تفسیر معنویت در فیلم سینمایی

بررسی موردی انجیل متی از پیر پائولو پازولینی

• فرهاد ساسانی

مقدمه

انگیزهٔ پرداختن به این بحث، این واقعیت بود که صاحب‌نظران گوناگون دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ «چیستی سینمای معنوی» و نوع و ماهیت نشانه‌های معنوی در فیلم معنوی ارائه می‌کرده و می‌کنند؛ دیدگاه‌هایی که گاه کاملاً در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. اگر بخواهم به نمونه‌ای اشاره کنم، می‌توانم به نظرات کاملاً متفاوت در مورد فیلم آرماگدون [Armageddon] یا حرِ مجدّون (۱۹۸۸) به کارگردانی مایکل بی. ارجاع دهم. اگرچه نام این فیلم ـ حرِ مجدّون ـ یک نام دینی است که در انجیل به معنای «محل آخرین نبرد نهایی و سرنوشت‌ساز میان نیروهای خیر و شر بیش از روز قیامت و رستخیز» آمده است[۱]، بسیاری از صاحب‌نظران، این فیلم را دینی نمی‌پندارند، چرا که ساختار آن، ساختاری هالیوودی و حادثه‌ای ـ فضایی است. اما در این میان، آرش معیریان[۲] از درون فیلم، نشانه‌هایی معنوی استخراج می‌کند. البته گفتنی است که می‌توان این فیلم را نه تنها غیردینی، بلکه حتی ضددینی نیز تعبیر کرد؛ این فیلم همچون بسیاری دیگر از آثار هالیوود به نمایش‌گذارندهٔ قدرت و حاکمیت و برتری آمریکایی است.

به این ترتیب، ضروری می‌نمود که بررسی شود چه عناصری باعث می‌شود یک فیلم را معنوی بدانیم، یا چه نشانه‌هایی را می‌توانیم معنوی بدانیم و چه نشانه‌هایی را ندانیم. پیش‌تر پژوهشی بر روی زبان کلامی انجام گرفته بود[۳]. همان‌طور که تاریخ مطالعات سینمایی نشان می‌دهد بین زبان‌شناسی و سینما، مبادلات نظری زیادی انجام گرفته است. در واقع، هنگام تفسیر یا تأویل یک متن زبانی، عوامل مختلفی باعث می‌شود تا ما متن را طور خاصی بفهمیم. از جملهٔ این عوامل می‌توان به خود متن و دیدگاه خوانندگان اشاره کرد. همین عوامل را می‌توان در مورد رسانه‌های دیگری غیر از رسانهٔ کلامی نیز مطرح کرد: تصویر، موسیقی و همین‌طور سینما؛ که به هر حال مجموعه‌ای است از موسیقی، کلام و تصویر.

شاید بتوان از سه زاویه، «معنویت» در سینما را بررسی کرد:

۱. بررسی مؤلف یا سازندهٔ فیلم؛ به عبارت دیگر در سینمای معنوی، باید صاحبان سینما معنویت داشته باشند؛ اهل دل و کسانی که به معنویت خاصی رسیده‌اند، سینمای معنوی را می‌سازند. این نگاه در این جا منظر ما نیست. به‌هر حال، این یک مسألهٔ تربیتی، سیاسی و اجتماعی است که در بحث ما نمی‌گنجد؛ رسیدن به آن و هنرمند معتقد داشتن یک آرمان فرهنگی است: سازندگان فیلم، اعم از تهیه کننده، کارگردان، فیلمنامه‌نویس و افراد دخیل دیگر در ساخت فیلم نیز از جملهٔ این افراد هستند.

۲. نگاه به خود تولید فیلم؛ این‌که در زمان ساخت فیلم چه عواملی

باعث می‌شود تا در حقیقت، معنویت در آن‌جا روایت شود. یکی از مبانی بررسی می‌تواند فقه باشد؛ احکامی که وجود دارد، مسائلی که باید رعایت شود و باید‌ها و نبایدها. لازم به ذکر است این امر تنها تجربهٔ فرهنگ ما نیست. در سینمای آمریکا نیز ادارهٔ هیز [Hayes] در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ این مسئولیت را به نوعی بر عهده داشت[۴].

اما در این جا نمی‌خواهم از این نگاه به مسألهٔ معنویت در سینما بپردازم. در حقیقت عنوان «نشانه‌های معنوی در سینما» را به‌جای «سینمای دینی» به کار می‌برم تا از زاویه‌ای دیگر به مسأله نگاه کنم؛ از زاویه‌ای توصیفی. به عبارت دیگر، باید فیلم‌هایی را که ساخته شده است، توصیف کرد و افراد مختلف از زاویه‌های متفاوت به آن بپردازند. بدین صورت که چه بحث‌هایی از هر فیلمی می‌تواند معنوی باشد. من هم با توجه به ذهنیت خویش، همین مسأله را دنبال می‌کنم. پس نگاه سوم نگاهی توصیفی و تفسیری است، و بالطبع مخاطب‌مدار.

