پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## اشاره

آخرین وسوسهٔ مسیح مطمئنا فیلمی مناقشه‌آمیز دربارهٔ ترسیم سیمای مسیح(ع) است. شاید بتوان این فیلم را در کنار فیلم *مصائب مسیح* ساختهٔ *مل گیبسون* (و با کمی تسامح *رمز داوینچی* ساختهٔ *ران هاوارد*) آثاری دانست که در ۲۰ سال اخیر در کالبد مباحث دینی، سیاسی و اعتقادی دربارهٔ سینما و مسیحیت جانی دوباره دمیده‌اند. گرچه این دمیدن گاه به طوفانی منجر شده است که دربارهٔ رمز داوینچی حتی به ممنوعیت فروش کتاب آن در داخل (به درخواست جامعهٔ مسیحی ایران) منجر شد. به هر روی این آثار واجد نگاه‌های متکثر فیلم‌سازان غیرمسلمانی است که بر اساس برداشت‌های خود که حاصل نگرش اعتقادی و جهان‌بینی هنری‌شان است و گاه از سوی مراجعی تایید و تشویق هم می‌شود، ساخته شده‌اند و بدیهی است نمی‌توان انتظار داشت نگرش اسلامی و شیعی را در آن‌ها یافت. با این حال ضرورت بحث از تاریخ مقدس و ترسیم چهرهٔ انبیاء در قالب‌های نمایشی (به عنوان یکی از راه‌های حضور دین در هنر) ما را بر آن داشته تا در قالب مقالاتی چند، بازتاب ساخت این آثار در میان نویسندگان دانشگاهی را بررسی کنیم. نویسندگانی که فراتر از دغدغه‌های ژورنالیستی و منتقدین سینما، به این رونمایی از چهرهٔ پیامبران در سینما می‌نگرند.

●●●

در این مقاله من سبک بلاغی *آخرین وسوسهٔ مسیح* ساختهٔ *مارتین اسکورسیزی*[1] را بررسی می‌کنم. با بهره‌گیری از برداشت *کنت برک*[2] از مفهوم *هم‌جوهری*[1] (۱۹۲۶)، استدلال می‌کنم که این فیلم با ایجاد دوراهی-تنگنایی برای تماشاچی که از جهاتی محدود ولی حائز اهمیت با دوراهی-تنگنای کاراکتر [اصلی] فیلم شباهت دارد، از انگاره‌های سنتی هم‌ذات‌پنداری

1. Martin Scorsese
۲. Kennett Burke (۱۸۹۷-۱۹۹۳)؛ فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی آمریکایی که تخصصش فن بلاغت و زیبایی‌شناسی بود.

کاراکتر-بیننده فراتر می‌رود. سپس نشان خواهم داد که شاید به دلیل همین رابطهٔ پویا باشد که بسیاری از بینندگان مسیحی این فیلم، باوجود آن‌که می‌دانستند کاراکتر محوری آن در تعارض با عیسای ترسیم‌شده در کتاب مقدس است، جلب او شدند.

> جوهر دوگانهٔ مسیح ـ اشتیاق فراوان و بسیار انسانی و بسیار اَبَرانسانی آدمی برای رسیدن به خدا ـ همواره برایم رازی عمیق و دست‌نیافتنی بوده‌است. از عنفوان جوانی دلهرهٔ اصلی و منبع همهٔ خوشی‌ها و غم‌هایم همین نبرد بی‌وقفه و بی‌امان میان جسم و روح بوده است... و کارزار برخورد و تلاقی این دو ارتش، روان من است.[۲] (کازانتزاکیس،[3] ۱۹۶۰، ص ۱۰)

وقتی *موسی* از *جبل سینا*[4] پایین می‌آمد و الواح سنگی‌ای را با خود می‌آورد که پروردگار، فرامینش را برای مردم بر آن نگاشته بود، دید بنی‌اسرائیل از طلا گوساله‌ای ساخته‌اند. موسای خشمگین، الواح مقدس را زمین زد و آن‌ها را شکست. ولی آن شمایل شیطانی سرنوشت بدتری داشت. موسی گوساله را در آتش سوزاند، از بقایایش گردی ساخت، در آب پاشید و بنی‌اسرائیل را مجبور به نوشیدن آن کرد. این واقعه احتمالاً برجسته‌ترین نمونهٔ برخوردِ نمادگرایی مقدس و گنه-کارانه در کتاب مقدس است.

از نخستین باری که آدم‌ها به‌دنبال بازنمایی الهیات رفتند، فعالیت نمادین نقشی محوری در دین داشته است. مذهبیون حتی تا زمانهٔ فعلی نیز به قالب‌دهی به سیمای خدایان‌شان ادامه داده‌اند و هر از گاهی یکی از آفرینش‌های این چنینی‌شان موجب برانگیختن واکنش‌های حسی شدید می‌شود. در سال ۱۹۸۸، فیلمی از مارتین اسکورسیزی چنین واکنشی را در پی داشت. آخرین وسوسهٔ مسیح ترسیم‌گر عیسایی است که زندگی‌اش یک‌سر با زندگی آن عیسایی که در اناجیل شرحش رفته‌است، متفاوت است. تعجب نداشت که ده‌ها هزار نفر از مسیحیان به این فیلم اعتراض کردند. هر چه نباشد، نیکوس کازانتزاکیس نویسنده را نسبت به کلیسای کاتولیک مرتد دانسته و حتی می‌گویند به آن خاطر که او رمانی را نوشته بود که فیلم اسکورسیزی بر مبنای آن ساخته شد، آیین‌های واپسین را بر بستر احتضار او اجرا نکردند. رهبران دینی و اخلاقی که تقریباً هیچ‌کدام‌شان فیلم را ندیده بودند، به سرعت و به نام همهٔ مقدسات، آن را به باد انتقاد گرفتند. برای درک نظر مخاطبان در پی تماشای فیلم، دربارهٔ تصویرسازی نامتنی بر کتاب مقدس عیسی، در یکی از معدود تلاش‌های صورت گرفته، یک سازمان دینی محافظه‌کار، بیرون یک سالن سینما در *لس‌آنجلس* دست به یک نظرسنجی غیررسمی زد. رهبران این سازمان، بعدها نوشتند:

> اگر فیلم را دیده باشید، می‌دانید که درام قدرت‌مندی دربارهٔ عیسی است که منبعش نه اناجیل، که رمانی تخیلی است. با این وجود افرادی که پس از بیرون آمدن از سینما با آن‌ها مصاحبه کردیم، گفتند که فیلم باعث شده احساس نزدیکی بیشتری با عیسای واقعی بکنند. اگر عیسایی که فیلم ارائه می‌دهد، وجود نداشته باشد، چه‌طور چنین چیزی

3. Nikos Kazantzakis
4. Mount Sinai

ممکن است؟ شاید به این خاطر که مردم نسبت به کسی احساس نزدیکی می‌کنند که آن‌ها را یاد خودشان می‌اندازد. (آنکربرگ و ولدن، ۱۹۸۸، ص ۴۳۰)

با توجه به محتوای بحث‌برانگیز فیلم، تعیین آن‌که چرا بسیاری آن را اهانت‌آمیز تلقی کردند، کار دشواری نیست. ولی مشخص کردن آن بسیار دشوارتر است که چرا با وجود دست‌مایهٔ موضوعی فیلم، بسیاری از تماشاگران و به ویژه تماشاگران مسیحی، چیزی در عیسای اسکورسیزی یافتند که باعث می‌شد به آن جلب شوند. اگر چه آنکربرگ و ولدن کوشیدند با بررسی سرشت ذهن آدمی این معما را حل کنند، من در پی آنم که از طریق بررسی تجربهٔ دیدن فیلم بر مبنای توجه به ترکیب‌بندی و ساختار آن، آخرین وسوسهٔ مسیح و واکنش‌های دراماتیک و غیرمنتظرهٔ هم‌چنان منتج از آن را درک کنم.

در این مقاله نشان می‌دهم که این فیلم رابطه‌ای را میان بینندهٔ آرمانی و کاراکتر محوری‌اش شکل می‌دهد که به‌قدری پیچیده است که اصطلاح هم‌ذات‌پنداری، آن‌چنان که عموماً در مطالعات سینمایی به کار می‌رود، برای توضیح آن رابطه کافی نیست. آخرین وسوسهٔ مسیح صرفاً بیننده‌اش را به هم‌دلی با دوراهی‌ـتنگنای عیسی دعوت نمی‌کند و فیلم به برانگیختن همدردی تماشاچی از طریق نمایش دنیای داستانی از چشم‌انداز پروتاگونیست قناعت نمی‌کند. در واقع من در تحلیلم مدعی می‌شوم که فیلم تا حدی پیش می‌رود که بیننده را درگیر کشمکشی می‌کند که در عین شباهت نظری با کشمکش پروتاگونیست فیلم، مجزا از آن است. همان‌طور که عیسی نبردی را برای آشتی میان دو سرشتِ عمیقاً متفاوتش، راه می‌اندازد، بینندگان در موضعی قرار می‌گیرند که نبرد تفسیری خودشان را برای آشتی میان دو چشم‌انداز تصویریِ اساساً متفاوتی راه می‌اندازند که فیلم به دفعات آن‌ها را جایگزین یکدیگر می‌کند.

بنابراین از بینندگان خواسته می‌شود تا کاری فراتر انجام دهند از این‌که شاهد صرف تجربیات کاراکتر بوده و اگر مایل و قادر باشند، ارتباطاتی میان زندگی کاراکتر و زندگی خودشان ترسیم کنند. به‌جای این‌ها، در اثری که می‌توان آن را شاهکار بلاغی اسکورسیزی نامید، مخاطب با دوراهی‌ـتنگنایی مواجه می‌شود که از جهاتی محدود ولی پر اهمیت، بازتاب دوراهی‌ـتنگنایی پیش‌روی پروتاگونیست فیلم است. من با به‌کارگیری برداشت کِنت برک (۱۹۶۲) از مفهوم هم‌جوهری (ص.۲۱)، نشان خواهم داد رابطه‌ای که آخرین وسوسهٔ مسیح بین کاراکتر و مخاطبش برقرار می‌کند، بسی پیچیده‌تر از آن است که بتوان با برداشت‌های سنتی هم‌ذات‌پنداریِ کاراکتر-بیننده توصیف کرد.

## آدمیت و/ یا ربّانیت

تصویری که اسکورسیزی از دوگانگی عیسی ارائه می‌دهد، موضوع اصلی نگرانی مخالفان فیلم و مهم‌ترین مقولهٔ مطرح‌شده در مشاجرات به‌وجودآمده در پی اکران فیلم بود (رایلی، ۲۰۰۳).

بسیاری از منتقدان ادعا کردند که فیلم نه تنها فاقد هرگونه نشانهٔ قابل تشخیصی از ربانیت عیسی است، بلکه حتی بدتر از آن، کاراکتر عیسی صرفاً بازنمود جنبهٔ ضعیف‌تر آدمیت است و هیچ نشانه‌ای از قدرت، شجاعت، یا ایمان را نشان نمی‌دهد (موریس، ۱۹۸۸، ص.۴۴۰). ولی پیش از پرداختن به نحوهٔ ساخت این دوگانگی در فیلم و رابطه‌اش با تجربهٔ دیدن آن، مفید خواهد بود که ابتدا بپرسیم مسیحیان دربارهٔ دوگانگی عیسی چه اعتقادی دارند و رمز و راز این دوگانگی در تاریخ سینمای هالیوود چگونه برای مخاطبان آمریکایی عرضه شده است.

بنا به تصمیم *شورای کالسیدون*[۳]، که یک گردهمایی میان رهبران و محققان مذهبی بود و در سال ۴۵۱ پس از میلاد برای سامان دادن به ناهماهنگی‌های موجود در آموزه‌های کلیسای کاتولیک صورت گرفت، عیسی در آنِ واحد تماماً آدم و تماماً ربّانی بود (موریس، ۱۹۸۸، ص.۴۴). این فتوای متعصبانه که مسیحیان تا به امروز هم به آن گردن نهاده‌اند، دست‌کم از دو جهت حائز اهمیت بود. نخست آن‌که گام مهمی برای پایان دادن به مناقشه‌ای قرن‌هاساله میان کلیساهای مسیحی مختلف دربارهٔ موضوع تجسد مسیح بود و دوم این‌که تضمین‌کنندهٔ مؤلفه‌ای اصلی در اعتقاد مسیحیان به زندگی ابدی بود. اگر عیسی صرفاً انسان می‌بود، مرگش به نسبت مرگ دیگران، معنای چندان بیشتری نمی‌داشت؛ اگر هم او صرفاً ربّانی و در نتیجه مطابق باور ما، از مرگ مصون می‌بود، تصلیبش فقط و فقط جنبهٔ نمادین می‌داشت. به این ترتیب، فقط مسیحایی که «هم‌زمان در خدا بودن کامل و در انسان بودن کامل» باشد (شاف، ۱۹۸۴، ص. ۲۹) می‌تواند با مُردن و در ضمن، نجات دنیا از گناه، مأموریت مسیحایی‌اش را تکمیل کند.

با وجود اصرار کلیسا بر آدم و ربانی بودن عیسی، بیشتر منتقدان اسکورسیزی اذعان داشتند که تقریباً تمامی فیلم‌های مقدم بر آخرین وسوسهٔ مسیح تا حد نزدیک به صرف‌نظر کردن مطلق از آدمیت عیسی، بر ربانیت او تأکید داشتند.[۵] به قول خود اسکورسیزی:

> اگرچه ما می‌گوییم تماماً آدم و تماماً ربانی، ولی عیسی‌هایی که ما در فیلم‌ها می‌بینیم بیشتر ربانی‌اند. (کلی، ۱۹۸۸، ص. ۴۶۷).

چنان‌که منتقدی به درستی نتیجه گرفته، گرچه «هالیوود از همان اوان شکل‌گیریِ صنعت سینما، عیسی مسیح را چون متاعی بابِ بازار کشف کرد» (سینگر، ۱۹۸۸، ص.۴۴)، فیلم‌هایی که به خاطر تثبیت یا به چالش کشاندن نحوهٔ سنتی بازنمایی [زندگی] عیسی حائز اهمیت باشند، انگشت‌شمارند.

احتمالاً نخستین حضور عیسی بر روی پردهٔ سینما در یک نمایش تعزیه[۴] بوده است. *تعزیهٔ هوریتز* [۵] (۱۸۹۷) که شایعه است روی پشت بام *گرند سنترال پالاس*[۶] در *نیویورک‌سیتی*[۷] فیلم‌برداری شده، نامزد عنوان نخستین فیلم نمایش‌دهندهٔ مسیح است. پانزده سال بعد، عیسی در فیلم *از آخور تا صلیب*[۸] ظاهر شد، چنان‌که از عنوانش برمی‌آید، زندگی عیسی را از ولادت تا وفات

5. Corliss, 1988a, 1988b; Forshey, 1988; Meredith, 1988; Morris, 1988; Singer, 1988
8. Grand Central Palace
7. New York City
8. From the Manger to the Cross

● پوستر دو فیلم بن هور و از آخور تا صلیب

دنبال می‌کرد. در پوستر فیلم آگهی شده بود *اقتباسی مستقیم از عهد جدید* و حتی نقل قول‌هایی از اناجیل را هم در میان‌نویس‌هایش آورده بود (کینارد و دیویس، ۱۹۹۲، ص. ۲۱). این فیلم از آن جهت اهمیت دارد که پایه‌گذار رسم مهمی از ترسیم عیسی به *حالتی متین و موقر* شد که در آن از تصنعات زیادپرداخته‌شدهٔ معمول و رایج در بازی‌های فیلم‌های صامت خبری نبود (کینارد و دیویس، ۱۹۹۲،ص.۲۱). به این ترتیب *آموزش* نحوهٔ مناسب ترسیم عیسی به مخاطبان سینما آغاز شد و تا یک قرن هم ادامه یافت.

*بن هور*[9] ـ ساخته شده در سال ۱۹۰۷ نخستین نسخه از سه فیلمی است که با همین داستان ساخته شد. از آن جهت اهمیت دارد که آغازگر این سنت بود که جز در مواقعی که عیسی کانون اصلی فیلم باشد، در باقی جاها اعتبار تصویری خاصی به بازیگرانی که نقش عیسی را بازی می‌کنند، داده نمی‌شد. به نظر می‌رسد می‌توان با آسودگی خاطر گفت که فیلم‌سازان با این کارشان تلویحاً بیان می‌کردند که حتی بااستعدادترین بازیگران هم نمی‌توانند نقش عیسی را *بازی* کنند. بعدتر، در نسخه‌های ۱۹۲۵ و ۱۹۶۱ بن هور، کارگردان‌ها دوباره جانب احتیاط را رعایت کرده و این بار هیچ نمای نزدیکی از عیسی نگرفتند زیرا «او را بیش از آن مقدس می‌دانستند که بتوان چهره‌اش را مستقیم نشان داد. [در عوض] نماهای دور و نگاه‌های گذرایی به دست‌ها، بازوها و پاهای او نصیب ما می‌شد» (سینگر، ۱۹۸۸، ص. ۴۴). اگر چه قصد این نوع پرداخت نمایش، حرمت‌نهادن به عیسی بود، ولی نتایجش اغلب کمیک از آب در می‌آمد.

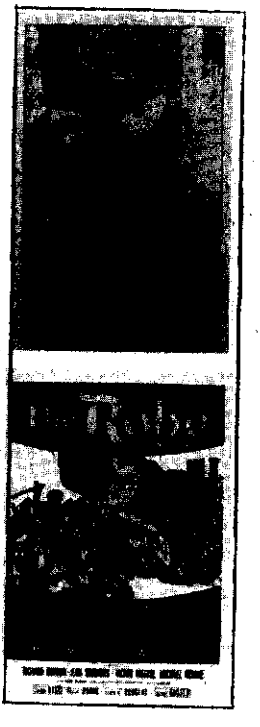
9. Ben-Hur

فیلم *پادشاه پادشاهان*[10] (۱۹۲۷) ساختهٔ *سسیل ب.دومیل*،[11] تلاشش آن بود که با امروزی کردن دیالوگ‌ها، داستان عیسی را برای مخاطبان آسان‌تر سازد، تکنیکی که اسکورسیزی هم از آن استفاده کرد. پادشاه پادشاهان حتی تا به آن‌جا پیش رفت که صحنه‌های آغازینش حاکی از مثلث عشقی دور از ذهنی میان عیسی، *مریم مجدلیه*[12] و *یهودا*[13] باشد. ولی این پیرنگ فرعی افراطی، به سرعت رها شده و باقی فیلم، نمایش مستقیمی از زندگی عیسی مطابق گفته‌های کتاب مقدس است.

نسخهٔ بازسازی شده‌ای از فیلم کلاسیک دومیل در سال ۱۹۶۱ اکران شد که عنوانش را کمی خلاصه و تبدیل به شاه شاهان کرده بود.[۶] شاه شاهان جدای عنوانش، از بسیاری جهات مشابه فیلم اصلی بود، از جمله در تلاشش برای جلب مخاطبان امروزی (و این بار جوان‌تر). بازیگر جوان محبوبی به نام *جفری هانتر*[14] نقش عیسی را بازی کرد؛ تصمیمی که موجب شد فیلم، لقب ناخوش‌آیند *من یک عیسای نوجوان بودم* را یدک بکشد.[۷] شاه شاهان با وجود تصویر بازیگر اصلی‌اش، به دقت نسخهٔ کتاب مقدسیِ زندگی عیسی را دنبال می‌کرد. ولی سازندهٔ فیلم ترجیح داد تا به جز یک مورد، همهٔ معجزات عیسی را ـ که قوی‌ترین گواه بر ربانیت او بودند ـ حذف کند. شاید گمان بر آن رود که نتیجه، عیسایی بسیار انسانی بود، ولی در واقع چنین نشد. کارگردان راه‌های جانشینی برای تأکید بر غلبهٔ وجه ربانیت عیسی یافت و مثلاً هانتر «ناگزیر شد همهٔ موهای بدنش را بزند، چون تصور می‌شد تداعی‌های حیوانی این موها، با شأن متعالی مسیح غیر قابل قیاس است» (موریس، ۱۹۸۸، ص.۴۹) . *خرقه*[15] (۱۹۵۳) «یک بار دیگر رویکرد *محترمانه* را در پیش گرفت: ورود مسیحا به اورشلیم و مرگ او هر دو تصویر شده‌اند، ولی به ندرت مخاطب می‌تواند خودِ عیسی را ببیند» (سینگر، ۱۹۸۸، ص.۴۵). خرقه علاوه بر این‌که یکی از محبوب‌ترین فیلم‌های دینی است، به یک دلیل دیگر نیز در این تحلیل از اهمیت برخوردار است: خرقه اولین فیلم مهم آمریکایی‌ای بود که از *صدای خارج از تصویر* [۸] برای عیسی استفاده می‌کرد. از این تکنیک با صرفه‌جویی در طول صحنه‌های تصلیب استفاده می‌شود و احتمالاً قصد فیلمسازها اجتناب از نمایش عیسی در برابر دوربین بوده است. اگر چه این صدای خارج از تصویر، کمتر به درون‌نگری کاراکتر مربوط شده و صرفاً تکرار نقل قول‌هایی آشنا از اناجیل است، ولی در هر حال این نخستین باری بود که یک فیلم، حاوی عیسایی بود که تماماً به خاطر وجود مخاطب سخن می‌گفت.

در سال ۱۹۶۵، *بزرگ‌ترین داستان عالم*[16] تحولی دراماتیک را در سبکِ [فیلم‌های مربوط به زندگی عیسی] ایجاد کرد. این فیلم که منتقدی از آن چون «حد اعلای نسخه‌های کارتِ تبریکِ کریسمسی از زندگی مسیح» یاد کرده (سینگر، ۱۹۹۸، ص. ۴۶)، آراسته‌ترینِ همهٔ این قبیل فیلم‌هاست. محل فیلم‌برداری این اثر، وسیع و تأثیرگذار بود و سیمای عیسی، هم‌چون کل عناصر

10. The King of Kings
11. Cecil B. DeMille
12. Mary Magdalene
13. Judas
14. Jeffery Hunter
15. The Robe
16. The Greatest Story Ever Told



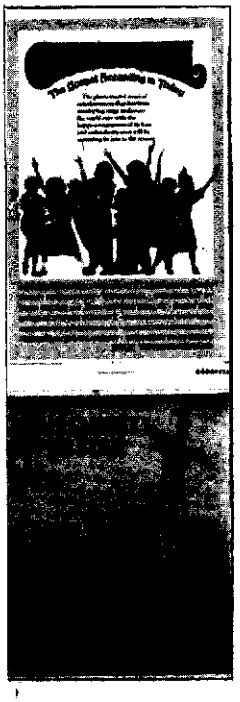
این تولید سینمایی، بزرگ‌تر از زندگی بود. هر جا که عیسی پا می‌گذاشت، معجزه‌ای رخ می‌داد و حضور قدرتمندش همهٔ کاراکترهای فیلم (حتی رومی‌ها) را بر آن می‌داشت که به او اعتقاد بیابند.

ولی شاید دیده‌شده‌ترین فیلمی که تا به حال دربارهٔ زندگی عیسی ساخته شده، فیلم تلویزیونی هشت ساعتهٔ *فرانکو زفیرلّی*[17] با نام *عیسای ناصری*[18] باشد. *آنتونی برجس*[19] رمان‌نویس، این اثر محصولِ ۱۹۷۷ را نوشت و از آن زمان تقریباً هر سال (معمولاً در دوران *عید پاک*[20]) شبکه‌های تلویزیونی کابلی یا معمولی، این فیلم را پخش می‌کنند. فیلم با ازدواج والدین عیسی شروع شده و تا ظهور پس از رستاخیزش بر حواریون او ادامه می‌یابد، همهٔ معجزات عیسی به جز یکی (معجزه‌اش در *قانا*[21]) را شامل می‌شود و تقریباً موبه‌مو از کتاب مقدس تبعیت می‌کند. سیمایی که *رابرت پاول*[22] از عیسی ارائه می‌دهد، شاید نمونهٔ اعلای گرایش هالیوود به تأکید بر ربانیت عیسی باشد. برای نمونه، با این‌که فیلم نزدیک به هشت ساعت ادامه دارد و تقریباً در همهٔ صحنه‌هایش هم عیسی حاضر است، پاول تقریباً هرگز پلک نمی‌زند. فیلم حتی در مواقعی که عیسی آشکارا عواطف انسانی از خود بروز می‌دهد، محتاط رفتار می‌کند. به هنگام نیایش عیسی در باغ، پیش از آن‌که اعدامش کنند ـ صحنه‌ای که مستقیماً از اناجیل گرفته شده ـ چهرهٔ عیسی پس سه شاخهٔ درخت پوشیده شده است، گویی مخاطبان نمی‌توانند یا نباید شاهد چنین ضعفی باشند. *عیسای ناصری* پیش از پخش، انتقادهای غیرمنتظره‌ای دریافت کرد که نتیجهٔ اشتباه زفیرلّی در بیان تلویحی این مسأله بود که فیلم او بر آدمیت عیسی تأکید دارد (کینارد و دیویس، ۱۹۹۲، ص.۱۸۷). گرچه این مسأله صحت نداشت و گرچه منتقدان هنوز فیلم را ندیده بودند، به نظر می‌رسد که صرف ایدهٔ فیلمی که بر آدمیت عیسی معطوف باشد، غیر قابل قبول بود.

چند فیلم که عیسی را به شیوه‌هایی نامعمول تصویر کرده و با این حال از مشاجرات پرتنش مبرا بوده باشند، وجود داشته‌اند. از جملهٔ این فیلم‌ها موزیکال‌هایی هستند مانند *عیسی مسیح سوپراستار*[23] (۱۹۷۳)، *افسون پروردگار*[24] (۱۹۷۳) و کمدی‌هایی چون *زندگی برایان از مانتی پایتن*[25] (۱۹۷۹). این فیلم‌ها به لحاظ پرداخت‌شان به عیسی و به لحاظ واکنش‌هایی که برانگیختند، از دو جهت پراهمیت با فیلم اسکورسیزی متفاوتند. نخست آن‌که میزان رواداریِ دراماتیک‌شان به اندازه‌ای است که دور از نظر است بینندگان، آن‌ها را با شرح‌های کتاب مقدس از زندگی عیسی اشتباه بگیرند. برخلاف آخرین وسوسهٔ مسیح که مشکل بتوان تشخیص داد فیلم کجا از کتاب مقدس پیروی می‌کند و کجا پیروی نمی‌کند، کمدی‌ها و موزیکال‌ها لزوماً در روال ارائه‌شان آزادی‌های بیشتری اتخاذ کرده و در نتیجه احتمالش کم‌تر است که به تحریف اسناد تاریخی (یا الهیاتی) متهم شوند، حتی زمانی که دقیقاً همین کار را هم می‌کنند.

دوم این‌که هیچ یک از این فیلم‌ها، از جمله فیلم نامتعارف *زندگی برایان از مانتی پایتن*، تا آن

17. Franco zaffirelli
18. Jesus of Nazareth
19. Anthony Burgess
20. The Easter season
21. Cana
22. Robert Powell
23. Jesus Christ Superstar
24. Godspell
25. Monty Python's Life of Brian



اندازه پیش نرفته بودند که گواهی بر جنسانیت[۹] عیسی را به تصویر بکشند. اگرچه پادشاه پادشاهان اشارهٔ کوتاهی به این مقوله می‌کند، ولی هرگز به گردِ پای پرداخت اسکورسیزی هم نمی‌رسد. نزدیکی‌های پایان آخرین وسوسهٔ مسیح، مجموعه‌رویدادهایی گنجانده شده بر این مبنا که پس از آن‌که شیطان، عیسی را متقاعد می‌کند که خدا می‌خواهد او مانند انسانی عادی زندگی کند، او ازدواج کرده، از مریم مجدلیه صاحب فرزندی می‌شود و پس از مرگ غیرمنتظرهٔ مریم مجدلیه، رابطه‌ای را با *مارتا*[۲۶] می‌آغازد. اگر چه هیچ کدام این‌ها به صورتِ تصویری پیش چشم آورده نمی‌شوند، ولی نشان‌گر نخستین باری هستند که عیسی را در حین عمل‌کردن مطابق چنین سائق‌های انسانی‌ای نشان می‌دهند و واکنش‌های به این مسأله هم آنی و دیرپا بودند:

> در جریان جر و بحث‌ها، مقوله‌های فیلم تا حد دل‌مشغولی مطلق نسبت به جنسانیت عیسی تقلیل یافته‌اند (بابینگتن و ایونز، ۱۹۹۳، ص. ۱۵۴).

مهم‌ترین پی‌آمدِ برخورد نامتعادل هالیوود با ذات دوگانهٔ عیسی، تأثیرگذاری آن بر زمینهٔ بزرگ‌تری بود که فیلم اسکورسیزی باید در آن درک و دریافت می‌شد. بینندگانی که با فیلم‌های پیشین تعلیم دیده بودند که هم به لحاظ خط داستانی (یعنی تأکید بر ربانیت عیسی) و هم تمهیدهای سینمایی (مانند استفاده از زوایای دوربین پایین و با فاصله و غیاب نماهای نقطه‌دیدِ اول شخص) متوقع عیسایی بیش از اندازه حرمت‌نهاده باشند، به احتمال زیاد از همان فیلم‌ها به عنوان مبنایی برای توقعات‌شان دربارهٔ *آخرین وسوسهٔ مسیح* بهره می‌برند. فیلم اسکورسیزی با تخطی از آن قراردادهای ژانری، قادر بود که نه فقط تفسیر خود را بر دوگانگی عیسی ارائه دهد، بلکه از توقع مخاطب هم به نفع خود استفاده کند. فیلم اسکورسیزی، تصادفاً یا به عمد بسی بیش از آن‌که دربارهٔ عیسی به ما تعلیم دهد، دربارهٔ به تصویرکشیدن عیسی و تماشای آن تصاویر می‌تواند به ما بیاموزد.

26. Martha

**بازنویسی متن مقدس**

در سال ۱۹۷۷، مارتین اسکورسیزی حقوق رمان جنجالی *نیکوس کازانتزاکیس* را خرید و آن را تحویل *پل شریدر*[۲۷] فیلم‌نامه‌نویس داد؛ شریدر که سابقاً با اسکورسیزی کار کرده بود، کتاب ۶۰۰ صفحه‌ای را در فیلم‌نامه‌ای ۱۲۰ صفحه‌ای خلاصه کرد که موجب مناقشه‌ای دینی شد که تاریخ هالیوود به ندرت شاهدش بوده است. در چرخشی نامعمول، منتقدان سال‌ها پیش از آن‌که حتی یک صحنه از فیلم هم گرفته شود، حملات خود را شروع کردند. در اوایل دهۀ ۱۹۸۰، نسخه‌ای اولیه از فیلم‌نامۀ ناتمام شریدر به طریقی به دست رسانه‌های بین‌المللی و نهادهای دینیِ نگران افتاد. مخالفانِ هراسیده بابت کَندنِ فیلم‌نامه از کتاب مقدس، دو نتیجه‌گیری خود را برای عموم اعلام کردند: این‌که فیلم‌نامه کفرآمیز بوده و نباید اجازۀ ساخت به آن داد[۲۸] و این‌که متن بسیار ضعیفی است.[۲۹]

در سال ۱۹۸۳ اسکورسیزی دیگر قراردادی هم با *پارامونت استودیوز*[۳۰] بسته بود که به موجب آن پارامونت، ۱۵ میلیون دلار روی پروژه سرمایه‌گذاری می‌کرد (تامسن و کریستی، ۱۹۸۹، صص. ۱۲۱-۱۲۰). اسکورسیزی پس از فکر کردن به گزینه‌های نامحتملی چون *رابرت دنیرو*[۳۱] و *کریستوفر واکن*،[۳۲] تصمیم گرفت بازیگر کم‌تر شناخته‌شده‌ای به نام *آیدان کوین*،[۳۳] نقش عیسی را و *استینگ*[۳۴] موزیسین، نقش *پونتیوس پیلاتس*[۳۵] را بازی کنند. ظرف چند ماه بعد، اسکورسیزی و جِی *کاکس*[۳۶] نویسنده، متن را بازنویسی کرده و فرم نهایی‌اش را به آن بخشیدند. ولی پیش از آن‌که اصلاً فیلم‌برداری شروع شود، پارامونت شروع به ابراز تردید دربارۀ ارزش‌های پروژه کرد (کانلی،۱۹۹۱، ص.۱۲۵). در ابتدا، *اروین وینکلر*[۳۷] تهیه‌کننده پا پس‌کشید و بهانه آورد که مجبور است وقتش را صرف فیلم دیگری کند. سپس مدیران اجرایی پارامونت شروع به عیب‌جویی از ابهام موجود در فیلم‌نامه کردند (کِلی، ۱۹۸۸، ص. ۴۶۷). *دیوید کِرک‌پتریک*،[۳۸] یکی از معاونان

27. Paul Schrader
28. Ankerberg & Weldon, 1988; DePietro, 1988; Forshey,1988; Sidey, 1989
29. Corliss,1988a, 1988b; Denby,1988; Morris, 1988; Simon, 1988
30. Paramount Studios
31. Robert DeNiro
32. Christopher Walken
33. Aidan Quinn
34. Sting
35. Pontius Pilate
36. Jay Cocks
37. Irwin Winkler
38. David Kirkparick

پارامونت، کوشید تا با برگزاری یک سمینار الهیاتی با هدف اثبات آن‌که فیلم آن‌قدرها هم که به عامهٔ مردم باورانده شده، کفرآمیز نیست، تنش‌های فزاینده را کاهش دهد. گروهی از الاهی‌دان‌ها، رهبران اخلاقی، منتقدان سینما و مدیران استودیو جمع شدند و دربارهٔ آموزه‌های واتیکان دربارهٔ دوگانگی عیسی و ترسیم آن در فیلم به بحث نشستند. ولی با وجود این سمینار، *صلاح حسنین*،[39] مالک سینماهای زنجیره‌ای *یونایتد آرتیستز*،[40] عهد کرد فیلم اسکورسیزی را در هیچ کدام از سینماهایش نمایش ندهد. پارامونت که می‌ترسید این پروژه به فاجعه‌ای مالی منجر شود، درست چند هفته پیش از موعد شروع فیلم‌برداری، آن را لغو کرد.

پس از مذاکرات بسیار، *یونیورسال استودیوز*[41] حاضر شد که با شراکت *سینه پلکس اودیون*[42] برای ساخت *آخرین وسوسهٔ مسیح* سرمایه‌گذاری کند. تغییرات چندی در انتخاب بازیگران رخ داد، از جمله تصمیم بر آن شد که *ویلم دفو*[43] نقش عیسی و *دیوید بووی*[44] به جای استینگ نقش پونتیوس پیلاتس را بازی کنند. فیلم با بودجه‌ای معادل ۷ میلیون دلار و به مدت ۵۵ روز در *مراکش* فیلم‌برداری شد. اکنون اعتراض‌ها به نقطهٔ اوج‌شان رسیده بودند. گروه‌ها در برابر سینماهای نمایش‌دهندهٔ فیلم تظاهرات می‌کردند و خواستار بایکوت کمپانی MCA می‌شدند که سرشاخهٔ کمپانی یونیورسال بود. *جری فالول*[45] در برنامه‌ای در یک شبکهٔ تلویزیونی کابلی، خواستار *تلاشی همگانی برای فلج کردن هالیوود* شد تا *بابت اکران این آشغال* پشیمانش کنند (سایدی، ۱۹۸۹، ص. ۳۶). یونیورسال حتی پیشنهادهایی از سازمان‌های خصوصی و از همه برجسته‌تر *جهاد دانشگاهی برای مسیح*[46] دریافت کرد که می‌خواستند همهٔ کپی‌های فیلم را خریداری کرده و احتمالاً نابود کنند. در تمام طول دوران نمایش فیلم، اعتراض‌ها و خواسته‌های مشابهی دست به کارِ آنگ زدن بودند. به دلیل ملموس و شدید بودن مناقشه، اکثریت افراد و نهادهای معترض به فیلم، حتی پیش از آن‌که فرصت دیدنش را بیابند، در نقدهای یکدیگر سهیم می‌شدند. در نتیجه، منتقدان و محققان، بسیار دربارهٔ عیسایی سخن گفته‌اند که اصلاً در فیلم وجود نداشت و به‌تمامی کاراکترِ حاضر در فیلم را نادیده گرفتند.[47]

### بلاغت و/ یا هم‌ذات‌پنداری

در این تحلیل من به بررسی ماهیت بلاغی فیلم اسکورسیزی می‌پردازم. این کار نیازمند توجه دقیق به کنش در چهارچوب فیلم یعنی روایت[48] و نیز کنش‌هایی است که می‌توان گفت فیلم بین خود و مخاطبانش پدید می‌آورد. بنسن (۱۹۷۴) عنوان کرده است که در نقد بلاغی هر فیلم، عناصر چندگانه‌ای دخیلند:

> به عقیدهٔ من، فن بلاغتِ تصاویر سینمایی، دربرگیرندهٔ پیامی است که از درهم‌تنیدگی انگاره‌های تصویری و زمینهٔ بروز آن‌ها پدیدار می‌شود، زمینه‌ای که از شالوده‌هایی نظیر تکرار، هم‌نشینی، تداوم[49] و در کل هر موقعیتی برمی‌آید که در آن امکان سخن‌گفتن از

39. Salah Hassanein
40. United Artists
41. Universal Studios
42. Cineplex Odeon
43. Willem Defoe
44. David Bowie
45. Jerry Falwell
46. Campus Crusade for Christ
47. Bird, 1988; Corliss, 1988a, 1988b; Danby, 1988; Kelley, 1988; Meredith, 1988; Morris, 1988; Ostling, 1988; Simon, 1988; Singer, 1988.
48. narrative
49. duration

روابط گویشی[50] در چهارچوب یک فیلم و میان فیلم و مخاطبانش وجود داشته باشد. آن‌چه تحلیلی را بلاغی می‌کند، تمرکز آن بر سازوکار روابط زمینه‌ای است که سرنخ‌هایی برای فهم چگونگی دریافت احتمالی تصویرگری‌ها از سوی مخاطبان را در اختیارمان می‌نهد (ص. ۶۱۲).

البته ذکر این نکته حائز اهمیت است که منتقد بلاغی به هیچ وجه سعی نمی‌کند تعیین کند که هرکدام از بینندگان از برخوردشان با متن چه چیزی را دریافت خواهند کرد یا باید دریافت کنند. در واقع این شیوه، فرد را برمی‌انگیزد که بپرسد چگونه می‌توان گفت که ساختار و ترکیب‌بندی ویژهٔ هر فیلم، «مخاطب را به ساخت معانی دعوت می‌کند» (بنسن و اندرسن، ۱۹۸۹، ص. ۲۲۹). بنابراین یک تحلیل بلاغی، به فرآیند [فیلم]دیدن ارجح و معانی متعاقبی می‌پردازد که به‌نظر می‌رسد ـ و نه این‌که قطعاً چنین باشد ـ فیلم از طریق پرورش هماهنگ محتوای روایی و تمهیدهای سینمایی‌اش برمی‌انگیزد. اگرچه مسائل مربوط به زمینهٔ بیرونی [یا فرامتن]، مانند جنجالی که آخرین وسوسهٔ مسیح به پا کرد، گرایش به آن دارند که بخشی از هر تحلیل بلاغی‌ای باشند، ولی کانون اصلی توجه هم‌چنان متن است، که آشکارا متضمن *مخاطبانش و کنش‌های تفسیری مخاطبانش* است (بنسن و اندرسن، ۱۹۸۹، ص. ۲۲۹).

به این دلیل، من در این تحلیل از آخرین وسوسهٔ مسیح صرفاً چون وسیله‌ای در خدمت یک هدف استفاده نمی‌کنم، یعنی نه فرصتی برای آزمودن امکانات یا محدودیت‌های یک روش‌شناسی انتقادی و نه به مثابهٔ امکانی برای طرح نظریهٔ جدیدی دربارهٔ دریافت فیلم از سوی تماشاچیان. اگرچه با توجه به ارزش بیشتری که غالباً به آن دسته از پژوهش‌های بلاغی داده می‌شود که نظریه یا روش را بر متن ترجیح می‌دهند، وسوسهٔ چنین کاری قدرت‌مند است، ولی شالودهٔ این تحلیل، این نظر راسخ است که آخرین وسوسهٔ مسیح به قدر کفایت از اهمیت اجتماعی برخوردار هست که وسیله‌ای برای هدفی جز خود نباشد. هم‌چنین، واکنش‌های غیرمنتظره‌ای که این فیلم جنجالی در میان بسیاری از بینندگان مسیحی‌اش به وجود آورد، ایجاب می‌کند که به نحوهٔ پرداخت اسکورسیزی به روایت کازانتزاکیس توجه دقیقی شود. قصد این تلاشِ انتقادی ایجاد درکی عمیق‌تر است از کاراکتری که فیلم، مخاطبانش را به شناخت او دعوت می‌کند؛ کنش‌هایی که فیلم از مخاطبانش می‌طلبد و پی‌آمد دعوت بینندگان به مشارکت در تجربه‌ای که بازتاب تجربهٔ کاراکتری است که آن‌ها تماشایش می‌کنند. برای نیل به این مقصود، من به تمهیدهای سینمایی به‌کاررفته در فیلم می‌پردازم که در رابطه با ساخت کاراکتر محوری و تعامل بیننده با او از اهمیت فراوانی برخوردارند؛ مانند یکی از مهم‌ترین این تمهیدها، که استفادهٔ متغیر فیلم از نقطه‌دیدهای ضد و نقیض است.

رابطهٔ میان یک کاراکترِ فیلم و بیننده، اغلب پیچیده است، ولی این پیچیدگی به ویژه در آثار

50.dialectal relationships

اسکورسیزی تشدید می‌شود که مؤلفی حقیقی است و رد دستش بر بدنهٔ آثارش سنگینی می‌کند. به هنگام تماشای فیلمی از اسکورسیزی تقریباً همیشه تنشی قابل ملاحظه، با قوت هر چه تمام بر تجربهٔ بیننده از روایت، تأثیر گذاشته و آن را هدایت می‌کند. اسکورسیزی اذعان کرده که هدفش از ساختن آخرین وسوسهٔ مسیح از همان آغاز مشخص بوده است:

> می‌خواستم عیسی را به روی پردهٔ سینما بیاورم و کاری کنم مخاطبان تماماً با او هم‌دردی کنند (ده پی‌تیرو، ۱۹۸۸، ص.۳۴۲)

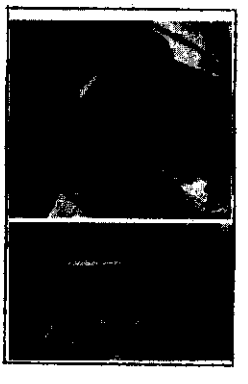
ولی کالکر[51] (۱۹۸۸) مدعی است که فیلم‌های اسکورسیزی هرگز به این سادگی نیستند:

> ساختمان فیلم‌های اسکورسیزی هرگز به‌طور مطلق در خدمت بیننده یا داستانی که شکل می‌گیرد، نیست. در فیلم‌های او یک خودآگاهی بی‌پرده و یک انرژی حرکتی وجود دارد که احتمال سلطه‌اش هم بر بیننده و هم بر داستان می‌رود، ولی همواره خود شرحی هم می‌شود بر تجربهٔ بیننده و او را از به آسانی لغزیدن در دل پیرنگ[52] پرهیز می‌دهد. (ص.۱۶۲)

این جملات شاید در هیچ کجا به اندازهٔ ارجاع به آخرین وسوسهٔ مسیح صدق نمی‌کنند. از صحنهٔ آغازین، اسکورسیزی «الگوی حسی بنیادینی برای بیننده تدارک می‌بیند و آن نقطه‌دیدی است که بعدتر با نقطه‌دید دیگری در روایت تلفیق می‌شود که از آنِ کاراکتر محوری است» (کالکر، ۱۹۸۸، ص. ۱۶۴). این پرسپکتیو مضاعف ـ این دوگانگی ـ این حس را به وجود می‌آورد که بیننده در آن واحد با کاراکتر اصلی هم آشنا و هم از او بیگانه و غریبه است.

*تراویس بیکل* در *راننده تاکسی*[53] (۱۹۷۶)، *جیک لاموتا* در *گاو خشمگین*[54] (۱۹۸۰) و *هنری هیل* در *رفقای خوب*[55] (۱۹۹۰) به نظر می‌رسد که تقریباً همهٔ سوژه‌های اسکورسیزی در آن واحد هم پروتاگونیست و هم آنتاگونیست باشند؛ کاراکترهایی که مخاطب به آن‌ها نگاه می‌کند و بعضاً کاراکترهایی که مخاطب با آن‌ها نگاه می‌کند. ولی ریسک (خطرپذیری) وقتی بالاتر می‌رود و موضوع، زمانی پیچیده‌تر می‌شود که سوژه، نه قهرمانی با نقطه‌ضعف، که هم‌زمان انسان و خدا باشد. در این حالت، کاراکتر مرکزی صرفاً هم خوب و هم بد نیست، بلکه تماماً کامل و تماماً ناکامل است. هم‌چنین، محتوای این فیلم خاص، اگر بینندگان آشنا با روایت کتاب مقدس از زندگی عیسی یا سیمای بسیار حرمت‌نهاده‌ای از عیسی مسیح را که مدت‌ها سینمای آمریکا را قبضه کرده بود، برآشفته نسازد، یقیناً غافل‌گیر و بهت‌زده‌شان خواهد نمود. نتیجهٔ به چالش کشیدنِ هم روایت تاریخی و هم روایت سینمای سنتی، احتمالاً احساسی مبتنی بر ناسازگاری و فاصله‌گرفتن از کاراکتر اصلی فیلم خواهد بود. ولی این فیلم، قصه‌اش را با استفاده از تمهیدهای سینمایی‌ای نظیر نماهای بسته،[56] روایت‌گویی[57] صدای خارج از تصویر و زوایای دوربینی برای نقطه‌دیدها تعریف می‌کند که عموماً موجب صمیمیت و هم‌ذات‌پنداری میان مخاطب و کاراکتر

51. Kolker
52. plot
53. Taxi Driver
54. Raging Bull
55. Good Fellas
56. tight shots
57. narration



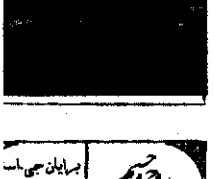
اصلی می‌شوند. این تحریک باعث نوعی روان‌گسیختگی[58] مضاعف می‌شود. هم‌زمان با جدال عیسی در فیلم، بیننده از طرف فیلم به موضعی رانده می‌شود که از قرار، نتیجه‌اش جدال با مواضع دیداری غیر قابل سنجش است: چشم‌انداز حرمت‌نهادهٔ آشنا برای بینندهٔ فیلم‌های دربارهٔ عیسی، گه‌گاه با چیزی قطع می‌شود که به نوعی استفادهٔ آشفته‌ساز و غیرمنتظره از چشم‌انداز اول‌شخص صمیمانه‌ای‌ست که تا پیش از این هرگز در هیچ فیلم مهم آمریکایی‌ای دربارهٔ عیسی دیده نشده بود.

بنابراین، خواست نامتعارف فیلم برای درک دوگانگی کاراکتر، از چشم منتقدانش بسی دور مانده است. محققان دیگری به این‌که آخرین وسوسهٔ مسیح، مانند بسیاری از فیلم‌های اسکورسیزی، دوراهی‌ـتنگنایی را برای بیننده به‌وجود می آورد، اشاره داشته‌اند (بابینگتن و ایونز، ۱۹۹۳). ولی هیچ‌کس توجه نداشته که توازی میان تجربهٔ منقسم تماشاچی و تجربهٔ به همان میزان منقسم کاراکتر، در فیلموگرافی چشم‌گیر اسکورسیزی، یکسان است. بابینگتن و ایونز، به توانایی متن برای *ذهنی‌سازی*[59] مسیح از طریق تکنیک‌های سینمایی پی بردند؛ قابلیتی که به *درونی‌سازی*[60] رابطهٔ بیننده‌ـکاراکتر منجر می‌شود (ص.۱۵۱). آن‌ها هم‌چنین به درستی دریافتند که این امر در تضاد صریح با *بیرونی‌سازی عظیمی*[61] است که مشخصهٔ سخن‌وار (تیپیکال) تصویر مسیح در هالیوود بوده است (ص.۱۵۲). ولی آن‌ها نیز هم‌چون بیشتر منتقدان فیلم، در تشریح اهمیت این نکته غفلت کردند که جدال مخاطب برای پذیرفتن این عیسی، بازتابی از جدال خود کاراکتر است. این نوع بازتابندگی بخشی از بلاغت دیگر فیلم‌های اسکورسیزی نیست.

اگر بینندهٔ *راننده تاکسی* قادر به هم‌دلی یا حتی هم‌دردی با تنهایی و احساس تک‌افتادگی تراویس بیکل باشد[۱۰]، در واقع بیننده این احساسات را از تجربیات پیشین خود به یاد می‌آورد. ساختار و ترکیب‌بندی فیلم امکان تجربهٔ احساسات جدیدی از تک‌افتادگی و تنهایی را صرفاً بر اساس عملِ دیدن، به وجود نمی‌آورد.

بنابراین، اگر بینندگان این عواطف را تجربه کنند، که قابل تصور هم هست، نتیجهٔ چیزی را تجربه می‌کنند که خارج از متن قرار دارد؛ یعنی از تجربهٔ مشابهی در گذشته ناشی می‌شود. ولی آخرین وسوسهٔ مسیح یک‌سر متفاوت عمل می‌کند و از طریق ابزاری به همین پایانه می‌رسد که درونیِ خودِ متن است. فیلم با تقسیم تجربهٔ بیننده، بین چشم‌اندازهای ناهمساز، تجربهٔ احساس دوگانگی را عملاً امکان‌پذیر می‌کند و این نه نتیجهٔ تجربیات پیشین (اگرچه بینندگان ممکن است از آن‌ها هم بهره‌مند باشند) بلکه نتیجهٔ خودِ عملِ دیدن است. برای هم‌ذات‌پنداری با موقعیت عیسی نیازی نیست که دوراهی‌ـتنگنایی در گذشته را به یاد آورد؛ زیرا بیننده در زمان حال درگیر دوراهی‌ـتنگنایی در [برخورد با] فیلم می‌شود که نتیجهٔ نحوهٔ منقسم نشان‌دادن کاراکتر است. برای معنا یافتن فیلمی که سفری به سوی مصالحه را تصویر می‌کند، بینندگان نیز باید درگیر

58. schizophrenia
59. subjectivise
60. interiorization
monumental externality



تلاش خود برای دست‌یابی به مصالحه شوند. تماشای جدال عیسای اسکورسیزی خود نوعی جدال است؛ نه جدالی تخیلی و غیرمستقیم آن‌چنان که بینندگان اغلب در تماشای کاراکترهای مخالفِ هم تجربه می‌کنند، بلکه جدالی حقیقی و به معنای واقعی کلمه.

حاصل چیزی است ژرف‌تر از آن مفهوم هم‌ذات‌پنداری که عموماً در مطالعات سینمایی به کار گرفته می‌شود. هم‌ذات‌پنداری در اساسی‌ترین سطح بنیادی‌اش، به منزلهٔ *فرآیندی* درک می‌شود که «یک عامل (یعنی تماشاچی) را به عاملی دیگر مرتبط می‌کند» (بوردول، ۱۹۸۹، ص.۱۶۶) تعاریف پیچیده‌تر حاکی از آنند که هم‌ذات‌پنداری می‌تواند به معنای یکی از موارد ذیل باشد:

> این‌که ما از پروتاگونیست خوش‌مان بیاید؛ این‌که ما شرایط پروتاگونیست را دارای شباهت چشم‌گیری بیابیم با شرایطی که خودمان را [در گذشته] گرفتارشان تشخیص داده‌ایم؛ این‌که ما با پروتاگونیست هم‌دلی کنیم (کرول، ۱۹۶۲، ص.۸۹).

ولی حتی این توصیفات نیز در دست‌یابی به شرایط پویای آخرین وسوسهٔ مسیح بسیار ناکارآمدند.

آن شرحی که بیش از بقیه به این نمونه رابطهٔ بیننده-کاراکتر نزدیک می‌شود، برداشت کِنِت برک (۱۹۶۲) از مفهوم هم‌جوهری است. برِک، بلاغت را این‌گونه تعریف می‌کند:

> استفاده از زبان، چون ابزاری نمادین برای تحریک به همکاری در موجوداتی که ذاتاً به نمادها پاسخ می‌دهند (ص.۴۳)

برک معتقد بود که ترغیب‌کننده‌ترین جذابیت‌ها را می‌توان به این پرسش تقلیل داد که یک شخص یا متن تا چه اندازه موفق به تحریک به چنان همکاری فعالانه‌ای در شخصی دیگر از طریق ایجاد حسی از یگانگی شده، که او نام هم‌جوهری را بر آن می‌نهاد:

> **الف** به هنگام هم‌ذات‌پنداری با **ب**، به لحاظ جوهری با شخصی جز خود، یکی می‌شود. ولی هم‌زمان او منحصر به فرد و محل منفرد انگیزه‌ها باقی می‌ماند. بنابراین او هم پیوسته، هم منفصل، در آن واحد جوهری مجزا و هم‌جوهر با دیگری است. (ص.۲۱)

مطابق تعریف برِک، هم‌جوهری دست‌آوردی نادر و برجسته است؛ یعنی ترغیبِ به تکامل رسیده‌ای که شاید آغازگر شرحی باشد بر این نکتهٔ تعجب‌برانگیز که چطور بسیاری از بینندگان مسیحی‌ای که به نظر می‌رسید از عیسای اسکورسیزی روگردان شوند، در واقع جلب او شدند.

درکش دشوار نیست که آخرین وسوسهٔ مسیح، عیسی را در حال نبرد برای مصالحه میان سرشت‌های متعارضش (آدمیت و ربانیت) تصویر می‌کند و معدودی از منتقدان تیزبین هم اشاره داشته‌اند به این‌که اسکورسیزی هم‌چون بیشتر مواقع، تا چه اندازه برای انقسام چشم‌انداز بیننده‌اش پیش رفته است (بابینگتن و ایونز، ۱۹۹۳). ولی تا به امروز هیچ تحلیل خاصی قادر به توضیح آن نشده که از ترکیب این دو جنبه چه نتیجه‌ای حاصل شده است. بررسی مستقل هر کدام از این دو جنبه ـ این‌که فیلم، سرشت عیسی را منقسم نشان می‌دهد و این‌که فیلم بیننده را در موضعی قرار می‌دهد که چشم‌اندازش منقسم باشد ـ باعث می‌شود به این نکته نپردازیم که هر کدام از این دو تجربه، به مثابه راهنما و تفسیری بر دیگری عمل می‌کنند. این تحلیل با چنین رویکردی، بُعدِ جدیدی را در معانی و کنش‌های تفسیریِ آخرین وسوسهٔ مسیح رو می‌کند که خودِ

فیلم به نحوی شاید بسیار تحریک‌آمیز، کارآمد و به‌تمامی، در تمنای آن است.

### آخرین وسوسهٔ مسیح

این تحقیق دربارهٔ رابطهٔ میان جدال عیسی با دوگانگی‌اش و جدال بیننده با فیلم، با بررسی ریزبینانه‌ای از چهار صحنهٔ محوری ادامه می‌یابد که بازنمود پویایی نامعمولی هستند که در طول دو ساعت و چهل و سه دقیقهٔ فیلم شکل گرفته و تداوم می‌یابند. این صحنه‌ها عبارتند از: *آغاز*، *سنگسار*، *موعظه* و *تصلیب*.

### آغاز

روایت نه با یک نمای معرف [۱۱] مرسوم، که با یک نمای گردونه‌ای[۱۲] سریع و غیرمنتظره شروع می‌شود. این انتخاب به خاطر پی‌آمدش اهمیت داشت:

> دوربینِ متحرک می‌تواند بیننده‌ها را به‌طور فیزیکی وارد کنش کرده، حتی توان کشاندن آن‌ها به ذهن کاراکتر را نیز دارد (دیک، ۲۰۰۲، ص.۷۵).

اگرچه لوکیشن صحرا با آن‌چه احتمالاً بیننده توقع دارد، هماهنگ است ولی حرکت دوربین و گیتار برقی همراهی‌کننده‌اش در حاشیهٔ صوتی کارِ *پیتر گابریل*،[۶۲] روشن می‌سازند که اسکورسیزی در حماسهٔ غیر کتاب مقدسی‌اش، معمول و نامعمول را با هم ترکیب کرده است. نخستین باری که ما عیسی را می‌بینیم از یک منظرِ چشم، پرنده است، یعنی دوربین درست بالای بدن او معلق مانده و سپس به تدریج پایین می‌آید تا در یک نمای بسیار نزدیک متوقف شود. این منظر که به شایستگی از جانب برخی به *نمای چشم خدا* معروف شده، مخاطب را از همان شروع در موضعی قرار می‌دهد که امکان هم‌ذات‌پنداری کامل را از او می‌گیرد.

عیسای جوان و بدون ریش (که غافل‌گیری دیگری است) در یک بیشهٔ درختان زیتون، روی زمین خوابیده است. صدای خارج از تصویر عیسی می‌گوید:

> احساس آغاز می‌شود؛ خیلی لطیف، خیلی مهربان. بعد درد شروع می‌شود. پنجه‌ها به زیر پوست می‌لغزند و راه‌شان را به بالا می‌شکافند. درست پیش از آن‌که به چشمانم برسند، بیدار می‌شوم. و به یاد می آورم.

تنشی که فیلم به وجود می‌آورد و عدم تعادلی که میان بیننده و کاراکتر برمی‌انگیزد، از تعامل محتوای روایتی و تمهیدهای سینمایی‌ای شکل می‌گیرند که این صحنهٔ محوری را می‌سازند.

عیسای سیاه‌پوش چون جنینی روی زمین دراز کشیده است. همان‌طور که منتقدی [به این مضمون] اشاره کرده است:

> وقتی ما نخستین بار عیسی را در فیلم می‌بینیم، او زیر درخت زیتونی خوابیده و مانند هرکس دیگری از آن دوران لباس پوشیده است (لمهرت، ۱۹۸۸، صص۷۹-۷۸).

هم، وضعیت استقرار او و هم، وضع ظاهری‌اش این تأثیر را ایجاد می‌کنند که او فردی

62. Peter Gabriel

معمولی و حتی آسیب‌پذیر است و به هیچ وجه شبیه شخصی نیست که بینندگان فیلم به دیدنش خو کرده بودند. ولی تأثیر بیگانه‌سازی که از این ظاهر، وضعیت و زاویهٔ فیلم‌برداری از او حاصل می‌شود، با استفاده از روایت‌گویی صدای خارج از تصویر و نمای بستهٔ متعاقبی که مخاطب را به صورت فیزیکی به عیسی نزدیک کرده و اجازهٔ شنیدن افکارش را می‌دهد، با تضاد مواجه شده و در نتیجه برانگیزانندهٔ صمیمیت روان‌شناختی با کاراکتر می‌شود. پس این صحنه از هر دو شرط بهره‌مند است؛ ارائهٔ کاراکتر به عنوان تنها موضوع مورد توجه ما و استفاده از صدای خارج از تصویر، جای تردید چندانی باقی نمی‌گذارند که او همان کاراکتری است که ما باید دنبالش کرده و احتمالاً با او هم‌ذات‌پنداری کنیم، ولی لباس، وضع استقرار و زاویهٔ نامعمول دوربین، موجبِ غافل‌گیری و آشفته‌سازی بیننده شده و این رابطه را سست می‌کند.

فیلم به همین شیوه ادامه می‌یابد؛ از طریق دست‌کاری در فرم مرتبط با محتوا، با تداوم تنشی طولانی و سنگین میان بیننده و کاراکتر. تمهیدهای سینمایی قراردادی و مرسوم، این تصویرگری آشفته‌ساز را معتدل می‌کنند و تمهیدهای غیرقراردادی و نامرسوم باعث می‌شوند تا صحنه‌های مطبوع‌تر هم زیر سؤال بروند. حاصل، یک *عدم تعادل متعادل* است که موجب حسی خودجوش از آشنایی و بیگانگی می‌شود؛ یعنی همان احساساتی که کاراکتر تجربه می‌کند. عیسیٰ این‌طور توصیفش می‌کند:

احساس آغاز می‌شود؛ خیلی لطیف، خیلی مهربان. بعد درد شروع می‌شود....

با جلوتر رفتن فیلم، اسکورسیزی به نحوی چشم‌گیر رابطهٔ بین محتوای روایی و انتخابش از میان تمهیدهای سینمایی را تعدیل می‌کند تا رابطهٔ پرکشاکش بیننده با فیلم به طور عام و با کاراکتر به طور خاص را حفظ کند. این تعدیل از آن جهت ضروری است که با گذر زمان، اعمال عیسی آشفته‌سازتر شده و به رویدادهایی می‌انجامند که سازندهٔ آخرین وسوسه‌اش شدند. با وقوع این پیشرفت (یا کج‌رفت)، کنش به طرزی فزاینده به صورت سنتی، فیلم می‌شود و با شدت بیشتری از همان تمهیدهایی استفاده می‌شود که نوعاً موجب صمیمیت بیننده-کاراکتر می‌شوند، مانند نماهای بسته و روایت‌گویی صدای خارج از تصویر. به عبارت دیگر، هر چه داستان عجیب‌تر شده و موجب فاصله‌گیری بیشتر مخاطب از عیسی می‌شود، تمهیدهای داستان‌گویی با ایجاد نزدیکی بیشتر با عیسی، جبران مافات می‌کنند. به این ترتیب فیلم موفق می‌شود بیگانگی و صمیمیت خودجوش بین بیننده و کاراکتر را حفظ کند، حتی با این وجود که داستان هر چه بیشتر و بیشتر از روایت کتاب مقدس دربارهٔ زندگی عیسی فاصله می‌گیرد.

63. The Stoning

## سنگسار[۶۳]

صحنه‌ای که در آن عیسی جلوی گروهی را که به مریم مجدلیه سنگ می‌زنند می‌گیرد، نخستین باری است که پیامبر را در حال صحبت با جمعیت زیادی نشان می‌دهد. وقتی او

سرمی‌رسد، مجدلیه در گودال بزرگی روی زمین افتاده و دور تا دورش را جماعت خشمگین گرفته‌اند. عیسی جلو رفته و در برابر او می‌ایستد. جماعت از او می‌خواهند که کنار برود. به او می‌گویند مجدلیه مستحق این است. او زناکار است و این ارادهٔ خداست. عیسی از آن‌ها می‌پرسد:

چه کسی تا به حال گناه نکرده؟ کدوم یک از شما هرگز مرتکب گناه نشدین؟ هر کسی مدعیه، بیاد جلو و این‌ها را پرت کنه

و دو سنگ بزرگ را بالای سر می‌گیرد. پیرمردی جلو می‌آید و اصرار می‌کند که «من چیزی برای پنهان کردن ندارم». عیسی سنگ‌ها را به او می‌دهد. وقتی پیرمرد سنگی را بالا می‌برد، مسیحا هشدار می‌دهد:

مواظب باش زبدی،[64] خدایی هست. اون تو رو دیده که به کارگرهات خیانت می‌کنی. او تو رو با اون زن بیوه دیده، اسمش چی بود؟ [صدایی از میان جمعیت فریاد می‌زند: جودیت] جودیت. نمی‌ترسی اگه اون سنگ‌و بلند کنی خدا فلجت کنه؟ نمی‌ترسی بازوت ضعیف بشه و تمام توانت‌و از دست بدی؟

زبدی هر دو سنگ را رها می‌کند. عیسی به مجدلیه کمک می‌کند بلند شود و او را به نقطهٔ امنی می‌برد.

این صحنه نمونه‌های فراوانی در تاریخ هالیوود دارد. درست همان‌طور که *هنری فوندا*[65] (در *آقای لینکلن جوان*[66]) و *گرگوری پک*[67] (در *کشتن مرغ مقلد*[68]) با جماعت جنگیدند تا نگذارند بی‌گناهی کشته شود، عیسای اسکورسیزی هم جماعت را از نقشه‌شان منصرف می‌کند. ولی باز هم در این‌جا شرایط وخیم‌تر است. در درجهٔ نخست، مجدلیه گناه‌کار است و بنابراین فرمان عیسی نه برای دفاع از معصومیت که برای ترحم است. او برای این کار رو به دوربین می‌ایستد و دو دستش را بالا می‌گیرد. این ارائهٔ قدرت‌مند، اولین نشانه از قدرت و عزم راسخ کاراکتر را در معرض دید بیننده قرار می‌دهد. ولی عیسی از پایین فیلم‌برداری نشده ـ زاویه‌ای «که توان دلالت بر سلطه یا قدرت را دارد» (دیک، ۲۰۰۲، ص.۵۷) ـ تا کنش‌هایش تکمیل شوند، بلکه او از بالا فیلم‌برداری شده، که «باعث می‌شود سوژه از آن‌چه که هست کوچک‌تر به نظر برسد» (دیک،۲۰۰۲، ص.۵۷). میزانسن[۱۳] بر این جلوه تأکید می‌کند؛ عیسی با ایستادن در گودال عمیق، از هر کاراکتر دیگری در صحنه (به جز مجدلیه) قامت کوتاه‌تری یافته است. حاصل، بسط و امتداد همان تنشی است که در سکانس آغازین معرفی شد.

تأثیر صحنهٔ سنگسار با دو جنبهٔ دیگر بیشتر تقویت می‌شود. نخست آن‌که، ابراز احساسات عیسی در این‌جا برای بیشتر بینندگان آشناست، ولی سبک بیانش بلیغ نیست. اسکورسیزی و فیلم‌نامه‌نویسانش این سخنرانی را از هر گونه فصاحتی خالی کرده‌اند. دوم این‌که عیسی با این پرسش از جمعیت که «چه کسی تا به حال گناه نکرده؟» ظاهراً به صورت تلویحی می‌گوید که

64. Zebedee
65. Henry Fonda
66. Young Mr. Lincoln
67. Gregory Peck
68. To Kill a Mockingbird

حتی خودش هم حق قضاوت دربارهٔ مجدلیه را ندارد. ولی او زبدی را قضاوت می‌کند. در این تعبیر، او هم خود را به جمعیت شبیه می‌کند (که نباید قضاوت کنند) و هم به خدا (که قضاوت می‌کند). این جنبه‌های صحنه با همدیگر دوگانگی و تنش ملموسی را تحکیم می‌کنند که از اولین قاب[۱] فیلم شکل گرفته بود.

**موعظه**[۱۴]

نحوهٔ پرداخت اسکورسیزی به موعظهٔ عیسی در کوه به طرز چشم‌گیری مشابه سنگسار، نافرجام است. در هر دو صحنه، زبان نقش مهمی دارد. بسیاری از منتقدان لهجهٔ نیویورکی بازیگران فیلم را به مسخره گرفته بودند. ولی اسکورسیزی اصرار دارد که این قضیه راهبردی بوده است:

> به این خاطر است که برای من، مخاطب شخصی است که در نیویورک، در ایست‌کوست[۶۹] زندگی می‌کند و آن لهجه را دارد. در این مورد، مخاطب خود منم (ده‌پی‌یترو، ۱۹۸۸، ص.۳۴۳).

برعکس، شیطان و پنتیوس پیلاتس و سربازهای رومی همه لهجهٔ بریتیش دارند. اسکورسیزی تأکید دارد که دلیل این کار، بیگانه‌سازی کاراکترها برای مخاطبان آمریکایی و بالتبع، ترغیب به شکل‌گیری رابطه‌ای میان بینندهٔ آمریکایی و باقی کاراکترهای فیلم، به ویژه عیسی، بوده است (ده‌پی‌تیرو، ۱۹۸۸، ص.۳۴۳).

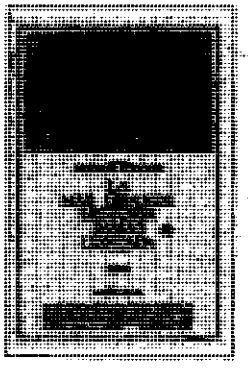
عیسی موعظه‌اش را برای جمعیتی ایراد می‌کند که چندان پرتعدادتر از جماعت احاطه‌کنندهٔ مجدلیه نیستند. با وجود قدرت کلام عیسی، قرارگیری او در قاب تصویر، یک‌بار دیگر نیرویش را تعدیل می‌کند. او مانند مخاطبانش روی زمین قوز کرده و لباس‌هایی پوشیده که در این نمای بسیار دور از صحنه او را غیرقابل تشخیص از دیگران می‌کند. عیسی توجه بیننده را آن‌طور که در صحنهٔ موعظهٔ روی کوه در فیلم‌های دیگر به خود جلب می‌کرد، معطوف نمی‌کند.

مشخصهٔ موعظه نیز مانند گفتار قبلی عیسی که موجب خلاصی مجدلیه شد، عدم فصاحت غافل‌گیرکنندهٔ آن است. عیسی با لحنی محتاط شروع می‌کند:

> آه، ببخشید، ولی ساده‌ترین راه برای این‌که منظورمو به شما بگم، اینه که یه داستان تعریف کنم.

