‌های درونی و ذاتی) را دارند، در حالی که اشیأ دگربنیاد مرکب از ویژگی ذاتی و ویژگی‌های منتسب از جانب ذهن‌اند... چون ادبیات [در این جا، فیلم مذهبی] جزء اشیأ دگربنیاد به شمار می‌آید، نیازمند آن است که فهمنده آن را به عینیت درآورده یا آن را محقق 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 است که اثر را می‌آفریند.

۳.۴ دیدگاه ساختاری . روایت‌شناختی

واگشایی متن[فیلم] مستلزم سطوح مختلف توانش است؛ توانش درباره‌ی این نکته که کارکرد متون در بطن ژانر یا سنت به چه نحو است. در این خصوص، معنای متن بستگی به توانشی دارد که خواننده در واکنش به ساختارها و صناعات متن از خود بروز می‌دهد. به واسطه‌ی توانش مذهبی است که خواننده می‌تواند پی به ساختارهای متن ببرد و، به تعبیری، آن را فهم کند. در این زمینه، نباید از مؤلفه‌های روایت‌شناختی(از قبیل پلات، زمان، راوی، دیدگاه و غیره) در مورد کشف ساختار نهفته در بطن فیلم غافل ماند.

۱.۳.۴ پویایی فرایند دیدن فیلم

فیلم روایی با ردیف کردن یکی پس از دیگری نماها و سکانس‌های معین فیلم‌نامه به فهم و نگرش بیننده‌ی خود جهت داده، آن را در حیطه‌ی اختیار خود در می‌آورد. بیننده در حین تماشای فیلم زیر بمباران بی‌وقفه‌ی اطلاعات نماها و سکانس‌های فیلم قرار می‌گیرد. بنابراین، او سعی می‌کند

باقی فیلم را بر اساس اطلاعات و نگرش‌های مرحله‌ی آغازین فیلم تفسیر و تحلیل کند. برای نمونه، در **جن گیو**، تا زمانی که نقش یسوعی باستان‌شناس در اواخر فیلم برملا نمی‌شود، بیننده معناهای باقی‌مانده‌ی فیلم را، که تقریباً بیش از نیمی از کل آن را به خود اختصاص داده، در پرتو همان صحنه‌های آغازین (که یسوعی را در حال باستان‌شناسی نشان می‌دهد) مورد مداقه قرار می‌دهد و لحظه‌شماری می‌کند تا به کارکرد این صحنه‌های آغازین در بطن فیلم دست یابد. فیلم‌های روایی (که در این زمینه از ابهام‌های هنری نیز برخوردارند و ساختارهای به‌نسبت پیچیده و لایه‌لایه‌ای دارند) با تقویت مداوم برداشت‌های اولیه‌ی بیننده، رغبت او را به پیروی از تأثیر صحنه‌های اولیه بر می‌انگیزند.

اما روی‌هم‌رفته، این فیلم‌ها بیننده را تنها به سمت حکّ‌واصلاح یا جابه‌جایی حدسیات اصلی خود درباره‌ی خط سیر داستان سوق می‌دهند. ازاین‌رو، فیلم روایی قوای تأثیر اولیه/پیشین را به خدمت می‌گیرد؛ اما معمولاً سازوکاری را سر راه این قوا قرار داده، درنتیجه، تأثیری پسین (recency effect) را پیش می‌آورد. تأثیر پسین بیننده را ترغیب می‌کند که تمام اطلاعات پیشین خود را با آخرین بخش از اطلاعات ارائه‌شده در داستان فیلم همگون و هماهنگ سازد.

تجربه نشان داده است بیننده برای فهم فیلم منتظر پایان آن نمی‌ماند. درست است که فیلم‌های روایی اطلاعات را اندک‌اندک در اختیار بیننده می‌گذارند، بااین‌حال بیننده را ترغیب می‌کنند از همان آغاز دیدن فیلم، کار بررسی داده‌های آن را آغاز کند. ازاین‌رو، دیدن فیلم عبارت است از فرایند مستمر پی‌ریزی فرضیه‌ها، استحکام، شاخ‌وبرگ دادن، حکّ‌واصلاح و گاهی هم جابه‌جایی یا حذف کلی فرضیه‌ها. لازم به ذکر است که حتی فرضیه‌های باطل نیز بر فهم بیننده بی‌تأثیر نیست. بیننده معمولاً با در پایان فرایند دیدن فیلم، به فرضیه‌ای پایانی، یعنی معنایی کلی که کلیت متن را فهم‌پذیر می‌سازد، دست می‌یابد.