عوامل مؤثر در تفسیر متن فیلم

یکی از عناصری که در فهم و تأویل یک متن با یک رسانه با آن مواجه هستیم، خود متن است. این متن می‌تواند کلامی ـ زبانی باشد. مثل گفتاری که صحبت می‌کنیم، که نمود آن یا آواهایی است که ادا می‌شود یا نوشتار، یا حتی زبان اشاره. متن می‌تواند تصویر باشد، مثلاً در نقاشی و عکاسی. می‌تواند موسیقی باشد. به همین ترتیب، می‌تواند فیلم باشد. هر کدام از این متون، مورد خوانش ما قرار می‌گیرد. منظور من از خوانش، خوانش تماشاگری است که فیلم را نگاه می‌کند، یا منتقد یا محققی است که به تحلیل آن می‌پردازد. در هر حال، هر کسی که فیلمی را نگاه می‌کند، زاویهٔ دید خود را دارد. اساس کار تمام آنها، همان متن است.

اگر به زبان نگاه کنیم، شاید بتوان گفت متن دارای دو لایهٔ عمده است؛ یک لایه، سازه‌هایی است که زبان را تشکیل می‌دهند. این سازه‌ها می‌توانند تکواژها ـ کوچک‌ترین واحدهای معنی‌دار زبان ـ باشند، می‌توانند واژه‌هایی باشند که از تکواژها تشکیل می‌شوند؛ می‌توانند عبارات، جمله‌ها، پاراگراف‌ها، فصل‌ها، کتاب‌ها و واحدهای بزرگ‌تر باشند.

در رسانه‌های دیگر نیز کمابیش با همین مسأله مواجهیم. در نقاشی، از خط و رنگ و عناصر نظیر آن تصویر می‌سازیم. در موسیقی، از نت‌های مختلف و ملودی‌های گوناگون، آهنگ‌های متفاوت پدید می‌آید. در سینما، می‌توان سه لایهٔ مختلف را ـ در برش نخست ـ پیدا کرد: ۱. موسیقی ۲. کلام؛ البته بعد از سینمای صامت و ۳. تصویر، که عمده‌ترین آنهاست. همهٔ اینها در بخش تدوین یا مونتاژ با یکدیگر ترکیب می‌شوند و فیلم را می‌سازند.

افراد مختلفی در مورد این مسأله صحبت کرده‌اند که خود متن سینمایی را می‌توان به ابزاری ریزتر تقسیم کرد. یکی از آنها کریستین متز[۵] است. به بیان او، اجزای متن سینمایی عبارت است از: فریم یا قاب، نما یا سات، که از این نماهای مختلف، سکانس‌های مختلف ساخته می‌شود و سکانس‌های مختلف، صحنه را می‌سازد. البته ممکن است خیلی‌ها با این تقسیم‌بندی موافق نباشند، چرا که این تقسیم‌بندی‌ها معادل زبان قرار داده شده است. به عنوان مثال، صحنه معادل فصل، و نما معادل واژه گرفته شده است. من به هیچ وجه، روی این مسأله تأکید خاصی ندارم، ولی به هرحال، خود متن سینمایی نیز دارای مراتبی از اجزای تشکیل دهنده است؛ اجزایی که متن سینمایی و فیلم را می‌سازند.

در این‌جا می‌توان این بحث را مطرح کرد که کدام‌یک از این سازه‌ها می‌تواند معنوی باشد. البته تصمیم‌گرفتن در این مورد کمی دشوار است. در بحث نشانه‌شناسی در نشانه‌های ریاضی، دال و مدلول دقیقاً بر هم منطبق هستند. به عنوان مثال، مدلول عدد «۲» کاملاً به دال آن چسبیده است و هیچ‌وقت تغییر نمی‌کند. در تصویر، مدلول می‌تواند کمی از دال فاصله بگیرد. به عنوان مثال، عکس یک فرد تقریباً با خود فرد مطابقت دارد، اگر چه دقیقاً خود او نیست. اما در زبان، مجموعه‌ای از هسته‌های معنایی وجود دارد که تقریباً ثابت است. مثلاً در مورد واژهٔ «خورشید»، شاید بتوان گفت که یک معنای ثابت خورشید را داریم، که در متون مختلف می‌تواند معانی ضمنی دیگری پیدا کند و تغییر یابد. در موسیقی، دیگر دال و مدلول کاملاً از هم جدا هستند. به عبارت دیگر، اگر یک نت خاص یا ریتم خاصی را در نظر گیریم، دلیلی ندارد این نت یا ریتم حتماً معنای خاص و مشخصی را بدهد. در این جا، مدلول خیلی از دال خود دور می‌شود.

در سینما، جمع اینهاست؛ موسیقی، کلام و تصویر. به همین علت است که به‌سادگی نمی‌توان گفت یک نمای خاص یا سکانس خاص، حتماً معنوی است یا خیر؛ چون باید در بعد بزرگ‌تری با آن برخورد کنیم.

در زبان، با یک جامعهٔ زبانی روبه‌رو هستیم که خیلی از معانی به‌صورت ناخودآگاه قرارداد می‌شود. اما فکر می‌کنم در مورد سینما به این اجماع نرسیده‌ایم که نماهای خاص یا سکانس‌های خاص، معانی خاصی می‌دهند. شاید در برخی موارد خاص، چنین چیزی نظامی می‌شود، ولی این مسأله عمومیت نداشته و تعیین‌کننده نیست. به عبارت دیگر، این‌طور نیست که بتوانیم به عنوان مثال بر اساس صحنهٔ نماز خواندن یا صحنهٔ نیایش در یک فیلم، به‌طور کامل بگوییم آن فیلم معنوی است، چون عوامل دیگری دخیل است. در حقیقت باید بین این اجزای سازندهٔ متن،

روابط خاصی حاکم باشد؛ باید دارای نحو خاصی باشند. به عبارت دیگر، نوع ترکیب آنها خیلی مهم است. برخی از صاحب‌نظران، روی ساخت ـ در مقابل موضوع ـ تاکید زیادی می‌کنند. مثلاً اگر موضوع فیلمی دینی باشد، مثل ده فرمان[۷]، لزومی ندارد حتماً خود فیلم هم معنوی باشد، چون می‌تواند ساخت معنوی نداشته باشد. به عنوان مثال، می‌توان ده فرمان را دارای ساختی هالیوودی دانست که از فن‌آوری استفادهٔ زیادی می‌کند. به علاوه، قهرمان فیلم یک ابرمرد است؛ ابرمردی که دست کارگردان را بازتر می‌گذارد، چون می‌تواند معجزه کند؛ معجزه‌ای که نیاز به توجیه نداشته باشد.

