فیلم در مقام
تجلی قدسی

«میرچا الیاده» در بررسی ماندگار خود در زمینهٔ جنبهٔ اسطوره‌ای و آیینی دین، مفهومی را مطرح ساخته که از نظر پژوهش‌های ربّانی[۱] دربارهٔ فرهنگ و هنر اهمیت دارد. این مفهوم، «تجلی قدسی»[۲] است که «الیاده» آن را برای تعریف «فعل تجلّی امر مقدس» به کار می‌برد.[۳] این مفهوم، به ویژه برای پژوهش‌هایی ارزشمند است که با مادهٔ خام و هر روزی وجود مقیّد سر و کار دارد. «تجلّی قدسی» عبارت است از ظهور و انکشاف امر متعالی یا مقدس از خلال واقعیت مادی؛ یعنی، تجلّی چیزی از مرتبه‌ای کاملاً متفاوت که فراتر از واقعیت عالم مادی است و در عین حال در اشیایی ظاهر می‌شود که جزء جدایی‌ناپذیر و مکمل دنیای طبیعی و «خالی از قداست» ماست.[۴]

این ماهیت متناقض نمای واقعیت از آن جا ناشی می‌شود که واقعیت نه فقط خود را، بلکه جهت و بُعد دیگری را که زیر بنای آن است، آشکار می‌سازد. با تجلّی امر مقدّس، هر شیء علاوه بر آن که چیزی دیگر می‌شود، در عین حال، خود باقی می‌ماند. در فرهنگ‌های دینی، فقط اشیا و اماکن خاصی را به طور مرسوم مقدّس می‌شمارند؛ ولی تجلّی «قدسی» می‌تواند در هر جایی ظهور یابد؛ «همهٔ طبیعت می‌تواند خود را همچون جهانی مقدس آشکار سازد، به عبارت دیگر همهٔ عالم در تمامیت خود می‌تواند یک تجلّی قدسی باشد.»[۵]

گذر از یک تحلیل کلی و ربّانی از فرهنگ به یک بینش خاص از بیان هنری ـ که در این جا فیلم است ـ نیازمند تبیین رابطهٔ میان فیلم با فرهنگ یا واقعیت است. این که معمولاً فیلم را «دریچه»ای به فرهنگ می‌دانند، بیانگر رابطهٔ فیلم و فرهنگ نیست. پنجرهٔ گشودهٔ کلیسای جامع «کاونتری» بر محیط صنعتی ـ شهری اطرافش مطمئناً به همان اندازهٔ روزنه‌های شفاف کلیسای «شارتر» یا پنجره‌های موزهٔ «هنر عصر جدید» با فرهنگ هماهنگ نیست. اگر قرار بر این است که فیلم، جایگاه تجلی قدسی تلقی شود، در آغاز باید دانست که فرهنگ چگونه می‌تواند به ماورای خود یعنی به ساحت متعالی اشاره کند؛ سپس مقام یکهٔ سینما در میان سایر هنرها برای بازنمایی واقع‌گرایانهٔ جهان تعیین شود. در هر تلقیِ ربّانی از سینما باید موضوع مطالعه را مشخص کرد؛ که در این جا عبارت است از: فرهنگ، هنر، فیلم.

فرهنگ و امر متعال

در تحلیل ربانی از فعالیت هنری، باید به یک پرسش بنیادین پرداخت: هنرمند چگونه چیزی را که ذاتاً نادیدنی است، دیدنی می‌سازد؟ اگر بررسی خود را فقط به آن دسته از آثار هنری محدود کنیم که به نمایش ملموس آیین‌های دینی می‌پردازد، اهمیت این پرسش مشخص نخواهد شد. چنین آثاری از اشاره به عمق دینی آن آیین‌ها و نیز عمق دینی فرهنگ به طور کلی عاجز است.

هنر نمی‌تواند ساحت قدس را مستقیم و آشکار، نمایش دهد، ولی می‌تواند وظیفهٔ دینی دیگری را ادا کند: هنر می‌تواند لحظه‌ها و مکان‌هایی را در فرهنگ متجلی سازد که در آن، محدودیت و تناهی و مواجهه با ساحت متعالی در درون فرهنگ، حس و بیان شده است. هنر نمی‌تواند تصویری از وجه خداوند را نشان دهد؛ ولی می‌تواند تلاش بشر را برای درک حضور خداوند تصور کند. با این که هنر ظرفیت لازم را برای بازنمایی «نامتناهی» ندارد، می‌تواند کوشش‌هایی را که در متن فرهنگ برای رسیدن به ساحت «متعالی» در قلمرو موجودات محدود و متناهی صورت می‌گیرد، معین و مؤکد سازد و شدت بخشد. بنابراین، وظیفهٔ ربّانی هنر این است که تصویری را از تلاش‌های فرهنگی برای رسیدن به مرتبهٔ نامتناهی، در اختیار تماشاگران قرار دهد.

غرض از «اشارهٔ» فرهنگ به ساحت متعالی چیست؟ از عالمان ربّانی که به این موضوع پرداخته‌اند، «پاول تیلیش»[۶] کوتاه‌ترین و رساترین تجزیه و تحلیل را داده است. در بیان «تیلیش» این «کشش» به سوی امر قدسی به صور گوناگون توضیح داده شده است. او با بیان این نکته که «عقل، نیازمند مکاشفه است»، در پی وحدت غایی میان این دو قطب متباین است. «طلب اتحاد میان دو چیز که همواره از نظر زمانی و مکانی از هم فاصله و گسستگی دارند، از خود عقل نشأت می‌گیرد و در تضاد با آن نیست. این طلب، همانا طلب مکاشفه است.»[۷]

اگر امکان هنر دینی منوط به این باشد که فرهنگ را از نظر جستجوی آن برای رسیدن به عمق روحانی و معنویش نشان دهیم، آن گاه نگاهی کوتاه به پژوهش‌های «تیلیش» دربارهٔ «اشارهٔ فرهنگ به ماورای خود» مفید خواهد بود.

از نظر «تیلیش» واقعیت هم می‌خواهد مکتفی به ذات باشد و هم متعالی از خود. در فرهنگ،

میان این دو حد یعنی «میان اشتیاق به ظرف بودن و میل به مظروف بودن»[۸] حرکتی نوسانی وجود دارد. در قرن بیستم، این «روی آوری به ماورا» در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم به خوبی بیان شده است. از نظر «تیلیش» در «عصر دلشوره» است که ما به طرزی تکان دهنده با تناهی و مرگ آشنا شده‌ایم. با چنین «فقر ذاتی» است که قلب انسان در برابر مطلق «گشوده» می‌شود، همان گونه که از دیدگاه «لوتر»، اقرار به گناهان کبیره، آغاز «توبه» و فیض الهی است. از نظر «تیلیش»، در کشف این فقر ذاتی از یک سو و گشایش قلب برای تعالی از سوی دیگر، فرهنگ به ماورای خود سوق داده می‌شود و با ساحت قدس برخورد می‌کند:

از همه مهم‌تر این که علم ربّانی (و علم کلام) امروزهٔ ما از فرهنگ، علم ربّانی پایان فرهنگ است، آن هم نه به معنی عام و کلی بلکه به معنی تحلیل انضمامی از تهی گشتگی بیشتر تعابیر و نمودهای فرهنگی ما... بیشتر چنین می‌پندارند که فقط آن دسته از آثار فرهنگی عظمت دارد که این تهی گشتگی را بیان کند: زیرا آن را فقط می‌توان بر مبنایی که عمیق‌تر از خود فرهنگ است بیان کرد که همان دغدغهٔ غایی است، حتی اگر این تهی گشتگی را بپذیرد، حتی اگر فرهنگ دینی را بپذیرد.[۹]

فرهنگ و «واقع‌گرایی»