۲.۳.۴ موقعیت متناقض فیلم 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. اما اگر فیلم به سرعت به فهم بیننده در آید، پایانی غیرمترقبه خواهد داشت. بنابراین، از دیگر سو، فیلم باید به جهت 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 می‌کشد و در خط سیر داستان، گروه‌ها و موانعی را درست می‌کند. از جمله مهم‌ترین شیوه‌های کُندکردن فهم فیلم، یکی ایجاد تأخیر و دیگری ایجاد خلاء است. تأخیر از ندادن اطلاعات فیلم طبق موعد مقرر و کش‌دادن آن تا مراحل بعدی فیلم ناشی می‌شود که برحَسب بُعد زمانی، دو نوع تعلّیق را ایجاد می‌کند: ۱)تعلیق معطوف به آینده، ۲)تعلیق معطوف به گذشته. تعلیق معطوف به آینده از طرح پرسش «بعد چه اتفاقی می‌افتد؟» ناشی می‌شود و ازاین‌رو با رمزگان کنشیِ رولان بارت در ارتباط است. برای این‌که فیلم توجه بیننده را جلب و خود را کش بدهد، در روایت رویداد بعدی داستان فیلم یا روایت رویدادی که بیننده هم‌اکنون درباره‌ی آن کنجکاو شده است تأخیر می‌اندازد و...

تأخیرِ معطوف به گذشته از طرح پرسش‌های «چه اتفاقی افتاد؟»، «چه کسی آن را انجام داده و چرا؟» و «هدف از این کارها چیست؟» ناشی می‌شود. در این نوع تأخیر، زمان فیلم همچنان به پیش می‌رود، اما کارگردان با حذف اطلاعات (یعنی ایجاد خلاء) درباره‌ی به گذشته یا زمان حال، سرعت فهم بیننده را درباره‌ی رویدادهای روایت‌شده کُند می‌کند. در سینما، این دو نوع تأخیر را با عناوین فلاش‌فوروارد[پیش‌نگاه] و فلاش‌بک[پس‌نگاه] می‌شناسند درواقع، وجود این دو تکنیک در سینما به جهت پُرکردن خلاءهای ایجادشده در سیر داستان فیلم است.

۴.۴ دیدگاه سیاسی یا ایدئولوژیکی

متون گزاره‌ها، فرضیه‌ها و عقایدی را با خود یدک می‌کشند که در اصل ایدئولوژیک‌اند؛ یعنی درباره‌ی مجموعه‌ای از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی، روابط، ارزش‌ها و قدرت‌ها به اظهار عقیده و ابراز نگرش می‌پردازند. از آن‌جا که متن در فضا و محیطی اجتماعی و مادّی تولید می‌شود،

درنتیجه به زمینه‌های ایدئولوژیک آن نمی‌توان بی‌توجه ماند. خواننده نیز خود دارای مجموعه‌ای از عقاید و نگرش‌ها است که در امر خوانش بی‌تأثیر نیستند. درواقع، خواننده دارای افق انتظاراتی است. حال اگر افق انتظار میان دریافت‌کننده و تولیدکننده همسان باشد، اثر فوراً به ادراک در می‌آید و نیاز به تأویل ندارد. اما همیشه این‌گونه نیست.

۵.۴ دیدگاه پساساختارگرایی

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

> در رُمان پسامدرنیستی ایتالو کالوینو به نام **اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری**، ایرنریو یکی از اشخاص داستان است. ایرنریو به تعبیری یک ناخواننده است؛ شخصیّتی که به خود آموخته که چگونه نخواند. ایرنریو بی‌سواد نیست، فقط از عمل خوانش سر باز می‌زند. او آموخته که چگونه در میان علائم مرکبی صفحات کتاب به دنبال شگفتی و بی‌معنایی بگردد. ایرنریو به تعبیری پا به فراسوی خوانش گذاشته است. در نظر او، کتاب‌ها، صفحه‌ها و واژه‌ها دیگر مصادیق گویای مفاهیم غیرمادی نیستند، بلکه برعکس در نظر وی، کتاب‌ها، صفحه‌ها و اشیائی جامد و تیره‌وتار جلوه می‌کنند.