اگر در یک فیلم حادثه‌ای، قهرمان کار خارق‌العاده‌ای انجام دهد، ممکن است این کار را از او نپذیریم، ولی شاید این کار را بتوان به‌راحتی از یک پیامبر پذیرفت! ممکن است ده فرمان روایت تاریخ دینی باشد، اما چیستی ساخت آن، جای سئوال دارد. البته کمتر کسی به ساخت معنوی فیلم می‌پردازد، چرا که دشوار است.

صحبت‌کردن در مورد موسیقی فیلم و اساساً در مورد موسیقی بسیار دشوارتر است؛ این‌که مشخص کنیم واقعاً چه نوع موسیقی‌هایی حزن‌انگیز، شادی‌آفرین، یا چه موسیقی‌هایی معنوی است. شاید این مسأله با توجه به فرهنگ‌های مختلف و تجربه‌های فردی تفاوت داشته و حالات هر شخص تغییر کند.

به هرحال، نماها و سکانس‌های خاص به تنهایی نمی‌توانند مشخص‌کنندهٔ معنویت یک فیلم باشد. در مورد زبان ـ به عنوان مثال ـ واژهٔ «بهشت»، «حق» یا «باطل» را در نظر بگیرید. «بهشت» دارای بار معنوی زیادی است و «باطل» دارای بار ضدمعنوی، ولی وقتی بگوییم «بهشت باطل است»، آیا این جمله هم معنی معنوی دارد؟! بدین ترتیب، ترکیب آنها در کنار یکدیگر می‌تواند به تعبیری غیرمعنوی تبدیل شود. همین‌طور، ممکن است ساخت خیلی از فیلم‌هایی که حتی از حرف‌های ظاهراً معنوی و دینی پر است، در نهایت، معنوی از کار در نیاید؛ یعنی معنویتی را دنبال نکند. اما ممکن است بتوان از فیلمی که شاید نمای ظاهری آن معنوی نباشد، تعبیری معنوی استخراج کرد. برای مثال، در فیلم ادوارد دست قیچی[۸]، ظاهراً تعابیر دینی آشکار خاصی مشاهده نمی‌شود و در آن حتی از مسیحیت صحبتی به عمل نمی‌آید و عبادتی به تصویر کشیده نمی‌شود، ولی می‌توان برداشت‌هایی معنوی از آن ارائه کرد.

مسألهٔ مهم این است که متن به تنهایی نمی‌تواند تعیین‌کنندهٔ معنوی بودن یک فیلم باشد، چون در حقیقت خواننده، بیننده یا مفسر است که برداشت خود را دارد و در مورد فیلم تصمیم می‌گیرد. در این‌جا باید به نکته‌ای دیگر توجه کرد: «پیش‌فهم»، البته به تعبیر من[۹]؛ چرا که هرگاه به خوانش متنی می‌رویم ـ چه شعر، چه نقاشی و چه فیلم ـ دارای ذهنیت خاصی هستیم. در ادامه به این مسأله می‌پردازم که این ذهنیت را چه چیزی می‌سازد.

بخشی از پیش‌فهم ما را، فطرت بشری تشکیل می‌دهد؛ آن بخشی که در حقیقت بین همهٔ انسان‌ها مشترک است؛ همان چیزی که مبنای مشترک همهٔ ابناء بشر است؛ جایی که می‌توانیم حرف همدیگر را بهتر بفهمیم. در این مرحله، مسائل معنوی ثابت‌ترند؛ مسائلی که در فطرت بشر وجود دارد.

پیش‌فهم به صورتی دیگر نیز نمود پیدا می‌کند: «پیش‌دانسته‌ها». بخشی که فرهنگ و تاریخ ما را می‌سازد و تداعی‌های جمعی یک جامعه است. البته هر جامعه‌ای دارای اسطوره‌های خاصی است؛ در آن دین خاص مطرح است؛ عقاید خاصی رایج است که دیدگاه آن جمع و جامعه را می‌سازد و بر تک‌تک اعضای آن تاثیر می‌گذارد. به عنوان مثال، وقتی صحبت از فرهنگ شرقی در مقابل فرهنگ غربی می‌کنیم، صحبت از فرهنگی متعلق به خاورمیانه، چین، هند، ایران با مبانی ارزشی خاص آنها می‌کنیم. این امر تکثر و تنوع را در میان بشریت به‌وجود می‌آورد. به همین علت، اگر فردی از فرهنگی متفاوت به متنی از فرهنگی دیگر مراجعه کند، ممکن است همان برداشتی را نداشته باشد که فردی دیگر دارد. به عبارت دیگر، مثلاً اگر یک مسیحی به فیلم انجیل به روایت متی[۱۰] نگاه کند، ممکن است آن برداشتی را که یک مسلمان یا یک آفریقایی غیرمسلمان؛ غیرمسیحی دارد، نداشته باشد. پس شاید آن فرد مسلمان یا آفریقایی، انجیل به روایت متی را معنوی ندانند، چون با باورهای خودش هماهنگ نیست و همخوانی ندارد. حتی ممکن است یک مسیحی معتقد باگرایشی خاص از مسیحیت، برداشت دیگری از این فیلم داشته باشد. ممکن است فرد دیگری بر اساس فطرت بشری و مبانی مشترک بین همهٔ انسان‌ها، از این فیلم برداشتی معنوی و دینی کند.

