مسعود اوحدی

سوررئالیسم سینمایی
نمایش زیبایی
و
حقیقت پنهان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاهی است مجمل اما تعمیق‌یافته به طنین‌های سوررئالیستی در دو فیلم راجع به الهامات مذهبی یعنی ده فرمان و بزرگ‌ترین داستان عالم. شکل پرداخت به این دو فیلم از جایگاهی ناقدانه است و اگرچه این مطلب نقد به مفهوم متعارف آن نیست اما از تقریظ و تنقید یکسره آن نیز دور نیفتاده است. در هرحال سوررئالیسم در این دو اثر کلاسیک ساخته دومیل و استیونس بازتاب‌هایی دارد و نگاه کمابیش بی‌طرفانهٔ نویسنده به هر یک از این دو اثر، آن را در قالبی که لفظ خواندنی بر آن می‌برازد درآورده است.

□

نمایش زیبایی یا حقیقتی پنهان، برای سوررئالیست‌ها از اهمیتی ویژه برخوردار بوده و در کانون تلاش‌های آنان به‌منظور عیان‌سازی شگفتی‌ها قرار دارد. هنرمند سوررئالیست خواهان به‌وقوع‌پیوستن معجزه‌هاست. **لویی آراگون**، نویسندهٔ سوررئالیست نوشته بود: «آنچه شاخص اعجاز است خود اعلان **معجزه‌آساست** و معجزه‌آسا همان کیفیت شگفت‌انگیزی است که بدون تردید لمحه‌ای از غافل‌گیری و مایهٔ حیرت به‌همراه دارد...» واژهٔ **سورپریز*** را اگر با مفهوم هیچکاکی آن در مقام متضاد **سوسپانس**** به‌معنای تعلیق، ربط دهیم می‌تواند گمراه‌کننده باشد. از نظر هیچکاک، لازمهٔ تعلیق، پاسخ عاطفی تأخیریافته‌ای بر پایهٔ راز و رمز است، حال آنکه غافل‌گیری پاسخ عاطفی آنی به افشای ناگهانی است. غافل‌گیری، از دیدگاه سوررئالیستی، تأکید را بر درلحظه‌بودن احساس و اهمیت الهام و افشای ناگهانی می‌گذارد چراکه به شوک و تحیّر توجه دارد. ولی مفهوم غافل‌گیری هنوز عمیق‌تر از این‌هاست.

غافل‌گیری نمک یا **ادویهٔ** زندگی است (سوررئالیست غذایش را تُند و پرفلفل تناول می‌کند) و سوررئالیسم از غافل‌گیری **تازگی** بیش‌تری از ترخیص عاطفی آنی صِرف می‌طلبد. سوررئالیست خسته و بی‌اشتهاست و غافل‌گیری چیزی به او عرضه می‌کند که قبلاً ناشناخته یا تجربه‌ناشده بوده است. بدین‌ترتیب، غافل‌گیری حقیقتی جدید عرضه کرده، و در این کار افشای شگفتی را می‌توان به‌مثابه مفهومی مذهبی نگریست. با این آگاهی تازه تعجبی ندارد (یا شاید اتفاقاً تعجب‌برانگیز است) که بتوانیم طنین‌های سوررئالیستی را در دو فیلم راجع به الهامات مذهبی، یعنی **ده فرمان** کار «سیسیل. ب. دومیل»، و **بزرگ‌ترین داستان عالم** اثر «جُرج استیونس» کشف کنیم. بررسی این فیلم‌ها ما را در روشن‌کردن ماهیت پرسش‌هایی که جلوه‌های سوررئالیستی از قبیل مجاورت نامعقول، برانگیخته‌اند، و «پاسخ‌ها»یی که افشای شگفتی در پیش‌نهاده، یاری خواهد کرد.

اگر در وحلهٔ نخست از تجارت‌پیشگی سینمای هالیوود در مورد این دو فیلم یکه خورده و از هرگونه اعمال نفوذ در جهت نگرش به آن‌ها در مقام بیان معتبر نیّت مذهبی امتناع می‌ورزیم، بهتر است دو کارگردانی را که این آثار را **ساخته**‌اند (و **ساخته** واژهٔ دقیق مورد نظرمان است) مدّ نظر قرار دهیم. با توجه به دخالت‌های نظام استودیویی، کار و تعهدی که این کارگردانان در فیلم‌هایشان منظور کرده‌اند، آن‌ها را مستحق عنوان آفرینش‌گران واقعی می‌کند.

هر دو فیلم در پایان حیات هنری این دو کارگردان به ظهور رسیدند. **ده فرمان** آخرین فیلم «دومیل» پیش از مرگش بود. او قبلاً نسخهٔ صامتی از این داستان ساخته بود، ولی همیشه آرزو داشت این مایملک عزیز را در مقیاسی عظیم‌تر بازآفرینی کند. اما «استیونس» از آن‌پس فقط یک فیلم ــ **تنها بازی شهر** ــ را ساخت. هر دو فیلم انجیلی حاصل جمع تمامی آثار دوران زندگانی آفرینندگان آن‌هاست. برای «دومیل»، **ده فرمان** بزرگ‌ترین و بهترین نمایش بود، و برای «استیونس»، **بزرگ‌ترین داستان عالم**، عصارهٔ کار او در دههٔ ۱۹۵۰، یعنی هنگامی بود که به‌واقع در مقام یک «رُمانتی‌سیست» با کاوش در طبیعت حماسی فیلم ــ از طریق ریتم‌های آزاد

که مشخصهٔ آن گسترش اکسیون از راه مونتاژی که زمان رویداد را بسط می‌داد و نیز دیزالوهای کُند ــ به شکوفایی واقعی دست یافت. در این راه، **بزرگ‌ترین داستان عالم اوجی** طبیعی بر فیلم‌های پیشین او، شِین و **غول** است. بازگشت «استیونس» به ژانر ضعیف‌تری مثل درام کمیک **تنها بازی شهر** نمایانگر معکوس‌کردن کامل سبک، و بازتاب آگاهی شخصی «استیونس» نسبت به این حقیقت است که او قبلاً تمی را به نتیجه و اختتام قطعی رسانیده بود و چون به هدف خود دست یافته بود، جایی برای رفتن نداشت جز بازگشت به علایق پیشین خود که به سال‌های دههٔ ۱۹۳۰ برمی‌گردد: چیزی که فیلم آخر او با چنان شایستگی آن را دریافته و منعکس کرده بود.

این‌که این فیلم‌ها از نظر معنوی آن‌قدر برای سازندگانش اهمیت داشتند (چنان‌که آثار آخرینِ اکثر هنرمندان در سن پختگی هنری را این‌گونه می‌توان دید) خود نشان‌دهندهٔ دل‌مشغولی مذهبی است که به‌نوبهٔ خود در جدی‌گرفتن کارشان بازتاب قابل‌توجهی یافت. ساختن فیلم «دومیل» پنج سال به‌طول انجامید (البته اگر تبلیغات فیلم را باور کنیم) و تهیه فیلم «استیونس» هم در حدود سه سال ادامه داشت. شدت تمرکز این دو بر آثارشان که در آن سال‌ها همواره محفوظ و ملحوظ بود نشانهٔ آشکار صمیمیت دیدگاه‌هایشان بود. تا آن‌جا که به «دومیل» مربوط می‌شود، **ده فرمان** حاصل دیدِ مردی نمایش‌پیشه است. سعی دارد تماشاگرش را مبهوت کند و حقایق خویشتن را (اگرچه با احساساتی پیش‌پاافتاده ــ که خود از زیرکی «دومیل» حکایت دارد) با جرأت و گستاخی یک شعبده‌باز عیان سازد. دیدِ او چندان پرسشی برنمی‌انگیزد اما پاسخ‌های فراوانی در خود دارد که هم‌چون صاعقه یا برقِ حقیقت ارایه می‌گردند.

در طول چهار ساعت **ده فرمان** ما شاهد بلایایی هستیم که نازل شده است: برخی توجه‌مان را جلب می‌کند، و بقیه آن‌هایی‌اند که قبلاً دیده شده‌اند، و این مسئله به میزانِ زودباوریِ تماشاگر بستگی دارد که تا چه حد تحت تأثیر قرار گرفته است. اما که دیده است که بحر احمر عملاً دوپاره شده باشد؟ (مگر آن‌که قبلاً شاهد بازآفرینی قبلی «دومیل» از این واقعه در دوران صامت بوده باشد) تکنیک نمایش از پشت (back projection) در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ کاملاً آشکار و ناشیانه می‌نمود، ولی با این‌همه، منظرهٔ فوج جمعیت قوم بنی‌اسراییل که از میان دیوارهای آب پرخروش دریا می‌گذرند هنوز در برابر چشمان ما است. آیا فیلم‌سازی پیدا می‌شود که جرأت کند بار دیگر چنین صحنه‌ای را بسازد، آن‌هم با چنان خونسردی و جسارت؟ «دومیل» انجیل را چنان تحت‌الفظی معنی می‌کند که فیلمش به‌صورت قصهٔ خارق‌العادهٔ معجزه‌ها درمی‌آید.

به‌دنبال صحبت با آن شاخه درخت شعله‌ور، موسی با ریشی بلندتر از آن‌که در آغاز به‌هنگام بالارفتن از کوه سینا داشت، از آن (کوه) پایین می‌آید، و در هاله‌ای از درخشش غیر دنیوی احاطه می‌شود. در این‌جا ما شاهد نتایج وحی بر موسی هستیم، و در طول فیلم، هم‌چنان‌که گفت‌وگوی او با خداوند فزونی می‌گیرد، محاسن او نیز هم‌چنان استحاله گردیده و بلندتر و سپیدتر می‌شود. هم‌چنین هنگامی که پای فیلمنامه‌اش به‌میان می‌آید، «دومیل» جسارتی خاص از خود نشان می‌دهد. علاوه بر دادن اعتبار مفصل به بسیاری از کتب مذهبی به‌عنوان مأخذ (در تلاش به‌منظور اعتبار و حرمت‌بخشیدن به آنچه که تماشاگر هوشمند می‌داند فقط فانتزی سینمایی محض است)، «دومیل» استعدادی در عبارت‌کردن چیزی نشان می‌دهد که ما را به لحاظ سادگی جسورانه‌اش مبهوت می‌کند. موسی، که استاد معمار شهرهایی است که به نشانهٔ تجلیل فرعون بنا می‌شوند، شهری جدید را با برجسته‌ترین بنای یادبودش به فرعون عرضه کرده، می‌گوید: «این ستون یادبود جشن سالروز توست.» «دومیل» سربلند و مغرور، با دو

کلمهٔ شاخص «ستون یادبود» (Obelisk) و «جشن سالروز» (Jubilee) همان ادب و ملاحظه را ملحوظ می‌دارد که یک معلم مدرسه در مورد دو سه کلمهٔ مشکل در درس روزانهٔ کتاب املاء دبستان.

«دومیل» در هنگام روبه‌روکردن تماشاگران خود با خداوند از هر زمان دیگری حیرت‌انگیزتر است. چند فیلم را سراغ دارید که طی آن‌ها بتوانید عملاً صدای خداوند را **بشنوید؟** در **ده فرمان** ما نه‌تنها صدای شکوهمند او را می‌شنویم بلکه انگشتان صاعقه‌آسای او را که از آسمان برآمده و فرمان‌ها را بر پهلوی صخره‌ای حک می‌کند می‌بینیم. دیدِ «دومیل» با همهٔ ساده‌لوحی و شباهتش به داستان‌های مصور عامیانه بی‌نظیر و تعمق‌برانگیز است.

اگر «دومیل» به ما رخصت شنیدن سخن خدا را می‌دهد، استیونس در عمل جرأت نشان‌دادن او را هم به خود داده است ــ «ماکس فن‌سیدو» در **بزرگ‌ترین داستان عالم** حقیقتاً مسیح است (که در کیش مسیحیان فرزند خدا و وجهی از تثلیث است). برخلاف «دومیل»، استیونس مردی بسیار آرام است که در هنگام فیلم‌برداری هر کدام از فیلم‌هایش کار را برای چند لحظه تفکر و تعمق در مورد مسایل تولید متوقف می‌کند. طبیعت آرام و متفکر او انعکاسی از عشق او در گذراندن سال‌ها در اتاق تدوین است، آن‌جا که تنها او، در سکوت، می‌تواند تصمیم‌های خلاقه‌ای را که به فیلم‌هایش شکل می‌دهد اتخاذ کند. این وجه حساس وجود استیونس با صمیمیت و باور او به ایدهٔ «حقیقت به‌عنوان حقیقت» ترکیب می‌شود تا دیدگاهی مذهبی ارایه کند که شاید ساده و تحت‌الفظی بنماید، اما دیدگاه مذکور در عشق و ایمان تولد یافته از این کیفیت‌ها سرشار است و هم‌چون دیدگاه «دومیل» ساده‌لوحانه و بدلی نیست.

مقصود از «حقیقت به‌عنوان حقیقت» اعتبار **کلیشه** در مقام حقیقت است. (چنان‌که در قاموس سورئالیسم مشهود است) تمامی کلیشه‌ها حقیقی‌اند، و از همین‌روی کلیشه‌اند. زنده‌کردن و برانگیختن حقیقت عاطفیِ پنهان در پشت کلیشه کاری مشکل است، ولی وقتی عملی شود، چنان‌که توسط استیونس عملی شده است، شاهکاری باشکوه آفریده خواهد شد. در کار فیلم، شکسپیر و انجیل بزرگ‌ترین مسایل ساخت ورسیون‌های «مستقیم» در عین حفظ تازگی (برای تماشاگر غربی) را مطرح می‌سازند. تابه‌حال برداشت‌های بسیار گونه‌گونی از آثار شکسپیر وجود داشته است و همهٔ آن‌ها سعی کرده‌اند دیالوگ‌هایی را که اغلب همه شنیده‌اند زنده کنند. در مورد کلام انجیل و حقایقی که در روایات آن موجود است، همین مسایل و دشواری‌ها پیش می‌آید. بدیهی است که استیونس به حقیقت موجود در نسخهٔ «سنت‌جیمز» یا انجیل سنت‌جیمز معتقد است و با سادگی خیره‌کننده‌ای زندگانی مسیح را به‌مثابه مجموعه‌ای از رویدادها عرضه می‌دارد. در این کار، او با پیروی از امثال و داستان‌های اخلاقی، و بیان داستان به شیوهٔ کتاب‌های قصهٔ کودکان، همراه با معجزات و الهاماتی که به آن شیوه ارایه شده است، همه را به حیرت وا می‌دارد. «کارل سندبرگ» (Carl Sandburg) را هماره به‌خاطر شرکت خلاقه (در اثر) ستوده‌اند، و ما می‌توانیم تشابه بین او و استیونس را به‌عنوان رؤیاگرایان و الهام‌دهندگان سادگی و خلوص مشاهده کنیم.

کلیشه در مقام حقیقت یکی از قوی‌ترین واقعیت‌هایی است که هنرمند می‌تواند (با اتکا به پیش‌پندارهای فرهنگی مشترک) با آن طرف شود، و این نوعی واقعیت است که اغلب به دلیل ترس آشکار از ناتوانی در گذر از ورای **کلیشه** و (در نتیجه) بی‌جان‌ماندن از نظر عاطفی، کسی به آن دسترسی نمی‌یابد.

عنصر نامعقول همواره حضور نامحتمل خود را در **بزرگ‌ترین داستان عالم** نشان می‌دهد. راستی درّه

«مانیومنت» جان‌فورد [محل فیلم‌برداری وسترن‌های مشهور او] در سرزمین انجیل چه می‌کند؟ استیونس بسیاری از صحنه‌های خارجی فیلم خود را به میان تل و تپه‌های باشکوه ایالت یوتا برده است؛ و آگاهی‌یی که تماشاگر نسبت به نقش این یادواره‌ها در فیلم‌های قبلی دارد تنها موجب آفرینش رابطه‌ای بی‌معنا در ذهن او می‌شود. طنین وسترن را از این فیلم می‌توان حس شنید، و اسطورهٔ مرد تنهایی که می‌گوید «هرچه را که یک مرد باید بکند، باید به انجام برسانم» به ذهن وارد می‌شود. حالت موازی در مورد مسیح به‌عنوان ضد قهرمان حیرت‌انگیز است؛ و تشخیص وجود این دو واقعیت با هم و روی یک پردهٔ سینما (دو تصویر از واقعیتی که به‌طور نیمه‌خودآگاه حس می‌شود) همان دیدن **مجاورت نامعقول** در **قاموس** سوررئالیستی است.

بازیگرگزینی فیلم نیز به همین اندازه اسرارآمیز است. انگار که تمامی ستارگان بزرگ هالیوودِ آن زمان، در فیلم حضور دارند. ممکن است فکر کنیم در «باز هم یکی دیگر از آن فانتزی‌های اغراق‌آمیز سراسر ستاره؟» «چارلتون‌هستون» یحییٰ تعمیددهنده است؛ «جان‌وین» نقش یک سرکردهٔ رومی را بازی می‌کند، «شلی ونیترز» «زنی بی‌نام» است؛ «کلود رنس» نقش هِرود را بر عهده دارد؛ «پَت‌بون» مرد جوانی است که در کنار مقبره می‌بینیم و... دیگران، «کارول بیکر»، «دوروتی مک‌گوایر»، «ویکتور بونو»... و این فهرست ادامه دارد.

به‌هرحال، چنین به‌نظر می‌رسد که استیونس به عمد و آگاهانه این ستارگان را به‌خاطر ماهیت تیپیک شخصیت سینمایی آن‌ها برگزیده است. این را باید از فروتنی استیونس دانست که ما هیچ‌گاه از منیّت یا نفس ـ محوری هیچ‌یک از این بازیگران آگاه نمی‌شویم. تمامی بازیگران از ورای ظاهر تجارتی شخصیت‌شان گذر کرده و شخصیتی سینمایی که از جنبهٔ فردی بهترین تناسب را با آن دارند اختیار می‌کنند. چارلتون هستون، که رهبر قهرمان بسیاری از فیلم‌های تاریخی است، نقش یحییٰ تعمیددهنده را به‌مثابه قدرتی برآمده از خلوص و پاکی ایفا می‌کند، جان‌وین، شاید در کوچک‌ترین نقش دوران بازیگری‌اش، نقش سرکرده‌ای رومی را ایفا می‌کند که بر طبیعت خود به‌عنوان «مرد قانون» اصرار می‌ورزد؛ کلود رنس به نقش هرود، چندان از آن سناتور فاسد فیلم **آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود** کار **فرانک کاپرا**، دور نیست. تصویر کودک چهرهٔ پَت‌بون به‌گونه‌ای زودگذر در مقام نماد و بازتاب پاکی به‌کار رفته است. هیچ‌یک از بازیگران برای مدت چندان طولانی بر پرده نمی‌ماند، مگر ماکس فن‌سیدو به نقش مسیح، ولی استیونس از تصاویر فراتاب از دوران زندگی و مقام شخصیت‌های مطرح در زندگانی مسیح جهت تقویت دیدگاه‌های او بهره می‌گیرد. فُن‌سیدو، که آن زمان در آمریکا ناشناخته بود، نقش مسیح را با همان صافی و خلوص شدیدی که به هنگام بازی در نقش شخصیت‌های اینگمار برگمان از خود نشان می‌داد، ایفا می‌کند. تضاد بین چهرهٔ «جدید» او و چهره‌های شناخته‌شدهٔ دیگر شخصیت‌های فیلم، ایمان و اعتقاد تماشاگر به سخنان الهی او را افزایش می‌بخشد. فیلم حتی در حداقل ممکن، معجزهٔ بازیگرگزینی است. این‌که چگونه استیونس پیوسته بنای انتظارات ما را ویران می‌کند مسئله‌ای است که باید در شیوهٔ پرسش‌برانگیزی او جست‌وجو کرد. پرسش‌هایی از قبیل: درهٔ مانیومنت این‌جا چه می‌کند؟ یا چگونه می‌توان از فیلمی با این‌همه چهره‌های آشنا انتظار تازه‌بودن داشت؟

یک «مجاورت نامعقول» دیگر در نمود و ظاهر فیلم به معرض نمایش گذاشته شده است. علی‌رغم فیلم‌برداری در مکان‌های طبیعی (لوکیشن) و رعایت بیش‌ترین دقت در انتخاب جزئیات از لحاظ طبیعی‌نمایی صحنه‌ها یا دکورها، لباس‌ها، و گُنش‌ها، فیلم واجد احساسی نیرومند نسبت به شعر و شعرپردازی است (نشانهٔ دیگری از دنیای سوررئالیسم): مردمان را می‌بینیم که در گروه‌هایی با ترکیب‌بندی‌های

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

به‌شدت نقش‌پردازی‌شده قرار گرفته‌اند؛ نماهایی با استفاده از تصاویر منقوش بر شیشه در ترکیب با سایر عناصر صحنه (گلاس‌شات) مورد استفاده قرار گرفته، و نماهای هلیکوپتری به‌صورت کج و یک‌بَری منظرهٔ حاشیهٔ بیابان را ــ آن‌جا که یحییٰ تعمیددهنده آیین غسل‌تعمید را در بستر رودخانه‌ای انجام می‌دهد ــ در برابرمان می‌گشایند. از طریق تدوین بسیار آرام و پررخوت استیونس، سکانس‌ها برای جلوهٔ شاعرانه امتداد یافته‌اند. «سال مینی‌یو»، جوانک افلیج، راه می‌رود و استیونس بین چهرهٔ شادمانهٔ او و پاهایش ــ بیش از آنچه که واقعاً برای استقرار سادهٔ حقیقت مسئله لازم است ــ برش (کات) می‌کند. برخاستن لازاروس از قبر سکانسی امتدادیافته از مردی است که در میان دهکده دویده و همراه با نواهای هم‌سرایی «هاله‌لویا»ی هَندل خبر را در همه‌جا می‌پراکنند. هم‌چنین، استیونس سکانس‌های انتقالی بسیاری با دیزالوهای طولانی از صف‌های طویل مردمانی که از میان بیابان می‌گذرند، دارد. تمامی فیلم، در واقع، مطالعه‌ای در مونتاژ است که طی آن نقش میزانسن به‌منظور اتخاذ تأثیر عاطفی به حداقل کاهش یافته است.

به‌جای درگیری و تضاد با واقعیت سادگی و بی‌آلایشی مذهبی ــ بدان‌گونه که در فیلم ارایه گردیده است ــ این اثر غنایی شاعرانه و نمونهٔ خوش‌قریحه‌گی تکنیکی، در نوعی ناسازگاری به‌سر می‌برد، و تماشاگر را برانگیخته و حیران می‌سازد. پاسخ استیونس به پرسش‌های ما صاف و مستقیم است؛ ولی باید به‌یاد داشته باشیم که او مردی است که حقیقت کلیشه را باور دارد. بیش‌تر فیلم‌هایی که مسیح در آن‌ها ظاهر می‌شود یا با موضوع خود بیش از اندازه با احتیاط طرف می‌شوند (مثل بن‌هور که در آن فقط پُشت یا دست مسیح را می‌بینیم)، یا این‌که برعکس خیلی معمولی با آن رفتار می‌کنند (مثل هیئت «چون هرکس» مسیح در انجیل به روایت متّی اثر پیر پائولو پازولینی). اما استیونس مسیح را با نگرش تمام ــ روبه‌رو عرضه می‌کند. فن‌سیدو خود مسیحاست. وقتی مسیح به گروهی از مردان می‌گوید: «بگذارید آن‌که در میان شما بی‌گناه است نخستین سنگ را بیندازد»، این عبارت کهن چنان رُک و راست ادا می‌شود که مُعنای تازه‌ای به خود می‌گیرد. هر حقیقتی که در این فیلم ارایه شده با همین نیّت ساده و جدی بیان گردیده است. نوعی پذیرش و گشادگی در نگرش استیونس موجود است و با این نگرش هم با تماشاگرش روبه‌رو می‌شود، و همین سطح آرام فیلم است که وقتی در کنار شکوه حماسی اثر نگریسته شود، تماشاگر را مبهوت کرده، و در آشکارساختن حقیقت مسیح یاری می‌رساند.

«جورجو دِ کریکو»، نقاش سوررئالیست ایتالیایی که نوشته‌هایی در بارهٔ الهام در هنر دارد، اندیشه‌های خود را بر اساس این گفتهٔ «شوپنهاور» استوار ساخته است که: «برای داشتن ایده‌های اصیل، خارق‌العاده، و شاید حتی جاودانه، انسان باید برای لحظاتی آن‌چنان یکسره خود را از جهان منزوی کند که معمولی‌ترین رُخدادها نو و ناآشنا بنمایند و از این راه ذات و گوهر حقیقی خود را عیان سازند.» کریکو به این نتیجه رسید که اگر کسی بتواند تصوری از تولد یک اثر هنری در ذهن هنرمند داشته باشد، اصل الهام در هنر را نیز فهم خواهد کرد. و به‌واقع، رهیافتی ذهنی‌تر از این نسبت به هنر قابل تصور نیست.

پی‌نوشت‌ها:

1. Surprise
2. Suspense
3. Glass Shot