بازگوییِ امرِ قدسی در سینمای مستند، و ادراکِ شهودیِ مخاطب

بهتر آن باشد که سرّ دلبران گفته آید در حدیث دیگران

بازگویی امور مقدس، یا بیان تجربیاتِ شهودی و ادراکِ باطنی به منظور انتقال وارداتِ قلبیِ آدم‌ها، چگونه امکانپذیر است؟ آیا وقتی از مفاهیم اشراقی و تجربه ی عرفانی، رسالت معصومین، یا معجزه ی شفا، و سایر مکنونات عالَمِ ماوراء و حالات نادیدنیِ دنیای درون، صحبت می شود چه میزان از حسّ مشابه همان حقیقت و تجربه ی عملی، به مخاطب هم انتقال می یابد؟ آیا این بازگویی‌ها برای طرف مقابل هم می تواند تعالی و بینشی مشابه، حاصل کند و او را وارد ساحت قدسی کند چنانکه: سماع زهره به رقص آورد مسیحا را؟ و یا برعکس، آنطور که گفته اند چشمِ حس همچون کف دستست و بس، بهتر است که با مستوران از اسرار مستی سخنی به میان نیاید، و یا اگر این حرف و گفت، ضروری است حرمت ها را رعایت کرده و به زبان رمز و تمثیل با راهنشینان، دم از باده ی مستانه زد.

در ادبیات، سخن گفتن از تجربه هایی که درک آنها مستلزم باور قلبی و بینش غیرکلامی است، به واسطه ی اشارات و رمزهای زبانی صورت می‌پذیرد. و عالَمِ ادبیات سرشار از آنهاست. رمزها و تمثیل ها و تلمیح ها و بینامتن هایی که حتی بسیاری از مخاطبان عام هر زبان با آنها آشنا هستند؛ و مخاطب خاص هم که قهّار در واگشایی رمز و درک معنا و احساس اشراقی برابر با مؤلف.

امّا در سینما، که هنر تصویر است و بواسطه ی انواع نشانه ها، قدرت بیانگری می یابد، چگونه می توان از مقدسات دم زد طوری که مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد؟ در آموزش های آکادمیک سینما، اصول بسیاری چه به صورت قواعد و هنجارهای پذیرفته شده ی سبک ها و چه به صورت تجربه های تاریخ سینما در فیلم های روایی معناگرا و سینمای استعلایی و ... تکلیف فیلمساز را روشن کرده اند: مثل تکنیک های فضاسازی، صدا، رنگ، نور، موسیقی، نوع بازیگری، جلوه های ویژه و... که همگی در یک جمله خلاصه می شوند: "فرمِ پذیرفته شده، در خدمت محتوا"

حال، در سینمای مستند که رسالت آن مشاهده گریِ صِرف از واقعیاتِ زندگیِ آدم‌هاست؛ آن هم در شرایطی که فیلمساز کمترین دخالت را دارد - یعنی باید بی واسطه و صریح، عین واقعیت را به بیننده انتقال دهد - چطور چنین امری امکانپذیر خواهد بود؛ که کلیت فیلم در جهت تأیید و اثبات امر قدسی باشد؛ نه در خطر لوث شدن تجربه ای که نمی شود به گفت آید، و یا حتی در خطر ایجاد شبهه و احیاناً ناباوری در مخاطب؟ آن هم مخاطب امروزی که در دنیای مدرن و صنعتی زندگی می کند و از خصلت های اصلی اش همین که از عالَم معنا دور شده است.

در این نوشته، قصد داریم ابتدا با طرح مختصر دو مقوله ی: "هنر مقدس" و "هنر سینما"، و ضمن نگاهی تحلیلی به چند فیلم مستند (به عنوان نمونه ی موردیِ تأویل مخاطب)، به این نتیجه برسیم که «در سینمای مستند و تجربی، بازگویی امر مقدس و

تأیید آن، نیاز به همسویی همه جانبه ی فرم با محتوا دارد؛ و هرچند محتوا صرفاً حاشیه‌ی کمرنگی از ساحت قدسی باشد؛ امّا فرم باید تماماً مطابق اصول بیانیِ هم‌شأنِ امر قدسی باشد تا پاسخگوی ادراک و باور مخاطب گردد. در این صورت است که در پیِ نظرِ مساعدِ فیلمساز نسبت به پدیده ای فراواقعی، غیر عینی و غیر مادی، مخاطب هم احساسِ تمایل، انگیزه و رغبت خواهد کرد.»

هنرمقدس چیست؟

برای ورود به مبحث هنر مقدس، ابتدا مثالی می آوریم از یک متن آشنا:

"... جای من نزدیک معلم بود. پشت میزش نشسته بود و ذکر می گفت. وجودش بطلان ذکر بود. آدمی بی‌رؤیا بود. پیدا بود زنجره را نمی فهمد، خطمی را نمی‌شناسد، و قصه بلد نیست. می‌شد گفت هیچ‌وقت پرپرچه نداشته است. در حضور او خیالات من چروک می‌خورد. وقتی وارد کلاس می‌شد، ما از اوج خیال می‌افتادیم. در تن خود حاضر می‌شدیم. پرهای ما ریخته بود. انگار سرنگون بودیم. ترکه‌ی روی میز ادامه‌ی اخلاق او بود. بی‌ترکه شمایل او ناتمام می‌نمود. و ترکه همیشه بود. حضور ابدی داشت. ترکه ی تنبیه، ترکه ی انار بود. که در شهر من درختش فراوان بود. ترکه، شلاقه ی پای درخت انار بود. شلاقه‌ها را می‌بریدند تا زور درخت را نگیرند، شلاقه گُل نمی‌کرد. میوه نمی‌داد. اما بی حاصل نبود: شلاق می شد. در تعلیم و تربیت آن روزگار، درخت انار سهم داشت. فراگیری، محرکِ گیاهی داشت..." (برگرفته از دستنوشته های سهراب: "معلم نقاشی ما")

برای درک این جملات، مخاطب نیازی ندارد نشانه شناس باشد؛ یا مطلع از گرایش سهراب سپهری به عرفان شرق؛ یا به مسأله ی تقابل روساخت دین با ادراک معنوی نظام تعلیم و تربیت قدیم اندیشیده باشد. مخاطب عام به فراخور حال و اوضاع و نوع تفکر خود می تواند احساس نویسنده ی این متن را تجربه کند. و خاصیت رمزپردازی و تصویرسازی تمثیلی آن در او اثر کند؛ رمزهایی که در دنیای ادبیات اصلی ترین پایه ی انتقال اندیشه ی والا و احساس ناب هستند؛ و طبیعتاً بهترین شیوه برای انتقال مفاهیم قدسی. با اینهمه اگر خوب دقت کنیم می بینیم فرم ساده ی کلام و ریتم و نظم و پیوستگی جملاتی که پی در پی تصویرسازی می کنند، همسو با اعتقادات نویسنده، پیش از هر چیز در ما اثر گذاشته است.

ادبیات، مخصوصاً در وجه هنری خود (شعر)، (نه در وجه تاریخی-اجتماعی-سیاسی و...) آنجا که به وجدانیات و واردات قلبی توجه دارد، عملکردی جز بیان اشارات کلیدی برای واگشایی رمزهای هنر مقدس ندارد. گاه فقط در چند جمله ی ادبی، هنری مقدس نهفته است که منطق عقل برهانی را به سرعت پشت سر گذاشته و نوعی تجربه ی عرفانی را با کمک آرایه های ادبی (تصویرسازی، استعاره، مجاز، رمز، تمثیل، بینامتنیت و...) به مخاطب می نمایاند؛ طوری که مشابه همان احساس و بینشِ نویسنده به خواننده نیز منتقل شود. اساساً راز ماندگاری شعر همین است.

پس کاربرد "رمز" و "تمثیل" و "استعاره"، به عنوان ابزارهای لازم، در شعر و به طور کلی هنرهایی که هدفشان تأکید بر برتری روح بر جسم است کار انتقال مفاهیم غیر قابل وصف را ساده می کند؛ هنرهایی مقدس، که در سرتاسر زندگی انسان، در همه ی ادوار تاریخ، جایگاهی ثابت و همیشگی داشته اند و ابزارهای بیانی خود را در طول تاریخ کشف کرده اند.