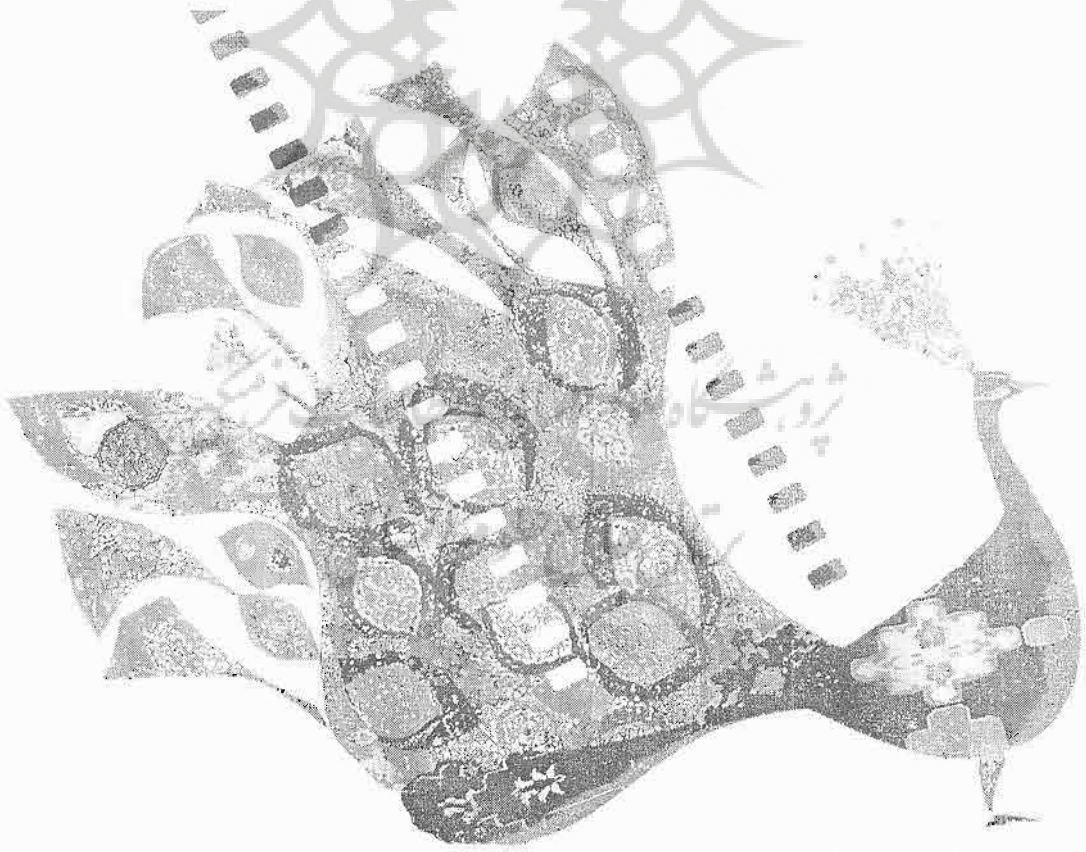
اما بخش دیگری که تنوع تفسیرهای مختلف از فیلم‌ها را بیشتر می‌کند، «پیش‌تجربه»های ماست: آن تجربه‌هایی که به صورت شخصی در طول زندگی‌مان پیدا می‌کنیم. علاوه بر این‌که انسان هستیم و مشترکاتی داریم، و علاوه بر این‌که در فرهنگی خاص بزرگ می‌شویم و اجتماع بر ما تأثیر می‌گذارد، خودمان هم ـ تک‌تک ـ دارای تجربیات خاصی هستیم. نمود این مسأله را در شعر فراوان می‌یابیم. در حقیقت، وقتی شعری را می‌خوانید، می‌بینید می‌توان تفسیرهای فراوانی از آن ارائه کرد. شاید راز جاودانگی ادبیات هم همین باشد که تفسیرپذیر است و این

فرایند تفسیر متوقف نمی‌شود. هنگامی که شعر سپهری را می‌خوانیم، تردیدی نخواهد داشت که دنبال این باشیم که سپهری چه گفته است. تجربهٔ خودمان را در آن حد مبنا قرار می‌دهیم و به درک خاصی می‌رسیم؛ این همان مسئله‌ای است که باعث تمام اختلافات و تنوعات می‌شود و سر این‌که آیا یک فیلم معنوی است یا نه، بیشتر از همین جا ناشی می‌شود. قبل از این‌که بحث تفاوت فرهنگی مطرح شود، تفاوت تجربه‌های فردی وجود دارد که دیدگاه شخصی فرد را می‌سازد. در واقع، اگر فیلمی بیشتر بر مفاهیم کلی و مفاهیم معنوی کلی بشر تکیه کند، شاید تأویل معنوی آن سرراست‌تر و صریح‌تر باشد.