شیوهٔ خاص «تیلیش» برای درک جنبهٔ «متعالی از خود» واقعیت، توسل به نظریهٔ «واقع گرایی باوری»[۱۰] است. به ظاهر این گفته تناقض‌آمیز است (ایمان، متعالی از هر واقعیتی است؛ ولی واقع گرایی، هر تعالی جستن از واقعیت را به پرسش می‌گیرد). با این حال، هر علم ربّانی و کلامی که در پی استخراج تجربهٔ دینی از «لایهٔ فروتر حیات» است، باید نقطهٔ حرکت و جهت خود را در واقع‌گرایی بیابد نه در ایده‌آلیسم. در نظر «تیلیش» ایده‌آلیسم نمی‌تواند به کمال درک دینی خالص نایل شود، زیرا به جای آن که با مشاهدهٔ واقعیت آن را تعالی بخشد، به آن حالتی تصوری و ایده‌آل می‌دهد. «لذا نتیجه می‌گیریم که ایمان و ایده‌آلیسم، صرفاً به لحاظ تباین بنیادین خود، از آن یکدیگرند».[۱۱]

واقع‌گرایی، اصطلاحی مبهم است و بیشتر برای بیان جهان‌بینی به کار می‌رود که در قضایای دینی، غیرضروری یا بدون توجیه است (مثلاً،

واقع گرایی هم دربارهٔ «مارکس» صادق است و هم دربارهٔ طرفداران واقع گرایی مکانیکی که «مارکس» در ایدئولوژی آلمانی و سایر نوشته‌هایش آن را رد می‌کند). به این ترتیب، «تیلیش» اعتقاد به «واقع‌گرایی باوری» را هم از «واقع گرایی تکنولوژیک» (که فقط به عالم مشهود راجع است) و هم از «واقع گرایی عرفانی» (که دنیای مادی را مانعی برای روان متعال می‌داند و آن را نفی می‌کند) متمایز می‌سازد. «واقع گرایی باوری» قدرت هستی را به طرزی تناقض‌آمیز در یک موقعیت زمانی و مکانی واقعی جستجو می‌کند: «قدرت یک شیء، هنگامی که بر بن قدرتش به جلوه‌ای شفاف می‌رسد و هم نفی می‌شود و هم اثبات، به نهایت، واقعی می‌شود. این قدرت همچون رعد و برقی است در شب که نوری خیره کننده بر همه چیز می‌اندازد و لحظهٔ بعد همه چیز در تاریکی مطلق فرو می‌رود. هنگامی که واقعیت از دید واقع گرایی «متعال از خود» دیده شود به چیز تازه‌ای بدل می‌شود.»(۱۲)

در چنین لحظات و مکان‌هایی، واقعیت دیگر مکتفی به ذات نیست و بیشتر در رویارویی با عمق یا بن خود قرار دارد، یعنی این واقعیت به همان نحوی که ما خودمان را اسیر قدرت مطلق می‌دانیم، «شفاف» است. «تیلیش» این حالت را «بحران لطف و عنایت توأمان» می‌نامد.

موقعیت کنونی فرهنگ، همواره با «عناصر بحرانی» مشخص می‌شود، یعنی با نیروهای نابودکننده و خود ویرانگر. چنین لحظاتی از طریق اتحاد با حالت لطف و عنایت به بحران، به معنای دینی آن (مثلاً داوری) بدل می‌شود: «واقع گرایی باوری» آن ابهام بنیادین را مطرح می‌کند که در آن با ارجاع به جهت واقعیت، امر متعالی تمیز می‌یابد. در واقع، مشکل زبان دینی، خود ناشی از وظیفهٔ ضروری تعیین این رابطهٔ تناقض‌آمیز واقع گرایی و «متعال از خود» است:

«هر قدر واژه‌های دینی با عمق و توان بیشتری به بیان این امر تناقض‌آمیز بپردازند، قابلیت بیشتری خواهند داشت.»(۱۳) بنابراین «واقع گرایی باوری» نوعی گونه‌شناسی فرهنگ و دین است که هم «واقعی» است و هم «متعال از خود» و برای جستجوی نامتناهی بر متناهی ملموس تکیه دارد و فرهنگ را لایهٔ ظاهری و سطحی عمق دینی خود می‌شمارد.

از لحاظی می‌توان گفت علم «ربّانی فرهنگی»

«تیلیش» نوعی دیدگاه دینی مبتنی بر «لایهٔ فروتر حیات» است که همسوست با مکتب [کارل] «بارت» و تأکیدی که او بر «کلمه» به عنوان نقطهٔ آغاز دارد. در واقع، بینش تیلیش، هم با تفکرات سایر عالمان ربّانی هماهنگ است و هم با اندیشه‌های هنرمندان و شاعران و فلاسفه. مضمون بیان هنری به عنوان نشانه‌ای از «روح فرهنگ» کراراً در نوشته‌های منظم یا پراکندهٔ او به چشم می‌خورد.

نظریهٔ جالب فیلسوف فرانسوی «میکل دوفرن»[۱۴] نیز با تحلیل «تیلیش» دربارهٔ فرهنگ، همسوست. او در کتاب «پدیدارشناسی تجربهٔ زیبایی شناختی» و دیگر آثارش، تلقی «واقع‌گرایی محسوس» را بیان می‌کند و آن را وسیله‌ای می‌داند که ناظر را در رویارویی با «عمق» عالم قرار می‌دهد.

در این جا، بررسی کوتاه نکات عمدهٔ تحلیل دوفرن، به ویژه دیدگاهش دربارهٔ تجربهٔ زیبایی شناختی، سودمند است. بحث حاضر، مرحلهٔ ماقبل پاسخگویی به این پرسش است که چگونه سینما ظرفیت آن را دارد که بیننده را به تمیز تلاش‌های فرهنگی در جهت ساحت قدسی یاری دهد.

یکی از وجوه مشخصهٔ تلقی «دوفرن» از تجربهٔ زیبایی شناختی، پرهیز او از جهت‌گیری‌های ذهنی در زمینهٔ هنر است که در بیشتر آثار فیلسوفان قرن بیستم دیده می‌شود. برخلاف نظر بسیاری از مورخان و فیلسوفان هنر (مثلاً کالینگ وود و دیگران) که هنر را در شکل نهایی خود هم طراز با بیانات اتفاقی هنرمند و واکنش‌های بیننده می‌دانند، «دوفرن» آن حالت ذهنی را در درون واقعیت اثر هنری قرار می‌دهد. از نظر او برخی از نویسندگان، اثر زیبایی شناختی را باید به لحاظی، بیننده «تکمیل» کند. با وجود این، شناخت او متفاوت است با نظراتی که تجربهٔ زیباشناختی را اساساً بر حسب ادراک حضوری می‌سنجند. در عوض، «دوفرن» می‌گوید: «برای مقابله با هرگونه ذهنیت‌گرایی باید گفت بشر چیزی را به اثر هنری نمی‌افزاید، جز حالت ویژهٔ آن را.»[۱۵]

تأکید «دوفرن» بر امر واقع و واقعیت، که در فلسفهٔ «سارتر» و «مرلوپونتی» نیز آشکار است، بارها با اصطلاح «محسوس»[۱۶] بیان شده است.[۱۷] تجربهٔ زیبایی‌شناختی به معنای رویارویی با اثر هنری در ساحت «محسوس»

است. از نظر دوفرن، این رویارویی نه تنها شامل متعلق شناسایی[۱۸] اثر بلکه شامل حالت شناسندهٔ[۱۹] آن نیز هست، یعنی «ادراک جسمانی» آن. بر پایهٔ این نظر، «معنا، چیزی نیست که به طور مجزا بیان شود بلکه چیزی است که سبب تعیین و تعریف «من» می‌شود و در من به نوسان در می‌آید و مرا به حرکت وا می‌دارد... معنا، دعوتی است که با جسم خود به آن پاسخ می‌دهم.»[۲۰]