با این پیش ذهن، که در هنر قدسی، کار انتقال معنا به واسطه ی رموز و نشانه ها صورت می گیرد، به نظریه های صاحب نظران حوزه ی هنر قدسی مراجعه می کنیم:

جلال ستاری در کتاب "رمزاندیشی و هنر قدسی" کاربردهای نظام رمزپردازی را در تمام هنرهای معماری، نگارگری، مینیاتور، نقش پردازی، باغ آرایی، خانه سازی، و نیز در اجرای آیین های عبادی، جشن ها، اعیاد سنتی؛ همچنین در شکل پوشش (هم جامه دوزی و هم جامه پوشی) تبیین نموده و قداست را واسطه ی عالم مینوی و فوق بشری با عالَمِ هنر می داند. از نظر ایشان، هنر قدسی الزاماً به موضوعات دینی نمی پردازد، بلکه با نقوش انتزاعی و غیر طبیعی و تصویر تغییر شکل یافته ی طبیعت، و کاربرد نور و ظلمت، حال و هوایی روحانی در مخاطب ایجاد می کند که نشان از عالم والا دارد «عرفا با قول به اینکه: صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی، یقین دارند که دنیا آینهٔ تمام نمای صنع الهی است و هرچه در این خاکدان می بینیم، آیات صانع است که برگ درختان سبز در نظر هوشیار- هرورقش، دفتریست معرفت کردگار». (ستاری، 1376، ص 65)

پس با این وصف در واقع نوعی دوگانگی را باید باور داشت که هرآنچه در این جهان در ظاهر منتسب است به امور قدسی، در جهان برتر ذات آن وجود داشته است و این ساحتی که در اینجاست، تکرار همان است که در بالا بوده و اکنون جلوه ای بیش نیست که باید تمثیل آن اصل محسوب شود؛ امّا این تمثیل هم باید تا حدودی مقدس باشد یا حال و هوای عالم مقدسات را دارا باشد. مشابه تمثال های حواریون و مقدسین، یا شبیه خوانی ها و پرده خوانی ها و تعزیه، و بسیاری از کارناوال ها و مراسم آئینی در فرهنگ های قدیم که خود ارزش معنوی می یافتند.

«خصلت قداست: استعلاء (transcendence) است که علی الاصول ضدّ عقل فنی یا بحثی است و تحقیقاً، اولویت فضیلتی که جهان معاصر برای تکنیک قائل است، الزاماً قداست را بی اعتبار می کند و در سایه می اندازد، تا آنجا که در دنیای ما قداست تنها قابل تمثیل است، نه مورد تأیید و تصدیق.» (ستاری، 1376، ص 72) و این علّت تمثیل است و حدیث دیگران از سرّ دلبران.

و در نهایت ایشان، تطبیق این صورت مثالی را با اصل، از راه هماهنگی، نظم و یگانگی شکل و فرم قابل اجرا می داند:

«سرّی که شهود عالم قداست بر می انگیزد و عقل برهانی در آن انگیزش مداخلت و مباشرت ندارد، دقیقاً ناشی از ادراک نوعی نظم و هماهنگی است، بدین معنی که سرّ قداست، جهان را هماهنگ و در خود بسامان جلوه می دهد و انسان را با عالَمِ هماهنگ، به هماهنگی می رساند و به عبارت دیگر، نمودگار وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است.» (ستاری، 1376، ص 75)

و سید حسین نصر نیز، یک چنین تفسیری از تجلیِ امر قدسی دارد که هنر بهترین واسطه است و بازگویی امر مقدس از راه تکرار نظم هنرمندانه و فرم صحیح و نیز با یاری و مشارکت مخاطب در تداعی اساطیر میسر است:

«فهم هنر قدسی که به عالم خاصی تعلق دارد اگر به معنای همراهی با آن باشد بدون ورود به آن عالم میسر نیست... امّا در مرتبه ی همدلی معنوی، قطعاً درجه ای از فهم و مشارکت در اصول ممکن است؛ چون بر پایه ی درایت بشری، فهم امور از راه مشارکت میسر است. و همین است که شما اگر چیستی هنر سنتّی را دریابید، دریافت زبان عالَم مقدس دیگر و برخورداری از حضور آن تا مرتبه ای بالا نیز برایتان امکانپذیر می شود و می توانید از زیبایی اش متأثر شوید.» (کتاب در جستجوی امر قدسی، ص 350)

سید حسین نصر به تحول مخاطب هنر مقدس معتقد است و آنرا مشروط به اجرای صحیح هنر می داند:

«هنر مقدس برای آن ساخته نشده تا در موزه اش بگذارند و یا اینکه تنها از نگاه زیبایی شناسی ارزیابی شود. زیبایی نهفته در چنین هنری وسیله ای است برای انتقال به سوی خدا؛ هنر و تقدس در اینجا جدایی ناپذیرند زیرا این خود امر مقدس است که آن هنر را آفریده است. هنر مقدس نمی تواند ما را دچار تحول کند مگر آنکه در عالم معنوی ای که آن را خلق کرده است مشارکت جوییم.» (کتاب در جستجوی امر قدسی، ص 352)

ایشان محتوا را از فرم جدا می داند. طوری که محتوا می تواند حاشیه ای از ساحت قدسی باشد و بس:

«هنر مقدس برای آنکه مقدس باشد الزاماً نباید اسطوره ای هم باشد. این امر بسته به آن است که حقایقِ وحیانیِ دینِ مورد نظر چگونه بیان می شود؛ زیرا هنر مقدس در هر دینی نه تنها با حقایق اساسی بلکه همچنین با چگونگی تجلی آن حقایق هم ارتباط دارد... می توان از اشکال هندسی انتزاعی بهره گرفت که نماد عالم معقول است چنانکه در هنر اسلامی و در چندی از گونه های دیگر هنر از جمله در هنر بومیان امریکا این کار را می کنند... و این امکانی است که در بیش از یک سنت تحقق یافته. (کتاب در جستجوی امر قدسی، ص 253)

سید حسین نصر درباره ی مخاطب امروز امّا تذکر می دهد که به دلیل شکل زندگی مدرن، و دور شدن از فضاهای معنوی باید تدابیری نو اندیشید که مناسب مردمان امروز باشد؛ طوری که اسطوره ها و خرد جمعی بار دیگر برانگیخته شود:

«مشخصه ی تجددگرایی این بوده که برای زدودن همه ی آثار مقدسات از زندگی انسان بکوشد... انسان سنتی به تعبیر فریتیوف شوان دارای "روحی نمادگرا" است؛ یعنی روحی دارد که می تواند نمادهای مقدس را ببیند. امّا انسان جدید دیگر نه نمادها بلکه فقط و فقط امور واقع را می بیند... زمانی میرچا الیاده گفته بود: "انسان جدید گام از گام برنمی دارد تا اینکه همه ی خدایان را کشته باشد"، که این سخن او به معنای نابودی همه ی مقدسات است؛ چنانکه او در کتاب "امر مقدس و امر دنیوی" بدان اشاره می کند و کاملاً درست هم می گوید... [البته] نقش امر قدسی بر جان آدمی به سادگی زدودنی نیست. آدمی می تواند باز هم به تعبیر الیاده "خدایان را بکُشد" امّا نمی تواند جایی را که امر قدسی در جان او خانه کرده، ویران کند. انسان جدید با اینکه می تواند گفت در کشتن خدایان و نابودی مقدسات توفیقی داشته، نمی تواند جایگاهی را که آن امور در جان او داشته اند ویران کند. از این رو چیزی نمی گذرد که او برای پر کردن این جای خالی درصدد جایگزینی برمی آید و این همان چیزی است که امروزه شاهد آنیم.» (کتاب در جستجوی امر قدسی، ص 358-359)

و امّا، تیتوس بورکهات، بر مفاهیم مقدس در اسلام، با ویژگی لایزال بودن و فاسد نشدن کلام الهی، تأکید دارد. و هنر مقدس اسلامی را مبتنی بر *بیانگری* بواسطه ی نشانه ی زبانی یا تجلی امر قدسی در "کلام / بیان" می داند:

«اعجاز اسلام همان کلام خداست که بی واسطه در قرآن تجلی یافته و تلاوت آن در نماز و مناسک موجب می شود که "فعلیت" یابد. و این نکته، موضع شمایل شکنی اسلام را به درستی روشن می کند: کلام خداوند باید به شکل بیان و لفظ باقی مانَد و به همین نحو، صورت ناب محفوظ می ماند، بی آنکه معروض سایش و فرسایشی گردد که از ماده ی قابل لمس و مس به طبیعت هنرهای تجسمی و به اشکال آنها که از نسلی به نسل دیگر منتقل می شود، راه می یابد. آن کلام چون در زمان تجلی یافته و نه در فضا و مکان، از خرابی و فسادی که اشیاء در فضا و مکان بر اثر تصرف زمان می پذیرند، مصون می ماند؛ و کوچروان نیز

این نکته را نیک می دانند که در زندگانیشان، گفتار هست نه تصاویر. اسلام این صرفه کاری در بیان را که نزد اقوام مهاجر و کوچرو، و خاصه نزد چادرنشینان سامی طبیعی است، به نظام روحانی و معنوی منتقل می سازد؛ و در مقابل به محیط انسانی و خاصه به معماری، آن ساحت بی پیرایگی و شفافیت عقلانی را می بخشد که تذکار می دهد هر چیزی، بیانگر حقیقت الهی است.» (هنر مقدس، تیتوس بورکهات، ص 153)

تیتوس بورکهات در کتاب "هنر قدسی در شرق و غرب" می نویسد: برای آنکه بتوانیم هنری را هنر مقدس - به مثابه نوعی هنر- بنامیم، کافی نیست که موضوع و معنی آن هنر از حقیقتی روحانی نشأت گرفته باشد و یا طبعی دیندار، با احساسات و عواطف پارسایانه و خداترسانه، بنا به ضرورت، هنر مزبور را بارور ساخته باشد، بلکه باید هنری را "مقدس و دینی" خواند، که زبان صوری آن هنر نیز بر وجود همان مبدأ روحانی گواهی دهد و قالب و صورتش، جلوه بینش خاص این معنی روحانی باشد. چیزی که اصطلاحاً "سبک بیانی" خوانده می شود.