ولی هرچه به سمت مسائل فرهنگی، پیش‌فهم‌های فردی و تفاوت‌های فردی برویم، به برداشت و تأویل استعاری فیلم نزدیک‌تر می‌گردیم. استعاره، به معنی قرار دادن چیزی به جای چیز دیگر است. زمانی که از یک فیلم برداشت استعاری می‌کنیم، در حقیقت یک صحنه را به جای صحنه‌ای دیگر قرار می‌دهیم. مثلاً در فیلم «لالای سر...»، هنرپیشهٔ

سیاهپوست را می‌توان به جای عیسی مسیح(ع) قرار داد یا عیسی مسیح(ع) را به جای او قرار داد. در این حالت، استعارهٔ مسیح شکل می‌گیرد. اما در مورد مسائل فرهنگی، شاید نتوان این کار را انجام داد، چون در این جا با اسطوره‌های ثابت یا نمادهای ثابت‌تری روبه‌رو هستیم.

یکی از مسائل مهم دیگری که نباید از ذکر آن غافل شد، این مطلب است که معنویت به صورت یک پیوستار و طیف وجود دارد. وقتی از یک فیلم معنوی و نشانه‌های معنوی آن صحبت می‌کنیم، به این معنی نیست که به صورت مطلق بگوییم آن فیلم معنوی است یا معنوی نیست؛ بلکه معنویت سیر، مدرج و پیوستاری است. ممکن است درجهٔ معنویت فیلمی، بیشتر یا کمتر باشد. در واقع، فیلم به اصطلاح دینی یا معنوی، فیلمی است که «وجه غالب» آن، پرداختن به معنویت است. به همین علت، می‌توان به جای «سینمای دینی» یا «سینمای معنوی»، صحبت از «نشانه‌های معنوی در سینما» کرد، زیرا نشانه‌های معنوی می‌توانند در یک فیلم، بیشتر و در فیلمی دیگر، کمتر باشند، یا از دید کسی بیشتر و از دید فردی دیگر، کمتر



باشند. اما اگر صحبت از فیلم دینی یا سینمای دینی به میان آید، دیگر به‌راحتی نمی‌توان این برچسب را بر هر فیلمی زد.

در حقیقت، آن پدیده‌ای که باید مورد تأویل قرار گیرد، متن است و همین متن مبنایی می‌شود برای این‌که به نسبی‌گرایی مطلق روی نیاوریم، زیرا محور مشترک تمام ذهنیت‌های مختلف همین متن است. شاید با مطرح کردن پیش‌فهم، این‌طور برداشت شود که همه چیز نسبی است و هر کس می‌تواند نظری خودسرانه ارائه کند و تفسیر (صرفاً) به رأی کند. در واقع، نه مطلق‌انگاری مطلق و نه تکثر و نسبی‌انگاری مطلق.

در متن فیلم، غیر از عناصر سازندهٔ آن ـ نما، سکانس، موسیقی، کلام و... ترکیب‌بندی و ساخت آنها نیز مهم است: ساخت مونتاژ و تدوین تصاویر، موسیقی و کلام؛ هر سه لایهٔ تصویری، موسیقایی و کلام در یک فیلم.

بررسی فیلم انجیل به روایت متی

فیلم انجیل به روایت متی از پازولینی روایتی است از تاریخ و یکی از پیامبران بزرگ: دیالوگ‌ها و گفت‌وگوها عمدتاً برگرفته از انجیل متی است. پس ظاهراً صراحت زیادی دارد؛ دین و معنویت در «روساخت» فیلم، آشکارا هویدا است.

اما در ورای این روساخت، اگر به آن به عنوان یک واقعهٔ تاریخی نگاه نکنیم و اگر به شکلی استعاری به فیلم بپردازیم، با وضعیتی متفاوت روبه‌رو می‌شویم. می‌توان به جای مسیح، افراد دیگری را قرار داد و تعبیر دیگری داشت.

پازولینی سینما را همان واقعیت می‌داند، ولی واقعیتی که به نثر ختم نمی‌شود بلکه به شعر می‌رسد[12]. و فیلم انجیل به روایت متی، گفت‌وگوهای برگرفته از انجیل متی، که ـ خود ـ کلامی شعرگونه دارد، این تعبیر را قوت می‌بخشد و تأویل‌های استعاری متفاوت را ممکن می‌سازد. وقتی نثری علمی ـ مثلاً راجع به شیمی ـ را می‌خوانیم، امکان بازی معنایی کمتری داریم و متن به ما اجازه نمی‌دهد تا از آن تفسیرهای زیادی ارائه کنیم، ولی وقتی شعری را می‌خوانیم، با بازی معناها روبه‌رو می‌شویم. این فیلم نیز هم کلام و هم موسیقی و هم تصویر شعری دارد.

ساختار فیلم تا حدی مستندگونه است؛ انگار کارگردان به همراه فیلمبردار با دوربین به دنبال مسیح و برخی زیبایی‌های سر راه او رفته است. به نوعی ساختاری نامتعارف دارد. محمدرضا اصلانی ـ مستندساز ایرانی ـ معتقد است که سینمای هالیوود ما را به نوع متعارف و رایج سینمای داستانی عادت داده است[13]. در واقع، لزومی ندارد که حتماً هر فیلمی ساختاری داستانی داشته باشد؛ از جایی آغاز شود، تا یک سری حوادث به اوج برسد و سپس به پایان ختم شود؛ این همان ساختار روایت ارسطویی است. بر عکس؛ شاید این فیلم چنان از این ساختار پیروی نکند.