میان نظریهٔ «تیلیش» دربارهٔ «واقع گرایی باوری» و مفهوم «محسوس» «دوفرن» نقطهٔ اشتراکی وجود دارد؛ یعنی هر دو نویسنده از یک واقعیت مضمر متعال و عمیق سخن می‌گویند. «دوفرن» به واقعیتی متعالی اشاره می‌کند که در زیر لایهٔ واقعیت ظاهری نهفته است. واقعیت برتر «به ظاهر ناگفته‌هایی را بیان می‌دارد»[۲۱] که به واسطهٔ آن، هنر به عاملی بیانی تبدیل می‌شود. این بعد از واقعیت برتر چگونه در تجربهٔ زیبایی‌شناختی به مواجهه در می‌آید؟ به نظر «دوفرن» رویارویی با جهان، از طریق هنر، امری است که بیننده را از سطح تفکر به سطح احساس می‌کشاند؛ همین احساس است که رویارویی را از وجه ظاهری واقعیت به عمق می‌رساند. «احساس چیزی است در درون هر فرد که مربوط است به کیفیت ویژهٔ هر شیء و از طریق آن، شیء ظاهر آشنایی می‌یابد... احساس، نه تنها واقعیت را بلکه عمق آن را نیز آشکار می‌کند.[۲۲]

نظریهٔ عمق به عنوان غیبت شخص ناظر و نیز غیبت اثر هنری، که از راه احساس بیان شده، در نهایت به مرحله‌ای می‌رسد که در آن تحلیل پدیدار شناختیِ تجربهٔ زیبایی‌شناختی، خود را در معرض تحلیل متعالی یا هستی‌شناختی قرار می‌دهد؛ «احساس با به کارگیری نگرش تازه از جانب شناسنده، خود را از حضور متمایز می‌سازد. شخص باید خود را در معرض آن چه حس به او می‌نمایاند قرار دهد و به این ترتیب، عمق آن را با خود مطابق کند. زیرا موضوع، گسترش دانسته‌های فرد نیست بلکه گوش سپردن به یک پیام است. به این دلیل من از طریق احساس، خودم را زیر سؤال می‌برم... احساس کردن، به تعبیری، تعالی جستن است.»[۲۳]

در توصیفات خیال‌انگیز «دوفرن»، بیشتر «واقعیت» و «امر واقع» به شخصی تشبیه می‌شود که سخنش را گفته و در انتظار پاسخ است.

واقعیت، ساحتی کنش‌پذیر نیست بلکه ذهنیت خود را دارد و به یاری عامل هنر، معنای سخن را در می‌یابد و پاسخ گوینده را پیش‌بینی می‌کند. «واقعیت توقع دارد معنایش اظهار شود.»(۲۴) انسان از راه هنر به واقعیت (و هستی) دست می‌یابد. جالب‌ترین توصیف «دوفرن» از رابطهٔ هنر و واقعیت، در این عبارت نهفته است: «از آن جا که رسالت هنر بیان این معناست، باید گفت واقعیت یا طبیعت در طلب هنر است.»(۲۵)

هم آن گوینده و عالم ربّانی و هم این فیلسوف پدیدارشناس، در تحلیل فرهنگ و تعالی، واقعیت ملموس، به عنوان نقطهٔ مرکزی تحلیل هستی شناختی تأکید می‌ورزند و با نظرات ایده‌آلیستی و مافوق طبیعی که از واقعیت هر روزی فاصله دارد مخالف‌اند. هم در نظر «تیلیش» و هم در نظر دوفرن، هر متعلق ادراک، شناسندهٔ خود را می‌یابد (به عقیدهٔ «تیلیش»، اثر هنری با تماشاگر «سخن می‌گوید» یا به سوی او «حرکت» می‌کند؛ «دوفرن» به «قدرت ابتکار» اثر هنری اشاره می‌کند و می‌گوید «واقعیت توقّع دارد معنایش اظهار شود»).

از «هنر و واقعیت» تا «فیلم و واقعیت»

در این بحث با تکیه بر آرای عالم ربّانی «پاول تیلیش» و فیلسوف پدیدار شناس «میکل دوفرن» و با توسل به تجزیه و تحلیلی «واقع گرا» که هستی «این جا ـ و ـ اکنون» را نقطهٔ آغاز می‌داند، توجه اصلی بر جستجوی ساحت متعال متمرکز شده است. پرسش دربارهٔ ارتباط فاعل مدرک و واقعیت مکشوف، به ناچار به پرسش دیگری دربارهٔ ارتباط هنر و واقعیت می‌انجامد. پی‌ریزی بحث‌های ربّانی دربارهٔ سینما، مستلزم ملاحظهٔ هنر و واقعیت سینمایی است.

یک مشکل بنیادین، اگر نه مانع اولیه، در پی‌ریزی بحث‌های ربّانی سینمایی، مشکل قرار دادن آن در مقولهٔ کلی «هنر» است. گرچه سینما از مدت‌ها پیش در مبارزه، برای احراز جایگاه در میان سایر هنرها به پیروزی رسیده است، بحث‌های نخستین دربارهٔ موقعیت آن، بیش‌تر به این نتیجهٔ ناخوشایند منجر شده که ویژگی‌های بنیادین را برای این که در میان سایر هنرها جایگاهی بیابد، ندارد. اختلاف سینما به ویژه با نقاشی است که رابطهٔ آن با واقعیت ذاتاً متفاوت با سینماست.

بیشتر دفاع‌های نخستین از «فیلم در مقام هنر» که «پاول روتا»، «ارنست لیندگرن»، «رودلف آرنهایم»، «ایزنشتاین» و «پودوفکین» نظریه‌پردازان روسی و دیگران در سال‌های بیست بیان می‌کردند، در پی آن بود که با ملاحظهٔ توان سینما برای ارائه و تجرید مناظر که قابل مقایسه با نقاشی بود، معیارهای زیبایی شناختی آن را بنیان نهند. در واقع، ظهور سینما از نظر تاریخی هم زمان بود با مکاتب غیر عینی در نقاشی، مانند سوررئالیسم، مکتب دادا، هنر متافیزیکی، کوبیسم و فوتوریسم. گفتنی است که «رودلف آرنهایم» مدافع اصلی توان هنری این «هنر جدید» به قوانین ذهنی نقاشی آن زمان متوسل شد. در این نظریات بر نقش تقریباً خداگونهٔ هنرمند در مقام شکل دهنده و تغییر دهندهٔ واقعیت تأکید می‌شد: «عملاً همیشه این لزوم هنری احساس می‌شده است که نباید صرفاً از واقعیت تقلید کرد بلکه باید آن را پدید آورد، تفسیر کرد، حالت داد.»[۲۶] از نظر «آرنهایم»، هنر فراتر از تقلید یا محاکات «صرف» است ـ هنر، تبدیل خلاقه است نه «باز تولید مکانیکی».[۲۷] «آرنهایم» با گفتن این که «هنر فیلم نیز دنباله‌رو همان اصول کهن سایر هنرهاست»، ترس خود را از این نکته بیان می‌دارد که مبادا فیلم‌سازان تسلیم این وسوسهٔ ساده‌انگارانه شوند که به جای این که از رسانهٔ خود برای بهره‌برداری از توان هنری آن استفاده کنند، آن را برای تصویربرداری به کار برند: «باز تولید وفادار به طبیعت، این خطر را هم دارد که به دست بشر تصویری آفریده شود که به طرزی اعجاب‌انگیز همانند یک شیء طبیعی باشد... گذشته از چند مورد استثنایی، زمانهٔ نوین به چنین هدف خطرناکی نزدیک شده است. می‌دانیم پشتیبان نیرومندترین و جامع‌ترین نظریه در طرد هنر جدید، این است که هنر جدید مصداقی در طبیعت ندارد. پیشرفت سینما نشان می‌دهد این آرمان چقدر قوی است.»[۲۸]