سبک بیانی در اینجا همان نحوه ی استفاده از استعاره ها و تمثیل ها و سایر صنایع ادبی (معانی و بیان) است.

ژنویو لوید نیز در کتاب "هستی در زمان"، به سبک بیانی و استعاری شعر توجه کرده که ابزار واسطه در انتقال حقیقت فلسفی و یا امر مقدس از جانب شاعر به مخاطب اوست:

«از نظر ارسطو، هنر شعر می تواند "فلسفی" و جدی باشد، هرچند که، علیرغم اهمیت حیاتی اش، نسبت به فلسفه فرعی باقی می ماند... در نگرش ارسطو، استعاره فعالیت عمده ای را در حیات ذهنی تشکیل می دهد؛ استعاره وسیله ای است برای شکل بخشیدن به معنای نوین، که با بازگویی حقایق قدیمی تفاوت دارد. سرچشمه ی طبیعی استعاره، خصلتی است که برای انسان اساسی و متمایز کننده است – یعنی توان لذت بخش یادگیری از راه تقلید. استعاره و تقلید اساس مشترکی دارند که همانا شعف بنیادی آدمی در یادگیری از راه تقلید باشد، یعنی "گردآوردن معنای چیزها" از راه ادغام سپهری در سپهر دیگر.» (کتاب هستی در زمان، ص 297-298)

بدین ترتیب نتیجه می گیریم در هنر مقدس، نشانه های سه گانه ی نمادین (و استعاری)، شمایلی، و نمایه ای - درست همانند خود "زبان" که "نشانه" محسوب می شود - به کار مؤلف و هنرمند می آیند تا حقایق والا بیان شود.

هنر سینما و باور مخاطبان به امر مقدس

برای درک بهتر حضور فیلمساز – به عنوان واسطه ی انتقال روایت - در فیلم مستند و روایی به نکته ای اشاره می کنیم:

اگر به ساختار فیلم (مطابق نظریه های ساختارگرایان که از ساختارهای زبانی بهره می گرفتند) دقت کنیم، متوجه می شویم که در بخش آغازین طرح روایت (شروع، میان، پایان) نسبت فیلم مستند به فیلم روایی، مثل نسبت دو جمله ی **"ما می رویم"** و **"او می آید"** می باشد:

1- فیلم روایی = او می آید. (مثال: فیلم سرظهر، اثر فرد زینه مان؛ درست همان روز که کلانتر باید وظیفه اش را به دیگری بسپارد، دشمن شرور - تیم گنگسترهای سابقه دار - از زندان آزاد شده و به دهکده *می آیند*... / مثال: دره ی من چه سبز بود، اثر جان فورد: در موقعیت دهکده ای که زندگیِ همه ساکنانش در لوای کارخانه، در امنیت سپری می شود، موج جدید تغییرات در کارخانه که پیش *می آید* همگان دچار رنج و تنگدستی می شوند...)

2- فیلم مستند = ما می رویم. (مثال: گفتگو در مه، اثر محمد رضا مقدسیان: ما *می رویم* به دستجرد، که می بینیم دو عضو شورای شهر دو سال است که با هم درگیرند... / مثال: کلوزآپ، اثر عباس کیارستمی: به سراغ ریشه یابی آن ماجرای جعل عنوان که *می رویم* می بینیم که هر یک از طرفین در یک دام گرفتارند که از روان‌های ضعیف آنها برخاسته که شهرت طلبی است...)

بدین ترتیب می بینیم که در سینمای روایی، فیلمساز، با حذف حضور خود، ماجرای شخصیت ها و موقعیت های فیلم را مستقیم به مخاطب می نمایاند؛ ولی در سینمای مستند، فیلمساز، نه تنها حضور خود را عرضه می دارد که نظریات خود را در قالب بیانیه ای که فیلم است تحمیل می کند.

«مستندسازی فرایندی از فیلم‌سازی است که در آن مستندساز واقعیتی را می‌گیرد (انتخاب می‌کند) تا آن را از دیدگاه خود "بیان" کند. گرچه در یک اثر سینمایی، داستان و غیرداستان را می‌توان در هم آمیخت، اما در هر حال فیلم مستند، بیان کارگردان آن را (به طور شخصی) نشان می‌دهد. فیلم مستند مستلزم استناد به یک فاکت یا موضوع واقعی است، همراه با ارائه اطلاعات، توضیحات و توصیفاتی در تبیین آن موضوع.» (ضابطی جهرمی، 1387: 241)

حال از خود می پرسیم، چه شیوه ای در این بیانگری باید باشد، که موضوع و محتوا برای مخاطب پذیرفتنی تر شود؟ در پاسخ، باز از ساختارها و معناها (مدلول ها) در زبان بهره می گیریم؛ و این دو جمله را با هم مقایسه می کنیم تا ببینیم کدامیک از این دو تأثیرگذارتر است:

1- من ید بیضا دارم.

2- او مردی است که ید بیضا دارد.

طبیعتاً ما مخاطبان جمله ی دوم را می پسندیم و بیشتر باور می کنیم. به نظرمان جمله ی اول، بیش از حدّ فخرفروشی دارد و تظاهر و یا حتی ریا. بدین ترتیب، جمله ی دوم برای مستند مناسب تر خواهد بود و به واقعیت نزدیک. یعنی فیلمساز حضور خود را بر فیلم حاکم می کند و خود را واسطه ای قرار می دهد برای معرفیِ شخصی که گویا یدِ بیضا دارد. در سینمای روایی، هم به همین ترتیب است؛ فقط این بار فیلمساز حضور خود را حذف کرده و از خلال رابطه ای صوری بین اشخاص بازی، به مخاطب نشان می دهد که یکی از این چند تن، ید بیضا دارد؛ یعنی باز از جمله ی دوم بهره گرفته است.

داشتنِ معجزه ی یدِ بیضا را مثال آوردیم که به "امر قدسی" نزدیک شویم که موضوع بحث ماست.

اگر امر قدسی را، مجموعه ای از عجایب و نادیدنی های دارای تقدس بدانیم که برای باورمندان به دین و آئین مشخصی در حوزه ای قرار گرفته که باید تکریم شود؛ پس باید در بیان این امر مقدس، از طریق هنرهایی مثل شعر، نقاشی، خطاطی، معماری، و...

آن را "محتوا" بدانیم که در قالبی خاص بیان می شود؛ یعنی امر مقدس محتوا و موضوعی است که به واسطه ی یک هنر، ناخودآگاهِ ما را متأثر می کند. و این محتوا، که به صورت انتزاعی و تمثیلی عرضه شده، در ناخودآگاه ما واگشایی می شود تا معنا یابد. همان ناخودآگاهی که در طول تاریخ با ناخودآگاه جمعی - به تعبیر یونگ - مرتبط است.

حال با توجه به اینکه سینما در عمل نوعی تصویر است که باید توسط مخاطبان دیده شود، می توان آن را با نقاشی هم مقایسه کرد و پرسید: - چرا در برخی از نقاشی های انتزاعی، ناخودآگاهِ ما برای مدتی کوتاه تحت تأثیر قرار می گیرد؛ امّا چندی بعد فراموش می شود؟ پاسخ این است: - چون آنچه در این نقاشی های انتزاعی بیان شده و موضوع آنها بوده هیچ ارتباطی با عالم معنا ندارد؛ و نمی تواند به طریق هنر مقدس رمزگشایی و درک شود. هنر مقدس ارجاعاتی فطری و معنادار و استعلایی دارد که به رمز بیان می شوند.