و در ادامه نسخه‌ای به‌یادنماندنی از موعظهٔ معروف را بیان می‌کند. دو عنصر در این صحنه اهمیت دارند. نخست این‌که فرم صحنه در تضاد شدید با دیگر نسخه‌های فیلمیِ موعظهٔ روی کوه قرار دارد. شاید بهترین تصویرگری از چگونگی تمایل هالیوود به ارائهٔ این رویداد را بتوان در فیلم سال ۱۹۶۵ جرج *استیونس*،[۷۰] یعنی *بزرگ‌ترین داستان عالم* مشاهده کرد. در آن فیلم عیسی در حالی که ردای سفید و مواجی پوشیده، بر فراز کوهی بلند رفته و ورد مسحورکننده‌اش، هزاران

69. East Coast
70. George Stevens



پیرو مؤمنش را شیفته می‌سازد. دوم آن‌که محتوای این صحنه نیز در تضاد با چیزی است که احتمالاً بینندگان به آن باور دارند، به ویژه آن‌که [مطابق باور شکل‌گرفتهٔ مسیحیان] عیسی به این دلیل وعظش را با حکایت پیش می‌برد که عامی‌ترین مخاطبانش هم بتوانند درکش کنند، در حالی که عیسای اسکورسیزی به خاطر ناتوانی‌های خودش، داستان‌سرایی می‌کند.

هم صورت نامعمول فیلم‌برداری موعظه و هم نحوهٔ ادای آن، تهدیدی بر بیگانه‌سازی بیننده‌اند، ولی یک بار دیگر این تأثیر با استفاده از روایت‌گویی صدای خارج از تصویری خنثی می‌شود که پیش از موعظه آمده و باعث می‌شود مخاطبان صدای افکار عیسی را بشنوند و وضع روحی او را درک کنند:

> این همان چیزی است که همواره ازش می‌ترسیدم. چیز زیادی برای گفتن وجود ندارد. اگر چیز نادرستی بگویم چه؟ اگر چیز درستی بگویم چه؟

فیلم با مرتبط ساختن روایت‌گویی صدای خارج از تصویر با موعظهٔ درهم و برهم، عدم تعادل متعادل را میان کاراکتر و بیننده حفظ کرده و محتوای موعظه نیز تنش میان سرشت‌های دوگانهٔ عیسی را تشدید می‌کند. عیسی در این جا هم، بسیار به مانند نقش دوگانه‌ای (گناه‌کار و قاضی) که در صحنهٔ قبلی سخنرانی عمومی‌اش بازی کرد، هم در نقش صدای پیام خدا و هم خود خدا ظاهر می‌شود. وقتی مخاطبانش نمی‌توانند معنای حکایت او را دریابند، او می‌کوشد تا توضیح دهد: «من اون کشاورزم، اون کشاورز منم.»

به‌طور سنتی، نقشِ محوری در حکایات دینی، مختص خداست. بنابراین، عیسی با بیان پیام خدا نقش پیامبر را ایفا می‌کند، ولی در داستانی که می‌گوید، نقش خدا را به خود می‌دهد. در پایان، موعظه موفقیتی نمی‌یابد و موجب بلوایی می‌شود که به کشتار چند سرباز رومی می‌انجامد.

پیامِ مبتنی بر صلح عیسی فقط به خونریزی هدایت می‌شود. ولی شاخصهٔ آغازِ پذیرشِ دوگانگی عیسی از سوی خودش هم می‌شود. تا به این‌جا این کاراکتر مشغول مبارزه با چیزی بود که بینندگان می‌دانستند ربانیت اوست. ولی از این‌جا به بعد کاراکتر باور می‌کند که او حقیقتاً هم وجه آدمیت دارد و هم ربانیت.

## تصلیب[۷۱]

هیچ صحنه‌ای در فیلم، برجسته‌تر از تصلیب مسیح نیست. عیسی در حینِ رانده‌شدن به سمت صلیب، مجدلیه، مارتا و مادرش را در بین جمعیت می‌بیند. جامه‌هایش را کنده‌اند و برهنه بر صلیب درازش می‌کنند. گل‌میخ‌ها را که در مچ‌هایش فرو می‌کنند، از درد فریاد می‌کشد و خون به صورتش می‌پاشد.

برخلاف صحنه‌های سنتی تصلیب در هالیوود که گرایش به گذاردن بیننده بر زمین و مجبور کردنش به نگاهی حرمت‌آمیز و اندوه‌بار به‌سوی بالا داشتند، آخرین وسوسهٔ مسیح منظری را از بالای صلیب ارائه می‌دهد؛ دعوتی صریح به هم‌ذات‌پنداری با تجربه‌ای که هیچ بیننده‌ای به ذهنش هم خطور نمی‌کند. صلیب که از زمین بلند می‌شود، دوربینِ متصل به پشت تیرک صلیب نیز با آن بلند شده و در نتیجه نقطه‌دیدی به بیننده می‌دهد که مشابه نقطه‌دید عیساست. نماهای واقعی نقطه‌دید، که سابق بر این در فیلم‌های داستانی دربارهٔ عیسی به کار گرفته نمی‌شدند، این‌جا زمانی ارائه می‌شوند که دوربین همراه با عیسی به دو مردی می‌نگرد که در طرفینش به صلیب کشیده شده‌اند و نیز به جماعتی نگاه می‌کند که جمع شده‌اند تا شاهد اعدام‌ها باشند و به این سو و آن سو تاب می‌خورد. این چشم‌گیرترین تمهید سینمایی به‌کاررفته دراین فیلم است. درست در همان لحظه‌ای که برای بیننده‌ها ارتباط برقرارکردن با تجربهٔ عیسی از همیشه دشوارتر می‌شود، اسکورسیزی بیننده را به درونِ سرِ کاراکتر برده و ضمن ارائهٔ منظری اول شخص، تک‌گویی درونی[۱۵] افکار و دعاهایش را نیز (به شکل روایت‌گویی صدای خارج از تصویر) به گوش می‌رساند. این صحنه، افراطی‌ترین بروز آمیزش صمیمیت و بیگانگی است.

با جلوتر رفتن صحنه و ضعیف شدن عیسی، او فریاد برمی‌آورد: «پدر، چرا فراموشم کرده‌ای؟» جالب است که اسکورسیزی تصمیم به بازنویسی این جملهٔ معروف نگرفت و اجازه داد تا کاراکتر، آن را به همان نحوی ادا کند که در متن مقدس و در بی‌شمار نسخه‌های سینمایی تصلیب آمده است. ولی دوربین ۹۰ درجه می‌چرخد تا چنین به نظر بیاید که اندام قائم‌ایستادهٔ کاراکتر، انگار به پشت خوابیده است. نماهای کج، زاویه‌ای اریب را می‌سازند که به طور عام، دلالت بر وضعیت

71. The Crucifixion

تغییریافته‌ای دارند (دیک، ۲۰۰۲، صص. ۶۶-۶۵) و در این مورد، شاید سردرگم‌کننده‌ترین چشم‌انداز فیلم را برمی‌سازند.

اجرای رسمی این صحنه بیننده را به شناخت میزان ضعف جسمی و روانی عیسی هدایت می‌کند، گویی اسکورسیزی دارد به مخاطبانش واکسنی می‌زند تا آن‌ها را برای پذیرش هر امر فریبنده‌ای که از پی می‌آید، آماده کند. در این نقطه است که *آخرین وسوسه* رخ می‌دهد و عیسای تضعیف‌شده ظاهراً ناتوان از مقاومت در برابر دام شیطان می‌شود. شیطان که به صورت دختر جوانی بر عیسی ظاهر شده و عیسی او را با فرشتهٔ محافظش اشتباه می‌گیرد، کمک می‌کند تا عیسی از صلیب پایین بیاید. فرشته به او می‌گوید که خداوند نمی‌خواهد او بمیرد، بلکه می‌خواسته تا فقط ببیند آیا عیسی حاضر به پذیرفتن صلیب هست یا خیر. عیسی که باور می‌کند آزمون را پشت سر نهاده و آن مسیحا نیست ـ که باید می‌مُرد ـ از صلیب پایین می‌آید تا مانند هر انسان فانی دیگری زندگی (و گناه) کند.

در طول سکانس وسوسه، بیننده که می‌داند عیسی همان مسیحاست و باید مصلوب شود، مطمئن است که این اعمال برای او دردسرساز خواهند شد. در این‌جا توقع می‌رود که مخاطب برای همیشه نسبت به عیسای اسکورسیزی زده و بیگانه شود. روایت که گویی این خطر را پیش‌بینی کرده، جز در یک مورد از دوازده صحنهٔ مربوطه به سکانس وسوسه، در بقیه عیسی را در کانون تصویر قرار می‌دهد. فیلم از هیچ‌کدام از تمهیدهای سینمایی استفاده نمی‌کند که گرایش به تحریک هم‌ذات‌پنداری دارند (مانند نماهای بسیار بسته و روایت‌گویی صدای خارج از تصویر) و هم‌چنین تمهیدهایی را به کار نمی‌برد که گرایش به تحریک بیگانه‌سازی دارند (مانند قاب‌بندی نامتقارن یا نماهای بسیار دور). برخورد فیلم با کاراکتر در این سکانس، از هر بخش دیگری در فیلم محتاطانه‌تر و سنتی‌تر است که شاید به خاطر خطر فزایندهٔ از دست دادن مخاطب باشد.

عیسای سالخورده با کمک یهودا، تنها بر بستر مرگش کشف می‌کند فریب خورده بوده است. پس از استغاثه به درگاه پروردگار برای ترحم و فرصتی دوباره، عیسی دوباره جوان شده و به صلیب بازگردانده می‌شود تا مأموریت مسیحایی‌اش را به انجام برساند. از آن‌جایی که فیلم بدون ارائهٔ مدرکی دال بر رستاخیز عیسی به پایان می‌رسد، می‌توان استدلال کرد داستانی که ارائه می‌کند، داستان یک موجود انسانی (و نه ربانی) است. ولی به نظر آشکار می‌رسد که فیلم به آن خاطر با مرگ عیسی تمام می‌شود که در این نقطه است که نبرد میان دو سرشت او پایان می‌یابد.

### نهایت آن‌که

آخرین وسوسهٔ مسیح به دلیل فاصله‌گیری نسبتاً افراطی‌اش از تصاویر آشنایی که کتاب مقدس و نیز تقریباً تمامی دیگر فیلم‌های دینی از زندگی عیسی ترسیم کرده‌اند، هم‌چنان فیلمی جنجالی باقی خواهد ماند. این‌که فیلم اسکورسیزی را اثری کفرآمیز یا صرفاً تفسیری نوین از

داستانی کهن در نظر بگیرید، مسأله‌ای مربوط به ایمان و منظر فردی است که باید هر کدام از بینندگان جداگانه به آن پاسخ دهند. با وجود این، این حقیقت که بسیاری از بینندگان، از جمله خیلی از مسیحی‌ها، مجذوب عیسای اسکورسیزی شدند، حکایت از آن دارد که فیلم توانسته تا اندازه‌ای تجربهٔ موفقیت‌آمیزی در هم‌سوسازی بیننده وکاراکتر به شیوه‌ای استثنایی داشته باشد.

من در این تحلیل کوشیدم تا با پرداخت دقیق به روایت فیلم، به کاربرد پراهمیت تمهیدهای سینمایی و به رابطه‌ای که می‌توان گفت فیلم در مخاطبش برمی‌انگیزد، چگونگی کامیابی فیلم اسکورسیزی از این لحاظ را درک کنم. این تحلیل با تکیه بر برداشت کنت برک (۱۹۶۲) از مفهوم هم‌جوهری، روشن نمود که نه‌تنها معانی بلکه به ویژه کنش‌هایی که فیلم از جانب بیننده می‌طلبد به چیزی بالغ می‌شوند که فراتر از هم‌ذات‌پنداری کاراکتر ـ بیننده است. آخرین وسوسهٔ مسیح بیننده‌اش را با دوراهی‌ـتنگنایی غافلگیر و خلع سلاح می‌کند که بازتابی محدود ولی پراهمیت از دوراهی‌ـتنگنایی است که پروتاگونیست فیلم با آن مواجه می‌شود. از آن‌جایی که بینندگان از طرف فیلم در موضعی قرار می‌گیرند که با مشاهدهٔ جدال عیسی با سرشت‌های ضدونقیض خود، آن‌ها هم باید با منظرهای ضدونقیضی جدل کنند، تجربهٔ کاراکتر را می‌توان چون راهنما و شرحی بر تجربهٔ بیننده قلمداد کرد.

فیلم با این کار، ترغیب‌کنندهٔ یک *یگانگی جوهری* (برک، ۱۹۶۲،ص.۲۱) می‌شود که بسی فعال‌تر از مفاهیم سنتی هم‌ذات‌پنداری سینمایی است.

در تحلیل نهایی، مشخص است که فیلم اجازهٔ تماشای صرف خود را به بیننده نمی‌دهد، بلکه می‌طلبد که بیننده با کاراکتر محوری‌اش همگام شود؛ چرا که موجودیت هر یک با یک ناهماهنگی مبتنی بر انقسام و سردرگمی آغاز می‌شود ولی نوید هماهنگی حاصل از مصالحه و تفاهم را نیز در پی دارد؛ چه این هماهنگی به‌دست بیاید و چه نیاید، نوید آن شاید دلیلی باشد برای این‌که چرا بسیاری از بینندگان با وجود آن‌که می‌دانستند عیسای داستانیِ اسکورسیزی که در برابرشان جلوه‌گر شده، خدایی کاذب است، ولی باز هم پس از تماشای فیلم اعلام کردند که احساس نزدیکی بیشتری به مسیح حقیقی یافته‌اند.

• **این مقاله با نام The Spirit and the Flesh : The Rhetorical Nature of *The Last Temptation of Christ* نوشتهٔ *برایان جی اسنی*(Brian J. Snee)، عضو دپارتمان *دانشگاه بلارمایِن* (Bellarmine University) از منبع زیر برداشت و ترجمه شده است:**
**Journal of Media and Religion, 4(1), 45-61, 2005**

**پی‌نوشت‌ها**

۱. Consubtantiality: این اعتقاد که جوهر تثلیث پدر، پسر و روح‌القدس واحد است. مشابه است با اصطلاح Consubtantiation به معنای تعین جوهری، که باور به وحدت جوهری نان و شرابِ پس از تبرک، با جسم و خون مسیح است.

۲. در ترجمهٔ شیوای آقای *صالح حسینی* از رمان *آخرین وسوسهٔ مسیح*، این سطور به این ترتیب آمده‌اند:

> ثنویت وجودی مسیح ـ اشتیاق سوزان انسان، آن‌چنان انسانی، آن‌چنان فوق انسانی، برای رسیدن به خدا... ـ همواره برایم رمزی ژرف و دریافت‌ناشدنی بوده است. اضطراب اصلی و سرچشمهٔ شوق و حرمان من، از دوران جوانی به این سو، کارزار مستمر و بی‌امان فیمابین روح و جسم بوده است... و روحم میعادگاه مصاف این دو لشکر بوده است. (۱۳۶۰، ص۷)

۳. the Council of Chalcedon: این شورا به قصد تصمیم‌گیری دربارهٔ ماهیت یگانه یا دوگانهٔ عیسی مسیح(ع) برگزار شد و در نهایت و مطابق نظر شوراهای پیشین، سران مذهبی آن دوران نتیجه گرفتند که گرچه «دو ذات و ماهیت وجود دارند»، ولی «صورت نهایی اتحاد امر مجرد با مادی به گونه‌ای است که» آن دو ذات «امتزاج و ترکیبی با هم ندارند» و در نتیجه «فقط یک ذات و ماهیت در مسیح وجود دارد».

(*درآمدی بر مسیحیت*. *مری جو ویور*. برگردان *حسن قنبری*. مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب. قم. ۱۳۸۱ .ص.۴۴۶).

۴. passion play: بازنمایی دراماتیکی شامل محاکمه، شکنجه و مرگ عیسی مسیح(ع) که بیشتر معروف به *نمایش مصائب* است. بخشی از *آیین چلهٔ روزه* در سنت کاتولیک بوده و شاید جدیدترین نمونه‌اش فیلم سال ۲۰۰۴ *مل گیبسن* باشد با نام *مصائب مسیح* (The Passion of Christ).

۵. *هوریتز* (Horitz) مکانی است در *جمهوری چک*، که محل فیلم‌برداری این اثر و به قولی مستندسازی از این تعزیه بوده است؛ هر چند که نقل دیگری را در متن مقاله می‌خوانیم.

۶. نام اصلی فیلم دومیل The King of Kings و نام اصلی بازسازی‌اش King of Kings است، که با وجود جابه‌جایی حرف تعریف The، هر دو یک معنی می‌دهند. در ترجمه، اولی را *پادشاه پادشاهان* و دومی را *شاه شاهان* معرفی کرده‌ام.

۷. توجه داشته باشید که عنوان «من یک ..... نوجوان بودم» یکی از اسم‌های محبوب برای طیف متنوعی از فیلم‌های نوجوانانهٔ آن دوران بود.

۸. voice-over: *استفاده از گفتار، تفسیر بیانی، اندیشهٔ ذهنی یا دیالوگ که در آن گوینده یا گویندگان در تصویر سینمایی دیده نمی‌شوند.* (*فرهنگ واژه‌های فیلم. فرانک بوجین بیور. بیژن اشتری*. تهران. ۱۳۶۹. ص. ۲۷۳). البته این را هم باید اضافه کرد که کاراکتر فیلم می‌تواند در صحنه حاضر باشد و دیده شود، ولی لبانش بی‌حرکت، یا در حال ادای کلامی دیگر باشد و آن وقت صدایی بر حاشیهٔ صوتی پخش شود که گویای اندیشه، احساس، نظر یا اصلاً کلام او در

همان لحظه باشد و این را نیز *صدای خارج از تصویر* گویند.

۹. sexuality: هنوز معادل مورد وفاقی برای این اصطلاح در فارسی ضرب نشده است. در هر حال، من *جنسانیت* را به دلایلی که از حوصلهٔ این مقال خارج است بر *سکشوالیته*، *رهیافت جنسی*، *جنسیت‌مندی* و .... ترجیح می‌دهم.

۱۰. برای توضیحی نسبتاً جامع دربارهٔ مفاهیم هم‌ذات‌پنداری (identification)، هم‌دلی (sympathy) و هم‌دردی (empathy) در سینما، رجوع کنید به مقالهٔ:

هم‌ذات‌پنداری و احساسات در سینمای روایی. بریس گوت. بابک تبرایی. *فصل‌نامهٔ سینمایی فارابی*. شمارهٔ ۶۱. پاییز ۱۳۸۵.

۱۱. establishing shot: نمایی که محل (لوکیشن) داستان یک فیلم یا صحنه را مشخص می‌کند. نمای معرف، معمولاً یک منظر زاویهٔ باز و دور از یک محدوده را، به قصد معرفی محل به طور کلی یا جزئی، ارائه می‌کند.

(*فرهنگ واژه‌های فیلم*. بیور. اشتری. ص. ۱۰۳)

۱۲. dolly shot: نمایی که در آن دوربین بر روی یک پایهٔ گردان قرار گرفته است، به طرف موضوع حرکت می‌کند و یا از آن دور می‌شود.

(*فرهنگ واژه‌های فیلم*. بیور. اشتری. ص.۹۲).

۱۳. mise-en-scene: اصطلاحی که عموماً به عناصر موجود در یک صحنه، که رویداد دراماتیک را احاطه کرده‌اند، (برای نمونه دکور و ....) اطلاق می‌شود.

(*فرهنگ واژه‌های فیلم*. بیور. اشتری. ص. ۱۸۴).

۱۴. sermon: در کل به معنای موعظه یا خطبه است. مطابق اناجیل، موعظهٔ روی کوه، نخستین ارسال پیام علنی و عمومی عیسی مسیح است. برای روشن‌تر شدن مطلب، دیالوگ‌های عیسی در این صحنه از فیلم را در این‌جا ترجمه می‌کنم:

> آه.... ببخشید، ولی ساده‌ترین راه برای این‌که منظورمو به شما بگم، اینه که یه داستان تعریف کنم. کشاورزی داشت تو مزرعه‌ش بذر می‌کاشت. بعضی از بذرها افتادن روی زمین و پرنده‌ها خوردن‌شون. بعضی از بذرها افتادن روی سنگ و خشک شدن. ولی بعضی از بذرها.... بعضی از بذرها افتادن روی خاک غنی و اون قدر گندم دادن که باهاش می‌شد یه ملت رو کامل غذا داد ....

و در ادامه اشاره می‌کند که آن بذر، عشق به یکدیگر است.

۱۵. internal monologue: که البته اصطلاح فنی و صحیح‌تر در این‌جا soliloquy به معنای *خودگویی* است.

## منابع


Ankerberg, J., & Weldon, J. (1988). *The facts on* The Last Temptation of Christ. Eugene, OR: Harvest House Publishers.

Babington, B., & Evans, P. (1993). *Biblical epics: Sacred narratives in the Hollywood cinema.* Manchester, England: Manchester University Press.

Benson, T. W. (1974). *Joe:* An essay in the rhetorical criticism of film. *Journal of Popular Culture, 8,*608–618.

Benson, T. W., & Anderson, C. (1989). *Reality fictions: The films of Frederick Wiseman.* Carbondale: Southern Illinois University Press.

Bird, B. (1988, September 16). Film protestors vow long war on Universal. *Christianity Today,* pp. 41–42.

Bordwell, D. (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Burke, K. (1962). *A rhetoric of motives.* Berkeley: University of California Press.

Carroll, N. (1962). *The philosophy of horror.* Berkeley: University of California Press.

Connelly, M. (1991). *Martin Scorsese.* London: McFarland.

Corliss, R. (1988a, October). ... and blood. *Film Comment,* pp. 36–39.

Corliss, R. (1988b, October). Body ... . *Film Comment,* pp. 32–43.

Denby, D. (1988, August 29). Time on the cross. *New York,* pp. 50–51.

DePietro, T. (1988, October 10). Scorsese: Making Jesus contemporary. *Christianity and Crisis,* pp. 342–344.

Dick, B. F. (2002). *Anatomy of film* (4th ed.). New York: St. Martin's.

Forshey, G. (1988, September 14). Jesus on film. *The Christian Century,* pp.108–109.

Kazantzakis, N. (1960). *The last temptation of Christ.* New York: Simon & Schuster.

Kelley, M. P. (1988, September 9). Jesus gets the beat. *Commonweal,* pp. 467–472.

Kinnard, R., & Davis, T. (1992). *Divine images: A history of Jesus on the screen.* New York: Carol.

Kolker, R. (1988). *A cinema of loneliness.* New York: Oxford University Press.

Lampert, E. (1988, October). The Last Temptation of Christ.

*Theatre Crafts,* pp. 66–69, 78–80.
Medhurst, M. J. (1993, June). The rhetorical structure of Oliver Stone's *JFK. Critical Studies in Mass Communication, 10,* 128–143.
Meredith, L. (1988, September 14). The gospel according to Kazantzakis: How close did Scorsese come? *The Christian Century,* pp. 799–800.
Morris, M. (1988, October). Of god and man: A theological scrutiny of Martin Scorsese's *The Last Temptation of Christ. American Film,* pp. 44–49.
Ostling, R. (1988, August 15). Who was Jesus? *Time,* pp. 37–42.
Riley, R. (2003). *Film, faith, and cultural conflict: The case of Martin Scorsese's* The Last Temptation of Christ. Westport, CT: Praeger.
Schaff, P. (1984). *The creeds of Christendom, with a history and critical notes.* New York: Harper & Brothers.
Sidey, K. (1989, April 21). Last temptation boycott gets mixed reviews. *Christianity Today,* pp. 36–37.
Simon, J. (1988, September, 16). Pale Galilean. *National Review,* pp. 54–55.
Singer, M. (1988, October). Cinema savior. *Film Comment,* pp. 44–49.
Thompson, D., & Christie, I. (1989). *Scorsese on Scorsese.* London: Faber & Faber.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی