Bi-quarterly scientific journal of Religion & Communication, Research Article
Vol. 29, No. 1, (Serial 61), Spring & summer 2022

A neoformalism study on "the moment of miracle" show based on Christianity

Mohammad javad Goharbakhsh[1]
Babak Sa'adollahi[2]
Farnaz Qaredaghi[3]
Pedram Rostami[4]

Received: 07/08/2021
Accepted: 08/11/2021

Abstract

There is a close connection between cinema and religion for the capability of cinema to picture the metaphysic and extraordinary images since the beginning of cinema. The miracle has been pictured as a main element of heaven religions to prove prophets' sermons and a way to have faith in God through the capability of cinema. The current study tries to clarify how these contents are pictured in cinema via defining miracle due to Christianity view and finding three common elements for recognizing the moment of miracle, that is the essence for law of nature, the essence for violating law of nature and element of miracle. Accordingly, the moment of miracle show has been surveyed via neoformalism analysis of 'Ordet' and 'Green path' movies as a sample of study. It is finally concluded that the elements which make it possible to recognize the moment of miracle are formic and method-oriented elements in way that at the moment of miracle, it would be altered in its structure.

Keywords: the moment of miracle, cinema, neoformalism, Christianity.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. MA student of Cinema, Tehran University of Arts (responsible author) mohammadgoharbakhsh8@gmail.com
2. MA student of Cinema, Tehran University of Arts babak.25.06@gmail.com
3. MA student of Dramatic Literature, University of Tehran farnazgharehdaghi@ut.ac.ir
4. MA student of Dramatic Literature, Tehran University of Arts p.rostami@student.art.ac.ir

دوفصلنامه علمی دین و ارتباطات، سال بیست‌ونهم، شماره اول (پیاپی ۶۱)، بهار و تابستان ۱۴۰۱، مقاله پژوهشی، صص ۱۹۴-۱۷۳

مطالعه‌ای نئوفرمالیستی بر نمایش لحظهٔ معجزه در سینما از دیدگاه مسیحیت

محمدجواد گهربخش[*]
بابک سعداللهی[**]
فرناز قره‌داغی[***]
پدرام رستمی[****]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۷

چکیده

توانایی سینما در به‌تصویرکشیدن تصاویر ماورایی و متافیزیکی سبب شده است سینما و دین از ابتدای تاریخ سینما رابطهٔ نزدیکی با یکدیگر داشته باشند. معجزه به‌عنوان یکی از ارکان اصلی ادیان آسمانی در اثبات گفتار پیامبران و نیز راهی برای ایمان به خدا، از طریق این قابلیت سینما به نمایش درآمده است. این پژوهش با تعریف معجزه از دیدگاه مسیحیت و نیز یافتن سه عامل مشترک برای شناخت لحظهٔ معجزه یعنی چیستی قانون طبیعت، چیستی نقض قانون طبیعت و عامل معجزه، در تلاش بوده است تا چگونگی نمایش این مفاهیم را در سینما مشخص کند. در این راستا با انجام تحلیلی نئوفرمالیستی در فیلم‌های «اردت» و «مسیر سبز» برای نمونه پژوهش، نمایش لحظهٔ معجزه مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج نشان می‌دهد عواملی که شناخت لحظهٔ معجزه را ممکن می‌کنند، در المان‌های سبکی و فرمی سینما نیز قابل تشخیص هستند و این المان‌ها به هنگام وقوع معجزه دچار دگرگونی در ساختار خود می‌شوند.

واژگان کلیدی: لحظهٔ معجزه، سینما، نئوفرمالیست، مسیحیت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[*] دانشجوی کارشناسی‌ارشد سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول) mohammadgoharbakhsh8@gmail.com
[**] دانشجوی کارشناسی‌ارشد سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران babaksadolahi.art@gmail.com
[***] دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی، دانشگاه تهران، تهران، ایران famazgharehdaghi@ut.ac.ir
[****] دانشجوی کارشناسی‌ارشد سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران p.rostami@student.art.ac.ir

مقدمه

انسان‌ها در سرتاسر زندگی خود با دین و موضوعات مرتبط با آن درگیر هستند. هر انسانی حتی بی‌دین، معمولاً دوستان یا همکاران مذهبی در اطراف خود دارد. بیلبوردهای موجود در سطح شهر، برنامه‌های تلویزیونی وغیره همه و همه مضامینی دینی را در خود دارند (زاکرمن، ۱۳۹۴: ۱۵). این موارد بیانگر نقش مهم دین در زندگی انسان است. دین، المان‌های مربوط به آن و تصاویر متحرک نیز از آغاز پیدایش سینما رابطهٔ نزدیکی با یکدیگر داشته‌اند. فیلم رسانه‌ای گسترده و محبوب است و گستره‌ای از زمینه و موقعیت‌های فرهنگی، اقتصادی، مذهبی و اجتماعی را در جامعهٔ مدرن بازتاب می‌دهد و شکل می‌بخشد. رابطه یا به بیانی دقیق‌تر، روابط سینما با مذهب، قدمتی به درازای خود سینما دارد (Wright: 2007: 1). *لومیر*ها نمایش «تعزیه حضرت مسیح در هوریتس واقع در بوهمیا» را در سال ۱۸۹۷ به فیلم درآوردند و *ژرژ ملی‌یس*[1] فیلمی تخیلی با عنوان «مسیح» ساخت که در آن مسیح روی آب راه می‌رفت (شریدر، ۱۳۸۳: ۱۶۴).

معجزه را می‌توان یکی از ارکان ادیان آسمانی دانست که امری خارق‌العاده و شگفت‌انگیز است و موجب ایمان فرد به خدا و پیامبر شده و همچنین اثبات صدق گفتار پیامبر است؛ این تعریف مورد توافق همهٔ ادیان آسمانی است (حسینی اسکندریان و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵). بسیاری از مفاهیمی که دربارهٔ معجزه وجود دارند در بین ادیان مختلف از جمله دین مبین اسلام یکسان هستند. دانشمندان مسلمان معتقدند معجزه تحقق امری است که عادتاً واقع نمی‌شود یا نفی امری است که به طور عادی صورت می‌پذیرد. به‌عبارت‌دیگر، هرگاه شخصی ادعای نبوت از جانت حق تعالی داشته باشد، برای صدق گفتار خویش باید کاری خلاف نظم طبیعی جهان انجام دهد؛ عملی که غیر، از انجام آن عاجز هستند. این مفهوم دقیقاً شبیه چیزی است که در عهد عتیق وجود دارد؛ هرچند تفاوت‌های جزئی نیز به چشم می‌خورند؛ برای مثال در عهد عتیق معجزه تنها در زمان نبوت پیامبر به این نام و مفهوم شناخته می‌شد و اگر پیامبری خطایی کرده و از مقام نبوت عزل می‌شد، دیگر اعمال خارق‌العادهٔ وی نام معجزه به خود نمی‌گرفتند اما اسلام معتقد است مقام پیامبری در ید فردی است که تا آخر عمر از گناه و خطا مصون است (پرچم، ۱۳۸۹: ۳۴).

---

1. Georges Méliès

اشتیاق فراوان برای دیدن مسیح و معجزات وی، خلاقیت هنرمندان بی‌شماری را طی دو هزار سال پس از مرگ مسیح تحریک و ترغیب کرده است، اما از اواخر قرن نوزدهم و از طریق فیلم است که مسیح به‌آسانی بر مخاطبان ظاهر می‌شود. هالیوود، نیویورک و مراکز بین‌المللی و متعدد سینما، مسیح را به شکل مستقیم در آثاری که به «فیلم‌های مسیح» معروف هستند و به زندگی او می‌پردازند و به طور غیرمستقیم در فیلم‌های مبتنی‌بر «شمایل مسیح» که به استفاده از تصاویر مرتبط با مسیح برای تعریف داستانی تخیلی روی می‌آورند، به تصویر کشیده‌اند (Reinhartz: 2009: 420). می‌توان گفت نمایش معجزه در سینما به دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد این هنر بسیار ملموس‌تر از دیگر هنرهاست اما پرسش مهم آن است که عناصر سبکی و فرمی یک فیلم در هنگام وقوع معجزه یا به عبارت دیگر در لحظهٔ معجزه دستخوش چه تغییراتی می‌شوند؟ این پژوهش بر آن است تا ضمن بررسی تعاریف معجزه از دیدگاه مسیحیت، با استخراج عامل یا عواملی مشترک برای مطالعهٔ یک معجزه و بررسی نئوفرمالیستی فیلم «اردت»[1] و «مسیر سبز[2]» از *کارل تئودر درایر*[3] و *فرانک دارابونت*[4] به این پرسش پاسخ دهد.

۱. پیشینه تحقیق

پیرامون معجزه در مسیحیت و مفاهیم مربوط به آن منابع متعددی به رشته تحریر درآمده‌اند که هریک به اندازهٔ دیگری حائز اهمیت بوده و با نگاه خاص و تخصصی به این مقوله نظر کرده‌اند. در این زمینه می‌توان به مقاله‌هایی نظیر «گفتمان تطبیقی بر معجزه در رهیافت بین‌دینی اسلام و مسیحیت» نوشته حسینی‌اسکندیان و همکاران اشاره کرد. از دیگر آثاری که به‌نوعی این پژوهش را تحت تأثیر قرار داده‌اند می‌توان به «بررسی و مطالعهٔ گفتمان تورات و انجیل و قرآن در معجزه پیامبران» از اعظم پرچم و «نقد و بررسی برهان معجزه بر اثبات وجود خدا از دیدگاه فیلسوفان مغرب‌زمین» نوشتهٔ یزدانی و همکاران اشاره کرد. مقالهٔ نخست رویکردی مشابه مقاله پیشین دارد و مقاله دوم نیز

---

1. Ordet
2. The Green Mile
3. Carl Theodor Dreyer
4. Frank Darabont

رویکرد فلاسفهٔ جدید از جمله *دیوید هیوم*[1] را درباره معجزه زیر ذره‌بین قرار می‌دهد.

پیرامون سینما و دین نیز پژوهش‌ها و کتب متعددی به رشته تحریر درآمده است که در قاطبهٔ موارد، در سطح نشانه‌شناسی المان‌های دینی در سینما باقی می‌مانند. پژوهش‌هایی همچون «نقدی بر نظریه سینمایی بررسی آرای مکتوب نظریه‌پردازان مسلمان و مسیحی» از فردوسی‌زاده و همکاران که در سطوح بالاتر قرار می‌گیرند نیز به موضوعاتی نظیر معجزه نمی‌پردازند و تنها نظریات پیرامون حوزه دین و سینما را بررسی می‌کنند. در شکل کلی، منابع ذکرشده به‌رغم بررسی تمامی جوانب دین و سینما بخشی را به شکل تفضیلی به معجزه و از آن مهم‌تر لحظهٔ معجزه در سینما اختصاص نداده‌اند. پژوهش‌هایی که به مفهوم معجزه پرداخته‌اند نیز این المان را تنها در بستاری دینی مطالعه می‌کنند، اما این پژوهش با استفاده از مفاهیم تحقیقات و مطالعات پیش از خود در تلاش است تا شکل نمایش این مفهوم دینی بر پرده سینما را مورد بررسی قرار دهد. می‌توان نتیجه گرفت این پژوهش در سبک و ساختار، بدیع و تازه است.

۲. معجزه در مسیحیت

معجزه از جمله مهم‌ترین برهان‌هایی است که از ارکان یک دین محسوب می‌شود. اساسی‌ترین بحث دربارهٔ معجزه و وقوع آن در مسیحیت، مربوط به زنده‌شدن حضرت مسیح است؛ به‌گونه‌ای‌که عدم باور به آن را عدم ایمان به مسیح و مسیحیت تلقی می‌کنند (Bonevac, 2011: 5). دیوید هیوم بر این باور است که دین مسیحیت نه‌تنها در ابتدا با معجزه همراه بوده است، بلکه امروز هم هیچ شخص عاقلی نمی‌تواند بدون معجزه باورش کند (هیوم، ۱۳۹۵: ۱۳۵). مهم‌ترین ویژگی برای معجزه، عدم امکان وقوع آن است که این امکان وقوع توسط قوانین طبیعت محدود می‌شود. اعجاب معجزه نیز دقیقاً براساس همین تناقض شکل می‌گیرد که امکان وقوع در عالم واقع را ندارد، اما اتفاق می‌افتد.

در مسیحیت، معجزه مکاشفه‌ای مخصوص از حضور و قدرت خدا و عملی است بر پایهٔ اظهار محبت که لطف بی‌کران الهی را یادآور می‌شود تا دیگران را قادر سازد به عیسی مسیح ایمان آورند؛ ازاین‌رو صدق ادعای نبی و نشان‌دادنِ عاجزبودن و ناتوانی

---

1. David Hume

مردم از انجام معجزه، از اهداف اصلی این مفهوم در مسیحیت نیست، زیرا باور بر آن است که از طریق روح‌القدس، مؤمنان به مسیح می‌توانند همان معجزات مسیح را داشته باشند (پرچم، ۱۳۸۹: ۳۴). هنری تیسین[1] بر این باور است که در مسیحیت معجزه مکاشفه‌ای مخصوص از حضور خداوند و قدرت او و اثبات‌کنندهٔ وجود و علاقه و محبت او نسبت به بندگان است. معجزات مسیح بر مبنای اظهار محبت بوده نه اینکه قصد آن باشد تا عجز مردم را به آنان نشان دهد، بلکه معجزاتش نمایانگر لطف بی‌حد الهی بوده است (تیسین، بی‌تا: ۱۱). به‌طورکلی در باور مسیحیت معجزه به دو شکل تعریف می‌شود: نخست معجزاتی که منسوب به دوران زندگی حضرت مسیح بوده و در عهد جدید از آن‌ها نام برده شده است؛ دیگر، معجزاتی که پس از دوران مسیح اتفاق افتاده‌اند و همواره امکان وقوع آن‌ها برای همهٔ افراد وجود دارد. در زمان زندگی مسیح، مردم بر این تصور بودند که او با گفتار و عمل خود سبب بهبود و حتی حیات‌بخشی دوباره می‌شود، اما خود مسیح بارها به کسانی که برای کمک نزد او رفته بودند، این نکته را متذکر می‌شد که این ایمانِ خودِ آن‌هاست که باعث التیام‌شان خواهد شد (Cadenhead, 2008: 28-29).

۳. چیستی لحظهٔ معجزه

یکی از ویژگی‌های اساسی معجزه که در بیشتر ادیان آسمانی وجود دارد، وقوع آن در زمانی محدود و مشخص است که می‌توان آن را لحظهٔ وقوع معجزه نامید. این لحظه حائز ویژگی‌هایی است که آن را از زمان پیش و پس از خود متمایز می‌کند. این ویژگی‌ها را می‌توان بنا بر تعاریفی که در ادامه می‌آیند، مشخص کرد.

توماس آکوئیناس[2] فیلسوف شهیر فلسفه مدرسی، معجزه را رخدادی می‌داند که به وسیله مداخله ربوبی در ورای نظم طبیعی، معمول و مشهود تحقق می‌یابد. این نظم از نظر آکوئیناس، معلول علت و عوامل طبیعی است و کل این نظم تابع ارادهٔ خداوند است (Aquinas, 2011: 103)؛ بنابراین در دایرهٔ واژگان و مبانی تفکر آکوئیانس در لحظهٔ وقوع معجزه، روابط و منطق علت و معلولی حاکم بر طبیعت نقض می‌شوند. به بیان دیگر وی

1. Henry Thiessen
2. Thomas Aquinas

معتقد است عناصری واجد اطلاق نام معجزه هستند که توسط عامل خدایی فراتر از نظم مشاهده‌شده در طبیعت انجام می‌شوند (flew, 1967: 265). *هالند*[1] در باب ویژگی و شرایط معجزه می‌گوید: «معجزه باید ناقض قانون طبیعت باشد. معجزه که ناقض قانون طبیعت است، فعل خداست و معجزه واجد معنا و اهمیت دینی است» (Holland, 1989: 53).

یکی از اصلی‌ترین تعاریفی که تاریخ فلسفه غرب به خود دیده است تعاریف و مباحث دیوید هیوم در رابطه با معجزه است. هیوم در کتاب «جستاری دربارهٔ فهم بشری»[2] دو تعریف در مورد معجزه ارائه می‌دهد. وی در تعریف اول، معجزه را نقض قانون طبیعت می‌داند (Hume, 2007: 100). در تعریف دوم، معجزه را بدین‌گونه شرح می‌هد: «معجزه به شکلی صحیح می‌تواند این‌گونه تعریف شود: نقض قانون طبیعت توسط خواست مشخص خداوند یا مداخلهٔ عاملی نادیدنی» (Hume, 2007: 101). با توجه به گزاره‌های بالا سه نکتهٔ مهم در تعاریف آکوئیناس و تا حدودی هیوم را می‌توان چیستی قانون یا نظم طبیعت، چیستی نقض قانون (نظم) طبیعت، و عامل و علت معجزه دانست. به‌عبارتی برای شناخت و احاطه به معجزه لازم است ابتدا قانون و نظم حاکم بر طبیعت را تعریف کرد، سپس از چیستی نقض این قوانین سخن به میان آورد و اینکه به چه مواردی نقض قانون اطلاق می‌شود و در نهایت علت، علل و عامل این نقض قانون یا معجزه را زیر ذره‌بین قرار داد. تقریباً برای تشخیص هر معجزه‌ای لازم است تا المان‌های گفته‌شده مطالعه و بررسی شوند (ن.ک: یزدانی و میرباقری، ۱۳۹۴: ۴۱-۹).

۴. سینما و معجزه

عناصر و ویژگی‌های دین مسیحیت مستقیم یا غیرمستقیم در بیشتر آثار مربوط به سینمای هالیوود و اروپا نمایان است. فیلمسازانی که مشتاق‌اند تاریخ مسیحیت را به تصویر بکشند، از هر دو سبک کمینه‌گرا و استعلایی و نیز پرجلوه و تماشایی بهره برده‌اند. علاوه بر حماسه‌های انجیلی، مسیحیت تقریباً همهٔ ژانرهای سینمایی را فرا گرفته است. شمایل مسیح در ژانرهای وسترن، علمی ـ تخیلی و وحشت نمایان شده‌اند (Detweiler: 2009: 109)؛ بنابراین مسیحیت و تمامی عناصر آن از جمله معجزه، حضور فعالی در سینما

1. Holland
2. An Enquiry Concerning Human Understanding

دارند اما پاسخ این پرسش که «آیا نشان‌دادن معجزه در سینما امکان‌پذیر است؟» واضح و مبرهن است. نمایش معجزه در سینما چه با درون‌مایهٔ دینی و چه غیردینی سبقه‌ای به درازای تاریخ سینما دارد. فیلم‌هایی با درون‌مایه‌های دینی به نشان‌دادن معجزات پیامبرانی نظیر موسی(علیه‌السلام) و عیسی(علیه‌السلام) پرداختند (سیتنی، ۱۳۷۶: ۱۴۲)؛ بنابراین نمایش معجزه سابقه‌ای طولانی در سینما دارد و این رسانه به شکل دینی و غیردینی به نمایش معجزات در فیلم‌ها پرداخته است.

در نگاه دینی، نشان‌دادن معجزات از طریق سینما کار بسیار ساده‌ای است اما شکل‌دادن عناصر فرمی و سبکی در تطابق با لحظهٔ معجزه نکتهٔ شایان توجهی است. با توجه به سه اصل بیان‌شده، چیستی قانون طبیعت، چیستی نقض قانون طبیعت و عامل و دلیل وقوع معجزه به نظر می‌رسد برای به‌تصویرکشیدن لحظهٔ اتفاق‌افتادن معجزه باید این سه اصل را در بافت روایت و سبک فیلم جای داد تا اثر موفقی در زمینهٔ به‌تصویرکشیدنِ لحظهٔ معجزه خلق شود، اما اگر فرمی مبتنی‌بر این سه مرحله یا در تناسب با محتوا در فیلم ایجاد نشود، همانند بسیاری از فیلم‌هایی که در این زمینه یا در رابطه با زندگی پیامبران ساخته شده‌اند، نمی‌تواند تأثیرگذاری قابل توجهی داشته باشد و حتی ممکن است تمسخر و خشم تماشاگران را در پی داشته باشد. برای مثال فیلم آخرین وسوسه مسیح[1] از *مارتین اسکورسیزی*[2] که اقتباسی از رمانی به همین نام از *نیکوس کازانتاکیس*[3] است، به‌رغم تمجید در محافل هنری به علت خیال‌پردازی در مورد برهه‌هایی از زندگی مسیح و معجزات وی، خشم گروه وسیعی از مسیحیان را برانگیخت و دچار یک شکست تجاری تمام‌عیار شد؛ و یا بالعکس این فیلم‌ها می‌توانند از نظر تماشاگران و گیشه بسیار موفق عمل کنند اما در انتقال مفاهیم متعالی و معنوی ضعیف به نظر برسند. مثال بارز بر گزاره پیشین را می‌توان فیلم ده فرمان[4] از *سیسیل‌ب‌دومیل*[5] دانست. این فیلم با وجود موفقیت در گیشه اما در انتقال مفاهیم متعالی ضعیف بود و نمی‌توانست الهام‌بخش ایمانی مذهبی باشد. به‌عبارت‌دیگر در این فیلم بیننده تا سطح موسی(علیه‌السلام) ارتقا نمی‌یابد بلکه

1. The Last Temptation of Christ
2. Martin Scorsese
3. Nikos Kazantzakis
4. The Ten Commandments
5. Cecil B. DeMille

موسی تا سطح بیننده پایین آورده می‌شود (ن.ک: شریدر، ۱۳۸۴: ۱۶۵–۱۶۴). در ادامه با بررسی دو فیلم موفق در زمینه لحظهٔ معجزه، در صدق گزارهٔ بالا تحقیق خواهد شد.

۵. روش تحقیق

این پژوهش طریقی توصیفی ـ تحلیلی داراست و شیوهٔ به‌دست‌آوردن اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ فیلم‌هاست. انتخاب جامعه آماری این تحقیق به صورت هدفمند است. دو فیلم «اردت» و «مسیر سبز» چه از نظر المان‌های فرمی و سبکی و چه از نظر دوره‌های سینمایی، متفاوت هستند، اما منطق حاکم بر لحظهٔ معجزه و عوامل سه‌گانهٔ شناخت معجزه در هر دو یکسان است. این پژوهش برای تحلیل آثار فوق از روش نئوفرمالیستی استفاده می‌کند. این روش رویکردی به تحلیل زیبایی‌شناسانهٔ فیلم براساس آرای فرمالیست‌های روسی و نیز مرتبط با آرای نظریه‌پرداز امریکایی فیلم *کریستین تامپسون*[1] است. تحلیل نئوفرمالیستی می‌تواند ارزیابی دقیق و اصلاح مداوم ارتباط دوسویه‌ای را شامل شود؛ میان آنچه مخاطب با خود به تماشای فیلم می‌برد و ساختار فیلم که توسط مخاطب تجربه می‌شود. همان‌گونه که منتقدان یادآور می‌شوند این تحلیل بر ملاحظه‌های فرمی و سبکی تمرکز کرده است و از خلال آن می‌تواند به موارد فرهنگی، ایدئولوژیکی و بنیادی بسط پیدا کند (Oxford, 2011). به بیان دیگر، این پژوهش ضمن بررسی مفاهیم معجزه به استخراج و تبیین سه ویژگی مشترک معجزه در ادیان آسمانی مبادرت می‌ورزد. این ویژگی‌ها از طریق تحلیل نئوفرمالیستی متشکل از دو بخشِ عناصر روایت (شامل علت و معلول، الگوهای بسط و زمان)، و عناصر سبکی (شامل میزانسن، ویژگی‌های سینماتوگرافیک، تدوین و صدا نقطه‌گذاری) خواهند بود.

۶. معرفی فیلم و خلاصه داستان «اردت»

اردت به کارگردانی درایر براساس نمایشنامه‌ای از *کای مونک* کشیش لوتری دانمارکی ساخته شده است. داستان فیلم حول زندگی *مورتن بورگن* مزرعه‌داری پیر و خانواده‌اش رخ می‌دهد که مذهب نقشی اساسی در زندگی و انتخاب‌های آن‌ها ایفا می‌کند. *یوهانس*

---

1. Kristin Thompson

پسر دوم خانواده دچار جنون شده و خود را مسیح بازآمده می‌داند و در پایان فیلم با معجزه‌ای /ینگر عروس خانواده را پس از مرگ به زندگی برمی‌گرداند.

۱-۶. روایت

پیرنگ اردت در بستر زمانی ـ خطی و در راستای وقوع لحظهٔ معجزه، حول مسئله ایمان به‌عنوان عامل اصلی در وقوع معجزه در حال گسترش است. زمان خطی روایت در برابر سست‌شدن روابط علت و معلولی قرار گرفته است که روایت را به ساختار خرده پیرنگ متمایل می‌کند. اردت از تقابل‌های درونی و بیرونی به طور هم‌زمان استفاده می‌کند. این تقابل‌ها به پیشبرد روایت برای وقوع معجزه کمک می‌کنند و با ایفای نقش خود در لحظهٔ وقوع معجزه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا روایت را به نقطهٔ اوج خود برسانند.

برای کاراکترهای فیلم اردت انتخاب پروتاگونیست و آنتاگونیست و تمایزگذاشتن میان نیروهای مثبت و منفی دخیل در پیشبرد روایت، کاری دشوار است؛ زیرا آنچه در اردت تعیین‌کنندهٔ وقوع اتفاقات و روابط میان شخصیت‌هاست به تفاوت نوع ایمان هریک از آن‌ها مربوط است و هیچ‌یک به نفع دیگری نفی نمی‌شود. این تفاوت‌ها و نسبیت‌گرایی در عناصر پیرنگ سبب نزدیکی بیشتر ساختار روایت به خرده‌پیرنگ شده است.

۱-۱-۶. علت و معلول

برخلاف آنچه اغلب از روابط حاصل از علت‌ها و معلول‌های آن علت‌ها بین اتفاقات انتظار می‌رود، در اردت علت واحدی وجود دارد که همه چیز به شکلی معلول آن به حساب می‌آیند. علت اساسی مطرح‌شده در اردت مفهوم «ایمان» است که محرک و پیش‌برندهٔ هر آن چیزی است که در حال وقوع است و نبود آن سبب ناکامی در وقوع معلول‌های مورد انتظار کاراکترها می‌شود.

اوج نقش علّی ایمان نیز در لحظه وقوع معجزه به نمایش گذاشته می‌شود. همان‌طور که در بخش نظری اشاره شد، معجزه در زمان عدم حضور مسیح و تنها به واسطهٔ ایمان واقعی می‌تواند به وقوع بپیوندد. تلاش اول یوهانس برای بازگرداندن اینگر به زندگی با شکست مواجه می‌شود که این شکست تحت تأثیر نبود ایمان اتفاق می‌افتد. هنگامی که یوهانس وارد کلیسا می‌شود، اینگر در بستر مرگ قرار دارد و مراسم دعا برای مرگ او در حال برگزاری

است. یوهانس به‌عنوان عامل معجزه که دیگر نشانه‌های جنون در او دیده نمی‌شود، اطمینان دارد فقدان ایمان در افراد حاضر، بازگشت اینگر به زندگی را ناممکن کرده است، اما در همین لحظه دختر کوچک اینگر که نمایش‌دهندهٔ ایمان واقعی است، در کنار یوهانس قرار گرفته و از او می‌خواهد به واسطه باوری که دارد مادرش را به زندگی برگرداند. در این لحظه ایمان به اوج کارکرد علّی خود در وقوع معجزه می‌رسد و قانون طبیعت با کلام یوهانس که از عیسی مسیح می‌خواهد اینگر را به زندگی برگرداند، با برخاستن اینگر از بستر مرگ، نقض می‌شود و معجزهٔ زنده‌شدن اینگر با عاملیت ایمان اتفاق می‌افتد.

۲-۱-۶. الگوهای بسط

تقابل‌ها بیشترین نقش را در گسترش پیرنگ اردت بازی می‌کنند. تقابل میان خانواده پیتر خیاط و بورگن که به واسطهٔ علاقهٔ میان آندرس و آنی در پیرنگ فیلم گنجانده شده است، عنصر اصلی‌ای است که به جهت بسط پیداکردن روایت به کار می‌رود. درایر با نمایش این تقابل، نگرش‌های متفاوت به ایمان را تصویر می‌کند و از آن برای علت‌یابی وقوع و عدم وقوع معجزه استفاده می‌کند.

پیتر خیاط بیمارشدن اینگر را آزمایش الهی و معجزه می‌داند و امیدوار است با مرگ اینگر، بورگن به ایمان واقعی برسد. پس از این گفته او و در خانه بورگن‌ها، یوهانس با دختر اینگر گفت‌وگو می‌کند و می‌گوید مادرش خواهد مُرد و اگر دیگران به او ایمان داشته باشند، می‌تواند اینگر را به زندگی برگرداند. در اینجا تفاوت نگاه پیتر خیاط و یوهانس به‌عنوان عضوی از خانواده بورگن، به معجزه مشخص می‌شود. پیتر خیاط، مرگ اینگر و یوهانس، بازگشت او به زندگی را معجزه می‌دانند. این گفته‌ها در برابر اطمینان پزشک از رو به بهبود بودنِ اینگر قرار گرفته و نشان می‌دهند مرگ اینگر شروعی برای اتفاقات غیرطبیعی است که قرار است به وقوع معجزه منجر شود.

۳-۱-۶. زمان

زمان از شروع تا پیش از مرگ اینگر تنها بستری برای پیشبرد روایت است. به نظر می‌رسد اتفاقات فیلم به ترتیب و در طول یک یا شاید چند روز اتفاق می‌افتند. فیلم به گونه‌ای روایت می‌شود که مخاطب تنها شاهد گذر زمان بوده است و هیچ نقطه‌گذاری

خاصی برای نشان‌دادن زمان انجام نمی‌شود. زمان در انتهای فیلم از اهمیت بالایی برخوردار است و درایر برای نشان‌دادن اهمیت آن از عناصر سبکی از جمله ساعتی که عقربه‌های آن از حرکت ایستاده‌اند، استفاده کرده است. ساعت دیواری خانه بورگن‌ها هنگام مرگ اینگر عدد ۱۲:۰۴ را نشان می‌دهد؛ در مراسم اینگر ساعت دیواری کلیسا هنوز روی عدد ۱۲:۰۴ ایستاده است و عقربه‌های آن حرکت نمی‌کنند. در بخش‌های پیشین، گذر زمان و به‌طورکلی زمان عنصر مهمی نبود، اما پس از مرگ اینگر تا لحظهٔ وقوع معجزه، زمان و انجماد آن جزء مهم‌ترین المان‌های نقض قوانین طبیعت برای رخداد معجزه محسوب می‌شود.

درایر برای القای حس معنویت و غیرعادی نشان‌دادن و به بیان بهتر، قدسی و غیرمادی‌بودنِ امر معجزه، زمان را با مرگ اینگر از حرکت باز می‌دارد. پس از آنکه معجزه اتفاق می‌افتد و اینگر از مرگ به زندگی بازمی‌گردد، آندرس ساعت را جلو برده و دوباره زمان را به حرکت درمی‌آورد. درایر با درنظرگرفتن زمان به‌عنوان یک عنصر مادی با حذف آن به مخاطب این مهم را القا می‌کند که امر قدسی در خارج از زمان و قوانین فیزیکی رخ می‌دهد و این‌گونه معجزه را امری فراطبیعی قلمداد می‌کند.

۲-۶. سبک

هر فیلمی تکنیک‌های ویژه را به طرقی الگومند بسط می‌دهد. این استفادهٔ هم‌شکل، بسط‌یافته و معنی‌دار از امکانات تکنیکی مشخص، سبک نامیده می‌شود. در یک فیلم روایی، سبک می‌تواند وظیفه‌دار پیشبرد زنجیرهٔ علت و معلول باشد، توازی ایجاد کند، در روابط داستان و پیرنگ دخل و تصرف کند یا به سیلان اطلاعات روایت کمک کند (بردول، ۱۳۹۲: ۵۶).

همان‌گونه که در بخش پیشین اشاره شد، چیستی نقض طبیعت با مرگ اینگر آغاز می‌شود و با معجزهٔ احیا به اوج رسیده و قوانین حاکم بر طبیعت شکسته می‌شود. فیلم از طریق عناصر سبکی خود بر معجزهٔ احیای اینگر صحه گذاشته و آن را مؤکد می‌سازد. در ادامه به ویژگی‌های سبکی فصل معجزه احیا و تفاوتی که از طریق سبک نمایش داده می‌شود، پرداخته خواهد شد.

۱-۲-۶. میزانسن

میزانسن‌های فیلم اردت، اغلب دونفره یا چندنفره هستند. تنها یوهانس است که به‌عنوان شخصیت کاملاً ناهمگون فیلم، پیش از فصل معجزه در اکثر موارد تنها به تصویر کشیده می‌شود. وی در صحنه‌های دونفره نیز با فاصلهٔ زیادی از شخصیت مقابلش قرار گرفته است و با او چشم‌به‌چشم نمی‌شود، اما در فصل و لحظهٔ معجزه، یوهانس که دچار تغییر شده است، به‌ندرت در نمایی تنها به تصویر کشیده شده است. او در کنار بورگن و سایرین قرار دارد و با آن‌ها وارد مکالمه می‌شود. در ادامه اجزای میزانسن در لحظهٔ معجزه مورد بررسی قرار می‌گیرند.

■ صحنه: صحنه‌پردازی در اردت به شکل ساده‌ای صورت گرفته است. پیش از فصل معجزه، اشیا و به‌طورکلی دکور کارکرد روایتی نداشته و صحنه‌ها اغلب عریان هستند. آنچه در صحنه وجود دارد نیز به‌نوعی جزء المان‌های بدیهی است که نیاز صحنه هستند. در فصل و لحظهٔ معجزه نیز دکورها عریان هستند؛ با این تفاوت که در فصل معجزه، ساعتی که بر دیوار قرار گرفته است، به پراپ یا شی کنشگر در روایت تبدیل می‌شود و ازکارافتادن ساعت نمادی است از انجماد زمان در لحظهٔ معجزه که پیش‌تر توضیح داده شد.

■ لباس و چهره‌پردازی: این بخش از میزانسن به گونه‌ای واقع‌گرایانه، خانواده‌ای روستایی در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم را به تصویر می‌کشد. لباس و چهره‌پردازی، ساده و بدون آلایش و اغراق هستند. فیلم از این طریق و در لحظهٔ معجزه، یوهانس و دختر اینگر را کاراکترهایی معرفی می‌کند که هرچند در عصری مدرن زندگی می‌کنند و مربوط به دوره مسیح نیستند، اما به واسطهٔ قدرت ایمان به خداوند و مسیح، معجزهٔ احیا را انجام داده و بر این مهم صحه می‌گذارند که قدرت اعجاز وابسته به ایمان است و دورهٔ تاریخی خاصی را شامل نمی‌شود. یکی از کارکردهای متداول چهره‌پردازی، شبیه‌کردن بازیگران به شخصیت‌های تاریخی است (برودل، ۱۳۹۲: ۱۶۳). در اردت نیز یوهانس شباهتی به تصاویر کشیده‌شده از مسیح دارد و فیلم از طریق تداعی معنای شمایلی، ارتباط میان او و مسیح را مستحکم‌تر می‌سازد.

■ حالات و حرکات فیگور: در اردت بازی بازیگرها و نوع حالات آن‌ها به شکلی ساده و البته کمی سبک‌پردازانه است که آن را به اجرای تئاتر شبیه می‌کند. شاید بتوان

تیپ‌های شخصیتی متفاوتی از پدر سخت‌گیر گرفته تا پسر عاشق خجالتی را در فیلم ردیابی کرد اما بازی‌های فیلم کاملاً یک‌دست هستند و همگی در خدمت روایت قرار دارند و آن را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهند. تنها نقش‌آفرینی متفاوت مربوط به یوهانس است که به واسطهٔ انزوای خود با دیگران تفاوت دارد که او نیز در طول فیلم و در فصل معجزه دچار دگرگونی می‌شود. در این راستا نقش‌آفرینی این بازیگر نیز تغییر می‌کند و با دیگر نقش‌آفرینی‌های فیلم همگون می‌شود.

■ نورپردازی: طیف نورپردازی به‌کاررفته در فیلم از نورپردازی پُرمایه تا کم‌مایه بسته به داخلی یا خارجی‌بودن صحنه یا منطق روایی فیلم، متفاوت است. در ابتدا کاراکتر یوهانس معمولاً با نورپردازی کم‌مایه تصویر می‌شود و اغلب در مکان‌هایی قرار می‌گیرد که تونالیته‌های نوری کمتری وجود دارند که این امر بر ناهمگونی وی با دیگر کاراکترهای فیلم صحّه می‌گذارد. در فصل و لحظهٔ معجزه، تقریباً در تمام لحظات، یوهانس در روشنایی قرار دارد و مخاطب او را در تاریکی نمی‌بیند؛ به‌ویژه در لحظهٔ معجزه که چهرهٔ وی مقابل یک منبع نور اصلی قرار گرفته است و کاملاً روشن می‌شود. این شکل از نورپردازی بر چهره یوهانس، از دو جهت حائز اهمیت است: ابتدا تبدیل وی به عنصری همگون که دیگر به لحظ رفتاری تفاوتی با سایرین ندارد و سپس تأکید بر ایمان راسخی که او را به عامل معجزه بدل ساخته است و واسطهٔ لحظه ماورایی و قدسی معجزه می‌شود.

۲-۲-۶.ویژگی‌های سینماتوگرافیک

بیشترِ صحنه‌های اردت از طریق برداشت‌بلند و کاربرد نمافصل و نیز نمای تراز چشم فیلم‌برداری شده‌اند. در نخستین نمایی که یوهانس در فیلم مشاهده می‌شود، دوربین وی را با نمایی سربالا نشان می‌دهد که بر تپه‌ای ایستاده و مشغول سخن‌گفتن است. این نما ضمن تأکید بر تفاوت این کاراکتر با دیگر کاراکترها که با نمای تراز چشم به تصویر کشیده می‌شوند، نوعی وجه قدسی و مسیح‌گونه به وی می‌بخشد.

یوهانس در بخش آغازین فیلم، خود را مسیح می‌داند اما در فصل معجزه از مسیح درخواست می‌کند اینگر را به زندگی بازگرداند. سیر هبوط یوهانس از شخصیت مسیح‌گونه و پایانِ مسیح‌پنداشتن خود که با آگاهی او نسبت به هویت خود و در نهایت

لحظهٔ معجزه همراه است، از طریق تبدیل نماهای سربالا با میزانسن‌هایی که حکایت از دوری یوهانس از سایرین دارد، به نماهای تراز چشم و نماهای نزدیک‌تر و صمیمانه‌تر صورت پذیرفته است.

۳-۲-۶.تدوین

اشاره شد که اردت از مجموعه‌ای از نمافصل‌ها تشکیل شده است؛ لذا چون میانگین زمانی نمافصل‌ها زیاد بوده است و برش برحسب ضرورت در یک صحنه وجود دارد، ریتم فیلم پیش از فصل معجزه ایستا و آهسته است. در فصل معجزه، میانگین تعداد برش‌ها نسبت به نمافصل‌های پیشین در فیلم، افزایش معناداری پیدا می‌کند. برای مثال پیش از فصل معجزه، بورگن برای دیدار با پیتر خیاط راهی خانه‌اش می‌شود. این فصلِ تقریباً سه‌ونیم دقیقه‌ای تنها دو برش داشته اما در فصل معجزه که تقریباً هشت دقیقه است، نزدیک به بیست و سه برش وجود دارد؛ بنابراین فصل معجزه در مقایسه با پیش از خود، از ریتم سریع‌تری برخوردار است و افزایش ریتم فیلم بر ذات ماورایی لحظهٔ معجزه صحّه گذاشته و بر اعجاب‌انگیزبودن آن تأکید می‌کند.

۴-۲-۶. صدا

صدا می‌تواند جنبهٔ حسی متفاوتی را درگیر کند و فعالانه شیوهٔ درک و تفسیر تصاویر را در بیننده شکل دهد (برودل، ۱۳۹۲: ۳۱۱). عنصر صدا و به بیان دقیق‌تر عدم کاربرد آن در فیلم اردت نقش مهمی ایفا می‌کند. فیلم از موسیقی متن کمترین استفاده را کرده و تنها دو مرتبه پیش از فصل معجزه و نیز در تیتراژ پایانی فیلم، حضور دارد. سکوت نقش مهمی در انتقال مفاهیم فیلم بازی می‌کند. در سراسر فیلم میان دیالوگ‌های بازیگران و مونولوگ‌های شخصیت یوهانس، مکث‌های نسبتاً طولانی وجود دارد که به مخاطب فرصت می‌دهد تا عمق دیالوگ‌ها، وضعیت روحی کاراکتر و جوّ سنگین حاکم بر فیلم را درک کند. در لحظهٔ معجزه نیز سکوت نقش بسزایی دارد. سکوت در این صحنه انجماد زمان در لحظهٔ معجزه را مؤکد می‌سازد و بار معنوی، قدسی و فراطبیعی این لحظه را افزایش می‌دهد؛ بنابراین سکوت در این فیلم در جهت مؤکدساختنِ فضایی معنوی و استعلایی کارکرد یافته است.

۷. معرفی فیلم و خلاصه داستان «مسیر سبز»

مسیز سبز اثری ملودرام و فانتزی محصول سال ۱۹۹۹، به کارگردانی فرانک دارابونت و براساس رمانی به همین نام نوشتهٔ *استفن کینگ*[1] است. عمده داستان فیلم در بند اعدام یک زندان واقع در کارولینای شمالی در سال ۱۹۳۵ جریان دارد که به بند مسیر سبز معروف است. داستان حول معجزات یک زندانی سیاه‌پوست به نام *جان کافی* می‌گذرد که به اتهام قتل دو دختر بچه محکوم به اعدام است و در این میان، رابطه‌ای دوستانه میان او و *پاول اجکام*، رییس بند، به وجود می‌آید.

۱-۷. روایت

روایت در فیلم مسیر سبز مطابق تعریف رایج آن، زنجیره‌ای از رویدادهای علّی واقع در زمان و فضاست. پیرنگ مسیر سبز از دستهٔ شاه‌پیرنگ است؛ پیرنگی هدف‌محور متشکل از کاراکترهای کنشگر و پیش‌برندهٔ روایت که در خلال کشمکش‌های بیرونی و سپس با حل‌وفصل گره‌های داستانی، به پایانی بسته منجر می‌شود.

۱-۱-۷. علت و معلول

رابطهٔ علّی به‌عنوان یکی از عناصر مهم روایت نقش بسزایی در مسیر سبز ایفا می‌کند. رابطه‌ای که در لحظهٔ معجزه فیلم تغییر کرده و علیّت متفاوتی با علیّت حاکم بر بخش پیشین را به تصویر می‌کشد. برای توضیح این مهم و در ادامه، نخستین وقوع معجزه در فیلم و شکل‌گیری لحظهٔ معجزه، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

رییس بند، پاول اجکام، به سنگ مثانه مبتلاست که این موضوع از همان ابتدای فیلم و با نشان‌دادن دردی تقریباً همیشگی همراه می‌شود که در محیط کار و نیز پرداختن به امور بند و زندانیان، پاول را با مشکل مواجه کرده است. برای مثال هنگامی که فردی متجاوز و افسارگسیخته به نام *ویلیام وارتون* را به بند منتقل می‌کنند، او به نگهبانان حمله کرده و آن‌ها را مورد ضرب‌وشتم قرار می‌دهد. پاول به دلیل دردی که تمام روز به آن مبتلا بوده است، تمرکز کافی ندارد و نمی‌تواند علیه وارتون اقدام خاصی انجام دهد.

روابط علّی حاکم بر فیلم تا به این لحظه طبیعی و قابل درک هستند. پاول به مشکلی

---

1. Stephen Edwin King

مبتلاست که پزشکان درمانی قطعی برای آن نداشته و چنین دردی می‌تواند روی وجوه مختلف زندگی پاول سایه افکند. سنگ مثانهٔ علاج‌ناپذیر پاول، علت، و ناتوانایی پاول در برخورد با هارتون و امور زندان، معلول این رابطهٔ علّی است. رابطه‌ای که منطبق با قوانین طبیعت است و از نظمی از پیش موجود پیروی می‌کند. این نظم طبیعی در ادامه و با دخالت جان کافی نقض می‌شود. هنگامی که او، پاول را از پشت میله‌های زندان گرفته و دست خود را روی بدنش می‌گذارد، نیرویی را به او منتقل کرده و تغییری در پاول ایجاد می‌کند. پاول متوجه می‌شود مشکل مربوط به سنگ مثانه او حل شده است و اثری از دردی که مدت‌ها گریبانش را گرفته بود، باقی نمانده است.

در لحظهٔ معجزه، نظم منطقی حاکم بر جهانِ فیلم نقض شده و مورد پرسش قرار می‌گیرد. بیماری‌ای که درمانی سریع و قطعی نداشته به‌ناگاه و توسط دخالت یک زندانی درمان شده و اثری از آن باقی نمی‌ماند. دخالت جان و استفاده از نیرویی ماورایی، علت، و درمان سریع و قطعی بیماری پاول، معلولِ رابطهٔ علّی جدیدی است که در فیلم بنیان گذاشته می‌شود. نظم طبیعی و مورد انتظار نقض شده و در لحظهٔ معجزه تغییر می‌کند.

مورد مهم بعدی در شناخت معجزه، عامل و علت معجزه است. جان کافی شخصی به‌ظاهر کندذهن است که با توانایی شفابخشی متولد شده است و در بستر مسیحی حاکم بر فیلم به‌عنوان معجزهٔ خداوند به او نگاه می‌شود؛ بنابراین خداوند به‌عنوان مکاشفه‌ای مخصوص از حضور و قدرت خود و نیز بر پایهٔ اظهار محبت که لطف بی‌کران را یادآور می‌شود، قدرتی را در وجود جان کافی به ودیعه گذاشته است که در ترکیب با روحیهٔ انسان‌دوستانهٔ جان، به کمک برای التیام درد انسان‌ها منجر شده و عامل معجزه هستند.

بنا بر مباحث فوق دربارهٔ چیستی نظم طبیعت، چیستی نقض نظم طبیعت و عامل معجزه می‌توان نتیجه گرفت مسیر سبز توانسته است عناصر منطقی نظام روایی را پیش و حین معجزه تثبیت کند و به تأثیرگذاری مورد نیاز برای به‌تصویرکشیدنِ معجزه در بطن خود دست یابد.

۲-۱-۷. الگوهای بسط

مسیر سبز در پیشبرد روابط علّی خود از الگوهای بسط استفاده می‌کند. هرچه پیرنگ جلوتر می‌رود علت و معلول‌ها، الگوهای بسط را محدودتر می‌کنند. الگوی پیرنگ

وابسته به شیوه‌ای است که علت و معلول از طریق آن در موقعیت‌ها تحول ایجاد می‌کند و معمول‌ترین الگو، تحول اطلاعات است که یک کاراکتر در طول ماجرا به چیزی وقوف می‌یابد (برودل، ۱۳۹۲: ۸۲).

یکی از الگوهای بسط مهم فیلم که لحظهٔ معجزه را دربرمی‌گیرد، معجزهٔ زنده‌شدن موشی به نام آقای جنگلز است. حضور یک موش در داستان که می‌تواند امری نه‌چندان مهم تلقی شود، با قرارگرفتن در دلِ الگوی بسط، به عنصر مهمی در روایت و نیز لحظهٔ معجزهٔ فیلم بدل می‌شود. پیرنگ فیلم حضور آقای جنگلز در داستان را از یک نقطه آغاز می‌کند، در خلال رویدادهایی بسط می‌دهد و با لحظهٔ معجزه به سرانجام می‌رساند.

نخستین رویداد با حضور سرزدهٔ موش در بند ظاهر می‌شود که در ابتدا پاول و دیگران در تلاش برای گیرانداختن و خارج‌کردنش از بند هستند. پس از ناکامی در گرفتن موش و حضور چندبارهٔ موش در بند، نگهبانان و به‌خصوص یکی از زندانیان به نام *ادوارد* با او انس گرفته و به حضور او عادت می‌کنند و نام آقای جنگلز را بر او می‌گذارند.

در راستای بسط این رویداد یکی از نگهبانان به نام *پرسی* که آنتاگونیست داستان است و شخصیتی سادیستی دارد، نقشی اساسی ایفا می‌کند. او که نسبت به ادوارد کینه داشته و قصد آزارش را دارد، در حضور ادوارد، آقای جنگلز را گیر انداخته و می‌کشد. جان کافی که شاهد ماجراست درخواست می‌کند موش را به او بدهند؛ سپس و در پیش چشم نگهبانان آقای جنگلز را در دستان خود گرفته و زندگی‌ای دوباره به او می‌بخشد.

الگوی بسط فیلم با کنار هم قراردادنِ روابط علت و معلولی متعدد به لحظهٔ معجزه دست پیدا می‌کند و نه‌تنها به نقض روند طبیعی رویدادها دست می‌زند، بلکه به تحول اطلاعات و آگاهی‌یافتن نگهبانان می‌انجامد و الگوی خود را کامل می‌کند. معجزهٔ احیای موش از جنبه‌ای دیگر نیز حائز اهمیت است. همان‌طور که در بخش نظری بیان شد، اساسی‌ترین بحث در مورد معجزه در متون مسیحی، مربوط به زنده‌شدن مسیح و نیز قدرت احیای مردگان توسط مسیح است. در مسیر سبز به‌عنوان فیلمی مبتنی‌بر معجزه که کاراکتری مسیح‌گونه را از نژادی دیگر و در دنیایی مدرن معرفی می‌کند نیز به این معجزه پرداخته شده است و در واقع شفایافتن پاول مقدمه‌ای برای معجزهٔ بزرگ‌تر یعنی احیاست.

۳-۱-۷. زمان

علت و معلول‌های این علت‌ها اساس روایت هستند، ولی در زمان اتفاق می‌افتند (برودل، ۱۳۹۲: ۷۸). در بخش پایانی فیلم اردت، زمان عنصری برای القای حس معنویت و قدسی‌بودن امر معجزه است و از حرکت بازمی‌ایستد، اما در مسیر سبز به‌طورکلی در لحظات معجزه، چنین استفاده‌ای از مفهوم زمان صورت نمی‌پذیرد. زمان در این فیلم سرچشمهٔ الگوهای پیرنگ است که نشان می‌دهد چگونه آن رویدادها منجر به شرایط فعلی شده‌اند. تنها شباهت میان کاربرد زمان در این دو فیلم، در سکانسی رخ می‌دهد که جان کافی، زن مبتلا به سرطان مغز را شفا داده و در لحظهٔ معجزه، ساعت دیواری متوقف می‌شود و از این طریق، بر اعجاب و غیرطبیعی‌بودن معجزه صحه گذاشته می‌شود.

فیلم ساختاری مبتنی‌بر فلش‌بک دارد و عمدهٔ داستان آن از این طریق روایت می‌شود. لحظات معجزه در فیلم در خلال فلش‌بک‌ها به تصویر کشیده می‌شوند. پیرنگ از زمان حال و آسایشگاهی که محل نگهداری پاول در دورهٔ کهنسالی زندگی خود است، به گذشته و زندان رفته و تا دقایق پایانی، داستان را از طریق فلش‌بک روایت می‌کند. روایتی که از طریق الگوهای گسترش پیرنگ و روابط علّی، لحظات معجزه را به تصویر کشیده است و آن‌ها را تا زمان حال پیگیری می‌کند.

۲-۷. سبک

۱-۲-۷. میزانسن

■ صحنه: در مسیر سبز با کنترل میزانسن و صحنه، رویداد معجزه برای دوربین به روی صحنه می‌رود. صحنه در مسیر سبز بیشتر زندان و بند اعدام است که داستان در آنجا صورت می‌پذیرد و به شکل فعال وارد کنش‌های روایت می‌شود. زندان و بند به‌عنوان صحنهٔ فیلم، مطابق با اسناد تاریخی مرتبط با آن زمان، بازسازی شده است و در قید صحت تاریخی است. بیشترِ معجزات حاضر در فیلم در زندان به‌عنوان صحنهٔ سازنده فیلم رخ می‌دهد که می‌توان به درمان سنگ مثانه پاول و احیای آقای جنگلز اشاره کرد. زندان که مکانی برای جمع‌آوری و تنبیه جنایت‌کاران است، به محلی برای وقوع معجزه و اعمال قدرت خداوند بدل می‌شود تا نشان دهد معجزه به‌عنوان نشانهٔ لطف خداوند، محدودیت مکانی ندارد و در تاریک‌ترین مکان‌ها نیز تغییری از جنس لطف الهی را به ارمغان می‌آورد.

■ لباس و چهره‌پردازی: همان‌طور که گفته شد، در فیلم اردت، یوهانس شمایلی مسیح‌گونه و همچون پیامبران دارد که با معجزهٔ احیا در فیلم بر این شمایل صحّه گذاشته می‌شود اما مسیر سبز به طریقی دیگر پیش می‌رود. این فیلم جان کافی را که کاراکتری بزرگ‌جثه، سیاه‌پوست و در لباس راه‌راه زندانیان است و هیچ‌گونه شباهت ظاهری به مسیح ندارد، به‌عنوان عامل معجزه معرفی می‌کند. فیلم از این طریق بر این مهم تأکید می‌کند که این نمود از قدرت خداوند که لحظهٔ معجزه را رقم می‌زند، فارغ از رنگ و نژاد عمل کرده و تفاوتی بین بندگان خود قائل نمی‌شود.

■ حالات و حرکات فیگور: این مورد را می‌توان نقطه‌ضعف فیلم در خلق لحظهٔ معجزه نام برد. همان‌طور که اشاره شد، معجزه از طریق نقض قانون طبیعت که عملی شگفت‌انگیز محسوب می‌شود، منجر به تحیّر مخاطب و در نتیجه ایمان او می‌شود. در مسیر سبز به هنگام وقوع معجزه همچون در احیای آقای جنگلز، حالات و بازی بازیگران بدون تحیّر و در کمال آرامش است؛ گویی در حال تجربهٔ اتفاقی روزمره هستند. این حالات خونسردانه، معجزه را برای کاراکترهای حاضر در فیلم امری توجیه‌پذیر جلوه داده، آن را در چهارچوبی عقلانی قرار می‌دهد و در نتیجه وجه شگفت‌انگیزبودن معجزه در جهان داستانی فیلم را مخدوش می‌سازد.

■ نورپردازی: به‌طورکلی در مسیر سبز از نورپردازی کم‌مایه و همچنین نورپردازی طبیعی استفاده شده است، اما در تعدادی از لحظات معجزه در فیلم همچون شفای پاول، به هنگام رخ‌دادن معجزه، منبع نوری که در جلوی بازیگر قرار دارد و نور جلویی تندی را بر او می‌تاباند، با افزایش ناگهانی نور در فضا به وجه فراطبیعی آن لحظه اشاره می‌کند. نورپردازی تأکیدکنندهٔ اعجاز و قداست، علاوه بر لحظهٔ معجزه در لحظاتی همچون تماشای فیلم پیش از اعدام اتفاق می‌افتد که نور پشتی از بالای پیکر بر جان کافی تابیده می‌شود و از این طریق هاله‌ای را در اطراف او ایجاد کرده و درخششی الهی به او می‌بخشد؛ درخششی که نشان‌دهندهٔ معصومیت و مهر تأییدی بر شخصیت او و به‌عنوان معجزه‌ای از سمت خداوند است.

۲-۲-۷. ویژگی‌های سینماتوگرافیک

ویژگی‌های سینماتوگرافیک، تأثیر بسزایی در پرداختن به لحظهٔ معجزه دارد. مجموعه‌ای از ویژگی‌ها در لحظات معجزه بر اعجاب آن لحظه تأکید گذاشته و فضا را تحت تأثیر خود

قرار می‌دهند. اوج این ویژگی‌های را می‌توان در نخستین معجزهٔ فیلم که به درمان پاول می‌انجامد، مشاهده کرد. یکی از ویژگی‌های حائز اهمیت این سکانس، استفاده از تکنیک دالی ـ زوم است که در آن دوربین به عقب حرکت کرده و هم‌زمان به سمت جلو زوم می‌کند. این تکنیک منجر به شکل‌گیری اعوجاج در تصویر می‌شود؛ اعوجاجی که بر فضای غیرطبیعی و ماورایی حاکم بر لحظهٔ معجزه تأکید می‌کند.

یکی دیگر از مهم‌ترین ویژگی‌های سینماتوگرافیک به‌کاررفته در لحظهٔ معجزه، استفاده از جلوه‌های ویژه است. جلوه ویژه در این فیلم استفاده‌ای اندک اما مهم دارد. پس از دخالت جان کافی برای برهم‌زدن نظم طبیعت و استفاده از قدرت ماورایی خود همچون سکانس درمان پاول، از نیروی خود برای جذب بیماری موجود در بدن پاول استفاده می‌کند و سپس آن را در قالب ذرات سیاهی از دهانش خارج می‌کند. خارج‌شدن بیماری که بخش نهایی معجزهٔ جان است، به کمک جلوه‌های ویژه حاصل شده است و از این طریق فراطبیعی‌بودن این امر به تصویر کشیده می‌شود. در لحظهٔ معجزه از نماهای متعددی همچون نمای خیلی نزدیک، نمای نزدیک، نمای متوسط و نمای اینسرت از کاراکترها استفاده می‌شود. استفاده از این نماهای متنوع و نمایش کاراکترها از زوایای گوناگون، تنش و اعجاب حاکم بر فضا را که به خاطر اتفاقی ماورایی به وجود آمده است، مؤکد می‌کند.

۳-۲-۷. تدوین

تدوین، نماهای متنوع در لحظهٔ معجزه در مسیر سبز را که پیش‌تر به آن اشاره شده است، به هم برش زده و در این راستا طول نماهای لحظهٔ معجزه را کوتاه‌تر از سایر لحظات فیلم می‌سازد؛ در نتیجه به ریتمی سریع‌تر از دیگر لحظات فیلم دست پیدا می‌کند. تدوین در این اثر به سبک و سیاق اثری هالیوودی، نماهای متنوع را به هم برش زده و این امر، به‌ویژه در لحظهٔ معجزه به اوج می‌رسد؛ بنابراین تدوین عامل جریان‌یافتن و بسط نماهای متنوع در لحظهٔ معجزه است و نیز از طریق افزایش سرعت ریتم در برش نماها، مدت زمانی را که مخاطب برای درک کنش روی پرده و واکنش به آن در اختیار دارد کنترل کرده و به هدف خود که خلق فضایی غیرطبیعی باشد، دست پیدا می‌کند.

۴-۲-۷. صدا

صدا بر فضای موجود در مسیر سبز تأثیر مستقیم می‌گذارد و نقشی محوری در پرداختن به آن دارد. لحظات معجزه تحت تأثیر موسیقی متن فیلم به تصویر کشیده می‌شوند. این

لحظات در مسیر سبز نه از طریق سکوت استعلایی حاکم بر اردت که با ترکیبی از موسیقی اسرارآمیز و آرامش‌بخش همراه می‌شود. مسیر سبز به شیوهٔ فیلمی هالیوودی، نهایت استفاده را از موسیقی متن کرده و ازیک‌سو بر رازآمیزبودن لحظهٔ معجزه و ازسوی‌دیگر بر آرامشی که ناشی از جاری‌شدن معجزهٔ شفابخش خداوند بر زمین است، تأکید می‌کند و از طریق صدا ـ این عنصر ناپیدا ـ عناصر بصری را برجسته می‌سازد.

بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش مفاهیم معجزه و چیستی لحظه وقوع آن مورد بررسی قرار گرفتند و سعی بر آن شد تا سه عامل مهمی که برای شناخت و احاطه بر هر معجزه‌ای لازم است، از تعاریف دینی استخراج و سپس در دو فیلم نمونه بررسی شوند. این سه عامل در تمامی ادیان آسمانی مشترک بودند؛ لذا به‌عنوان بستاری برای شکل‌دادن به تحلیل‌ها از خلال روش نئوفرمالیستی برگزیده شدند. به بیان دیگر پژوهش از طریق تحلیل نئوفرمالیستی بر آن بود تا این ویژگی‌ها را در عناصر سبکی و فرمی فیلم نقطه‌گذاری کند.

این دو فیلم در نگاه اول، به غیر از وجود مفاهیم دینی و لحظهٔ معجزه تقریباً هیچ‌گونه شباهتی با یکدیگر ندارند. فیلم نخست مربوط به سینمای هنری اروپا و نزدیک به سبک استعلایی و فیلم دوم محصولی از هالیوود و فیلمی تجاری است، اما پس از تحلیل مشخص شد در این دو فیلم، معجزه براساس مفاهیم مسیحیت و ویژگی‌های آن است؛ به‌عبارت‌دیگر معجزه بر این اعتقاد استوار است که هرکس به خداوند و مسیح ایمان داشته باشد، می‌تواند معجزاتی همچون مسیح انجام دهد. نتیجه‌ای که از بررسی دو فیلم حاصل شد، نشان می‌دهد سه عاملِ شناخت معجزه در هر دو فیلم قابل شناسایی و ردگیری است و از آن مهم‌تر به‌رغم وجود تفاوت‌های قابل‌توجه سبکی و فرمی، این سه عامل پیش و پس از وقوع معجزه و در لحظهٔ معجزه دستخوش تغییر می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر معجزه علاوه بر آنکه به تصویر کشیده می‌شود در سبک و بافت فیلم تنیده شده و به تناسب شدت و عظمت، این عوامل را دچار تغییر می‌کند و موفقیت این دو اثر نیز در آن است که توانسته‌اند فرمی را متناسب با لحظهٔ معجزه پدید آورند.

کتابنامه

اناجیل اربعه (۱۳۸۴)، ترجمهٔ محمدباقربن‌اسماعیل خاتون‌آبادی، تهران: میراث مکتوب.
برودل، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۹۲)، *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مرکز.
پرچم، اعظم (۱۳۸۹)، «بررسی و مطالعهٔ گفتمان‌های تورات و انجیل و قرآن در معجزه پیامبران»، *مجله الهیات تطبیقی*، شماره ۱.
تیسن، هنری (بی‌تا)، *الهیات مسیحی*، ترجمهٔ طه میکائلیان، تهران: حیات ابدی.
جانستن، رابرت؛ بارسونی، کاترین (۱۳۸۵)، *جست‌وجوی نگره‌های دینی در سینما*، ترجمهٔ مهناز باقری، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
حسینی‌اسکندریان، عبدالله و دیگران (۱۳۹۸)، «گفتمانی تطبیقی بر معجزه در رهیافت بین‌دینی اسلام و مسیحیت»، *پنجمین کنفرانس ملی علوم انسانی و مطالعات مدیریت*، تهران.
زاکرمن، فیل (۱۳۹۴)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی دین*، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: حکمت.
سیتنی، پی‌آدامز (۱۳۷۶)، «سینما و دین»، ترجمهٔ حسین سینایی، *مجله فارابی*، شماره ۴.
شریدر، پل (۱۳۸۴)، *سبک استعلایی در سینما*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
فردوسی‌زاده، محمدحسن؛ پوررضاییان، مهدی؛ افشاری، مرتضی؛ اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۸)، «نقدی بر نظریه سینمای دینی؛ بررسی آرای مکتوب نظریه‌پردازان مسلمان و مسیحی (۱۳۹۰-۱۳۷۰)»، *پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ۱۹ (۵)، (پیاپی ۶۹).
میرخندان، سید حمید؛ رهبر، مریم (۱۳۹۲)، *مطالعات دینی فیلم*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
یزدانی، عباس؛ میرباقری، محمدعلی (۱۳۹۴)، «نقد و بررسی برهان معجزه بر اثبات وجود خدا از دیدگاه فیلسوفان دین مغرب‌زمین»، *دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی تأملات فلسفی دانشگاه زنجان*، ۱۴.

Aquinas, Thomas, *Summa The Ologica*, Avaiable on Basilica web. Art5, 2011.
Bonevac, D. (2011), *The Argument from Miracles*, Oxford Studies in Philosophy of Religion, 3.
Cadenhead, J. M. (2008), *The significance of Jesus' healing miracles: a study of their role in the synoptic gospels and their importance to early Christianity.*
Corner, M. (2017), *Signs of God: Miracles and their interpretation*, Routledge.
Flew, A. (1967), "*Miracles", In Encyclopedia of Philosophy*. 2nd ed.
Hume, D. (2007), *An enquiry concerning human understanding and other writings.*
Lyden, J. (Ed.). (2009), *The Routledge companion to religion and film*, Routledge.
Mazur, E. M. (Ed.). (2011), *Encyclopedia of religion and film*. Abc-Clio.