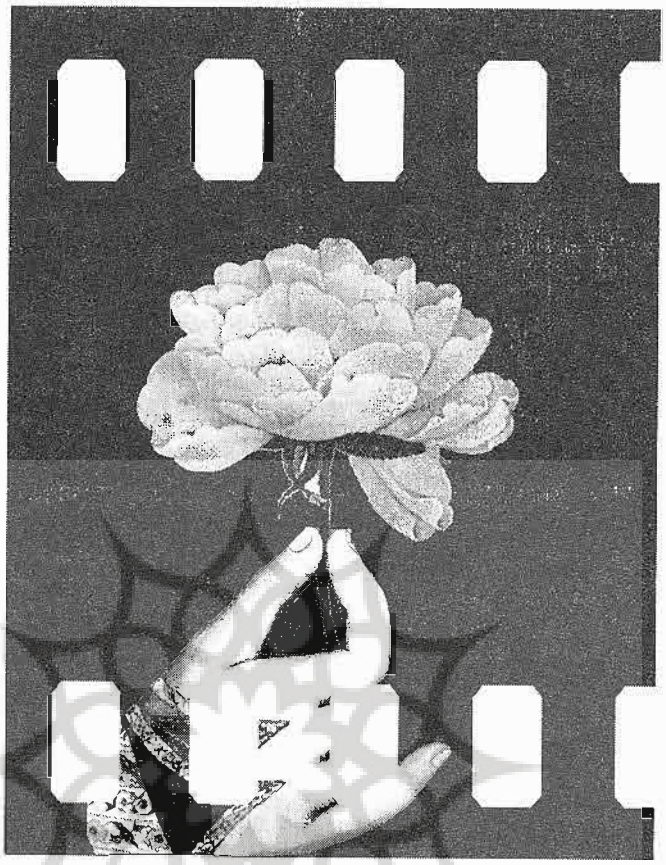
مسیح در این فیلم ساده‌تر از مسیح‌های بازگفته یا بازنمایانده دیگر است. ظاهری انسانی و عادی، اما آرام و متین دارد. پازولینی مسیح را در جایی قرار نداده است که غیرقابل دسترس باشد، چون مسیح خود با کسانی که دین را خاص طبقه‌ای می‌دانستند مبارزه کرد. در بخشی از فیلم می‌بینیم که چگونه بازار را بر هم می‌ریزد و در برابر روحانیون قدرت‌طلب یهودی ـ خاخام‌ها ـ می‌ایستد. حتی زمانی که کودکی با او صحبت می‌کند، کسی به مسیح معترض می‌شود، ولی مسیح می‌گوید حتی در آن دنیا هم به صورت کودک به دنیا می‌آییم.

در دین اسلام نیز، پیامبر اسلام (ص) ادعا دارد که همانند بقیهٔ مردم غذا می‌خورد، راه می‌رود و لباس می‌پوشد. و همین نکته شاید یکی از نکات معنوی فیلم انجیل به روایت متی باشد. اما باید دید که آیا در آثاری چون سریال تلویزیونی ولایت عشق، ایجاد پرتو نور در چهرهٔ امام رضا (ع) آن نما را به یک نمای معنوی تبدیل می‌کند؟ و باید نور در چهره را واژه‌ای معنوی در سینما ترجمه کرد؟ یعنی اگر در چهره‌ای نوری بدیدار شد، آن سکانس معنوی است؟

در واقع مسیح با انسانی معنوی که به شکلی خاص و غیرعادی به تصویر کشیده شود، یک مسیح یا ابرانسان «اسطوره‌سازی‌شده» است. در حقیقت، باید «اسطوره‌زدایی» کرد و معنویت را عیان دید. چون در آن صورت، این خطر وجود دارد که معنویت نیز اسطوره‌ای شود و دور از دسترس قرار گیرد و به تحریف کشانده شود.

از این گذشته، همین ویژگی باعث شد تا فیلم پازولینی تفسیرپذیرتر شود. به عبارت دیگر، افراد مختلف با پیش‌فهم‌ها و ذهنیت‌های متفاوت، برداشت‌های متفاوت و گاه متناقضی از این فیلم خواهند داشت. اگر کسی بدون شناخت مسیحیت و اسطورهٔ مسیح، به این فیلم نگاه کند، ممکن است به هیچ‌وجه مسألهٔ‌ای معنوی در او برانگیخته نشود و به یاد بیاوری نیفتد؛ کسی که علیه قدرتی برمی‌خیزد و سرانجام او را به صلیب می‌کشند. اگر چه در انتهای فیلم، او دوباره باز می‌گردد. این بخش از فیلم را می‌توان به نوعی جاودانگی او تفسیر کرد.

اما ذکر این نکته نیز مهم است که وقتی ساختار فیلم به ساختاری غیرمتعارف و شبه‌مستند تبدیل می‌شود، دیالوگ‌های بسیار قوی و شعرگونه و متایی انتخاب می‌گردد و حرکت دوربین و حالت چهره‌ها، آن را از



سینمای متعارف خارج می‌کند. مخاطب فیلم نیز به همان نسبت، خاص‌تر می‌شود. به تعارفی به «فیلم خواص» [cult movie] نزدیک می‌گردد. اما نمی‌دانم آیا این نقطهٔ قوت فیلم است یا نقطهٔ ضعف آن.

