



دوفصلنامه علمی پژوهش‌های علوم عقلی

سال دوم، شماره اول (دوم پیاپی)، بهار و تابستان ۱۴۰۴

ISSN: 3060-849X | EISSN: 3092-6726

مقاله ترویجی

چگونگی بازنمایی نفس مجرد از جهت جسم نداشتن و جامعیت مکانی در سینما

محمد جواد درویشی^۱



چکیده

انسان برای رسیدن به لذت برتر برآیندی، نیازمند افزایش آگاهی‌های خودش، خاصه مسائل فلسفی است. افزایش آگاهی با ابزارهای گوناگون ممکن است؛ اما ابزار رسانه و خصوصاً فیلم، توانایی بسیار زیادی در انتقال سریع و دقیق معانی گوناگون را دارد؛ به ویژه معانی و مفاهیمی که ادراکشان سخت است. در حال حاضر انتقال مفاهیم مهم دینی با فیلم، بسیار کم اتفاق می‌افتد و این باعث می‌شود مردم آگاهی لازم را نداشته، درگیر شبهات شوند و مقدمه لذت برتر را از دست بدهند. یکی از مؤثرترین مفاهیم دینی - فلسفی، مفهوم نفس مجرد است. نفس مجرد لوازمی همچون جسم نداشتن و جامعیت مکانی دارد که برای انتقال این مفهوم، پرداختن به لوازم آن ضروری است. راه حل این است که نمای POV در کنار نمای متعادل بدون عنصر مثبت، توانایی انتقال صفت جسم نداشتن نفس مجرد را دارد. همچنین قرارداد یک موجود در چندین مکان یک روایت تکرر زمانی نیز توانایی انتقال صفت جامعیت مکانی نفس مجرد را دارد.

واژگان کلیدی: نفس مجرد در سینما، احاطه مکانی در سینما، تجرد در سینما، فلسفه در سینما.

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۲

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰

۱. طلبه سطح دو و سه پیوسته رشته فلسفه و کلام اسلامی مدرسه علمیه عالی نواب، مشهد، ایران.

mohamadjavaddarvishy@gmail.com

هدف تمام انسان‌ها «به استثنا افراد عاشق و فانی» رسیدن به لذت برتر برآیندی است (وکیلی، ۱۳۹۷، الف، صص ۲۳-۲۷؛ وکیلی، ۱۴۰۱، الف، صص ۱۰-۲۰). انسان‌ها از به دست آوردن کمالات، تلاش برای کسب رضایت خدا یا گناه و طغیان کردن و حتی تحمل برخی درد و رنج‌ها در پی رسیدن به حالتی هستند که آن را لذت می‌نامیم. عمده دلیل تفاوت‌ها و اشتباهات در مسیرها و تشخیص لذت برتر، تفاوت در افکار و مبانی فکری افراد است (همو، ص ۲۷). اگر انسانی بیشترین لذت را در استعمال مواد مخدر بداند، به آن رو می‌آورد و اگر کسی تباهی دنیا و زندگی آخرتش را در استعمال آن بداند، از آن اجتناب می‌کند.

از آنجاکه اسلام مدعی داشتن برنامه برای رسیدن به سعادت و کمال انسانی است، لازم است برای رسیدن به آن، مبانی فکری عمیق اسلامی را فراگرفت (همو، ص ۲۷). به عنوان مثال گاهی کسی که مسلمان است، فکر می‌کند هدف آدمی این است که اولاً و بالذات باید رفتار یا اخلاقش را تغییر دهد، درحالی‌که زبان معارف اسلام اساساً و اولاً دعوت به حرکت و سیر و سلوک کرده است و رسیدن به لقاء الله را هدف واقعی می‌داند (وکیلی، ۱۳۹۷، پ، ص ۱۹، وکیلی، ۱۴۰۰، صص ۳۷-۴۳) و رسیدن به فضائل اخلاقی و انجام اعمال شایسته را در ذیل آن معنا می‌کند. همین مبنا به تنهایی اعمال جوارچی و جوانخی اشخاص را گاهی کاملاً تغییر می‌دهد.

منابع دینی دلالت بر این موضوع دارند که صرف فراگیری مبانی اسلامی و همچنین سلوک توسط شخص کفایت نمی‌کند و بهتر است برای حرکت سریع‌تر و راحت‌تر و رسیدن به برترین لذت، این حرکت و سیر و سلوک، جمعی اتفاق بیفتد؛ لذا لازم است افرادی که به ضرورت حرکت و سلوک رسیده‌اند و مبانی معرفتی اسلام را فرا گرفته‌اند، تلاش کنند این معرفت را به جامعه انتقال دهند. در حال حاضر اشخاصی همچون طلاب علوم دینی هستند که مبانی اسلامی را کسب کردند؛ لکن نمی‌توانند به عموم مردم یا طبقات مختلف جامعه انتقال دهند. برخی نیز توانایی انتقال پیام به عموم مردم را دارند، لکن خودشان درک دقیقی از معارف ندارند؛ همچون بسیاری از هنرمندانی که هنر صرف را فرا گرفته‌اند و تخصصی در زمینه مبانی و معارف اسلامی ندارند.

مسئله مهم این است که برای تسلط و غلبه در جنگ نامتقارن فرهنگی، انتقال معارف باید از طریق بسترهای ارتباطی جمعی و پرمخاطب (Mass Media) انجام شود که توانایی انتقال مبانی دینی را

به شیوه‌ای سریع و دقیق دارند. از جمله آن‌ها در این زمان، سینما و فیلم‌های سینمایی از مثال‌های امروزی این ابزارها است. اشخاص صاحب‌نظر در رابطه با اهمیت و جایگاه سینما در فرهنگ‌سازی و قدرت آن در غلبه نرم‌افزاری صحبت‌های زیادی داشته‌اند و حتی برخی گفته‌اند که همه فیلم‌ها چه خوب و چه بد، آموزشی هستند و هالیوود بهترین نهاد آموزشی روی زمین است (جانستن، ۱۳۸۳، ص ۱۲). برخی هالیوود را با مرکز آموزشی و مؤثری مثل هاروارد مقایسه کرده‌اند؛ اما با این وجود حوزه نفوذ سینما را نسبت به هاروارد گسترده‌تر دانسته‌اند (همو، ص ۱۲) و حتی برخی از نقش رسانه به عنوان ابزار دیپلماسی صحبت کرده‌اند (تابش، ۱۳۹۸، صص ۱-۱۰).

موفقیت غرب در این مسئله آشکار است و از آن با عنوان امپریالیسم فرهنگی یا سیطره و امپراتوری غرب در قبولاندن فرهنگ خودش بر دیگر فرهنگ‌ها یاد می‌شود.

به دلیل قدرت و سلطه رسانه‌ها و حجم بالای انتقال مبانی فرهنگی توسط رسانه‌ها، به ویژه رسانه‌های مدرن نظیر سینما، برخی همچون گیدنز، امپریالیسم فرهنگی را در چارچوب تبیین رسانه‌ای ارائه می‌کنند. بی‌تردید یکی از قدرتمندترین ابزارها برای امپریالیسم فرهنگی غرب، رسانه‌های آمریکایی با محوریت صنعت فیلم‌سازی هالیوود هستند. این موضوعی پذیرفته شده است که جهان‌بینی آمریکایی پیش از آنکه از هر طریق دیگری مطرح شود، از طریق هالیوود منتشر می‌شود. به تعبیر تحلیلگرانی همچون پروفیسور نوام چامسکی، نخستین کارکرد شرکت‌های بزرگ روابط عمومی، تبلیغات، سینما و تلویزیون، کنترل افکار است.

در وضعیت موجود بیان دقیق و رسایی برای تفهیم عمیق مبانی فکری اسلامی به ندرت یافت می‌شود؛ بدین گونه که در اکثر بسترهای ارتباطی جبهه اسلام نظیر سینما، یا توجهی به مبانی اسلامی نیست یا عمدتاً تمرکز ناظر به مسائل تاریخی و یا اخلاقی است و در پاره‌ای از مصادیق حتی مسائل ضد اخلاق و ضد خانواده ارائه و موجب ترویج آن می‌شود. نمونه بارز آن در سینمای خانگی است که بعضاً مردان را اهل هوس معرفی می‌کند. آثاری همچون فیلم «برادران لیل» به راحت‌ترین شکل ممکن با ارائه تصویری بسیار بد از مفهوم پدر و بی‌عرضگی برادر، حمایت و قومیت مردانه را به بدترین شکل ممکن تخریب می‌کند.