یادداشت‌ها

۱.تقی پورنامداریان(۱۳۷۴)، «پیشگفتار».

۲.iris shot نمای عنبیه‌ای: قابی که در آن قابی مدور به کار می‌رود و به آن حالتی شبیه عنبیه می‌بخشد؛ البته گاه قاب‌های بیضوی، مستطیلی و غیره هم به کار می‌روند. برای توضیح بیش‌تر، رک آیرا کُنیگزبرگ، ترجمه‌ی رحیم قاسمیان، **فرهنگ کامل فیلم** (تهران: حوزه‌ی هنری، ۱۳۷۹). (یناب)

۳.**High Noon** یا **ماجرای نیمروز**، ۱۹۵۲، از فرد زینه‌مان. (یناب)

۴.رک کتاب **ادبیات و فیلم**، نوشته‌ی رابرت ریچاردسون (انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۷۲). فصلی از این کتاب با عنوان «زبان کلام، زبان تصویر» توسط نگارنده ترجمه شده که هنوز منتشر نشده است. این بخش با نگاهی به همین فصل به نگارش درآمده است.

۵.درپرداختن به این نگاه‌ها، مقاله‌ی جان لای با عنوان «واکنش خواننده: دیدگاه‌های مختلف» بسیاری راه‌گشا بود.

۶.گفتنی است این فیلم با **جن‌گیر**های بعدی متفاوت است: **جن‌گیر۲: مرتد**، ۱۹۷۷، از جان بورمن، و **جن‌گیر۳**، ۱۹۹۰ از ویلیام پیتر بلاتی. (یناب)

۷.نگاه پدیدارشناختی؛ ساختاری و هرمنوتیکی با توجه به فصل نهم کتاب ریمون کِنان(۱۹۸۳) با عنوان «نقش خواننده» به نگارش درآمده است.

کتابنامه

احمدی، بابک، **ساختار و تأویل متن**، ج ۲(تهران: نشر مرکز، ۱۳۵۷).

الیاده، میرچا؛ ترجمه‌ی نصرا زنگویی، **آیین‌ها و نمادهای آشناسازی**؛ رازهای زادن و دوباره‌زادن (تهران: نشر آگه، ۱۳۶۸).

پورنامداریان، تقی، **سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو** (انتشارات زمستان، ۱۳۷۴).

ریچاردسود، رابرت؛ ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، «زبان کلام، زبان تصویر»، در **ادبیات فیلم**.

ساسانی، فرهاد، «عامل مؤثر در تأویل متن»، فارابی (۱۳۷۹)۴:۹، ش مسلسل ۳۶، صص ۴۴-۳۰.

شمیسا، سیروس، **نقد ادبی** (انتشارات فردوس، ۱۳۷۸).

Aichele, George, "Reading beyond Meaning", Department of Philosophy Religion, Adrian College (May ۱۹۹۳).

Ferund, Elizabeth, Reader-Response Criticism (London and New York: Routledge,)

۱۹۹۸). Klarer, Mario, An Introduction to Literary Studies (London New York: Routledge,

Lye, John, Literary Criticism (web site).

Incarnation Marty, Joseph: trans. G. Robinson III, "Toward a Word", in John R. Theological Interpretation and Reading of Film: Film (Kansan City: Sheed of the Word of God - Relation, Image, Ward, ۱۹۹۷). May (ed.), New Image of Religious ۱۹۶۹). Richardson, Robert, Literature and Film (Indiana Uinversity Press,

New Rimmon-Kenan, Shlomith, "The Role of the Reader", in pp. ۱۱۷-۲۹. Narrative Fiction: Contemporary Poetics (London and York: Routledge, ۱۹۸۳),