به هرحال، صحبت کردن و ـ بویژه ـ به تصویر کشیدن معنویت و متافیزیک دشوار است. چون موضوع‌هایی کلی است و صحبت کردن راجع به کلیت دشوار است: ما عادت داریم کلیت را نبینیم و همه چیز را تجزیه کنیم و کوچک و جداجدا بررسی نماییم. ماده را به مولکول‌هایش تجزیه می‌کنیم، چون می‌خواهیم آن را بشناسیم؛ انسان را به سلول‌هایش، زمین را به اجزایش و...

در فرآن نیز برای گریز از کلیت‌ها، یک جا ثابت نمی‌ماند و پیوسته می‌چرخد؛ در جایی قصهٔ عاشقانه یوسف و زلیخا را می‌گوید، در جایی احکام دینی، در جایی دیگر دربارهٔ توحید سخن می‌گوید و در جایی دیگر... بدین ترتیب، به خواننده اجازه می‌دهد تا «نفس بکشد» و دمی با فشار کمتر، در مورد مسائل سنگین، به آرامی تأمل کند. اما فیلم انجیل به روایت متی، دائماً بیننده را به دنبال خودش می‌کشد. حادثه‌ای پیش نمی‌آید که یک لحظه شما را از فیلم دور کند تا بتوانید آزاد بمانید. حتی موسیقی آن فوق‌العاده سنگین است؛ موسیقی باخ، موتسارت، پروکوفیف و وِبرن با کارگردانی موسیقی لوئیس آنریکه باکالوو.

حتی زمانی که مسیح را دستگیر می‌کنند، برخلاف فیلم‌های پلیسی، هیچ هیجانی به وجود نمی‌آورد و پیوسته بر ذهن شما می‌کوبد. از این رو، شاید جندان مناسب همگان نباشد.

همان‌طور که گفته شد پازولینی معتقد است سینما همان واقعیت است، اما در عین حال آن را نثر نمی‌داند، بلکه سینما را شعر می‌انگارد. همان‌طور که پازولینی می‌گوید: «سینما زبانی است که واقعیت را با واقعیت بیان می‌کند. پس پرسش این است که چه تفاوتی بین سینما و واقعیت وجود دارد؟ در عمل هیچ... وقتی فیلمی می‌سازم،... همان‌طور که در ادبیات هست، صافی نمادین یا متعارفی بین من و واقعیت وجود ندارد[14].»

شایان ذکر است که در نثر، اجازهٔ بازی معنای کمتر وجود دارد، چرا که «نقش غالب» نثر اطلاع‌رسانی است، ولی شعر بازی با معناهاست. به بیان زاک دریدا[15]، معنا دائماً به تعویق می‌افتد و پیوسته می‌توان تفسیر و برداشت دیگری ارائه کرد. اگر از نگاهی هرمنوتیکی یا تفسیرگرانه به این فیلم نگاه کنیم، انجیلی متایی که از زبان مسیح بازگفته می‌شود، و در عین حال کلامی شعرگونه نیز دارد ـ چرا که پازولینی نیز معتقد است، سینما شعر است نه نثر ـ امکان تفسیرهای متعددی را فراهم می‌بینیم. در این فیلم، مسیح است که بیش از همه سخن می‌گوید و حتی حضرت مریم (س) از آغاز تا پایان، یک کلمه هم به زبان نمی‌آورد. در واقع، مسیح خود به نوعی «راوی» فیلم ـ و به تعبیری خود انجیل ـ است؛ انجیل متی یا انجیل مسیح؟!

حال اگر همچون رولان بارت به دنبال «مرگ مؤلف» نباشیم و بخواهیم با نگاه مؤلف‌گرایانه و زندگی‌نامه‌ای به فیلم بنگریم، می‌توانیم ذهنیت مارکسیستی پازولینی را در فیلم مشاهده کنیم؛ مبارزه با سلطهٔ خاخام‌ها ـ یا قدرت استعماری ـ و مبارزه با فقر و بی‌عدالتی و سرانجام مسیحی مبارز و نه مسیحی صرفاً آرام و خاموش.

پازولینی علاوه بر استفاده از کلام شعری، از تصاویر شاعرانهٔ نمای نزدیک چهره‌های معصومانه‌ای چون چهرهٔ مریم، فرشته و مسیح استفاده کرده است. در اکثر سکانس‌ها انگار با تاباوی نقاشی روبه‌رو هستیم.

اما با تمام این تفاسیر، می‌توان تعابیری ضدمذهبی نیز ارائه کرد؛ تعبیری مارکسیستی و کمونیستی، مبارزه با تشکیلات دینی و روحانیت

حاکم، عصیانگری یک فرد انقلابی. البته اگر دین را صرفاً تشکیلات حاکم بدانیم، با نگاهی فوق العاده دینی مواجه خواهیم شد؛ چیزی که شاید خود کارگردان هم منظور نداشته است. به عبارت دیگر، ضد کلیسا بودن را به معنای ضدمذهب بودن ـ یا به تعبیری عام‌تر ـ ضدمعنویت بودن ندانیم.

از این رو، معنویت امری است بیوستاری، همانند یک طیف؛ پس به‌راحتی و به شکل مطلق نمی‌توان فیلم یا اثری را معنوی، غیرمعنوی یا ضدمعنوی دانست. چون اولاً، عناصر معنوی و معنویت بیوستاری و ثانیاً پس‌زمینه‌ها و ذهنیت‌های هر فرد و نیز فرهنگ‌های هر جامعه‌ای در برخورد با هر اثری، تفسیری ـ احتمالاً ـ ارائه می‌کند. برای مثال، شاید عدم زمانی سیاهپوستها در فیلم «آن سوی» برای یک مسیحی معتقد، استعاره‌ای از به صلیب کشیدن مسیح باشد تا خود رنج بکشد اما دیگران را از رنج برهاند. سیاهپوستی که بسیاری‌ها و رنج‌ها را درمان می‌کرد و می‌کوشید کشته‌شدگان را از ماندن در مرگ برهاند، اما شاید از دید یک مسلمان، این نوعی خودکشی باشد نه ایثار.