در سینما نیز، قاعدتاً در بسیاری موارد، امر قدسی نه تنها در فرم بلکه با محتوای استعلایی جلوه گر می شود:

- مصائب ژاندارک، درایر = نمونه ی ریاضت و خویشتن داری عمیق / تداعی گر قدرت باور قلبی

- مُهر هفتم، برگمان = نمونه ی گفتگوی زندگی و نابودی / تداعی گر عمر فانی و حیات جاوید

- خوشه های خشم، جان فورد = نمونه ی تلاش برای رسیدن به آرامش خانواده / تداعی گر آرمان بهشت

- ریش قرمز، کوروساوا = نمونه ی کمک به احیای تن های رنجور برای نجات انسانها از فلاکت زندگی شان / تداعی گر اسطوره ی نجات بشر

ناگفته نماند که باور مقدسات به مجموعه ی عوامل فرهنگی نیز برمی گردد. همانطور که می دانیم مجموعه ی روابط فرهنگی است که به هر پدیده ای یک بارِ معنایی و مفهومی می دهد. مثلاً: شراب در شرع اسلام نهی و حرام شده، در مراسم کلیسای مسیحی نماد خون عیسی و مقدس است، و در دنیای شعر و ادبیات، رمز و استعاره است و اشاره به حقیقتی ناب دارد. امّا خود شراب به خودی خود، و بدون این زنجیره ی روابط فرهنگی-اجتماعی، تنها یک نوشیدنی سُکرآور است.

اساساً فیلمساز هنرمندی است که مخاطب خود را از پیش در نظر می گیرد؛ چه در سینمای داستانی و چه مستند.

در اینجا بد نیست درباره ی مخاطب امروزی تأمل کنیم:

سؤال: - مخاطب امروزی که هم به دلیل ماهیت سینمای مستند، عادت دارد از پدیدارها سخنی بشنود و هم به دلیل دوری از کهن الگوها و تجارب تجریدی، ادراکی محدود به دانسته های سطحی و مادی پیدا کرده است، چطور می تواند با دیدن یک فیلم مستند از معجزه های آشکار، یا واردات قلبی که با عقل برهانی قابل تمییز نیست، به باور برسد؟

پاسخ: - انسان امروزی قوانین فیلم را می شناسد و معانی تصویر فیلمیک را درک می کند. در عین حال، او عادت کرده فقط از محدوده ای از واقعیت ها آگاه شود که نسبت به آنها*پیش ذهن* یا به تعبیر دیگر، *علم* دارد. حال این علم و آگاهی، می تواند حتی

تصویری باشد که از تلسکوپ گرفته شده یا از میکروسکوپ، فرقی نمی کند. او عادت کرده است تصاویری را تجزیه و تحلیل کند و معنا ببخشد: آنچه به او عرضه می شود یا جرمی است از اجرام آسمانی که با تلسکوپ کوچک نمایی شده یا توده ای است از بافت سلولی که با میکروسکوپ بزرگ نمایی شده. امّا انتقال مفهومی انتزاعی مثل معجزه، که نیاز به باوری قلبی دارد مستلزم زمینه چینی های بسیار و نوعی حضور همه جانبه برای ادراک کامل است.

البته در غیاب باور قلبیِ مخاطبان امروزی، این سطح نگرش فرهنگی بالای آن مخاطب است که برای فیلمساز در انتقال معنا، کارساز خواهد بود، هرچند برداشتی دیگر حاصل شود که به اثبات امر قدسی فقط تا حدّ کمی نزدیک باشد. مثلاً یک استاد فیزیک یا فلسفه، نیازی به باور قلبی به آئین ها و رسوم قبایل بدوی ندارد؛ امّا او کاملاً از محتوای فیلم های مستندِ مستندساز جوان، " مایا دِرِن"، مطلع می شود؛ هرچند درصد ناچیزی از این تأثیر پذیری شاید به باور قلبی هم منجر شود.

البته باید اعتراف کنیم که پاسخ دقیق و جامع به چنین پرسش هایی مستلزم پژوهش‌های عظیم و گسترده ای از دست آوردهای هنرشناسان صاحب نظر و پژوهشگران حوزه ی هنرهای تجریدی، و متخصصان سینمای مستند و دینی خواهد بود. این است که در این نوشته، تنها به طرح مسأله قناعت می کنیم. و برای جمع بندی موضوع رابطه ی فیلمساز با مخاطب به برخی کلیات بسنده کنیم:

1- اینکه فیلمساز می داند که کار او کاری هنری است. هنری که در آن باید انتقال احساسات صورت گیرد. و مخاطبان هدف اصلی او هستند؛ حتی اگر سالها و دهه ها بعد از زمان حاضر، شاهد فیلم او باشند.

2- اینکه فیلمساز می داند که اگر بخواهد تبیینِ بهترِ محتوا، و اینکه دریافتی برای مخاطب حاصل شود تا منجر به پذیرش و باور به امر قدسی، معجزه ی شفا، برتری رسالت نبی، و قدرت حضور قلبی شود، بهتر است از فرم کمک بگیرد؛ و نکاتی را در نظر داشته باشد؛ از جمله:

1- جایگاه واسطه ای هنر را، به طور کلی بشناسد.

2- شیوه های بیانگری و ساختارهای برابر با اصول و مفاهیم زبانی را بداند.

3- بداند که خودش، شخصاً، چه چیزی را می خواهد اثبات کند؟

4- موقعیت خود را در حضور یا عدم حضورش به عنوان واسطه ی امر مقدس با مخاطب مشخص کند.

5- به یاد داشته باشد همانطور که هر اثر هنری، به عنوان یک کلِ واحد، ارزشیابی می شود، مخاطبان فیلم بنا به انتظارات خود تأویل هایی از کلیت فیلم خواهند داشت.

6- امر مقدس، امری جاودانه است که به قلب همگان راه می یابد؛ حتی درصد ناچیزی از آن؛ به مثابه رازی که بواسطه ی نظم در ساختار یک روایت مکشوف می شود.

در اینجا، برای استناد بخشیدن به گفته های خود، چند مورد از نظرات صاحب نظران این حوزه را یادآور می شویم که به اهمیت فرم در کنار محتوا معتقدند:

«... - باور کردن یک شهید تجانس می خواهد. / - هاشم زاده: تجانس لازم است. کند همجنس با همجنس پرواز. ببینید این تجانس اگر نباشد اتفاقی نمی افتد... این تجانس اگر نباشد دروغ و ریا و چندگانگی از داخل آن درمی آید. همین درمی آید که شما باورش نمی کنید. این شهید را باور نمی کنید در فیلم. این رزمنده را باور نمی کنید در فیلم. اما اگر تجانس باشد باورش می کنید و اشک می ریزید و می فهمیدش و با آن یگانه می شوید و می طلبیدش و مطلوب می شود. این در عالَم غربی اتفاق افتاده است... دزد دوچرخه دسیکا نسبت با امر مقدس است. جاده فلینی نسبت با امر مقدس است... اگر این طوری نبود اصلاً این ها در یاد نمی ماندند... این فیلمِ آقای مرحوم عقاد نصف قضیه فرو ریخته بود، برای این که نتوانسته بود جمع کند قضیه را... به نظر من امر مقدس در درون انسان اتفاق می افتد. کسی که از درون با امر مقدس ارتباط داشته باشد، دست به هر کاری بزند، عالم غیب در کارش تجلی پیدا می کند... قدسیت یعنی چه؟ قدسیت یعنی دود و رنگ سبز و نمی دانم عالم وهمی! این توهمی که در سینما مثل این که به معنا می خواهیم وارد شویم یک عالم توهمی را داریم تجلی می دهیم. حتی در نقاشی ما هم این طوری نیست. در شعر ما هم توهم نیست. ممنوع است ... / میرشکاک: اصلاً وهم شیطانی شمرده شده است دیگر. در آیین ما در عرفان ما و در حکمت ما. / هاشم زاده: بله اصلاً توهم شیطانی است... هنر ما هنر خیال است... نقشش به حرام ار خود صورتگر چین باشد... یعنی فتوای هنری داده است به نظر من که نقشش به حرام است... که ایهام هم دارد هم نقش وجودی اش و هم اثرش حرام است...