از این رو، نیاز است نقاط نفوذ مفاهیم عقلی و اسلامی در قاب سینما و روش تصوّر سازی آن، شناسایی شود تا ارتباط بین فلسفه اسلامی (به عنوان علم و مبنای هستی شناختی علوم دینی) و علم هنر و رسانه و به دنبال آن ابزارهای ارتباط جمعی برقرار شود. همچنین به دنبال آن، تصور صحیحی از مفاهیم صعب و دیرفهم فلسفی و دینی در اذهان پرشبهه مخاطب، ایجاد و کاشته خواهد شد تا به مرور زمان جوانه بزند و زمینه دستیابی مخاطب به سعادت را فراهم کند.

اگر چنین بیانی به وجود نیاید، موجب می شود تا شبهات گوناگون نسبت به مبانی دینی رشد کرده، بی جواب بماند و ترویج شود. در بعضی مقاطع، نظام معرفتی اسلام یا حکومت جمهوری اسلامی نیز دچار تحریف می شود؛ کما اینکه نوجوانان، امروز در چنین فضای مسمومی زندگی می کنند و آثار تنفس در چنین فضایی مشهود است. این مسئله منجر به از بین رفتن آخرت و از دست دادن لذت برتر برآیندی می شود؛ در حالی که نیاز واقعی هر انسانی در رسیدن به آن تعریف شده است.

به عنوان مثال فیلم هایی که نفس مجرد و حقیقت انسان را به شکل یک جسم مثالی ترسیم می کنند، نظیر فیلم های سینمایی ghost story و a ghost، از بیان آثار روح مجرد نظیر احاطه مکانی و... صرف نظر می کنند و چه بسا بنا بر هستی شناسی خود اساساً این مسئله را تکذیب کنند. این وضعیت باعث می شود مخاطب این فیلم، عالم آخرت را برتر و لذت بخش تر از عالم دنیا نداند و در نتیجه توجهی به زندگی آخرت نداشته باشد؛ در حالی که طبق آموزه های اسلامی و آیاتی چون «وَإِنَّ الْآخِرَةَ لَهِیَ الْحَيَوَانُ» (عنکبوت/۶۴)، زندگانی واقعی و حقیقی و لذت بخش در آخرت است.

در مقاله حاضر به این مسئله پرداخته می شود: «چگونه نفس مجرد (با لحاظ بی جسم بودن و احاطه بر مکان) را در پرده سینما بازنمایی کنیم؟». پاسخ به این مسئله، سه مرحله دارد (برای پاسخ به این مسئله باید به سه موضوع پرداخته شود):

۱. تعریف نفس و اهمیت پرداختن به آن
۲. چگونگی تصوّر سازی از نفس مجرد
۳. نحوه تصوّر سازی احاطه مکانی نفس در سینما

مرحله دوم با توجه به جسم نداشتن نفس و به وسیله دکوپاژ فیلم و مرحله سوم با محوریت ابزار روایت داستان در سینما پیش خواهد رفت.



در پیشینه عام این مسئله می‌توان به مقالات «فلسفه از رهگذر سینما، مجید اخگر»، «فیلسوفان در سینما، جفری آبل مترجم حری»، «سینما در فلسفه سنت گرا» جایگاه سینما در اندیشه سید حسین نصر»، «ادب و هنر رویکردهای فلسفی سینمای ایران، نادر ساعی ور»، «گفت‌وگو (فلسفه سینما) فلسفیدن با دوربین، محمد شهبانوچهر دین پرست» در پایگاه اینترنتی نورمگز با کلیدواژه فلسفه در سینما به مقالات «الگوی تحلیل تماتیک رنج اگزیستانسیال در سینما بر مبنای فلسفه کی‌یرکگور با نگاه به آثار داریوش مهرجویی و توماس وینتربرگ»، «مبانی فلسفی زمان در روایت مدرن و پست مدرن و واکاوی مفاهیم فلسفه برگسون و دلوز در سینمای تارکوفسکی و آنگلوپولوس» در پایگاه اینترنتی گنج با کلیدواژه فلسفه و سینما؛ و مقاله «گفت‌وگو فلسفه به روایت سینما» پایگاه مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی با کلیدواژه فلسفه در سینما اشاره کرد. منابعی همچون پایگاه اطلاع‌رسانی حوزه، پرتال جامع علوم انسانی، کتابخانه آیت الله قاضی و معاونت آموزش حوزه‌های علمیه با توجه به کلیدواژه‌های این مقاله پیشینه‌ای نداشتند. این مقالات عموماً ناظر به جایگاه کلی علم فلسفه نسبت به هنر و سینما می‌باشند و نسبت به بازنمایی مفاهیم خاص، بالاخص روح اظهارنظری نداشته‌اند.

موضوع این مقاله پیشینه خاص نداشته، از این نظر نوآوری دارد.

۱. مباحث کلی مفهوم نفس مجرد

۱-۱. تعریف نفس و مجرد

موجود مجرد اگر با اجسام ارتباط تصرفی داشته باشد، به آن نفس اطلاق می‌شود و اگر کاملاً مفارق از ماده و بدون تعلق به آن باشد (امینی نژاد، ۱۳۹۸، ص ۶۲)، عقل است. کلمه مجرد در مقابل کلمه مادی است؛ مادی یعنی آنچه منسوب به ماده است. ماده در اصطلاح علم فلسفه دو معنا دارد: یکی ماده اولی یا هیولی که قوه صرف است. معنای دوم ماده ثانیه است که با فعلیت جمع می‌شود (مطهری، ۱۳۹۵، ج ۵، ص ۴۱۲). مادی به معنای دوم به معنای جسمانی است که هم شامل جسم می‌شود و هم اموری که در جسم حلول می‌کنند و اوصاف آن را می‌پذیرند. ملاصدرا بحث تجرد نفس را تحت عنوان «أَنَّ النفس الناطقة ليست بجسم ولا مقدار ولا منطبعة في مقدار» مطرح می‌کند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۳، ج ۸، ص ۲۶۰)؛ یعنی آنچه جسم و مقدار مادی ندارد. ملاصدرا جسم را جوهری دارای ابعاد سه‌گانه می‌داند و ملاک در مورد نفس و عقل را ارتباط تصرفی با جسم بیان می‌کند (همو، ج ۴، ص ۲۳۴). برخی فیلسوفان معاصر،



پاره‌ای از لوازم جسم مثل انقسام‌پذیری، مکان داشتن، زمان داشتن، وضع داشتن، قابلیت اشاره حسی، قوه و قابلیت تغییر را نیز از مجرد سلب کرده‌اند (مصباح یزدی، ۱۴۰۱، ج ۲، ص ۱۲۵؛ طباطبائی، ۱۳۹۷، ج ۲، ص ۴۲). خلاصه آنکه مجرد اعم از نفس و عقل، موجودی است که ویژگی‌های امتداد در ابعاد سه‌گانه، انقسام‌پذیری، مکان داشتن، زمان داشتن، وضع داشتن، قابلیت اشاره حسی، قوه داشتن و قابلیت تغییر را ندارد (همان). پس روح به طور مطلق اثری غیرمادی و فوق زمان و مکان دارد و جسم نیست (طباطبائی، ۱۳۶، ج ۱۲، ص ۱۵۴ و ج ۲۰، ص ۱۳۸).

۲-۱. تاریخچه بحث

سقراط اولین فیلسوف در تاریخ فلسفه غرب است که تجرد نفس را مطرح کرده است. افلاطون نیز به تجرد نفس معتقد بوده است. در نظر او نفس انسان موجودی مجرد است که پیش از تعلق به بدن نیز وجود داشته و قدیم است. در فلسفه اسلامی، فلاسفه تحت تأثیر تعالیم دین اسلام همچون کندی قول به تجرد نفس را پذیرفتند. برخی دیگر هم این نظر را نپذیرفته‌اند. در نظر فارابی، نفس انسان جسمانیت‌الحدوث و روحانیت‌البقاء است. نظر ملاصدرا نیز بر همین است (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۳، ج ۸، ص ۳۰۳؛ فیروزجایی، ۱۳۹۹، صص ۴۰۹ - ۴۱۰).

۳-۱. اهمیت بحث از نفس مجرد

در برخی روایات، معرفت نفس برابر با شناخت خداوند متعال دانسته شده است و به نوعی حتی مقدمه معرفت الله نیز معرفت نفس بیان شده است؛ مانند روایت شریفه «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» و همچنین روایت نبوی «أَعْرِفْكَ بِنَفْسِهِ أَعْرِفْكَم بَرَبَّهُ» (بن‌شعیری، ۱۳۹۲، ج ۱، ص ۴).