در این جا جالب است این نکته را یادآوری کنیم که به عقیدهٔ «آرنهایم» اگر فیلم، صرفاً مادهٔ خام طبیعت را بازنمایی کند و آن را بدون تغییر هنری باقی گذارد، خطراتی را در بر خواهد داشت. هشدار او چنین است: «این خطر جدی وجود دارد که فیلمساز با بازتولید بدون شکل، محتوا را عاطل گذارد.»[۲۹]

سایر منتقدان نیز فیلم را مفسر واقعیت

دانسته‌اند. «ارنست لیندگرن» نظریهٔ «هنر در مقام تبدیل» را با صراحت بیشتری بیان می‌کند: «فیلم فقط در صورتی می‌تواند ادعای هنر بودن کند که بتوان آن را برای شکل و قالب دادن [تأکید از من است] به یک رویداد به کار برد و به این ترتیب موضعی را در قبال آن بیان کرد.»(۳۰) احتمالاً این قاعده به بهترین نحو در آثار و نظرات فیلم‌سازان بزرگ روس مشهود بود، به ویژه در این گفتهٔ پودوفکین: «میان یک رویداد طبیعی و نمایش آن بر پردهٔ سینما، تفاوتی بنیادین وجود دارد. دقیقاً همین تفاوت فیلم را به هنر تبدیل می‌کند.»(۳۱)

نتیجهٔ این نظریه‌های «شکل‌گرا» آن است که فیلم فقط آن هنگام به هنر بدل می‌شود که از توان ثبت تصاویر فراتر رود و از ابزارهای تبدیل کننده‌اش به ویژه تدوین و مونتاژ، استفاده کند. جای شگفتی نیست که این منتقدان نخستین، چندان سخنی دربارهٔ فیلم مستند نگفته‌اند و بیشترین ستایش‌های خود را نثار فیلم‌هایی نظیر «رزمنا» و «پوتمکین» کرده‌اند که تدوین دقیق و سکانس‌ها و تصاویر مونتاژی جالبی دارد.

دو گرایش بنیادین در نظریهٔ فیلم - یعنی شکل‌گرایی و واقع‌گرایی - از همان روزهای آغازین سینما پا گرفت. این دو دیدگاه متفاوت در آثار دو تن از نخستین فیلمسازان آشکار شد. فیلم‌های «لومیر» به ثبت رویدادهای عادی و روزمره می‌پرداخت همچون فیلم‌های غذا دادن به کودک، بازی ورق، وقت ناهار در کارخانهٔ لومیر، ورود قطار. این فیلمها تصاویری از «طبیعت در حال فعالیت» است.(۳۲)

«ژرژمه لیس» نقطهٔ مقابل «لومیر» بود. او با خلق صحنه‌های خارق‌العاده و سوررئالیستی، توهّم سینمایی را جایگزین رخدادهای هر روزی کرد و با نمایش ماجراهای تخیلی، درک تماشاگران را افزایش داد. فیلم‌های او گریزگاهی است به جهان‌های تخیلی و دور از دسترس که در فیلم‌هایی مانند سفر غیرممکن، قلعهٔ ارواح، سفر به ماه نمود یافت.

واقع‌گرایی زیبایی‌شناختی فیلم

جانب‌داری زیبایی‌شناختی از واقعیت سینمایی، یعنی نوعی طرد بنیادین نظریهٔ شکل‌گرایانهٔ «آرنهایم» و دیگران، تا سال‌های پنجاه به طرزی قابل توجه بروز پیدا نکرد و سخنگویان عمدهٔ آن عبارت بودند از: آندره بازن،

هانری آژل، آلن باندلیه، آمده آیفر و چند تن دیگر در فرانسه و تقریباً هم زمان با آنان، زیگفرید کراکوئر در آلمان.

«بازن»، تعریف دوبارهٔ نظریهٔ کلاسیک فیلم را با بازنگری در اصل «هنر ـ واقعیت» که در سالهای ۱۹۲۰ غالب بود، آغاز کرد. با آن که وظیفهٔ «هنر» تبدیل صورت طبیعت است (به ویژه در مورد نقاشی)، از نظر بازن «مزیت» عکاسی در آن است که طبیعت را تا حد امکان به طور عینی ثبت می‌کند. عکاسی و سینما نوعی واقع‌گرایی ذاتی دارد که ارتباط آن‌ها با طبیعت، به طور شیمیایی است. نتیجهٔ این پیوند تاریخی میان رسانه و طبیعت این است که نقش انسان بسیار کاهش می‌یابد و به کم‌ترین حدّ می‌رسد: «برای نخستین بار میان شیء اصلی و بدل آن، فقط نقش ابزاری [وساطت] یک عامل غیرزنده حایل می‌شود. برای نخستین بار تصویر جهان واقع، به طور خودکار و بدون مداخلهٔ خلاق انسان شکل می‌گیرد.»[۳۳] «بازن» در عبارتی صریح‌تر می‌گوید: «همهٔ هنرها مبتنی است بر حضور انسان، فقط عکاسی از غیبت او استفاده می‌کند.»[۳۴]

این جانب‌داری از واقع‌گرایی زیبایی شناختی یکهٔ فیلم، در نوشته‌های همتای آلمانی «بازن» یعنی «کراکوئر» نیز مشهود است. او در نقدی بر فیلم‌های موسوم به «هنری» چنین نوشته است: «این فیلم‌ها مواد خامی را که دستمایهٔ آن‌هاست، به جای آن که در مقام عنصری با ویژگی‌های خود به کار گیرند، به صورت یک ساختار مکتفی به ذات در می‌آورند. به عبارت دیگر، ضربان‌های شکل‌گرا و ضمنی آن‌ها چنان نیرومند است که نگرش سینمایی متمایل به دوربین ـ واقعیت را به شکست می‌کشاند. به طور کلی، این قبیل فیلم‌ها نه فقط «کل»هایی خود مختار محسوب می‌شود بلکه بیشتر، واقعیت فیزیکی را به خاطر اهدافی که با صراحت عکاسی بیگانه است، نادیده می‌گیرد یا خدشه‌دار می‌سازد.»[۳۵]

از نظر «بازن» و نیز «کراکوئر» موقعیت یکه‌ای که برای فیلم فراهم است، نمایش صرف واقعیت است نه تعبیر و تفسیر آن. میل جاودانی فیلمساز این است که در پی علت هنر باشد که «بر واقعیت چیره می‌آید».[۳۶] «بازن» این توان ویژهٔ فیلم را دری می‌داند که به روی تماشاگر مشتاق گشوده شده است. «ویژگی‌های زیبایی شناختی عکاسی را باید در توان آن برای عریان کردن

واقعیات جستجو کرد.»[۳۷] در نظر «بازن»، فیلم آن چنان که نظریهٔ «هنر در مقام تبدیل» نیازمند آن است، چیزی را به واقعیت نمی‌افزاید بلکه مواد خام واقعیت را برای آشکارسازی واقعیت به کار می‌گیرد.

مطمئناً ذهنیت فیلمساز هیچ‌گاه به طور کلی غایب نیست، حتی در فیلم مستند؛ به ویژه در هنگام گزینش واقعیتی که باید ثبت شود. به هر حال، در بحث‌های «بازن» و «کراکوئر» و سایر سخنگویان «واقع‌گرا» واقعیت در انتظار گشودن دری به جهان است و همین رابطهٔ فیزیکی فیلم و واقعیت است که امکان دسترسی به ژرفای خود واقعیت را امکان‌پذیر می‌سازد. «کراکوئر» چالش عکاس [فیلمبردار] را چنین توصیف می‌کند: «ارائهٔ جنبه‌های شاخص واقعیت بی‌آنکه سعی در برتری بر واقعیت باشد ـ به نحوی که این مادهٔ خام هم در مرکز توجه قرار می‌گیرد و هم شفافیت می‌یابد.»[۳۸]

یکی از نکات بسیار جالب در زمینهٔ پیوستگی فیلم و واقعیت، که در تضاد با جدایی نقاشی و جهان واقع است، قیاس «بازن» است میان کادر پردهٔ سینما و قاب تابلو نقاشی. در حالی که کادر پردهٔ سینما پیوستگی را شدت می‌بخشد، قاب تابلو نقاشی گسستگی را به ذهن می‌آورد.