(http://cinemaenghelab.ir/archive/6267)

«... سینما می تواند به مثابه هنری مقدس مطرح شود، البته نه به خاطر طرح داستانهای مربوط به مقدسان، بلکه از طریق نمایش تقابل های دوگانه‌ی نور و ظلمت، گناه و پشیمانی و... از خلال دوربین فیلمبرداری که وسیله ی ثبت حضور امر قدسی در عالم طبیعت است... برای اینکه یک فیلم هویت قدسی پیدا کند، گذشتن از سطح فنی مناسب و دستیابی به ساختاری حقیقتاً متحول کننده از نغمه یا ندایی که همه ی اثر از آن منشأ می گیرد، ضروری است. تعادل میان الهامات برآمده از نغمه یا ندا و عوامل اجرایی آن در یک قالب هنری می تواند صورتهای متنوعی بپذیرد با این حال عنصر تعیین کننده در موفقیت، سبکی قوی و قدرتمند است... بنابر رهنمود ار. پ. رگامی(R.P. Regamey)، مذاهب مبتنی بر وحی و غیروحی به "ارزش جاودانگی موجود در لحظه" نظر دارند و از همین طریق است که ما با تاریخ، عقیده و آیین مذهبی ارتباط می یابیم. سینما هنگامی که توانایی هایش را در جهت نمایش حضور "ارزش جاودانگی موجود در لحظه" را در لایه های گوناگون هستی به کار گیرد، شایستگی نام سینمای مقدس را می یابد.» (مقاله "سینما و امر قدسی")

بدین ترتیب، شاید راهکارهایی را بتوان برشمرد که در فیلمسازی رعایت می شود؛ و پیش از این پایه و اصولِ هنرهای تجریدی و هنرهای مقدس بوده است: یعنی "نظم" و "ریتم" هم در مرحله ی تصویربرداری و هم در مرحله ی تدوین.

- در مرحله ی تصویربرداری (میزانسن و محتویات هر نما، زاویه دوربین، فاصله سوژه، دیالوگ ها ...)

- در مرحله ی تدوین (سکانس بندی، موسیقی، ترتیب پاساژها، ارتباط نماها ...)

در این صورت، کلیت یکپارچه ای توسط مستندساز، آفریده می شود که وحدت آن پاسخگوی کثرت جزئیاتش خواهد بود.

نگاهی به چند فیلم مستند

از مجموع آنچه پیش از این گفتیم، بهره می گیریم و نگاهی می اندازیم به چند فیلم مستند و تجربی؛ تا تأویلی ارائه کنیم از احساس مخاطب در چند اثری که به نحوی با امر قدسی، رسالت نبی، معجزه شفا یا سایر مکنونات و واردات قلبی مرتبط هستند.

"آخرین فرستاده"، (کاری از سامان سالور، 6 دقیقه - تدوینگر محمد ظهوری -) با این عبارت آغاز می شود: "سال 1385؛ سال پیامبر اعظم، صلّ الله علیه و آله..." و در همان آغاز ما را متوجه می کند که این فیلم در جهت شعار آن سال، تهیه شده. و در همین لحظه انتظار ما شکل می گیرد؛ هرچند پیش از این از محتوای فیلم آگاه شده باشیم که تصاویر آن تماماً آرشیوی است؛ این فیلم از تصاویر آرشیوی فیلم های حضرت نوح (دارن آرنوفسکی)، ابراهیم خلیل الله (محمد رضا ورزی)، ده فرمان موسی (سیسیل ب. دومیل)، پسر خدا - عیسی - (کریستوفر اسپنسر)، و محمد رسول الله (مصطفی عقاد)، جمع آوری شده؛ و ساختاری شبیه ویدئو-کلیپ دارد- امّا با اینهمه، در همان لحظه ای که در تیتراژ آغازین، عنوان "آخرین فرستاده" را می بینیم حس می کنیم که فیلم باید همسو با شعار سال، سال پیامبر اعظم (ص)، باشد به طور طبیعی دو انتظار در ما شکل می گیرد: یکی اینکه آخرین رسول در مقام مقایسه با سایر پیامبران اولوالعزم قرار گیرد، و دیگری اینکه برتری آخرین فرستاده ی خداوند اثبات شود. این مقایسه در انواع اعجازهایی که در این فیلم ها به تصویر کشیده شده و جمعیت پیروان آنان. طوری که ببینیم رسول اکرم (ص) که خاتم رسولان است؛ دینی بالاتر و محبوب تر از سایر ادیان آسمانی آورده؛ و هم اوست که کلام خداوند را تقدیم انسان کرده. با این انتظار، توقع داریم اگر هم مونتاژ موازی از هر پنج فیلم می بینیم، صحنه هایی باشد که تا حدودی ترتیب تاریخی پیامبران در آن رعایت شده باشد. و تا حدودی برتری هر پیامبر نسبت به انبیای پیشین.

در حال و هوای چنین انتظاراتی هستیم که این 6 دقیقه به پایان می رسد. و آن موسیقی که با اذان (تا اشهد ان محمداً رسول الله) آغاز شده بود به اتمام می رسد و تصاویر هم به همین ترتیب. و امّا تصاویری که دیدیم شامل چه چیزهایی بود؟

- طغیان آتشفشان، ابرها، طلوع و ظهور خورشید، پرواز پرندگان، ماهیانی در زیر دریا، و حیواناتی از جمله فیل و زرافه، آبشارهایی عظیم، و همچنین تصاویری از حضرت ابراهیم در حالت قربانی فرزند، حضرت عیسی با صلیبی بر دوش، غار حرا، جنگهای اسلام و لحظه ی تیر خوردن و شهادت حمزه- عموی پیامبر اکرم - و نگاه قاتل او ، معجزه ی شکافته شدن دریا توسط حضرت موسی، و آیه ی اقرأ بسم ربک الذی خلق...

با پایان یافتن این تصاویر از خود می پرسیم: آیا هیچ مقایسه ای در این تصاویر بدون ترتیب تاریخی، در جهت برتری آخرین پیامبر خدا، صورت گرفت؟ و یا ما با دیدن اینهمه سرنیزه و جنگ که در همین فرصت کوتاه نشان داده شد، درکی از مفهوم جهاد و شهادت برداشت کردیم یا صرفاً نبرد و جنگ طلبی عده ای با لباس عربی را دیدیم؟ یا شاید از خود بپرسیم اگر مخاطب بیگانه باشد و غریبه ای که هیچ از اسلام و تاریخ پیامبر آن خبر ندارد، چه حسی نسبت به سوژه ی مقدس و برتری یک دین پیدا می کند؟ چرا تصاویر غار حرا، ساخت مسجد مدینه و خوابیدن حضرت علی در بستر بجای پیامبر، یا لحظه ای که به بلال حبشی گفته می شود که اذان بگوید و یا دیگر تصاویری که در فیلم مصطفی عقاد، به صراحت بر معنویت آن داستانهای تاریخی تأکید داشتند را کمرنگ دیدیم؟ در اینجا حس می کنیم که انگار بعد از آن عنوان و آن شعار، توقع دیدن گونه ای از تجسم امر قدسی و یا انتظار شرکت در واقعه ای شهودی داریم؛ با چنین پیش زمینه ای است که انتظارمان از همین 6 دقیقه از تصاویر مرتبط با ادیان

توحیدی دوچندان می شود. و در نهایت اینکه انتظار داشتیم تصاویری می دیدیم منطبق با نظرات امثال علامه طباطبایی، که در گفته هایشان تأکید می کنند رسالت پیامبران در طول زمان و در جهت تکمیل یک رسالت بوده، و این می توانست با اندکی رعایتِ ترتیبِ تاریخی طیِ همین 6 دقیقه تأکید شود.