ملاصدرا، مرحوم سبزواری در تعلیقه اسفار، پیروان حکمت متعالیه و برخی دیگر از این دو روایت تجرد نفس را استفاده کرده‌اند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۳، ج ۸، ص ۳۰۶). علت این برداشت آن است که شناخت نفس باعث می‌شود نسبت به خدا و صفات او شناخت حاصل شود و چون تجرد از ویژگی‌های خداوند است، پس نفس هم از آن بهره‌مند است؛ در غیر این صورت، شناخت نفس، شناخت خدا نخواهد بود.

علامه مجلسی با استفاده از روایت نخست یعنی «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ»، ده شباهت را بین

نفس و خدا از برخی از علما نقل کرده است (مجلسی، ۱۳۸۴، ج ۵۸، ص ۱۰۰). با شناخت این ده ویژگی در نفس، می‌توان به ده ویژگی در خدا پی برد:

۱. از تدبیر نفس نسبت به بدن به تدبیر خدا نسبت به عالم؛
۲. از وحدت نفس به وحدت خدا؛
۳. از قدرت نفس بر حرکت دادن بدن به قدرت و اراده خدا بر حرکت مخلوقات؛
۴. از آگاهی نفس به بدن و اعضای بدن به علم خدا به عالم ماده؛
۵. از تسلط نفس بر بدن و اعضای آن به تسلط خدا بر عالم ماده؛
۶. از تقدم نفس بر بدن و جاودانگی‌اش پس از آن به ازلیت و ابدیت خدا؛
۷. از ناآگاهی و ناتوانی شناخت نفس به عدم احاطه شناختی بر ذات حق؛
۸. از بی‌مکان بودن نفس در بدن به بی‌مکانی خدا؛
۹. از لمس ناپذیر بودن نفس به لمس ناپذیر بودن خداوند؛
۱۰. از دیده نشدن نفس با چشم سر به نامرئی بودن خداوند.

این ویژگی‌ها خصوصاً سه ویژگی آخر یعنی بی‌مکانی، ملموس نبودن و با چشم سردیده نشدن از ویژگی‌های موجود مجرد است که هم در نفس وجود دارد و هم در خدای تعالی. خلاصه اینکه روایات مذکور که معرفت نفس را با معرفت رب برابر می‌دانند، تنها وقتی معنای دهند که نفس انسان نیز مانند خداوند متعال مجرد باشد. این نکته را با توجه به اطلاق روایت، که شناخت را محدود به جهت و قید خاصی نکرده است، بیشتر می‌توان درک کرد. در واقع نفس انسان آینه تمام‌نمای رب است؛ هرچند به اندازه خودش. تجرد، از ویژگی‌های خداوند است و با توجه به آنچه بیان شد، نفس انسانی هم در وجود و هم در ویژگی‌های وجودی‌اش به خدا شباهت دارد؛ در نتیجه تجرد نفس هم ثابت می‌شود.

۴-۱. ادله نفس مجرد

برای اثبات تجرد در روح و نفس انسان ادله بسیار زیادی در کتب فلاسفه و حکما وجود دارد؛ لکن ما به یک مورد از آن‌ها که مستقیماً مربوط به موضوع مقاله است، اشاره می‌کنیم:

۱-۴-۱. نداشتن امتداد مکانی

این دلیل مبتنی بر یک قیاس اقترانی شکل دوم است؛ بدین صورت که من دارای امتداد مکانی نیستم و موجودات جسمانی دارای امتداد مکانی هستند پس من جسمانی نیستم.

۱-۴-۱. توضیح اجمالی

هر شیء مادی متغیر است. تغیر باعث تفرق، مخفی ماندن و حجاب داشتن هر جزء از جزء دیگر است؛ به گونه ای که هیچ جزئی نزد دیگری حاضر نیست؛ لذا موجود متغیر و ممتد کاملاً از اجزاء خود جدا و غایب است. ما هم وجدان می کنیم که به نفس خود کاملاً علم حضوری داریم و نزد خودمان حاضر است؛ لذا امتداد ندارد و هم وجدان می کنیم نسبت به اجزاء سابق خود علم حصولی داریم؛ بنابراین تغیر هم نداریم (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۲، ج ۸، ص ۲۶۸؛ امینی نژاد، ۱۳۹۸، ص ۶۶).

۱-۴-۲. توضیح تفصیلی

عالم دنیا عالم اجسام است و اجسام ملازم مکان و امتداد مکانی اند. مکان و امتداد هم مناط و ملاک غیبت هستند. از خصوصیات مکان این است که هیچ موجود مکانی با موجود مکانی دیگری نمی تواند رابطه حضوری داشته باشد؛ بلکه همه از یکدیگر غایب اند. مثلاً درباره میز گفته می شود این یک میز است و خودش به خودش احاطه دارد؛ اما با کمی دقت دریافت می شود که میز خود ندارد. آیا واقعاً خودش این گوشه میز است یا آن گوشه دیگر؟ آیا بالای میز است یا پایین؟ وقتی دقت شود، فهمیده می شود که اجزای میز همه از یکدیگر غایب و مخفی هستند. قسمت بالای میز از قسمت پایین آن و قسمت پایین آن از قسمت بالای آن غایب است و قسمت راست آن از قسمت چپ آن پنهان است و همین طور همه اجزاء از یکدیگر پنهان هستند و نمی توانند یکدیگر را پیدا کنند. وقتی بیشتر دقت شود به مولکول و اتم می رسد و فهمیده می شود که هسته اتم از الکترون آن غایب است و الکترون آن از هسته اش غایب است. هسته اتم که در نظر گرفته شود، آن هم همین طور فهم می شود. امتداد و کشش به معنای جدایی است. در یک امتداد هر قسمت که لحاظ شود از قسمت های دیگر جدا و بی خبر و بی اطلاع است. به تعبیری گفته می شود که در عالم ماده هیچ شیئی پیدائی شود که نسبت به شیء دیگر حضور و در نتیجه شناخت و آگاهی داشته باشد و در عالم ماده همه از یکدیگر بیگانه اند. هر چه ریزتر بررسی شود و ذرات شکافته شوند، باز هم بیگانگی وجود دارد.

امتداد، خصوصیت عالم جسم است و جسم مادی و جسم مثالی هر دو، این خصوصیت را دارند. هر جا که جسم باشد، این بیگانگی و غیبت یافت می شود. ممکن است دو جسم یا دو ذره به هم بچسبند و وصل شوند؛ ولی هر بخش از هر یک از آن ها که در نظر گرفته شود، از دیگری کلاً جداست و امکان احاطه بر دیگری را ندارد (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۲، ص ۳۰۱؛ امینی نژاد، ۱۳۹۸، ص ۶۵) و

هیچ قسمت اشتراکی ندارد که بتواند نزد دیگری حاضر شود. بنابراین، میز وصف وحدت را به معنای حقیقی ندارد؛ بلکه از اجزای مختلفی تشکیل شده است که هریک از دیگری مستقل است؛ مثل روکش، میخ، پیچ و....

فقدان وصف وحدت در اجزای جسم نیز مشاهده می شود؛ یعنی میخ نیز از خرده آهن های ریز، خرده آهن از مولکول، مولکول از اتم و... تشکیل شده است؛ لذا در عالم اجسام شیئی که واقعاً وحدت داشته باشد یافت نمی شود. به اصطلاح حکما، جسم یعنی موجود امتداددار، و امتداد نیز با وحدت حقیقی ناسازگار است. تمام وحدت هایی که در اجسام مشاهده می شود، عبارت است از مجموعه ای که قابلیت تکه تکه شدن دارد، دارای اجزاء و بالا و پایین، و قسمت های مختلفی است که فعلاً به یکدیگر چسبیده اند.

از این رو گفته می شود میز، پایه، میخ و هیچ موجود جسمانی دیگر وحدت حقیقی ندارد تا بخواهد از خود به من تعبیر کند. نتیجه اینکه عالم اجسام امتداد مکانی دارد و مکان همیشه موجب غیبت و جد شدن اطراف از یکدیگر است؛ لذا برای فهم امتداد یا عدم امتداد نفس انسانی، باید به خود انسان رجوع کرد و درون او را کاوش کرد. (وکیلی، ۱۴۰۱، ب، صص ۷۹-۸۳).

۲. طریقه تصور سازی دقیق تر، از نفس مجرد با تمرکز بر ویژگی جسم نداشتن به وسیله

دکوپاژ و زبان بصری سینما

۲-۱. مقدمه

در حقیقت رتبه اصل وجود یک موجود مقدم بر جسمش می باشد. تقریباً در تمام فیلم های سینمایی توجه به هستی و جسمانیت یک موجود به صورت هم زمان اتفاق می افتد؛ دقیقاً همان چیزی که ما با آن در دنیا مأنوسیم و موجب شده در پس زمینه ذهن خود همیشه موجودات را دارای جسم پنداشته و بگوییم تا چیزی را نبینیم باور نمی کنیم. اما در پاره ای از ژانرها و فیلم ها به دلیل اهداف مورد نظر کارگردان ابتدا به هستی موجودی اشاره شده و با فاصله زمانی به چستی و جسمانیت آن اشاره می شود. اینکه چگونه مخاطب در سینما بدون دیدن چستی و جسم پی به هستی موجودی می برد به نوبه خودش جالب است.

با بررسی این نمونه ها می بینیم در پاره ای از مصادیق آثاری خاص برای آن موجود تعریف شده و با دیدن آن آثاری به بودن آن موجود می بریم. نمونه اش را در ژانرهای ترسناک می توان دید آن جایی که



مخاطب بدون اینکه روح را ببیند، با به هم ریختگی خانه، جابه جاشدن اشیا و تکان خوردن وسایل داخل خانه می فهمد موجودی هست ولو اینکه من او را نمی بینم. البته در اواسط چنین فیلم هایی یا انتها آن ها در تقریباً تمام موارد، تصویر مجسم آن روح نشان داده می شود؛ اما نکته اینجاست که قبل دیدن آن جسم هم مخاطب احساس وجود چنین موجودی را داشت و تأثیری در اصل این باور او نداشت.

در برخی دیگر از مصادیق نحوه جاگیری دوربین و عناصر مثبت باعث می شوند تا مخاطب گمان کند موجود دیگری در میان هست غیر از آنچه که ما می بینیم. مثلاً در پلان هایی که بین پشت کاراکتر در قلاب و دیواره کادر فاصله قابل توجهی وجود دارد و در اصطلاح بک روم (Backroom) زیادی دارد، مخاطب این را احساس می کند که موجود یا شیئی به شخصیت داخل تصویر نزدیک شده که این احساس هم همراه با حس خطر هم می باشد.

این موارد نمونه هایی هستند که می توان با تکیه بر آن ها گفت در سینما می شود به صرف هستی موجودی بدون در نظر گرفتن جسم، آن را بازنمایی کرد و درباره آن تصورات و تصدیقاتی ارائه کرد. حال سؤالی که مطرح است این است که اگر بخواهیم در یک فیلم سینمایی به وجود نفس مجرد اشاره کنیم، کنش و واکنش هایی از آن نشان دهیم و درباره اش تصورات یا تصدیقاتی را ارائه دهیم، دقیقاً چگونه دکوپاژ کنیم؟

پیش از پرداختن به مسئله اصلی باید به یک سؤال مهم پاسخ داد که آیا ذهن انسان از طریق تصویر دوبعدی به سمت مدلول تصویری حرکت می کند یا اساساً تصویر یا مجموعه تصاویر چنین قابلیتی را ندارند؟ بررسی منابع سینمایی محقق را با گزاره هایی نظیر «هر نمای POV دلالت بر هم ذات پنداری دارد» یا گزاره «هر رنگ قرمز دلالت بر خشونت دارد» روبرو می کند و سؤال قبل نزد او مطرح می شود: چگونه نمای x ذهن انسان را به احساس هم ذات پنداری سوق می دهد؟ آیا این گزاره ها قطعی هستند یا ظنی؟ دلالت های درون گزاره ها عقلی است یا طبعی یا وضعی؟ آیا موضوع قضیه به صورت مطلق قابلیت حمل قضیه بر آن را دارد یا باید برخی مسائل دیگر هم باشند تا چنین حملی محقق شود؟ پاسخ به این سؤالات از این جهت اهمیت دارد که اگر پاسخ داده نشوند، پیش فرض این مقاله و بسیاری از تئوری ها و زیرمتن ها در سینما از ابتدا زیر سؤال رفته، محال ذاتی خوانده می شوند.



همچنین پاسخ به این سؤالات هنرمندان را در تولید آثار هنری و تبدیل زیرمتن فیلم به فیلم یاری کرده، از طی کردن مسیر غلط جلوگیری می‌کند. به عبارت دیگر این سؤالات معرفت‌شناسی سینما هستند.

نکته‌ای که باید بدان توجه کرد این است که مراد ما از سینما - فارغ از اختلافات در تعریف آن - یک رسانه و ابزار ارتباطی دیداری و شنیداری است و صرفاً به مکانی که در آن فیلم سینمایی به صورت عمومی پخش می‌شود، اطلاق نمی‌گردد.

۲-۲. پیش فرض های معرفت‌شناسی سینما

اولاً در سینما آنچه رخ می‌دهد بازنمایی است و طبق برخی آراء، این بازنمایی ابتدا سبب تأثیرات روحی و در ادامه سبب ایجاد برخی تصورات ذهنی و تصدیقات می‌شود.

ثانیاً می‌توان به شکل مجبه جزئی به بسیاری از گزاره‌های موجود در منابع سینمایی را پذیرفت؛ همچون «هر رنگ قرمز دلالت بر خشونت می‌کند» یا «هر نمای POV دلالت بر هم ذات‌پنداری با موجود می‌کند».

علت پذیرش گزاره اول به این شرح است: ذهن انسان در برخی نماهایی که رنگ قرمز وجود دارد، خشونت را تصور می‌کند و در برخی نماهایی که رنگ قرمز وجود ندارد، خشونت را تصور نمی‌کند؛ لذا در همان مصادیق که تصور خشونت می‌کند، این گزاره صادق است و به نحو مجبه جزئی پذیرفته می‌شود. بنا بر نظر ابن سینا هر گزاره‌ای که به شکل مجبه جزئی قبول شود، مصادیق آن نیز بالفعل وجود دارد. به عنوان مثال در انیمیشن درون بیرون (INSIDE OUT) به کارگردانی پیت داکتر، ساخته استودیو پیکسار و والت دیزنی، شخصیتی که به عنوان قوه خشم در نظر گرفته شده، رنگ قرمز دارد و اساساً نماد خشونت است. هر زمان که فضای فیلم خشم می‌شود، این کاراکتر در قاب حضور پیدا می‌کند و از سرش آتش قرمز رنگی خارج می‌شود. با مشاهده این نماها و آثار دیگر کارگردانان گزاره فوق به نحو جزئی تأیید می‌شود.

ثالثاً در برخی منابع سینمایی، گزاره‌ها به شیوه‌ای هستند که دلالت بین دو چیز را بیان می‌کنند. بحث در این مسئله که این دلالت‌ها چه نوع دلالتی است، از اهمیت بالایی برخوردار است؛ چرا که مثلاً اگر اثبات شود نوع دلالت وضعی بوده است، جهان‌بینی، اهداف، دیدگاه و جایگاه واضع یا واضعین در این



دلالت یا دلالت‌هایی که برای غیرمتخصصین آشکار نیستند، بسیار تأثیرگذار خواهند بود، هم از جهت آثار فنی و هنری و هم از جهت آثار معنوی و تأثیر در سیر وسلوک. بررسی تاریخچه نماها یا دیگر عناصر سینما در رسیدن به این پاسخ کمک می‌کند؛ لکن چون پاسخ به این مسئله در این مقاله اثر مستقیم ندارد به آن پرداخته نمی‌شود.

رابعاً سینما با عنوان یک رسانه و هنر ترکیبی شناخته می‌شود؛ یعنی مجموعه‌ای از علم موسیقی، داستان‌نویسی، تصویربرداری، بازیگری، روان‌شناسی رنگ، فضاسازی و... در کنار هم باعث پیدایش هنر سینما شده‌اند. حال اگر گفته می‌شود در سینما رنگ قرمز نماد خشونت است، سؤال به ذهن می‌آید: آیا دیگر عناصر فیلم مثل موسیقی هم باید در همین راستا حرکت کنند یا موضوع به تنهایی کفایت می‌کند؟ پاسخ اجمالی: بسته به موضوعی که در این گزاره‌ها هست، جواب هم متفاوت می‌شود؛ یعنی برخی عناصر همچون موسیقی ممکن است به تنهایی مدلول را تصویر و تعریف کنند؛ اما برخی عناصر همچون رنگ ممکن است این قابلیت را نداشته باشند؛ لذا اگر گفته شود برخی رنگ قرمزها در سینما دلالت بر خشونت می‌کنند، باید گفت صدق این حمل از باب تغلیب است؛ یعنی مجموعه تکنیک‌ها و قواعدی مثل موسیقی، ترکیب‌بندی، نورپردازی و رنگ قرمز دلالت بر خشونت می‌کنند؛ لکن چون در این مجموعه، اهمیت رنگ قرمز از دیگر قواعد بیشتر است، به عنوان موضوع لحاظ می‌شود و خشونت، مدلول رنگ قرمز محسوب می‌شود.

ثمره این مسئله در بحث این است که اگر گفته می‌شود نمای POV همراه با نمای متعادل بدون عنصر مثبت، دلالت بر موجود بدون جسم دارد، نباید گفته شود این موضوع به تنهایی چنین دلالتی ندارد؛ زیرا مجموعه قواعدی همچون داستان و موسیقی و... همراه با این موضوعات است؛ لکن از باب غلبه اهمیت موضوع گفته شده همان به عنوان موضوع لحاظ می‌شود. البته آنچه این دلالت بر آن استوار شده است همین نمایی است که به عنوان موضوع در گزاره آورده شده است. تفصیل این گزاره در قسمت استدلال آورده می‌شود.

۲-۳. روح مجرد در سینمای ایران و جهان

تعدادی از فیلم‌های سینمایی که به مفهوم روح پرداخته‌اند، بررسی شده و نتیجه این شد که روح مجرد در سینما، مفهومی است که به چندین شکل و در قالب‌های متفاوتی به تصویر کشیده شده است. این

مفهوم معمولاً به نمایش شخصیت‌هایی اشاره دارد که به نوعی از بدن فیزیکی خود جدا شده‌اند و در قالب بدن دیگر دیده می‌شوند. در طول تاریخ سینما، ایده روح در ژانرهای مختلفی نظیر ترسناک، فانتزی، معمایی و... به کار گرفته شده است. می‌شود به فیلم‌های کلاسیک و مدرنی اشاره کرد که در آن‌ها اشباح، روح‌های سرگردان یا حتی تجربیات نزدیک به مرگ به تصویر کشیده شده‌اند. برخی از فیلم‌های معروفی که به این موضوع پرداخته‌اند، عبارت‌اند از:

فیلم سینمایی *گوست یا روح* (Ghost 1990): در این فیلم، مردی همراه با نامزدش در یک خیابان خلوت کشته می‌شود. قتل از قبل توسط دوست آن‌ها طراحی شده است تا اموالشان را به سرقت ببرد. پس از مرگ، روح مرد از بدنش جدا می‌شود و در دنیای زمین باقی می‌ماند. او از طریق یک واسطه انسانی با نامزدش ارتباط برقرار کرده، تلاش می‌کند تا توطئه دوستش را خنثی کند. بعد از موفقیت، روح به سوی هاله‌ای از نور حرکت کرده و انگار دروازه‌ای به دنیای دیگری باز می‌شود. در انتها، روح قاتل توسط موجوداتی شبیه دود سیاه به جایی دور کشیده می‌شود. فیلم به مفهوم روح پرداخته است، اما رویکرد آن به گونه‌ای است که انسان پس از مرگ جسمانی، همچنان با بدن خود مواجه است و همین بدن است که در دنیای بعدی حرکت می‌کند و تجربه‌هایی از خوشی یا عذاب را از سر می‌گذراند. روح در این اثر با ویژگی‌های جسم نداشتن و غیرملموس بودن در تضاد است و نسبت به فرازمان بودن و تسلط نفس بر بدن مسکوت است.

فیلم سینمایی *داستان یک روح* (A Ghost Story 2017): این فیلم داستان مردی است که پس از کشته شدن در تصادف، روحش به خانه‌اش بازمی‌گردد و در قالب یک روح، همسرش را می‌بیند که تلاش دارد به زندگی عادی خود بازگردد. شخصیت اصلی داستان پس از مرگ، درحالی که بدنش در پزشکی قانونی پوشیده شده با پارچه سفید است، از حالت نشسته خارج می‌شود و همچنان با پارچه روی سر و بدنش حرکت می‌کند. او حتی از دروازه نورانی که به سوی دنیای دیگر باز می‌شود، عبور نمی‌کند؛ بلکه مکث کرده، به خانه‌اش بازمی‌گردد. روح در این اثر با ویژگی‌های جسم نداشتن و غیرملموس بودن در تضاد است و نسبت به فرازمان بودن، فرامکان بودن و تسلط نفس بر بدن مسکوت است.

فیلم سینمایی *بیتل جوس* (brrtlrjuise 1988): در این فیلم، تعدادی روح درون یک خانه زندگی می‌کنند و ظاهری مشابه انسان‌ها دارند. این ارواح می‌توانند با انسان‌ها صحبت کنند، دیده شوند و در



اجسام تأثیر بگذارند. برخی از این ارواح قدرت تغییر ظاهر خود را نیز دارند. افراد مذهبی یا جن‌گیرها قادر به تسخیر و نابود کردن این ارواح هستند. فیلم به‌طور کلی تصویری از ارواح را ارائه می‌دهد که آن‌ها بیشتر شبیه انسان‌های زنده هستند و از ویژگی‌های جسمانی آن‌ها استفاده می‌شود. روح در این اثر با ویژگی‌های جسم‌نداشتن، غیر ملموس بودن و جاودانگی در تضاد است و نسبت به ویژگی‌های فرازمان بودن، فرامکان بودن، وحدت نفس و تسلط نفس بر بدن مسکوت است.

انیمیشن کوکو (cocco 2017): این انیمیشن داستان پسری است که به‌طور غیرمنتظره وارد دنیای مردگان می‌شود. در این دنیا، او با ارواح اجدادش ملاقات می‌کند. یکی از ویژگی‌های خاص این انیمیشن، توانایی ارواح برای عبور از اجسام مادی است. ارواح در این دنیا، تنها توسط دیگر ارواح قابل مشاهده هستند و انسان‌های زنده قادر به دیدن آن‌ها نیستند. روح در این اثر با ویژگی‌های جسم‌نداشتن و غیر ملموس بودن متضاد است و نسبت به ویژگی‌های، فرازمانی، فرامکانی، تسلط نفس بر بدن مسکوت است. استفاده از حاشیه نوری (stroke) برای نشان دادن ارواح و جدا کردن آن‌ها از دنیای مادی، از تکنیک‌های اصلی برای بازنمایی ارواح در این انیمیشن است.

این مثال‌ها تنها بخش کوچکی از نمایش روح در سینما هستند و هر کدام به شکلی خاص، این مفهوم را بررسی و تجربه می‌کنند. به‌طور کلی در بعضی موارد، روح به‌عنوان یک دستگاه داستانی برای طرح موضوعاتی مانند مرگ، معنویت، و اتصال غیرمادی بین اشخاص استفاده می‌شود.

۴-۲. تعریف دکوپاژ و عناصر مقوم آن

دکوپاژ یک واژه فرانسوی است (d-coupage). در اصطلاح سینما این‌گونه تعریف می‌شود: به مجموعه برنامه‌ها و مدیریت‌های کارگردان برای اندازه‌نماها، ترکیب‌بندی، موقعیت و زاویه و حرکت دوربین، نورپردازی، نوع اتصال نماها به یکدیگر و... در مرحله تولید، تا عوامل فنی و تولید فیلم بر اساس آن دکوپاژ گفته می‌شود. همچنین از دکوپاژ به عنوان فیلم‌نامه آماده ساخت یا متن نهایی مرحله فیلم‌نامه‌نویسی همراه با توضیحات بصری نام برده شده است (بازنار، ۱۴۰۲، صص ۶-۸).

دکوپاژ در زبان فرانسه یک اسم فعل به معنای برش است و در فرایند دکوپاژ یک فیلم، روایت فیلم‌نامه به قطعاتی بریده می‌شود و طرحی با جزئیات بر اساس آماده فیلم‌برداری را می‌سازد که در آن،

جایگاه قرارگرفتن دوربین، توضیحات صحنه برای بازیگران و حتی تغییرات نماها معلوم می شود (همو، صص ۶-۸). براساس این تعریف می توان گفت ارزش یک اثر هنری سینمایی، مبتنی بر کیفیت و دقت دکوپاژ آن می باشد.

۲-۵. روش ارائه نفس مجرد از حیث تجرد و استدلال آن

شاید راه های متعددی برای ارائه موجود بدون جسم در سینما بتوان یافت؛ اما در این مقاله با بررسی قواعد سینمایی، تنها یک روش ارائه می شود. با بررسی سری کتب «معارف کاربردی برترین آرزو» انتشارات مؤسسه جوانان آستان قدس رضوی به عنوان کتاب نمونه معاصر در تعلیم معارف دینی، مشاهده می شود نویسنده برای تبیین مفاهیم مجرد و بدون جسم در ابتدا توجه خواننده را به اصل هستی موجود مجرد جلب کرده، تلاش می کند تا پیشاپیش از انکار وجود آن جلوگیری کند.

در مرحله بعد به ویژگی اساسی و ذاتی چنین موجوداتی یعنی جسم نداشتن آن ها اشاره می شود. پژوهش حاضر نیز به تاسی از این روش تعلیم، برای ایجاد تصویری که موجود مجرد همچون انسان از طریق فیلم سینمایی در ذهن بیننده، تلاش می کند تا ابتدا هستی موجود را اثبات کرده، توجه مخاطب را به آن جلب کند و سپس به ویژگی مهم آن یعنی جسم نداشتن بپردازد. روش و استدلال آن این است که هرگاه یک نمای POV، در کنار نمای متعادلی که عنصر مثبت و فعال ندارد، قرار بگیرد، موجودی بدون جسم در فیلم بازنمایی می شود؛ پس موجود مجرد از حیث جسم نداشتن تصور می شود؛ لکن مقدم صحیح است، پس تالی هم صحیح است. در ادامه ملازمت گفته شده در مقدمه اول اثبات شده است.

۲-۵-۱. بیان ملازمه

۲-۵-۱-۱. مقدمه اول

هر نمای POV دلالت بر موجودیت یک موجود و صرف هستی آن دارد.

نمای نقطه نظر یا دیدگاه یا نمای POV که مخفف Point-of-view shot می باشد، به نمایی گفته می شود که در آن، دوربین بازنمایانگر چشم شخصیت در فیلم است. یعنی آنچه که مخاطب و بیننده مشاهده می کند، دقیقاً همان چیزی است که شخصیت و کاراکتر داخل فیلم مشاهده می کند. در واقع چنین نمایی مخاطب را دعوت می کند تا از طریق دریچه چشم یک کاراکتر به فیلم نگاه کند (بوردول و



تامسون، ۱۳۷۷، ص ۲۵۸). با بررسی تاریخ به کارگیری این غما مشخص می شود. برخی از فیلم سازان از هم ذات پنداری مخاطب با این شخصیت از این جهت که مخاطبین به هم ذات پنداری با شخصیتی که از دریچه چشم او به جهان نگاه می کنند و با آن هم ذات پنداری می کردند، از آن بهره می بردند و معتقد بودند مخاطب با آن شخصیت به نوعی انس و ارتباط برقرار کرده و هم ذات پنداری می کند و خودش را به آن نزدیک تر می بیند (همو، صص ۲۵۸ - ۲۵۹).

نمای POV از آنجایی که اساساً کاربرد آن برای هم ذات پنداری بیشتر با شخصیت داخل فیلم است، باید گفت فرع بر وجود موجود است؛ زیرا هم ذات پنداری با معدوم معنا ندارد و چون می دانیم POV نمایی است که دلالت بر موجودی دارد که از دریچه و چشم آن به عالم نگاه می کند و ما هم داریم از همان دریچه به عالم نگاه می کنیم، متوجه می شویم که وقتی ما از آن دریچه به عالم نگاه می کنیم، پس آن دریچه و منظر متعلق به یک موجودی است. حال ممکن است پیش از نمای POV این موجود رؤیت شده باشد؛ به عبارت دیگر در یک نمای مجزا برای کاراکتر نمای pov یک مابازاء طراحی شده باشد. همچنین ممکن است دیده نشده باشد و در پاره ای از موارد ندیدن موجود پیش از نمای POV برای مخاطب، اضطراب زا و هیجان انگیز است؛ زیرا می داند موجودی وجود دارد و همراه با مخاطب نظاره گر داستان است؛ اما نمی داند آن موجود کیست یا چیست.

۲-۱-۵-۲. مقدمه دوم

در این مرحله توهمی رخ می دهد که ریشه در انس زیاد انسان با عالم ماده و مادی فکر کردن او دارد: هر آنچه هست، قطعاً جسم دارد. متأسفانه دامنه این تفکر تا سینما هم امتداد دارد؛ لذا دوربین POV به تنهایی توانایی انتقال مفهوم موجود بدون جسم و بازنمایی آن را ندارد. در اینجا باید به دنبال راهی بود تا این توهم همیشگی رفع و این گره کور در سینما باز شود.

جواب این مسئله به وسیله یک دلالت یابی منطقی انجام می شود و آن عبارت است از: نمای متعادل بدون عنصر مثبت، دلالت بر ابهام و جسمانی نبودن یک موجود دارد. این دلالت از دسته دلالت های التزامی است و به زعم نویسنده تلازم بیّن است؛ بدین ترتیب نیازمند استدلال نیست؛ اما برای تبیین بیشتر توضیح داده می شود.

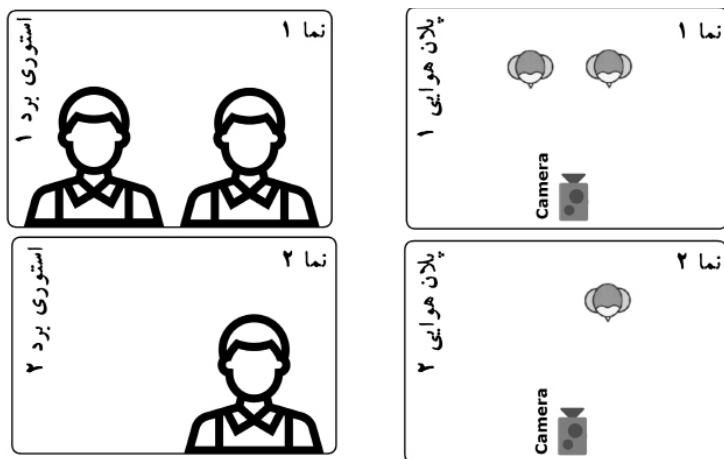


بعد از اینکه با استفاده از نمای POV، هستی موجودی مشارالیه قرار گرفت و تصویر سازی شد، در حالت عادی ممکن است مخاطب گمان کند، موجودی که از این نما به تصویر کشیده شده است، جسم هم داشته است؛ اما کارگردان آن را روی پرده نیاورده است. کارگردان می تواند تصور دقیق تری را برای مخاطب ایجاد کند؛ به این شکل که مکان همان شخصیت را، اما بدون حضور فیزیکی او در آن قاب نمایش دهد.

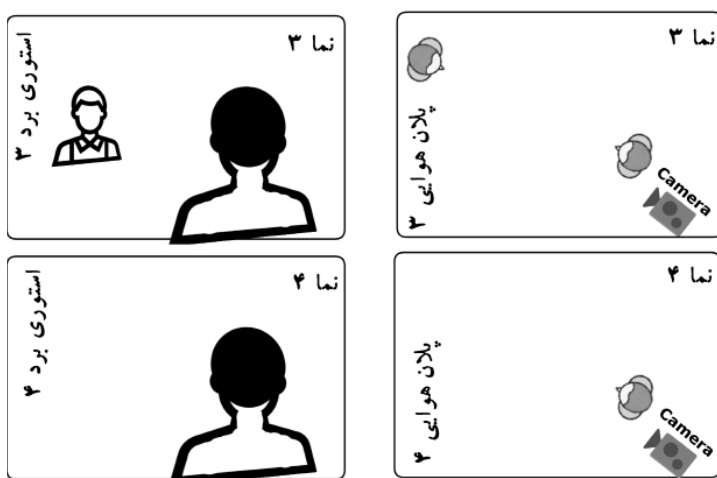
این نما، به مخاطب القاء می کند که آن موجود، فاقد جسم است و پیش فرض مذکور از ذهن مخاطب محو می شود.

البته نما باید به گونه ای طراحی شود که یا مخصوص یک نفر باشد و هیچ کس در آن حضور نداشته باشد، یا نما دونفره باشد؛ اما تنها یک نفر در آن دیده شود؛ به این ترتیب، بیننده با محاسبه و حدس خود، فرد غایب را در جایگاه عنصر مثبت (موجود POV) تصور خواهد کرد. مشابه چنین نمایی (نمای متعادل بدون عنصر مثبت) در فیلم سینمایی هری پاتر ۲۰۰۱ وجود دارد. آنجا که دوربین هری پاتر نامرئی را دنبال می کند و بیننده با حدس خودش می فهمد موجودی که قابل دیدن نیست، یعنی همان هری پاتر در تصویر حضور دارد.

ممکن است سؤال شود با توجه به پیش فرضی که مخاطبین دارند، اساساً وجود چنین موجودی را منکر شوند و نتیجه حاصل نمی شود. پاسخ این است: قدرتی که نمای POV در هم ذات پنداری دارد - در کنار تکرار نمایش این نما از جهت تأکید - باعث می شود مخاطب به خودش این اجازه را ندهد که وجود چنین موجودی را نفی کند و نهایتاً به این تصور می رسد که موجودی هست، لکن من او را نمی بینم، می توانم از دریچه نگاه او به عالم نگاه کنم؛ اما خود او را هرگز نمی بینم. با این توضیحات می توان نتیجه گرفت هر آنچه در سینما هستی دارد، الزاماً جسم ندارد.



نمای ۱، نمای متعادل با عنصر مثبت است. یعنی ترکیب بندی و پرسپکتیو و... در تصویر مناسب ۲ نفر است و مخاطب انتظار دیدن ۲ نفر را دارد و ۲ نفر هم می بینند. اما در نمای ۲، نما برای ۲ نفر طراحی شده است، اما مخاطب تنها ۱ نفر را می بیند.



نمای ۳، به گونه ای طراحی شده که مخاطب منتظر دیدن شخصیت نزدیک به دوربین و مقصد نگاه اوست و همین را هم می بیند. این هم نمونه ای از نمای متعادل با عنصر مثبت است. اما در نمای ۴، به این دلیل که خط طلایی سمت راست معمولاً چشم را به سمت چپ هدایت می کند، مسیر نگاه عنصر سمت راست به چپ است و...، مخاطب انتظار دیدن دو نفر را دارد ولی فقط يك نفر را می بیند. این مثال دیگر برای نمای متعادل بدون عنصر مثبت است.

۲-۶. مزایا و معایب این نحوه دکوپاژ

در این شیوه برخلاف آنچه تا امروز در سینما رواج داشته است (چهره غلط روح یعنی مجسم بودن آن) دیگر در میان نیست و می‌توان موجود مجرد را بدون اینکه جسمی برایش لحاظ شود، به نمایش گذاشت. شاید بتوان گفت استفاده از این قاعده، در بچه و کلید ورود سینما به دنیای مجردات باشد و بحث‌های بیشتری از مباحث هستی‌شناسانه در سینما شکل خواهد گرفت.

در باب معایب باید گفت این قاعده به خودی خود به تمام ویژگی‌های نفس مجرد اشاره نمی‌کند و ممکن است منافی برخی از آن‌ها نظیر جهت‌نداشتن باشد؛ لکن با تحقیق و بررسی می‌توان دیگر ویژگی‌های نفس مجرد نظیر جامعیت مکانی و زمانی را هم‌زمان به این قاعده ضمیمه کرد و تصویر بسیار دقیق‌تری از آن ارائه کرد.

۳. طریقه تصور سازی دقیق‌تر، از احاطه مکانی نفس مجرد با فیلمنامه و زبان روایت سینما

۳-۱. تعریف روایت

روایت را این‌گونه تعریف کردند: هر گزارش، بیان یا زنجیره‌ای از رویدادهای علی و کشمکش‌ها یا تجربیاتی است که به یکدیگر مرتبط اند و واقع در زمان و فضا هستند که یا داستان‌مند است؛ نظیر حکایت و افسانه، و یا غیرداستانی نظیر شرح حال و زندگی‌نامه و گزارش خبری. (بوردول، ۱۳۷۷، صص ۷۳-). همچنین روایت از طریق نوشتار، گفتار و تصاویر ثابت یا متحرک یا هر نوع ترکیب دیگری ممکن است. روایت شامل مسائل مختلفی از جمله پیرنگ یا سیر منطقی روایت، کشمکش‌های روایت، زمان روایت و... می‌شود.

۳-۲. انواع روایت

همان‌طور که گفته شد، یکی از مسائل مربوط به موضوع روایت، مسئله زمان آن است. در واقع هر نگرشی به سینمای مدرن با مفهوم زمان سروکار دارد (پزشک، ۱۳۷۷، صص ۱-۱۰۰). برخی منابع سه نوع زمان برای روایت معرفی می‌کنند: توالی زمانی، استمرار زمانی و تکرر زمانی (بوردول تامسون، ۱۳۷۷، صص ۷۸-۸۰ و ۳۰۷). موضوع بحث در این بخش، توالی یا تکرر زمانی است.

به عنوان مثال، احاطه مکانی اهل بیت علیهم‌السلام در دفاع مقدس این‌گونه تبیین می‌شود که ممکن است هم‌زمان در چندین نقطه از جبهه‌ها، توسلات به معصومین رخ داده و در نهایت مدرسانی‌هایی نیز



اتفاق افتاده باشد. با روایت این تکرر زمانی، احاطه مکانی ایشان واضح خواهد شد. در این شیوه، صرفاً مکان مند نبودن موجود تصورسازی می شود و ظرفیت نمایاندن دیگر لوازم نفس مجرد را ندارد.

۳-۳. طریقه ارائه احاطه مکانی از طریق روایت

هرچند که از لحاظ ساختاری می توان یک جریان را در چند جهت روایت کرد، لکن برخی نویسندگان به این باورند که اساساً و بنا بر حکم منطق ظاهری و واقعی، یک شیء در آن واحد نمی تواند در بیش از یک جا باشد (پزشک، ۱۳۷۷، ص ۲۰۵)؛ اما همان طور که در قسمت ادله دوم و سوم نفس مجرد پرداخته شد، ثابت شد که اساساً موجوداتی که بعدی از مجرد در خود دارند، همراه با شدت و ضعف حضور و احاطه در چند مکان دارند؛ زیرا محدودیت مکانی برای موجودات مجرد محال است. پس چنین روایتی عقلاً، منطقاً و واقعاً محال نیست.

۳-۳-۱. شیوه روایت و استدلال آن

مقدمه اول: هر حضور یک موجود در مکان های متعدد در روایت تکرر زمانی دال بر حضور یک چیز در چند مکان در یک زمان است.

مقدمه دوم: هر حضور یک چیز در چند مکان در یک زمان، جامع مکان را متصور می کند.

نتیجه: پس هر حضور موجودی در مکان های موجود در تکرر زمانی روایت تکرر زمانی، جامع مکان را متصور می کند.

این استدلال یک قیاس اقترانی شکل اول، ضرب اول است که توسط «حضور یک چیز در چند مکان در یک زمان» بین «دلالیت حضور موجودی در مکان های موجود در روایت تکرر زمانی» و «جامعیت مکانی» ارتباط برقرار شده است.

۳-۳-۱-۱. مقدمه اول

تکرر زمانی یا بازگشت زمانی (Time reversa) یا پیوند درهم رفته، نوعی زمان روایت و پیوند زمانی قابل اجرا است. اگر نما یا سکانس الف درباره بازشدن یک در باشد، نما یا سکانس ب نیز می تواند دقیقاً همان ماجرای بازشدن در باشد و در واقع بخشی از ماجرا به صورت عامدانه و مصنوعی تکرار شود؛ لکن

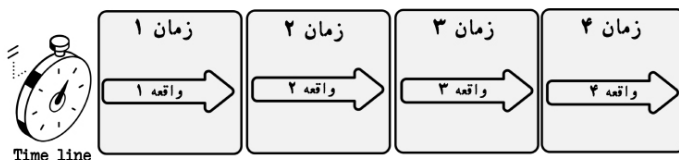
تفاوت نهای الف و ب در نحوه نگرش به جریان و نوع اطلاعاتی است که هر پلان یا سکانس به ما می دهد. مخاطب و بیننده ترتیب داستان را استنباط می کنند و در ذهن خود رویدادها را به ترتیبی تنظیم می کنند که منطقاً می تواند اتفاق بیفتد (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷، صص ۷۸ - ۸۰). در چنین روایت و روایت های غیرخطی مشابه، رویدادها و زمان رخ دادن آنها به شیوه های مختلف از جمله Retrograde و Zigzag و Flashback و Flash forward و Syllepsis و Achrony به هم می ریزند و جای مقدمه و ذی مقدمه واقعی عوض می شود. باتوجه به این توضیحات مشخص می شود که می توان چند واقعه، چند جریان و یا چند مکان را در یک زمان واحد به نحوه های گوناگون به نمایش درآورد. حال اگر موجودی که موجودیت آن اثبات شده است، در چنین نمایی قرار بگیرد، ذهن بیننده این موجودی را که در یک زمان واحد در چندین مکان حضور دارد، تصور می کند. مقدمه اول این استدلال، گزاره ای بر اساس منابع و مبانی علم هنر و نویسندگی است.

۳-۱-۳-۲. مقدمه دوم

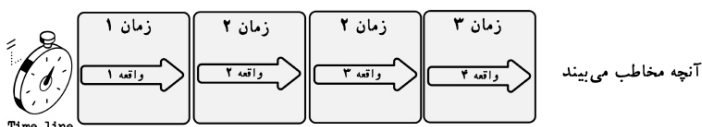
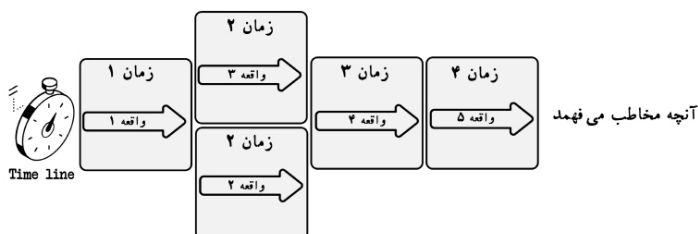
موجود محیط بر مکان موجودی است که جامع چند مکان است و نسبت به قسمت های مختلف خودش علم و احاطه دارد و هر قسمتش نزد او حاضر است. اساساً موجودات مادی چنین قابلیت را ندارند. باتوجه به مبانی فلسفه اسلامی، احاطه مکانی موجودات مجرد تشکیک دارد و هر موجود مجردی به حسب سعه وجودی اش بر قسمتی برهستی احاطه دارد. حال اگر موجودی در یک زمان واحد در چندین مکان قرار بگیرد و علم نسبت به آن مکان ها پیدا کند، مخاطب می تواند جامع مکان را تصور کند.

پس هر زمان موجودی در مکان های مختلف با قالب تکرر زمانی حضور یابد، باعث تصور جامعیت مکانی آن موجود (مجرد) می شود.

خط زمانی روایت عادی و خطی فیلم



خط زمانی روایت تکرر زمانی در فیلم



نتیجه‌گیری

نفس مجرد آثاری همچون جسم نداشتن و جامعیت مکانی دارد. در سینما می‌توان جهت جسم نداشتن نفس مجرد را با قاعده نمای POV همراه با نمای متعادل بدون عنصر، تصویرسازی کرد. همچنین از جهت جامعیت مکانی می‌توان با قاعده روایت تکرر زمانی و قراردادن یک موجود در مکان‌های متعدد در زمان واحد، تصویرسازی کرد.

فهرست منابع

قرآن کریم

منابع فارسی

۱. امینی نژاد، علی، (۱۳۹۸)، تکمله نهاییه الحکمه فی النفس و ملحقاتها، چاپ اول، تهران: انتشارات آل احمد.
۲. بارنار تیموتی، (۱۴۰۲)، کینو-آگورا؛ دکوپاژ مترجم: قاسم مومنی، چاپ چهارم، تهران: نشر لگا.
۳. بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستنسن، (۱۳۷۷)، کتاب هنر سینما، مترجم: فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
۴. پزشک، محمد حسن، (۱۳۷۷)، روایت و ضد روایت، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۵. تابش، علیرضا، (۱۳۹۸)، مقاله نقش رسانه سینما به عنوان ابزار دیپلماسی در القای بین المللی محتوای هدف و فرهنگ ایرانی، چاپ اول، تهران: نشریه علمی وزارت علوم.
۶. رابرت کی، جانستن، (۱۳۸۳)، معنویت در فیلم، مترجم: فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۷. سبجانی، محمد تقی، (۱۳۹۵)، کتاب رابطه نفس و بدن از دیدگاه ملاصدرا و کتاب و سنت، قم: موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی رحمته الله علیه.
۸. طباطبایی، محمد حسین، (۱۳۹۷)، اصول فلسفه و روش رئالیسم، چاپ بیست و پنجم، تهران: انتشارات صدرا.
۹. فیروزجایی، یار علی کرد، (۱۴۰۰)، کتاب حکمت مشاء، چاپ چهارم، قم: انتشارات حکمت اسلامی.
۱۰. مصباح یزدی، محمد تقی، (۱۴۰۱)، آموزش فلسفه، چاپ هشتم، قم: انتشارات موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی رحمته الله علیه.
۱۱. مطهری، مرتضی، (۱۳۹۵)، مجموعه آثار چاپ بیستم، تهران: انتشارات صدرا.
۱۲. وکیلی، محمد حسن، (۱۳۹۷)، الف، انسان شناسی معارف کاربردی، چاپ اول، مشهد: موسسه جوانان آستان قدس رضوی.
۱۳. وکیلی، محمد حسن، (۱۳۹۷)، ب، راهنماشناسی معارف کاربردی، چاپ اول، مشهد: موسسه جوانان آستان قدس رضوی.
۱۴. وکیلی، محمد حسن، (۱۳۹۷)، پ، معرفت شناسی معارف کاربردی، چاپ اول، مشهد: موسسه جوانان آستان قدس رضوی.
۱۵. وکیلی، محمد حسن، (۱۴۰۰)، معلم معارف کاربردی راهنماشناسی، چاپ دوم، مشهد: انتشارات موسسه

خدمات مشاوره‌ای و پژوهش‌های اجتماعی آستان قدس رضوی.

۱۶. وکیلی، محمدحسن، (۱۴۰۱)، **معلم معارف کاربردی انسان‌شناسی**، چاپ چهارم، مشهد: انتشارات موسسه خدمات مشاوره‌ای و پژوهش‌های اجتماعی آستان قدس رضوی.

۱۷. وکیلی، محمدحسن، (۱۴۰۱)، **معلم معارف کاربردی معرفت‌شناسی**، چاپ پنجم، مشهد: انتشارات موسسه خدمات مشاوره‌ای و پژوهش‌های اجتماعی آستان قدس رضوی.

منابع عربی

۱. ابن شعیری، محمد بن محمد، (۱۳۹۲)، **جامع الاخبار**، چاپ اول، قم: انتشارات حضرت عباس.
۲. صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم، (۱۳۸۲)، **شواهد الربوبیه**، چاپ اول، تهران: انتشارات موسسه بنیاد حکمت اسلامی صدرا.
۳. صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم، (۱۳۸۳)، **الحکمه المتعالیه فی الاسفار الاربعه**، چاپ اول، تهران: انتشارات موسسه بنیاد حکمت اسلامی صدرا.
۴. طباطبایی، محمد حسین، (۱۳۷۶)، **تفسیر المیزان**، چاپ پنجم، قم: بنیاد علمی فکری علامه طباطبایی.
۵. مجلسی، محمدباقر، (۱۳۸۴)، **بحار الانوار**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات اسلامیه.



The rational sciences researches
Vol.2, No.1, serial No.2, spring & summer 2025

Review Article

The Cinematic Representation of the Immaterial Soul: Incorporeality and Spatial Universality

Mohammad Javad Darvishy¹ 



Abstract

The attainment of the resultant superior pleasure necessitates the enhancement of human awareness, particularly regarding philosophical matters. Although the enhancement of awareness is achievable through various means, media—particularly film—possesses a remarkable capacity for the rapid and precise transmission of diverse meanings, especially those concepts whose apprehension is difficult. At present, the transmission of significant religious concepts through film is rare; this deficiency leaves the audience without the necessary awareness, entangled in doubts, and deprived of the opportunity for superior pleasure. One of the most influential religious-philosophical concepts is the Immaterial Soul. This soul entails specific inherent attributes, such as incorporeality and spatial universality; therefore, addressing these attributes is essential for the effective transmission of this concept. One of the most influential religious-philosophical concepts is the Immaterial Soul. This soul entails specific inherent attributes, such as incorporeality and spatial universality; therefore, addressing these attributes is essential for the effective transmission of this concept. The proposed solution is that the Point-of-View (POV) shot, when juxtaposed with a balanced shot devoid of a positive element, possesses the capacity to convey the Immaterial Soul's attribute of incorporeality. Furthermore, positioning an entity in multiple locations within a temporally recurring narrative can effectively convey the attribute of spatial universality.

Keywords: The Immaterial Soul in Cinema; Spatial Universality in Cinema; Incorporeality in Cinema; Philosophy in Cinema.

¹ Received: February 29, 2024 (1402/12/10);

Accepted: November 13, 2025 (1404/08/22)

. Integrated Level 2 and 3 Student, Specialized Field of Islamic Philosophy and Theology, Navvab Higher Theological School, Mashhad, Iran.

mohamadjavaddarvishy@gmail.com