«قاب تابلو نقاشی نه تنها آن را از واقعیت بلکه حتی از واقعیتی که نمایش می‌دهد نیز جدا می‌کند... نقش بنیادین این قاب، تأکید بر تفاوت جهان کوچک تابلو و جهان طبیعی است که نقاشی در صدد جایگزینی آن است... لبه‌های بیرونی پرده... همان کادر تصویر فیلم نیست بلکه لبه‌های نقابی است که فقط بخشی از واقعیت را نمایش می‌دهد. قاب تصویر، فضا را به سمت داخل جهت می‌دهد. بالعکس، تصویر روی پرده به ظاهر بخشی از چیزی است که به طور نامتناهی به عالم تعلق دارد. قاب، متمایل به مرکز است و پرده متمایل به گریز از مرکز.»[۳۹]

واقع‌گرایی فیلم و واقع‌گرایی معنوی

در بحث دربارهٔ نظریهٔ فیلم دیدیم که خویشاوندی ویژهٔ فیلم و واقعیت به تدریج به رسمیت شناخته شد. اگر بپذیریم فیلم با جهانی که نمایش می‌دهد پیوستگی دارد، آن‌گاه سینما باید ابزاری داشته باشد که بتواند ساحت قدسی را به روی ما بگشاید؛ این ابزار باید در جهت تشخیص

قداست در درون واقعیت هدایت شود، نه این که مانند آن هنری که واقعیت را مخدوش می‌سازد، از واقعیت فاصله گیرد.

می‌دانیم فیلم‌های فراوانی دربارهٔ موضوع‌های دینی ساخته شده؛ ولی بیشتر آن‌ها به سبب بی‌توجهی به ویژگی‌های سبکی این رسانه، به راه خطا رفته است. صرف نظر از «داستان‌های کم مایهٔ انجیل» و فیلم‌های مبتذل و کسالت‌آوری که معمولاً از آن‌ها با عنوان «فیلم‌های دینی» یاد می‌کنند، آن چه در بحث‌های ربّانی سینمایی نیاز است، توجه به این نکته است که سبک فیلم چگونه می‌تواند مکاشفهٔ امر قدسی را مقدور سازد. (در این جا «تیلیش» به خاطر می‌آید که در تجزیه و تحلیل هنر دینی، اهمیت اساسی را به سبک می‌دهد نه به موضوع.)

«آمده آیفر»، از پیروان «بازن»، نظریه‌ای داده که می‌توان گفت کوتاه‌ترین و نیرومندترین تفسیر، دربارهٔ بحث‌های ربّانی سینمایی است. در مقابل «داستان پردازی» (سینمای دینی هالیوود) از یک سو و ثبت مستند واقعیت هر روزی از سوی دیگر، «آیفر» دیدگاهی سینمایی را، در زمینهٔ امر قدسی مطرح می‌کند که نه تنها جنبهٔ ظاهریش را نمودار می‌کند بلکه تلاش درونی آن را نیز که معطوف به ژرفای آن است آشکار می‌سازد. فیلم‌های دینی «حقیقی» که به هیچ وجه محدود به مضامین صریح دینی نیست، فیلم‌هایی است که در آن‌ها ثبت سینمایی واقعیت در جهت تهی کردن آن نیست بلکه در بیننده معنای نگفتنی خود را بر می‌انگیزد. این واقع‌گرایی سینمایی، واقعیتی را فراروی تماشاگر قرار می‌دهد که «معنای آن بسی فراتر از صرف تصویر آن است».[۴۰] معیار بنیادین این واقعیت سینمایی آن است که واقعیت را با توسل به امر واقع آشکار می‌کند، یعنی واقعیت هر روزی را، با کمک همان واقعیت هر روزی، اعتلا می‌بخشد. یکی از نویسندگان، این پدیده را «تجلی متناقض نمای انجیلی» نامیده است که بر پایهٔ آن شخص باید به «گم‌گشتگی» برسد تا خودش را بیابد. معیار اعتبار «تصویر رازآمیز» آن است که باید چیزی جز خود را آشکار کند ولی فقط از خلال خودش و نه چیزی دیگر.[۴۱] نیاز نیست که رازآمیزی واقعیت را با بازآفرینی آن به دست آوریم، زیرا ویژگی واقعیت این است که به زمینهٔ اصلیش راجع است. بنابراین، «باندلیه» با سخن «سیمون دوبوار» مخالف است

که می‌گوید: «من هرگز روی زمین نشانه‌ای آسمانی نیافته‌ام. اگر نشانی هست، دنیوی است». به زعم «باندلیه» این سخن، به آن معناست که طبیعت را، حتی نشانه‌ای هم به حساب نیاوریم.(۴۲)

جستجوی امر قدسی با توسل به «واقع‌گرایی معنوی» به این معناست: تمیز توأمان صورت ظاهر (ریشه داشتن در خود واقعیت) و عنصر متعال (ویژگی «خودانکاری») که در واقعیت قابل تمیز است). همین «واقع‌گرایی معنوی» در مقام یک سبک سینمایی، فیلم دینی را از موضوع محدودش فراتر می‌برد. از دیدگاه «واقع‌گرایی معنوی» بیشتر این فیلم‌ها دینی نیست: «اگر عملاً این فیلم‌ها را در قالب ساختارهای زیبایی‌شناختی نامناسبی قرار دهیم، یا درک کافی از جنبهٔ مادی و متعالی آن‌ها نداشته باشیم، «بار» طبیعی رمز و جنبهٔ مافوق طبیعی آن‌ها تحلیل خواهد رفت و فقط بارقه‌ای از نصایح و جلوهٔ اندکی از «معجزات» مصنوعی یا نوعی «ایده‌آلیسم» تصنّعی بر جای خواهد ماند.»(۴۳)

در این عبارت‌های واقع‌گرایانه می‌توان نشانه‌ای از این باور را یافت که ویژگی‌های تکنیکی سینما، ابزار تأمل است. این باور، نیازمند گونه‌ای حساسیت معنوی است که به واسطهٔ آن باید امر قدسی را در ژرفای خود واقعیت پی‌جویی کرد. این گونه تلقی واقعیت را فیلم‌سازانی بیان کرده‌اند که خود به این بینیهٔ واقع‌گرا معتقدند؛ نمونهٔ شاخص آنان «روبر برسون» کارگردان فرانسوی است. او دربارهٔ فیلم یک محکوم به مرگ فرار کرده است(۱۹۵۶) گفته: «امیدوار بودم فیلمی دربارهٔ اشیا بسازم که در عین حال روح داشته باشند؛ یعنی می‌خواستم از طریق اولی به دومی دست بیابم».(۴۴) این تلقی از واقعیت که معطوف به ژرفای خود است، وجه مشخصهٔ واقع‌گرایی «کارل درایر» در فیلم شور ژن درک [= مصایب ژاندارک] است. «هانری آژل» در این مورد می‌گوید: «درایر، دلبستهٔ سطح ظاهری اشیا و موجودات است چون درگیر «جسمیت شخصیت‌های فیلم (ژن دارک) است، به گونه‌ای که حتی منافذ پوست او برای تماشاگر شناخته شده است؛ و تغییر ظاهر یک انسان دردمند می‌تواند آن را به «جسم مسیح» بدل سازد.»(۴۵)

این اظهار نظر دربارهٔ فیلم «درایر»، با گفتهٔ «دوفرن» تشابه و نزدیکی دارد: «احساس کردن،

به تعبیری، همان تعالی است.» در واقع، دیدگاه «دوفرن» که «امر واقع در طلب ظهور است» یا «امر واقع انتظار دارد معنایش اظهار شود» همان توصیف زندهٔ «آژل» است که طبیعت را «مادر تصاویر» می‌داند («آژل» این اصطلاح را از «گاستون باشلار» وام گرفته است): «طبیعت در برخی از تصاویری که ارائه می‌کند شاعرانه است چون او، خود به نوعی شاعر است، زیرا او «مادر زمین» نیست، مادر ونوس نیست، بلکه مادر تصاویر است... این تصاویر، جهان خود را آبستن است ـ یعنی مفهوم آن‌ها فراتر از داده‌های موجود در آن‌هاست.»(۴۶)

پیوستگی و اتصال تصاویر با طبیعت، و زیبایی با معنا، دو اندیشه‌ای است که در پدیدارشناسی تجربهٔ زیبایی شناختی «دوفرن» یافت می‌شود و به آن معناست که واقع‌گرایی شاعرانه (حساس به زیبایی) در عین حال واقع‌گرایی معنوی (حساس به معنا) نیز هست. در سینما می‌توان با توسل به نوعی واقع‌گرایی حساس به تناقض واقعیت، درک را از اموری که معطوف به فراتر از خویش است ارتقا بخشید، به نحوی که به «فاصلهٔ میان قلب اشیا» آگاه باشیم و هر شیء را «حاضر در عین غیاب، دسترسی پذیر در عین دسترسی ناپذیری و پیدا در عین ناپیدایی»(۴۷) ببینیم.

نظریهٔ «فیلم‌های دینی حقیقی» که «بازن»، «آیفر»، «آژل» و دیگران آن را به صورگوناگون بیان کرده‌اند، همان بحث و جدل قدیمی دربارهٔ نقش دینی تمثال‌های مسیحی را به ذهن می‌آورد.

کسانی که در پی حفظ (و بعدهای احیای) تمثال‌ها بودند، مجبور شدند اعلام کنند تقوای همگانی می‌تواند میان تصویر و واقعیت نمایی تمایز گذارد. آیا این، همان مسألهٔ پیچیدهٔ دینی نیست که اندیشهٔ «فیلم دینی» بر می‌انگیزد؟ انحراف در تقدیس تمثال‌ها (که راه را برای پرستش خود تصویر هموار می‌ساخت) پیامدهای سهمناکی دربرداشت که می‌توان آن‌ها را در تحلیل «هانری آژل» دربارهٔ فیلم‌های «ایزنشتاین» دید. فیلم‌های «ایزنشتاین» با همهٔ جنبهٔ نمایشی و زیبایی تکنیکی، آثاری است که به جای بازسازی مکانیکی رویداد، درصدد آفرینش آن است. یعنی مواجههٔ تماشاگر با واقعیت یا زمینهٔ آن، زیر سلطهٔ هنری قرار می‌گیرد که بر طبیعت چیره می‌شود، مانند فیلم‌های به اصطلاح دینی که در آن‌ها

زرادخانه‌ای از تجهیزات سینمایی به کار گرفته می‌شود تا رویدادهایی مافوق طبیعی «آفریده» شود. «باندلیه» نیز همچون «آژل» هشدار می‌دهد: «تصویر، واقعیت نیست بلکه فقط توهم آن است... به هر حال باید دانست این جاده را نیّات نیکو هموار کرده است، از «فکرهای» بزرگ انجیلی گرفته تا «حقه‌های» کوچک تذکره‌های اولیا».(۴۸)

وجه مشترک همهٔ این نویسندگان طرفدار واقع‌گرایی ذاتی سینما، الزام نوعی سمت‌گیری معنوی است که از خود این رسانه نشأت می‌گیرد. این، همان «گشودگی» سینما بر جهانی است که درصدد نمایش آن است. به گفتهٔ «کراکوئر»، فیلم نیز همچون رمان می‌تواند «زندگی را در حد کمال» ارائه دهد و «گرایش به بی‌نهایت» دارد.(۴۹) این گشودگی، به سینما توانایی می‌دهد با واقعیت آغاز کند و به سمت ژرفای معنوی پیش رود. «سینما ذهنیتی ماده‌گرایانه دارد: یعنی از «پایین» به «بالا» حرکت می‌کند.» رویارویی با امر قدسی، موجبی برای نادیده انگاشتن عالم مادی نیست زیرا رسانهٔ فیلم، بسیار به آن وابسته است. همان گونه که «کراکوئر» می‌گوید: «نمی‌توان به دریافت واقعیت امیدوار بود بی‌آنکه در فروترین لایه‌های آن رسوخ شود... ولی چگونه می‌توان به این لایه‌ها رسید؟ یک چیز، قطعی است، این که سینما و عکاسی تماس با این لایه‌ها را آسان کرده است؛ سینما و عکاسی نه فقط داده‌های فیزیکی را جدا می‌سازد، بلکه در نمایش جهان واقعی به نقطهٔ کمال خود می‌رسد.»(۵۰)

از فیلم‌هایی که طرفداران سینمای واقع گرا برای جلب توجه به قابلیت‌های معنوی و قدسی سینما به آن‌ها اشاره می‌کنند، اثر قابل توجه «روبر برسون» است به نام خاطرات روزانهٔ کشیش روستا. «برسون»، رویدادها و لحظات را تشدید می‌کند تا نوعی واقع‌گرایی متناقض‌نما بیافریند که حتی فروترین موضوعات و اشیا نیز نشانه‌هایی از امر قدسی را بروز دهد: «با این حال، بی‌آنکه چیزی از این ظاهر مادی تغییر کند و بدون توسل به نورپردازی اکسپرسیونیستی و جلوه‌های موسیقایی، فقط با دقت درکارگردانی و بازیگری، همه چیز سمت و سوی درونی می‌یابد و معنایی متفاوت پیدا می‌کند. در ورای این سطح ظاهری که همچون همیشه ساکن و حقیر است، می‌توان بارقه‌ای از یک ساحت دیگر را دید: ساحت

روح».[۵۱]

«برسون» از کارگردان‌هایی است که توانسته در واقع‌گرایی سینمایی خود، به طور هم زمان امر آشنا و اسرارآمیز را ارائه دهد. برخی از نویسندگان (مثلاً «آیفر») بر هر دو جنبهٔ واقع‌گرایی و غرابت فیلم‌های برسون تأکید کرده‌اند. این سخن، به ویژه در مورد بازیگران برسون صادق است که مطابق نظر او دربارهٔ سینمای واقع‌گرا، به طور کلی از «بازیگری» منع شده‌اند و به جای آن، همچون پیکره‌هایی شفاف‌اند که از خلال یا ورای آن‌ها مفهومی معنوی تمیز داده می‌شود. «آنان چشم‌اندازی نامتناهی را برخود و بر جهان واقعی و حتی بر کل هستی می‌گشایند. در واقع، همیشه چیزی بنیادی و اسرارآمیز در آن‌ها وجود دارد که از ما می‌گریزد.»[۵۲] بعدها «آیفر»، این ویژگی اسرارآمیز و بر آشوبنده را نشان ظاهری عمق وجود هر یک از شخصیت‌ها دانست. در واقع، اهمیت رازآمیزی شخصیت‌های سبک «برسون» می‌تواند ناشی از این باشد که سبک او، نمایانگر دانش شخص او در مقام هنرمند است، هم او که «خدانیست بلکه یک واسطه است» (آژل)، هم او که برداشت خودش را از فاصلهٔ بعید انسان با «مطلق»، به تماشاگران انتقال می‌دهد. دربارهٔ شخصیت‌های «برسون» می‌توان گفت «آنان کسانی‌اند که رازغایی وجودشان فراتر از جسمشان قرار دارد».[۵۳] «برسون»، راز نفی و اثبات غیبت و حضور را با نوعی واقع‌گرایی بیان می‌کند که همچون یک مادهٔ «باردار» است ـ «ریموند دورگنت» آن را «واقع‌گرایی شدید» می‌نامد.[۵۴] به گفتهٔ «دورگنت»، قدرت احساس یک چنین اثر فیزیکی است که فیلم خاطرات روزانهٔ کشیش روستا را به بیان امر معنوی توانا می‌سازد: «این «جسمانیت» و «ماده‌گرایی» شدید بیانگر این است که چگونه این فیلم با وجودی که از نظر نمایشی، توان اندک و کاستی‌های بی‌شمار دارد، این قدر تکان دهنده است.»[۵۵] این گونه توصیفِ سبک «برسون»، یادآور برداشت «دوفرن» از «محسوس» در تجربهٔ زیبایی‌شناختی و توان بیان آن از طریق احساس است.

در فیلم‌های «برسون»، وضعیت نهایی انسان با تشدید مکرر جهان جسمانی توأم با نفی همان جهان به دست می‌آید. مثلاً در خاطرات روزانهٔ کشیش روستا، پایان داستان با غیبت جهان «جسمانی» و «مادیِ» پیش‌گفته و با تصویر

طولانی یک صلیب ساده مشخص می‌شود که صدای کشیش دو تورسی، مرگ کشیش امبریکور را اعلام می‌کند. «بازن» دربارهٔ پایان این فیلم می‌گوید: «در آن حدی که «برسون» به آن رسیده است، تصویر فقط با ناپدید شدن کلی می‌تواند رساتر شود».[۵۶] از این نظر، قدرت این صحنهٔ نهایی، ناشی از واقع‌گرایی فیلم است که از طریق آن، تماشاگر به طور هم زمان رابطهٔ درونی نفی و اثبات را در می‌یابد: «زیرا آخرین نمای فیلم؛ یعنی نمای صلیب، معنایش را از رابطه با داستان (درام) می‌گیرد، یعنی از راهی که در آن تصویر صلیب «جایگزین» جهان مادی می‌شود. این امر، با استفاده از اصل ارزشمند سینمایی یعنی مونتاژ، حاصل می‌آید. فیلم برسون ریشه در عالم مادی دارد ـ بازتاب سرطان در چهرهٔ کشیش ـ و صلیب تصویری است از ایثار کلی او. روح، جسم را در خود فرو برده است.»[۵۷]

تجلی واقع‌گرایی «برسون»، در گونه‌ای بازی تقریباً غیربیانی است که او بر بازیگران تحمیل می‌کند؛ گونه‌ای به حداقل رساندن حالت بیانی که به ظاهر همان تعالی را می‌آفریند که «آیفر» از آن سخن می‌گوید؛ نمایاندن جهانی دیگر که در لوای ظاهر مادی پوشیده است. «بازن»، تصویرگری چهرهٔ بازیگران «برسون» را «نقشی از روح» آنان می‌داند و می‌گوید: «برسون از ما نمی‌خواهد در چهرهٔ بازیگران در پی بازتاب زودگذر واژه‌ها باشیم بلکه می‌خواهد در پی حالت پیوستهٔ روح برآییم، یعنی مکاشفهٔ بیرونی نوعی تقدیر درونی».[۵۸]

ثبت هم زمان غیبت و حضور، فی نفسه نمایانگر کارکردی است که اثر زیبایی شناختی در حین نمایش امر قدسی بر تماشاگر دارد. به ظاهر نمایش سینمایی «برسون»، مفهوم این امکانات متناقض در زمینهٔ بیان زیبایی شناختی تعالی را بیان می‌کند: «از آن جا که تصویر، برتری ناپایداری بر سکوت دارد، ناپایداری امور دیدنی و امور محسوس و در نهایت ناپایداری هستی را به ما می‌آموزد... خود تصویر در تقاطع سرشار بودن سعادت بار و تهی بودن سوگناک، در تقاطع بودن و زاده شدن، قرار دارد.»[۵۹]

ناپایداری هستی، این کشف دایمی در واقعیت خالی و سکوت و موقعیت مرزی، به حدی می‌رسد که رو در روی واقعیت نفی قرار می‌گیریم که در ورای آن، زمینهٔ این نفی قرار دارد،

یعنی همان اثباتی که مولد آن است. (از نظر «تیلیش» تجربهٔ نیستی محصور در هستی است). از نظر «لوتر»، بشر از دیدگاه قانون الهی مجرم است و به قلمرو فیض و بخشش رانده می‌شود. از نظر «آژل» و «آیفر» و «بازن» نیز سینما به گونه‌ای خودش را ارائه می‌کند که بیانگر محدودیت‌های فیلمساز در مقام هنرمند است و در عین حال، نقش بالقوه‌اش را در اشاره به حضوری آغازگر که از «سوی دیگر» واقعیت منشاء می‌گیرد و در مواجهه‌ای رو در رو دیده می‌شود، مؤکد می‌سازد. «آژل» در بحث از افق درونی اشیای قابل مشاهده، ظرفیت سینما را برای «واداشتن طبیعت به سخن گفتن» با تعیین محدودیت‌های فیلم و با این جمله تشریح می‌کند که «نه با تحمیل بر طبیعت بلکه کاملاً برعکس، با توجه به واقعیت مفروض و موجود».(۶۰) سینما با برخوردار بودن از این ظرفیت، دیگر صدای هنرمند نیست بلکه دیافراگم میکروفونی است که به سخن کیهان، که در انتظار شنیده شدن است، حساس است. به گفتهٔ «اریک رومر»، «فیلم ترجمه به دست نمی‌دهد... سینما ابزاری برای کشف است».(۶۱)

این نویسندگان در توصیف توانِ آشکارسازی ویژگی‌های واقع‌گرایانهٔ فیلم، چیزی را بیان می‌کنند که عملاً گونه‌ای روش دینی سخن است. این گفته به ویژه در معرفی متناوب ساحت عمیق واقعیت مصداق دارد که از طریق شفافیت نوار سلولویید فیلم قابل تمیز است؛ آن هم در هنگامی که نوار فیلم، نقش واقعی خود را برای «عریان کردن واقعیات» ایفا می‌کند نه این که به نام هنر به بازسازی جهان بپردازد.

دلالتِ هستی شناختیِ سبک سینمایی، برحسب ذهنیتی تعریف می‌شود که در شیء سکونت می‌گزینند تا به نحو زیبایی شناختی به نمایش درآید. زیرا در این جا انسان در برابر یک شیء قرار نمی‌گیرد، بلکه با ذهنیت تجلی یافته در واقعیت روبه‌رو می‌شود. در این صورت، عمل زیبایی شناختی دیگر حالتی بازدارنده نیست بلکه گونه‌ای مشارکت است، گونه‌ای پاسخ به غیریتی آغازگر است. انسان در نقش هنری‌اش گم نمی‌شود و آفرینندهٔ غایی معنا هم نیست بلکه پیرو وجود است و به ابتکار عمل آن، پاسخ می‌دهد. انسان در مقام شنوندهٔ سخن قدسی در می‌آید؛ سینما با واقع‌گرایی ذاتی‌اش امکان شنیدن و دیدنی را فراهم می‌آورد که نباید در وسوسهٔ

ابتکارات و تمهیدات زایل شود. این، همان ساحت اسرارآمیز است، همان «جهان واقعی که انسان در آفرینش‌های زودگذرش درصدد فراموش کردن و نادیده گرفتن آن بوده است»،[۶۲] ولی این جهان، همواره خود را از ورای این موقعیت مرزی، به گوش شنوا و چشم بینا می‌نمایاند.