فیلم مستند "**وقتی گفتن بزرگ شدی**" (مازیار امیری)، به موضوع سنّ تکلیفِ روزه گرفتن بچه ها اختصاص دارد. پیش از تیتراژ آغازین، صدای اذان و الله اکبر را می شنویم و بعد "به نام خدا". سپس، صدای ربنای معروف استاد شجریان به گوش می رسد. و نیز عنوان فیلم؛ که خودِ همین عنوان گویای جایگاه و زاویه نگاه و "لحن" کلام فیلمساز است و تعبیر او از مضمونِ تکلیف الهی. در ابتدا مردانی دعاخوان را می بینیم با تسبیح هایی. و بعد بچه هایی در مدرسه. دختربچه هایی که پایین تر از ما، در حیاط مدرسه و سر صف هایی نسبتاً نامنظم ایستاده اند. و در نماهایی دیگر حالات کودکانه شان تأکید می شود: در عین اینکه از بلندگوی مدرسه در فواید روزه و ماه مبارک صحبت می شود، چند تن از آنها گویا یواشکی روزه خواری می کنند. و این تم (ناآگاهی) در حجم زیادی از فیلم ادامه دارد. در نمایی متفاوت با دیگر نماها، که زاویه ی پایین به بالا دارد، در پس زمینه ی چند دختر که بر جای خود در کلاس نشسته اند، سقف فروریخته و آوار شده جلب توجه می کند که تأثیر و انعکاسی ناتورالیستی به فیلم می دهد. مصاحبه ها شروع می شود. با دانش آموزان و معلمان. و درباره ی ثواب و پاداش روزه صحبت می شود. و اینکه بسیاری نمی دانند باید در این سن روزه ی کامل گرفت یا نه. یک روحانی پاسخ فیلمساز را اینگونه می دهد که: "دختران نسبت به پسران رشد مضاعف دارند؛ پس 9 سال قمری سن تکلیف آنهاست؛ ولی در موردی که عدم قدرت دختر برای روزه ثابت شود این تکلیف ساقط است." و خانم پزشکی هم در همین زمینه صحبت می کند که: "در ایران، دختران شاید در 12 سالگی به چنین قدرتی برسند که بتوانند روزه ی کامل بگیرند و این به دلیل آب و هوای اینجاست." این کل پیام فیلم است. و ما با تصاویر متعددی که از رفتارهای کودکانه ی دختران می بینیم و ناآگاهی شان در مورد مفاهیم معنوی، که در تقابل با گفتمان حاکم در مدرسه به تصویر درآمده متوجه نظام آموزشی پُر اشکالی می شویم و دغدغه ی این را پیدا می کنیم که چرا هیچ ارتباط منطقی و صحیحی میان این بزرگسالان و کودکان نیست. البته تا حدودی پی می بریم که رفتارهای آزاد و بی قید و شرط کودکان (و چند دختری هم که با افتخار پُز می دهند که روزه گرفته اند) همه کاملاً طبیعی است. کما اینکه، خود ما هم همپای فیلمساز به عالَمِ ناآگاهی بچه ها نزدیک تر می شویم. شاید به این دلیل که از پزشک فقط راجع به فیزیولوژیِ بدن شنیدیم و از روحانی فقط حکم یک مسأله ی شرعی؛ انگار خود بزرگسالان هم چندان آگاه نیستند به عالم حضور و علّت تکالیف الهی و دستورات معنوی: کلاً هیچیک از بزرگسالان، از فلسفه ی حیات و آفرینش انسان و اساس تمرکز فکر انسان در ایام صیام و پیشینه ی راز و نیاز و اسطوره ی بازگشت حرفی نزد؛ نه خطاب به ما و نه خطاب به بچه ها. به هر حال، این فیلم درست اشاره کرده به یک خلأ اعتقادی و تربیتی. امّا زمانی بهتر می توان این "خلأ" ها و "نبودن" ها را درک کرد که در مقایسه قرار گیرند. امّا ما مخاطبان هیچ گفتمان دیگری در این فیلم نمی بینیم که مقایسه کنیم. امر قدسی و تکلیف الهی روزه داری، در این فیلم ارجاع و اشاره ای خاص به مبدأ صدور چنین احکامی ندارد. و ما از زبانِ والدین یا دیگر منسوبانِ این دخترانِ نونهال و روزه دار، هیچ حمدی از خدای سبحان نمی شنویم که متوجه شویم کسانی هستند که به قدرت صیام باور دارند. اینجاست که حس می کنیم بیش از هر چیز، همان عنوان فیلم که لحن عامیانه دارد مناسب این فیلم است (وقتی گفتن بزرگ شدی؛ واژه ی "گفتن" بجای "گفتند") زیرا هم در محتوا بر دوری عوامانه بر این تکلیف الهی و امر قدسی، تأکید دارد (غیاب راویان اندیشمند چنین امر مقدسی، مؤید آن است) و هم خود فیلمساز از فرم مناسب با اصول هنر مقدس بهره نگرفته تا ساحت مقدسات را یادآور شود و از ادبیات مَدرسی و تعلیمی استفاده نماید.

برای روشن شدن مطلب و توضیح بیشتر، می توان این فیلم را با فیلمِ مستندِ "**مشق شب**" (عباس کیارستمی)، مقایسه کرد: در آنجا موضوعِ "تکلیف شب"، ارجاعی دارد به مفهومِ "تکالیف الهی"ِ انسانهایی که ناآگاهند. چنین قیاس ارزنده و بینش عمیقی،

همسوی با محتوا، در "فرم" فیلم هم صورت گرفته: خود فیلمساز می داند که تکلیف و نظم چیست؟ طرز نشستن ثابت او و تیم فیلمبرداری اش بیانگر نظم است. زاویه ی دوربین برابر و هم‌طراز چهره ی بچه هاست؛ نه بالاتر. و اینگونه به تک تک حالات چهره ی آنان و افکار و درونیات ایشان نفوذ می کند. در تدوین هم، ریتم، مهمترین عامل نظم و کلیّت واحد این فیلم است. فیلمساز مؤدبانه و با احترام این کودکان خردسال را خطاب می کند و شایسته، منطقی و حقیقت جو از ایشان سؤال می کند. و سکوت، عاملی برای تأمل. فیلم **"مشق شب"** احساس وظیفه می کند برای روشنگری اش؛ و در پایان، راهکار ارائه می دهد. راهکاری که می تواند در چنین تعبیر شاعرانه ای خلاصه شود: «چشم ناظر فقط نظاره گر است، و بچه (انسان کم تجربه)ای که ترس (ناآگاهی) بر او غالب شده، به پشتوانه ی یک پشتیبان، یک دوست، یک هم‌سنخ، می تواند فی‌الحال بر ترس های بیهوده اش فائق شود و خود را بازسازی کند. پس رابطه ی میان انسانها راهگشا بوده و در پذیرش موقعیت، احساس قُربت و امنیت، و نیز تکریم ناظرِ متعالی کارساز می شود. تکلیف مخاطب هم روشن است: به حقیقتی که فیلمساز خلق کرده اعتماد کامل پیدا می کند.» البته شاید این مفهوم، تا حدودی نزدیک باشد به بخشی از اندیشه ی امیل دورکیم که جامعه را مفهومی بالاتر از دسته ای از افراد می دانست (جامعه در اندیشه ی دورکیم، می تواند در انسان ها شعور ایجاد کند؛ همان شعوری که نهایتاً منسوب به عالَم والا بوده و دین، شکل متعالیِ وجدان جمعی در آن است.) با این حال، مجموعه ی عوامل و نشانه ها و تقابل ها، در "مشق شب"، ما را به نوعی روشن بینی و حتی آموزش روش های روشنگری نزدیک می کند که در اینجا مجال پرداختن به آن نیست.

فیلم مستند **"نام او شفاست"** (محمود رضا ثانی، 30 دقیقه) درباره ی شخصی است به نام عبدالعلی افشاری، که خودش از حضرت فاطمه زهرا (س) شفا گرفته و حالا پس از چله نشینی در غار، قدرت معجزه در دستانش پدیدار شده و می تواند شفا دهد. دختری افلیج را می بینیم که شفا می یابد. و بعد زنی که کمردرد دارد. اینها همه در حضور ما اتفاق می افتد. در میان جمعیتی که نام زهرا را بلند می گویند. امّا چرا در فیلم با وجود چنین اتفاق تکان دهنده ای، چندان حس معنوی به ما دست نمی دهد. این درست است که ما صحنه ای از یک واقعیت را دیده ایم که فیلمساز در آن دخل و تصرفی ندارد. امّا سؤال این است: معجزه ی شفا اهمیتی دارد که نمی شود به سادگی دید و از کنارش گذشت (شفا یافتن ناگهانی یک دختر فلج با آن حال و وضع، اتفاق نادری و مگر چند بار در دنیا رخ می دهد؟) پس چرا قداستی که انتظارش را داریم در این فیلم جای خود را به نوعی حس انکار یا ترس یا چیزی شبیه تعجب و شگفت زده شدن یا حتی ناباوری می دهد. تقریباً حسی پیدا می کنیم شبیه مواجهه با خودنمایی معرکه گیران. علت به سادگی به ساختار کلی فیلم برمی گردد. که بجز صحنه های مربوط به شفا یافتن افراد، که باید قبول کنیم به هر حال در موقعیتی خاص گرفته شده (که البته همان ها هم می توانست از زوایایی بهتر و تأثیرگذارتر گرفته می شد) سایر صحنه ها یک نوع تصنع در کلام را با خود دارد. شاید بهتر بود بجای آنکه فیلمساز مستقیم با آقای عبدالعلی افشاری مصاحبه کند که از همه جا از خودش تعریف کند و دستان شفابخش و قدرت "انرژی درمانی!" اش؛ مصاحبه ها را بیشتر متمرکز می کرد بر دیگرانی که درباره ی او صحبت می کنند. بدترین ضد تبلیغ زمانی است که می بینیم ایشان با گوشی موبایل خود با کسانی که از راههای دور قرار است بیایند تا شفا بگیرند صحبت می کند و نشانی اش را می دهد؛ هرچند که خطاب به ما، ادعا می کند بابت شفا پولی دریافت نمی کند. اینجاست که از خود می پرسیم: "مگر قرار است بابت معجزه پولی داده شود؟!" یا "مگر ایشان پزشک است که بابت درمان باید هزینه ای پرداخت شود!" همین نکته ی ظریف، کل فیلم را تحت الشعاع قرار داده و ما را دچار گونه ای رنجش می کند. پس متوجه می شویم در چنین مواردی با امر پیچیده ای سر و کار داریم؛ که باید هنرمندانه سمت و سو و جهت بگیرد تا وارونه و لوث نشود. فیلمساز می توانست بر متانت این شخصیت تأکید کند آن هم با سکوت های او، سادگی لباس هایش و نه کت و شلوار رسمی در میان کوه و صخره؛ حتی با لحظه هایی که تسبیح در دست در غار تنهایی خود مناجات می کند. حتی فیلمساز آنجا که جمعیتی از روستائیان را نشان می دهد که وقتی به دور این مرد شفادهنده می گردند هیچ نظم و ترتیب و آرامشی ندارند

می توانست بر قدرت جمع تکیه کند آن هم با نشان دادن کل این فضا؛ چنانکه می بینیم نام مقدس حضرت فاطمه ی زهرا در همین جمع نامنظم هم معجزه می آفریند. می شد برای درک این واقعیت که آوازه ی شفای دست عبدالعلی افشاری به اقصا نقاط استان رسیده، بجای حرفهای یکسویه ی او وقتی با موبایلش داشت وقت تعیین می کرد، از فاصله ای کمی دورتر از روستا، آدم هایی دیگر به ما می گفتند که می خواهیم با عبدالعلی افشاری تماس بگیریم چون دست شفابخش دارد. یا در همان اتاق، هنگام شفا، دیدنِ کل جمعیت از زاویه ای دورتر و بالاتر حس دیگری در ما ایجاد می کرد که بی نظمی جزئی را نبینیم و یکپارچگی کلی را حس کنیم. فیلمساز می توانست جملاتی تأکیدی در باور به معجزه ی شفا با نام ائمه را در زبان افرادی بگنجاند که کمی دورتر از آن روستا حتی در شهرهای مرکزی هستند و اعتقاد دارند یا مشتاق شده اند که در چنین جمعی مشارکت کنند؛ و نیز در کلیت فیلم هم از موسیقی، سکوت، آرامش و عظمت و تحولات همان طبیعت روستا، ریتم و نظمی مؤکد بهره می گرفت که در ذهن ما تداعی می شد: هنر انتزاعی قدسی مبتنی بر تکرار و نظمی واحد است؛ و فیلم مستند هم می تواند در کلیت خود حاصل هنری یکپارچه و منظم شبیه هنر قدسی باشد.

فیلم "**رنگ سفر**" (کارگردان: نادر طریقت، 20 دقیقه)، مستند پرتره است و به زندگی و آثار نگارگری "شعبان لشگری" اختصاص دارد. موسیقی محلی و تصاویر طبیعت روستایی یک ده خاموش با سکوتی پرجاذبه، ما را شریک دنیای نقاش می کند. این نقاش که شیفته ی کارش است و همه ی رنگهایش را هم از طبیعت می گیرد، رو به دوربین با ما صحبت می کند و از روش منحصر به فردش در نقاشی توضیحاتی می دهد؛ شیوه ای از نگارگری که قاعدتاً باید به دل بنشیند. و نه تنها روش نقاشی اش، بلکه نحوه ی زندگی اش در این روستا هم باید مطلوب باشد. چند بار ما تصویر او را در دل شب می بینیم که تنها در آغل گوسفندان نشسته است. و نیز تصویر آواز خواندن او را به صورت ضد نور در طبیعت شب می بینیم. او عاشقانه از خالق هستی می گوید، که: طبیعت یک طراح دارد و یک خیاط که آنرا دوخته؛ و خداوند طراح قدرتمند اینهمه زیبایی است. و نقاشی هم به همین ترتیب یعنی هدف متعالی که آنچه به نقش در می آید فریادی است وحشی؛ فریادی از درون؛ زیرا درد یعنی احساس؛ و نقاشی هم یعنی احساس.

این نقاشِ اهلِ دل، در مراحل ساخت آثارش، روی زمین می نشیند و تابلو را روی زمین می گذارد و وقتی به نمایش در آورد بر روی سه پایه و در فضای طبیعی باغ. او به ما می گوید که قبلاً با رنگهای ونزور آرتیس کار می کرده، حالا خودش رنگ را می سازد؛ آن هم از گیاه و مواد طبیعی خالص و ناب. اسامی تابلوهایش هم برای ما قابل تأمل است و اساساً شیوه ای که در طرح و نقش بکار می برد. او نقاش زمان حال است و در طریقتی شهودی زیست دارد. روحش با موسیقی عجین شده و در حالتی شبیه خلسه، به ما با تمسخر می نگرد و شروع می کند با بیلی که در دست دارد، آوازخوانان ادای نوازندگی تار را درمی آورد و به رقص در می آید و این شعر را تکرار می کند که: "دیوانه گر طغیان کند زنجیر و زندان بشکند..."

و این رقص، پایان این مستند است؛ که پیام کلّیِ آن "تجلی اعجاز هنر طبیعت به دست انسان تا سرحد طغیان" و نیز "درک حرکت جوهری در هنر سرشار از تجرید و انتزاع" است. پیام "خروج از قوانین موجود اجتماع امروز"، در سرتاسر فرم این فیلم با ریتم و نظمی دقیق و همسو با محتوا دیده می شود. و اینطور نیست که فیلمساز خود را کاملاً حذف کرده باشد و ما را به خود نقاش بسپرد بی هیچ نگرانی. فیلمساز آنچه را که باید در فرم رعایت کند، با اطمینان و تسلط کامل و با آرامش اجرا کرده تا ما خود را در همان فضایی حس کنیم که آن نقاش هست. گویی از یکسو همپای نقاش وارد متن فیلم می شویم که با زبان و کلام خودِ ما، از وجدانیات و تجارب باطنی اش می گوید و تصاویر عالم ماورائی را که به نقش درآورده نشانمان می دهد و از سوی

دیگر، کابرد صحیح نشانه ها و ریتم و موسیقی و نور و فضاسازی و حضور واسطه ای به نام فیلمساز را درک می کنیم، همراه با کلیت یکپارچه ای که فیلمساز رعایت کرده، که همین موجب می شود درکی اشراقی، شهودی و عارفانه را احساس و تجربه کنیم. البته شاید در چند صحنه، مخصوصاً در پایان، ارتباط ما گسسته شود؛ امّا در کل، یکپارچگی اثر آنها را نیز پوشش می دهد.

در فیلم مستند **"چاه نجوا"** (مصطفی جلالی فر، 20 دقیقه)، جمله ی "تقدیم به مادرم و اعجاز اعتقادش" آغازگر فیلم است: فیلمساز قصد دارد هم اصل اعتقاد راسخ را به شخص دیگری ارجاع دهد و هم در این اعتقاد، خودش نیز مشارکت کند؛ چون آن شخص، مادر خود اوست. سپس، گوینده ی متن فیلم ما را به "پشت این خاکستان و خاکستان دیگر..." دعوت می کند؛ و بعد صدای زن را می شنویم که: "چاهی در جمکران هست..." دیگر موضوع روشن می شود و متوجه می شویم که از سرگذشت چاه جمکران چیزهایی خواهیم دید و باورهای مریدان و معتقدان آن را. صدای روی تصاویر مسجد جمکران، درک خوبی به ما می دهد، مخصوصاً تصاویری که مسجد را از فاصله دور نشان می دهد، در غروب و در جوار دشت و سیاهه‌ی کوهستان دوردست. و این صدا که: "خواستار دیدارم من ..." و در نتیجه ما مخاطبان خودمان هم خواستار دیدار می شویم. امّا در ادامه، فیلمساز بجای تأکید بر روی همان فضاهای باز که مردم را پروانه وار نشان دهند، مانند گزارش های تلویزیونی به افراد مصاحبه شونده نزدیک می شود. حرفهای برخی از افراد مصاحبه شونده هم، که متأسفانه تقریباً همان جملات کلیشه ای است که در مستندهای تلویزیونی یا پروپاگاندا معمولاً می شنویم. نهایتاً این مصاحبه ها، چندان پیوند منطقی و پیش برنده ای هم در خط اصلی فیلم ایجاد نمی کنند. شاید نیازی نبود این تعداد از آدم ها حرف بزنند و تجربه های احساسی شان را به لفظ آورند. شاید مقداری بی کلامی و سکوت زائران و نمازگزاران خلوص معنادارتری را موجب می شد... این فیلم، در کل، مخصوصاً به دلیل تصویربرداری زیبای استاد یوسف شهیدی فر، مُهری در تأیید نظر فیلمساز بر خود دارد و تقدیمی خوبی است به شور مذهبیِ مادر و اعجاز اعتقادش؛ با این حال، به نظر می رسد باور و اعتقاد به مفاهیمی شبیه "... ز قعر چاه برآمد به اوج ماه رسید" و "... بگو بسوز که مهدی دین پناه رسید" جز در چند نمای ابتدایی، در بطن حرف و صحبت های آدم های آن، چندان جان نگرفته تا در مخاطب هم زنده شود.

فیلم مستند **"زندانی آزاد"** (محمود رضا قمری، 25 دقیقه)، به موقعیت شغلی یک روحانی که وظیفه ی ارشاد زندانیان را به عهده گرفته می پردازد: حسن بنیادی، مسئول فرهنگی زندان قم، از چگونگی انتصابش درزندان قم برای ما می گوید. و در مقابل، زندانی‌ها هم از حسن رفتار او، و اینکه وی توانسته دیدِ آنها را نسبت به روحانیت و اسلام عوض کند صحبت می کنند. این شخصیت با روشهای روان شناسانه سعی در الغای اخلاق دینی دارد و فاصله های مرسوم را کنار گذاشته و برای کمک به اصلاح زندانیان و آشتی آنان با مفاهیم مذهبی تلاشی موفقیت آمیز داشته است. در بسیاری از صحنه ها او ما را خطاب قرار می دهد و با لحنی صمیمی از حرفه اش می گوید. و در بسیاری از صحنه ها هم در جمع زندانیان است و با آنها گرم گفتگو. با آنکه تدوین این مستند گاه، به دور از سادگی است و همین موجب می شود که حالت ساختگی و پروپاگاندا به خود بگیرد، امّا چیدمان کلی صحنه ها به طوری است که خود روایتی ناب را عرضه می کند. روایتی قدسی که به گفت نیاید. موسیقی در این چیدمان، تأثیرگذارترین عنصر است. و ریتم دلنشینی را ایجاد کرده و نیز بازی نور و ظلمت در تصاویر حالت استعلایی چنین اثری را حفظ کرده است. در کل، به نظر می رسد این فیلم که به روان آدم ها توجه دارد، بجز مواردی که در میانه های فیلم، سادگیِ تدوین نادیده گرفته شده، کلیتِ فیلم، مخصوصاً آغاز و پایان آن - که بسیار قوی پرداخت شده - از موازین و عناصری برخوردار

است که شایسته ی امر قدسی و بینش استعلایی است؛ آنهم بی آنکه بحث عقل باوری و اشراق گرایی در میان باشد و صرفاً در محدوده ی مصداق همان یک مضمون فیلم که: از محبت خارها گل می شود.

نتیجه گیری

از آنچه گفته شد چنین نتیجه می گیریم که فیلمساز مستند، وقتی از امر قدسی سخن می گوید، تا فیلم مستندی را به جهت اثبات باوری قلبی ارائه کند، بسیاری از اصول و ظوابط هنرهای تجریدی و قدسی را در کار می گیرد که عمدتاً به فرم اثر مربوط هستند؛ هرچند محتوای کار می تواند در ساحت قدسی (بنا بر اعتقادات هر جامعه) باشد و یا حتی می تواند صرفاً محتوایی باشد که به پایگان اخلاقی، و سرشت پاک انسان اشاره دارد. البته فیلمساز به مضامین اعتقادی هر دین و یا هر جامعه ی فرهنگی توجه دارد (مثلاً در جامعه ی مسلمان: تأکید بر الوهیت و پرهیز از هرآنچه شِرک تلقی شود یا ثنویت).

این است که معمولاً مستندسازِ سینمایی در دو مقطع پیش و پس از تدوین کار خود را مطابق با "نظم" و "ریتم" پیش می برد؛ تا فرمی مقبول ارائه کرده و مخاطب را با رأی و نظر خود همسو کند؛ و از واقعیت موجود، حقیقتی والا عرضه بدارد. برخی از فرآیندهای این دو مقطع چنین است:

1- هنگام تصویربرداری: توجه به تم رنگی تصویر، توجه به بافت در تصویر، تأکید بر روی نمادها و عناصر تأثیرگذار، امکان مقایسه (مثلاً فشردگی جنس گنبد طلای امام رضا در مقایسه با گنبد منقوش گوهرشاد با آنکه بزرگتر است موجب درخشش بیشتر منبع نور، یعنی گنبد امام رضا، می شود)، و توجه به ماهیت دیالوگ های مصاحبه شوندگان برای بهگزینی در روند فیلم، و نگاه دوربین به افراد، حفظ آرامش و سکون، و فاصله گرفتن از شلوغی های درهم و برهم در آئین های عبادی جمعی و گردهم آیی مؤمنان، به منظور ارائه ی نگاهی از دور به یک مجموعه (که اگر این فاصله رعایت نشود چه بسا تقدس زدایی شود از عملکرد آن جمع و دیگر معنای "واعتصموا به حبل الله جمیعاً و لا تفرقوا" وارونه جلوه خواهد کرد)، تأکید بر روی معماری (داخل و خارج بنا) به عنوان اثرگذارترین فضا در اجرای امر قدسی (مکانهای عبادی، مثل مسجد و کلیسا، همواره قطبهای مهم مذهبی-اجتماعی انسانها محسوب می شدند و پناهگاه روحی و معنوی مردم بوده اند. مکانها باید در فضاسازی و میزانسن تصویر، مطابق با شأن و منزلتِ آنها گزارش شوند)، کاربرد صحیح نور و سایه برای القای تفکر دوگانگی نور و ظلمت، تأکید بر وحدت در عین کثرت (چنانکه گردندگان به دور خانه ی کعبه یک پیام بیش ندارند)، استفاده از قرینه ها برای نظم بخشی (مثلاً تصویر معکوس تاج محل در حوض با خود بنا می تواند یک چهار گوشه را پدید آورد اگر در حرکت پن یا تیلت و نه کرین گرفته شود)، هماهنگی و جای گیری انسان در طبیعت و ارتباط معنوی این دو، رعایت نسبت ها (مثلاً از بالای یک کوه یا از پشت چند بوته به انسانی در آن سوی جاده ی پایین: تأکید بر کوچکی انسان در برابر عظمت طبیعت قهار)، دقت در طول هر نما و سرعت حرکت دوربین، انتخاب بهترین نحوه ی گفتگوی فرد مصاحبه شونده با کارگردان یا دوربین و ارتباط او با مخاطبان در مستندهای پرتره، جاگیری صحیح دوربین در مراسم سماع و رقص های آئینی، و...

2- هنگام تدوین: توجه به بافت در موسیقی (موسیقی پلی فونیک یا مونوفونیک)، استفاده از سکوت معنادار، معنا بخشی نمادین به صدای صحنه، کاربرد نشانه های سه گانه (شمایلی، نمایه ای، نمادین) در جهت اثبات ایدئولوژی شخصی فیلمساز- در عین رعایت اصل مشاهده گری مستند -، مرکزیت موضوعِ فیلم و توجه به مقام یک اثر استعلایی (که قصد دارد مخاطب را در عین

آزادی در منش و بینش، به انتخابی ترجیحاً متعالی نزدیک کند؛ تعالی و حلاوتی مشابه یک شعر تغزلی با یادآوریِ الوهیت)، کاربرد صحیح نشانه ها و تمثیل ها و بینامتنیت ها از تصاویر آرشیوی مخصوصاً تصاویر مراسم آئینی، استفاده ی صحیح از رنگها هنگام اصلاح رنگ (مثلاً رنگ فیروزه ای به نشانه ی پاکی، تقدس و دوری از پلیدی؛ یا رنگ سبز که با دین مرتبط است)، تکرار معنادار صحنه ها و نماها و موضوعاتی که ریتم منظم فیلم را تأکید کند، و...

در پایان این نکته را بازمی گوییم که بهتر آنکه سرّ دلبران در حدیث دیگران گفته آید که بیان روایت از زبان دیگری و در قالب تمثیلی - واسطه ی پذیرفته شده - تأثیرگذارتر و باورپذیرتر است، و به عبارتی، این حدیث دیگران و نقل قول غیر مستقیم توسط یک راوی دیگر، اکنون می تواند برابر باشد با همان تکنیک های فرم در هنرهای امروزی و نیز در فیلم مستندی که داعیه ی رازگشایی اسرار دلبران داشته و فیلمساز آن قصد دارد مرشد ما باشد.

برخی منابع

- لوید، ژنویو، 1380، **هستی در زمان** (خویشتن ها و راویان در فلسفه و ادبیات)، ترجمه: حقیقی راد، منوچهر، انتشارات دشتستان

- **در جستجوی امر قدسی**، گفتگوی رامین جهانبگلو با سید حسین نصر، ترجمه: سید مصطفی شهر آیینی، نشر نی، 1385

- مقاله "**سینما و امر قدسی**" نوشته: هانری آژل، آمده آیفر؛ ترجمه گروه ترجمه، کتاب ماه هنر، بهمن و اسفند 1380، شماره 41 و 42، از صفحه 48 تا 53

ایمیل نویسنده: b-bouzari@hotmail.com

این مقاله ابتدا در انسان شناسی و فرهنگ منتشر شده است.

http://anthropology.ir/article/24834.html