بنابراین، در برخورد با هر اثر، ما دارای الف) ذهنیت فطری و مشترک بشری، ب) ذهنیت فرهنگی ـ که خود از خرده‌فرهنگ‌های مستقاوتی تشکیل می‌شود و ج) پیش‌فهم‌ها و ذهنیت‌های فردی هستیم. پس رسیدن به قواعد و ساختارهایی همیشگی و ثابت برای ساخت فیلم‌های دینی امری است ـ اگر نگوییم ناممکن ـ بی‌نهایت امکان‌نابذیرا تعیین نوع نشانه‌ها، سکانس‌ها، صحنه‌ها، قاب‌ها و سپس نحو فیلم، با تدوین و روابط حاکم میان اجزای سازنده فیلم در هر سه لایهٔ کلام، تصویر و موسیقی قاعده و نمود خاصی ندارد. در ریاضیات، دال و مدلول به هم چسبیده‌اند، «۳» به غیر از «۲» نمی‌شود. در تصویر میان دال و مدلول کمی فاصله حائل می‌شود. به عبارت دیگر، عکس پرسنالی شبیه فرد است، اما کاملا برابر او منطبق نیست؛ این فاصله در عکس‌های هنری بیشتر می‌شود. در زبان نیز هر چه از نثر به سوی شعر پیش می‌رویم، فاصلهٔ دال و مدلول بیشتر و بیشتر می‌شود، تا این‌که در موسیقی کاملا از هم جدا و رها می‌گردند. البته چه بافت و ساخت متن تا حدودی ارتباط دال و مدلول را تنگاتنگ‌تر می‌کند. به عنوان مثال، «اسب» در جملهٔ «مثل اسب می‌دود» به سمت معنای «تند دویدن» یا «قابلیت تند دویدن» می‌رود.

نباید در مورد معنویت هر اثری، بایستی به اجماع روی آورد، اما به هر حال، اجماع نیز حرف آخر نیست.

یادداشت‌ها

۱. «حاره» در عبری به معنای کوه و «مجدون» به معنای دشت مجدون است.

۲. ارس معیریان، «تلاش برای اثبات اخلاقی‌گرایی»، چهارمین نشست از سلسله‌مباحث «نشانه‌های معنوی در سینما»، پنجم بهمن ۱۳۷۶

۳. برای مثال، رک. فرهاد ساسانی، «عوامل مؤثر در تأویل متن»، فارابی، بهار ۱۳۷۹، ۳،۴، شماره مسلسل ۲۶، صفحه ۴۳ ـ ۳۰

۴. Hayse Office: مؤسسه‌ای که تولیدکنندگان و توزیع‌کنندگان فیلم سینمایی در آمریکا بعدها به نام انجمن سینمایی آمریکا بنیاد نهادند. نام آن از وین هیز، نخستین رئیس مؤسسه در سال ۱۹۲۲، گرفته شده است. این مؤسسه در واکنش به احساسات افکار عمومی در مورد رسوایی‌های جنسی در هالیوود و برای کنترل و سانسور محتوای فیلم‌ها و زندگی خصوصی ستارگان ایجاد شده بود. در سال ۱۹۳۰، دستورالعمل تولید فیلم تدوین شد و از سال ۱۹۳۴ عمل به آن الزامی گشت؛ برگرفته از آیرا کنیکزیک / ترجمهٔ رحیم قاسمیان / ۱۳۷۹ / فرهنگ نام فیلم / تهران / پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

5. Metz, C. (1964) \ "Le cinema: langue ou langue?" \ Communications \ 4: 52-90

Metz, C. (1972) \ Essias sur la signification au cinéma \ vols. 1&2 \ Paris \ Klincksieck

Metz, C. (1971) \ "Language et cinéma" \ Paris \ Jaorousse

Metz, C. (1977) \ Le signifiant Imaginaire \ Psychanalyse et cinema \ Paris \ Union Generale d'Editions, 10/18

۶. Ten Commandments (۱۹۵۶); به کارگردانی سیسیل بی. دیمیل

۷. Edward Scissor-hands (۱۹۸۹); به کارگردانی تیم برتون

۸. این تعبیر را از مباحث هرمنوتیک گرفته‌ام؛ رک. محمد مجتهد شبستری، «هرمنوتیک، کتاب و سنت» / تهران / طرح نو

۹. Il Vangelo Secondo Matteo (۱۹۶۴); به کارگردانی پیر پائولو پازولینی

۱۰. Green Mile (۱۹۹۹); به کارگردانی فرانک دارابونت

11. Pasolini, Pier Paolo (1976) \ "The Cinema of Poetry", in Nichols, B. (ed.) \ Movies and Methods I \ Berkeley \ CA: University of California

۱۲. این را در گفتگویی شخصی از او شنیده.

۱۳. رک

O. Stack (1969) \ Pasolini on Pasolini \ London and Secker.

14. J. Derrida (1978) \ Writing and Difference \ trans. Alan Bass \ London \ Routledge & Kegan Paul