در این جا دیگر بار به تحلیل ربّانی «تیلیش» دربارهٔ فرهنگی که به فراسوی خود اشاره می‌کند، باز می‌گردیم. در نظر این واقع‌گرایان سینمایی، «عمق هستی» را می‌توان با نگاه طولانی و ثابت به واقعیت دریافت. این دیدگاه، معادل سینمایی توصیف «تیلیش» از وجود فانی به عنوان «خودفرمانی بی‌قرار» است. این گفتهٔ «تیلیش» که «واقعیت این جا و اکنون، ظرفی است که وجود ما در آن، اگر در پی معنایی باشد، تعبیر و تفسیر خود را می‌یابد»[۶۳]، به طور زیبایی شناختی با این گفتهٔ «دوفرن» دربارهٔ امر محسوس که «شیء زیبایی شناختی بیش از هر چیز، تعالی امر محسوس است و همهٔ معنای آن در امر محسوس نهفته است»[۶۴] و به طور سینمایی با نظر «آژل» که «فیلم، طبیعتاً بیش از آن که به «ترجمه» واقعیت بپردازد، به «کشف» آن می‌پردازد»[۶۵]، بیان شده است. تا جایی که فرهنگ توان گسترش خود و توان هدایت به ساحت دینی در مقام قلمرو «متعالی از خود» را دارد، سینما در مقام یک هنر نمایشی، با وفادار ماندن به ویژگی‌های واقع‌گرایانه‌اش، می‌تواند آن تلاش دایمی پنهان در فرهنگ را در جهت امر قدسی ارائه دهد. سینما این مهم را با رویارویی با واقعیتی انجام می‌دهد که از اعماق درونش، «طلب» معنا می‌کند. در حالی که «شناسنده نیازمند گشودن راهی برای جریان معناست، متعلق شناخت، نیازمند ارائه آن است».[۶۶] سینما به سبب رابطهٔ تاریخی و تکاملی‌اش با واقعیت، امکان گوش سپردن به «ندایی عمیق» را فراهم می‌آورد که «شکوفا می‌شود»، «جایی که جهان، ژرفایی است که شیء معنایش را که در پژواک‌های طولانی تکرار می‌شود، طلب می‌کند».[۶۷]

در تشدید حرکت‌ها و فضاهایی که در آن‌ها واقعیت سردرگم در اضطراب و تهی گشتگی و تفرقه، رو به سوی موقعیت مرزی دارد تا عمر خود را آشکار سازد، سینما دست کم شاهد و بیشتر عامل «تجلی چیزی است با نظامی کاملاً متفاوت؛

واقعیتی فراسوی دنیای مادی ما».[۶۸] در چنین مواقعی فیلم به «تجلی قدسی» تبدیل می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

1.Theologic.

2.Heirophany.

3.Mircea Eliade, The Sacred and the profane (New York: Harper, 1961),11.

4.Ibid.

5.Ibid., 12.

6.Paul Tillich.

7.Paul Tich, Systematic Theology, I (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1951), 85.

8.Paul Tillich, The Religious Situation. (New York: Meridian, 1959), 39.

9. Paul Tillich, The Protestant Era (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1957), 60.

10.belif - ful realism

11. Ibid., 68.

12. Ibid., 78.

13. Ibid., 79.

14.Mikel Dufenne

15. Mikel Dufrenne, The Phenomenology of Aesthetic Experience (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1973), p. 55.

16.Sensuous.

۱۷. ادوارد کازی، اثر «دوفرن» را برآورده ساختن یک گرایش دانسته است: «از این نظر، ابداً تصادفی نیست که پدیدارشناسی دوفرن، پایان بخش گرایش یک دهه است. زیرا نمایانگر بازگشت به آن سطح بنیادین و واقعی حیات بشری است که یونانیان آن را «آیستیس» می‌نامیدند: یعنی «تجربهٔ حسی». پس از «بومارتن» و «کانت»، تجربهٔ زیبایی‌شناختی به طور فزاینده‌ای از تجربهٔ محسوس انشعاب یافت... در رویارویی با این زیبایی‌شناسی، «دوفرن» به معنای تازه‌ای از زیبایی‌شناسی متوسل شد و این کار را با فراهم آوردن مبنایی برای تجربهٔ زیبایی‌شناختی در معرض گشودهٔ احساس و ادراک، به انجام رسانید.»
(Edward Casey, Introd., The Phenomenology of Aesthetic Experience, by Dufrenne, p. XVI).

33. Andre Bazin, What Is Cinema?, 1, trans. Hugh Gray (Berkeley: Univ. of california press, 1967), 13.

34. Ibid.

35. Kracauer, Theory of Film, 39.

36. Ibid., 301.

37. Bazin, What Is Cinema?, 15.

38. Kracauer, Theory of Film, 23.

39. Bazin, What Is Cinema?, 165 _ 66.

40. Amedee Ayfre, "Conversion aux Images?," in Henri Agel, Le Cinema et le Sacre (Paris: Editions du Cerf, 1961), 12.

41. Alain Bandelier. "Cinema et Mystere," as quoted in Amedee Ayfre, Cinema et Mystere (Paris: Editions du Cerf, 1969), 86.

42. Ibid., 108.

43. Ibid., 16.

44. As quoted in Amedee Ayfre, "The Universe of Robert Bresson," in The Films of Robert Bresson, ed. Ian Cameron (New York: Praeger, 1969), 8.

18.Object

19.Subject

20. Ibid., 336.

21. Ibid., 534.

22. Ibid., 376 - 77.

23. Ibid., 377.

24. Ibid., 549.

25. Ibid.

26. Rudolf Arnheim, Film as Art (Berkeley: Univ. of California Press, 1971), p. 157.

27. Ibid., 8.

28. Ibid., 157 - 58.

29. Arnheim, Film as Art, 35.

30. Ernest Lindgren, The Art of the Film (London: George Allen and Unwin, 1967), 79.

31. V. I. Pudovkin, Film Technique and Acting (London: Vision, 1958), 86.

32. Georges Sadoul, L'Invention du Cinema, as quoted in siegfried Kracauer, Theory of Film (New York: Oxford Univ. Press, 1960), 31.

45. Henri Agel, Poeique du Cinema (Paris: Editions du signe, 1960), 59.

46. Ibid., 14.

47. Ibid., 50.

48. Bandelier, "Cinema et Mystere, "in Ayfre, Cinema et Mystere, 80 - 81.

49. Kracauer, Theory of Film, 233.

50. Ibid., 309.

51. Ibid., 298.

52. Ayfre, "The Universe of Robert Bresson, "in Cameron, The Films of Robert Bresson, 11.

53. Ibid., 12.

54. Ibid.

55. Raymond Durgnat, "Le Journal d'un Cure de Campagne, "in Cameron, The Film of Robert Bersson, 47.

56. Ibid., 48.

۵۷. پیش گفته. بازن این صحنه را نقطهٔ اوج زیبارتی معنوی می‌داند: «تماشاگر به تدریج به سوی احساس‌هایی رهنمون می‌شود که تنها توصیف آن، نوری است بر پردهٔ سفید.»
(What Is Cinema?, 140).

58. Bazin, What Is Cinema?, 133.

59. Bandelier, "Cinema et Mystere," in Ayfre, Cinema et Mystere, 115 - 16.

60. Agel, Poetique du Cinema, 8.

61. Ibid., 24.

62. Ayfre, Cinema et Mystere, 17.

63. James Luther Adams, Paul Tillich's Philosophy of Politics, Culture and Art (New York: Harper and Row, 1965), 98.

64. Dufrenne, The Phenomenology of Aesthetic Experience, 339.

65. Agel, Poetique du Cinema, 28.

66. Ibid., 8.

67. Ibid.

68. Eliade, The Sacred and the Profane,11.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی