این بحث نیستیم بلکه سعی داریم جست‌وجوی تازه‌ای را آغاز کنیم ـ خط فکری یونگ و ادامه دهنده او **گیلبرت دوراند** و سازمان فکری آنها ـ مجله روح اختصاص به کنکاش پیرامون «تخیل» دارد. سینما، برخی بن‌مایه (motif)های برتر خود را وامدار این آگاهی است و از این طریق نیز توانسته است ذخیره خیالپردازی و تخیل نهفته در انسان را فعال کند.

تاریخ سینما در طول خود شاهد حضور این نوع بن‌مایه‌ها بوده است که ریشه در بستر علم اساطیر دارند که موضوع پژوهش پیروان یونگ بوده است. محورهای اساسی آن به شرح زیر است:

۱ـ ناگزیری قهرمان که به مبارزه تن می‌سپارد، قربانی می‌شود و می‌میرد اما از این همه می‌گذرد تا خود را از گرایش واپسگرایانه مخلوقات دیگر داستان، آن چنان که در کتاب **پل دیل**، نمادگرایی در اسطوره‌شناسی یونانی آمده است، رها کند. با یک نگاه می‌توان این قهرمان را در سنتهای یهودی ـ مسیحی بازشناخت، او کسی است که با حیات دوباره خود، قدرتمندتر، به عرصه آفرینش بازمی‌گردد.

۲ـ تقابل فرمانروای جنگجو با اژدها و هیولاهایی است که در هیأت یک مانع خارجی ظاهر می‌شوند و قهرمان را از نتیجه جست وجویش بازدارند؛ یا آنکه در اعماق اندیشه و روح جنگجو، دست به اِشکال تراشی زنند (این بن‌مایه با مضمون فرشته و دیو ارتباط دارد).

۳ـ جست‌وجو، به تنهایی، از جمله این بن‌مایه‌هاست، همچنان که در حماسه‌های یونانی و رمان‌های «میزگرد» یا اُپراهای **واگنر**، وجود دارد.

۴ـ دو قطبی کردن، یعنی اقدامی که مخالف روایت تک خطی نزول یابنده، دوگانه سازی یا تقابل‌های دوتایی است و با بهره‌گیری از نقاط متضاد میان هستی و کردار انسانی سازوکاری بنیادی را در رویارویی قطب‌های مخالف ایجاد می‌کند.

۵ـ در ارتباط با دوقطبی‌ها، گاه قطب‌ها حالتی آشتی‌ناپذیر، گاه تکمیلی دارند؛ همانند نسبت میان روز و شب. این ویژگی صرفاً در اسطوره نیست بلکه بسیاری از قصه‌ها نیز از آبشخور این رویارویی حاصل می‌شوند. همه شعرها وابسته به این رویارویی‌اند. یک نگرش برخاسته از دوران شعر غنایی بازی کیهانی ابدی تقابل بامداد و شامگاه را به ما نشان می‌دهد. سینماتوگراف حوزه‌ی مشخص کردن این نوع نسبت‌هاست. اما باید در نظر داشت که اشاره به تاریکی و روشنایی نمی‌تواند عظمت این ثروت پنهان را آشکار کند. حجم معتنابهی از دلالت‌های معنایی که شکلی نهفته دارند، از طریق این نوع معادله به ظهور می‌رسند. پیرامون این بن‌مایه که ساختار تمامی روایات اساطیری را تشکیل می‌دهد، نکته مهمی را باید خاطرنشان کرد و آن اینکه گاهی این بن‌مایه از مرزهای الهی خارج و صورت کاملاً الحادی به خود می‌گیرد اگر چه با تعمق، ریشه‌های اساطیری آن را می‌توان دریافت. به بخشی از این عناصر متباین و متضاد که غالباً در شکلی درهم تنیده آشکار می‌شوند می‌پردازیم:

۵/۱ـ کهنه و نو

۵/۲ـ آری و نه. عناصری بنیادی که همه آثار را به هم وابسته می‌کند (حیات تراژدی از این اختلاف تأمین می‌شود).

۵/۳ـ واقعیت و خیال، که در چرخه آن می‌توان به تفکیک بود و نمود یا امر خیالی دست زد.

۵/۴ـ زندگی و مرگ که سرنوشتی را در دورانی از بحران یا پریشانی نشان می‌دهد. در این حالت رویارویی میان نیستی و جاودانگی ابدی شکل می‌گیرد.

۵/۵ـ پوچی یا هدفمندی پنهان؛ این موضوع مخصوص عصر ماست، به‌ویژه سال‌های پس از پایان جنگ دوم جهانی.

۶ـ انزوا یا همبستگی، مضمونی که در زبان آلبر کامو به عنوان «تنها» (Solitaire) یا در بین «تن‌ها» Solidaire[۲] تحول یافت.

۷ـ موضوعات و بن‌مایه‌هایی که در پی خواهد آمد نیز مرتبط با بن‌مایه‌هایی است که پیش از این به آن پرداختیم:

۸ـ طبق تعامل دوتایی‌ها، بخش بزرگی از بن‌مایه‌ها شکل می‌گیرد و بازی میان این قطب‌هاست که روایت را می‌سازد و در آن رابطه‌ی میان قربانی ـ جلاد ایجاد می‌شود. مثلاً شرایط آشتی‌ناپذیر مرد ـ زن تقریباً نمایانگر همه فیلم‌هایی است که محور اصلی آن زوجیت است هر چند آن فیلم‌ها در جایگاهی معمولی قرار داشته باشند.

۹ـ این ارتباط حالت ویژه‌ای به خودش می‌گیرد که می‌توان طبق آن به چگونگی این نوع تعامل، از گذشته تا حال پی برد؛ از زمان کتاب مقدس تا ایجاد مکاتب مبتنی بر جنسیت، مانند طرفداران برتری مردان یا زنان در دوران معاصر. قابلیت تعویض بازی‌ها، امکان واژگونگی نقش‌ها و بالاخره دو ارزشی بودن هر کدام که می‌توانند به تنهایی هم دیگری باشند و هم خودشان، شاید یک روز توضیحی تأویل‌گرایانه از سینما را ارائه دهد.

از آنجایی که ما به حضور قدرتمند قالب «دوتایی» رسیده‌ایم جا دارد از خود بپرسیم چرا نباید بر نقش برتر دوتایی قربانی ـ جلاد نسبت به انواع دیگر دوتایی‌هایی که برشمردیم و تاکنون این نمونه‌ها را در بازی‌ها و فیلم‌های مختلف شاهد بودیم تأکید کنیم؟

۱۰ـ اما خدایی حسود یا بیرحم هم می‌تواند قربانی بگیرد. بن مایه قربانی ـ جلاد به حد یک دیالکتیک حاکم بر آثار **سوفوکل**، **اریپید** یا **لوترامون** گسترش یافته است.

در اینجا سؤالی مطرح می‌شود و آن اینکه آیا در این ده بن مایه، عنصری واحد یافت می‌شود که در همه آن‌ها یا دستکم در اغلب آنها حضور داشته باشد؟ پاسخ مثبت است و این وجود قطعی در تمامی دوتایی‌ها، خدا و انسان است که در همه مضامین درهم پیچیده شده‌اند و ارزش آن را دارد که به جستجویش پرداخت و این کار چه توفیق یابد یا به ناکامی بینجامد، تفاوتی نمی‌کند. ما به طور تصادفی یکی از بن‌مایه‌های مطرح شده را در نظر می‌گیریم و در ادامه تحقیق به شکلی عملی، حضور دیگر بن‌مایه‌ها را بیان خواهیم کرد. ما سعی می‌کنیم در میان دوتایی‌ها انتخاب خود را به سویی هدایت کنیم تا به یک صورت کلی که درواقع باقی

متافیزیک سینما

هنری آژل
گروه ترجمه کتاب ماه

کارل گوستاو یونگ

یونگ در کتاب انسان و نمادهایش که با کمک گروهی از شاگردانش از جمله، یوزف ال. هندرسن نوشته است، چنین خاطر نشان می‌کند: «ناخودآگاه انسان مدرن، نیروی تولید نمادها را که پیش از این در اعتقادات و آداب اولیه بشر وجود داشت، همچنان حفظ کرده است» از این روست که پیوند ناگسستنی میان اساطیر دیرین و نمادهای تراویده از ناخودآگاه [انسان امروز] آشکار می‌شود، درست مانند سازو کار رویاهایی که در نظریات طرفداران یونگ مطرح می‌شود. در دنیای سینماتوگراف که عرصه به کارگیری خودآگاه یا ناخودآگاه است جوشش حسی حاصل از مشاهده یک نشانه املایی قدیم یا بارقه‌ی درک یک اثر باستانی نامشخص صورتی متعالی‌تر می‌یابد. در این میان اهمیت تراوشات اساطیری عامیانه یا بومی که دامنه آن تا امروز کشیده شده است، شکل تقلیل یافته‌ای نسبت به سرچشمه‌های اصلی آن پیدا می‌کند. و از مراتب استعلایی و استحاله یافته آن در اغلب سنت‌های اولیه، مذاهب عارفانه، کتب هندیان یا مسیحیان که همانند بخشی انتقال‌ناپذیر از یک روح بیدار است، بسیار فاصله دارد.

ما سعی داریم که با بررسی چند فیلم از جمله، دزدان دوچرخه، فرشته آبی، آخرین تعطیلات، کودکی گورکی، ساعت گرگ و میش و رم شهر بی‌دفاع نشان دهیم که در پس معانی اولیه این آثار فضاهای قابل کشف دیگری نیز وجود دارد که می‌توان در آنها گام‌های بلندی برداشت. این گفته نباید چنین تصوری را ایجاد کند که ما در این حرکت صرفاً با بسترهای افقی یعنی معنای موازی سروکار داریم بلکه مراتب عمودی در پژوهش ما بارها خود را نمایان می‌کند. مراتبی که می‌تواند ما را در شناخت عواملی که سرنوشت انسان را می‌سازد یاری کند. برای نزدیکی به روش ما، شایسته است از تقلیل فیلم به عنوان پدیده‌ای تکنیکی جلوگیری شود و نگاه تأویل‌گرایانه نسبت به برخوردی صرفاً قانونگرا و جزمی برتری یابد. آنچه در این مقطع مطرح است، رمزگشایی پدیده فیلم با توجه به نمونه‌های فوق و یافتن جوهرهای متافیزیکی در آن به طوری است که سینماتوگراف به واسطه‌ی آنها در اشکال گوناگون جاودانه شده است. ما به جرأت می‌گوییم که حضور این جوهرهای متافیزیکی هنوز هم در مقوله فیلم باقی است و این را می‌توان با نقش و کارکرد بنیادین عنصری که «تخیل» نامیده می‌شود به اثبات رساند.

شاید این نوع ارزیابی از سوی کسانی که سینما را تافته‌ای جدا بافته دانسته در بوق و کرنا می‌دمند که دیرزمانی است افسانه‌های اساطیری مرده‌اند، ارتجاعی شمرده شود اما **میرچا الیاده** با قدرت نشان می‌دهد که این نظریه‌پردازان به بهانه جایگزین کردن رشته‌ای از ملاحظات کاملاً مادیگرایانه به جای اساطیر و سنت‌های معنوی که سیراب‌کننده روح بشری است، چنین نگاهی را ترویج می‌کنند و اساطیر فاقد روح و جان خود را در جایگاه معنویت نهفته در کیهان و تاریخ قرار می‌دهند. در تولیدات سینمایی بعضی از کشورها، الهامات قوی برآمده از گرایش‌های ماده‌گرایی تاریخی غیرقابل انکار است. جوامعی که مشکلات و بحران‌های خطرناک دارند یا گروه‌های سیاسی که رسانه‌های جمعی را ذاتاً ابزاری جهت تعلیم و مبارزه می‌دانند نیز از این گرایش‌ها مبرا نیستند.

الهاماتی که فیلم‌ها، در اروپا یا آمریکا، براساس آنها شکل می‌گیرند و در نزد مردم به امری شناخته شده و طبیعی مبدل می‌شوند، در غرب و شرق سرچشمه دارند. الهاماتی که ما از طریق آنها فعالیت‌های رویاپردازانه خود را غنا می‌بخشیم. غالباً میان خیالپردازی‌های سینمایی و رویا، مقایسه صورت می‌پذیرد؛ از همین روست که ما برای یک بار دیگر بحث از تخیل را لازم دانستیم.

ما به دنبال نتیجه گرفتن و پایان بخشیدن به

اشاره:

نفوذ اندیشه‌های ثنویت‌گرای مانوی در مسیحیت از قدیم‌الایام وجود داشته است. **هانری آژل** در کوششی اختصاصی در کتاب متافیزیک سینما سعی دارد با دیدگاهی متأثر از ساختارگرایی، پرسش‌های متافیزیکی را که همواره در ذهن بشر وجود داشته است در قالب تقابل‌های دوتایی، مجدداً مطرح سازد. به گمان او پاره‌ای از فیلم‌ها در تاریخ سینما، محل ظهور این پرسش‌ها و تقابل‌ها بوده است. مقاله پیش رو ترجمه‌ای از اعتقادات آژل در این باره است.

بودن به شکلی پایدار و نه تنها در وضعیت آشتی‌ناپذیر جنگی، در آثار رنوار وجود دارد. از اینجا ما می‌توانیم راه خودمان را به سوی بن‌مایه‌های «پوچی» و «هدفمندی» هموارتر کنیم. ما می‌دانیم که این فیلم باورهای جزمی را درهم می‌شکند، به نظر می‌رسد که نویسندگان توهم بزرگ رشته‌ای از شکاکیت در بافت زندگی واقعی قرار داده‌اند. به همین خاطر است که نوعی ابهام و وضعیت مشکوک در «هدفمندی» تاریخی فیلم مشاهده می‌شود؛ همچنین، فقدان بعضی از بن‌مایه‌ها را می‌توان درک کرد: غیبت خدا و نفی استحاله از این جمله هستند و جستجو (اگر هم وجود داشته باشد) تا حد یک امر ضمنی تقلیل یافته است.

باید به فقدان بن مایه «قربانی ـ جلاد» هم در اینجا توجه کرد. هیچ‌گونه خصومت و دشمنی بین زندانیان و اسیرانشان نیست و آنها از حیث آلمانی یا فرانسوی بودن با هم اختلافی ندارند. همچنین در شکل ظاهری فیلم ـ که بی‌اندازه سیال و متحرک است ـ اغلب دوتایی‌هایی که ما پیش از این از آنها نام بردیم قابل شناسایی است. فیلم‌های **برگمان** نیز با مراجعه به بن‌مایه‌هایی چون: زندگی و مرگ، خدا و انسان، پوچی و هدفمندی، زن و مرد، قربانی و جلاد می‌تواند مورد تحلیل و تجزیه قرار گیرد. و ما امیدواریم توانسته باشیم توجه بعضی از پژوهشگران را، با احتیاط و فروتنی، به سوی قابلیت‌های تأویل گرایانه سینما جلب کرده باشیم.

پاورقی:

۱ـ این ترجمه شامل بخش پایانی کتاب متافیزیک سینما، اثر هنری آژل است. مسلم است فیلم‌هایی که از آن نام برده شده در بخش‌های پیشین کتاب مورد بررسی قرار گرفته است. (م.).

۲ـ Solidaire را می‌توان شخص اجتماعی یا کسی که ارتباطی منسجم و دایمی با دیگر افراد جامعه دارد معنی کرد اما چون کامو با Solitair و Solidair یک بازی جناسی کرده ما سعی کرده‌ایم این بازی را هم انتقال دهیم. (م.).

۳ـ آندره برتون، دومین بیانیه سوررئالیسم.

۴ـ به علاقه‌مندان مشتاق و با دقت، یکی دیگر از آثار رنوار به نام قاعده بازی را که توسط ژان ژاک بودریار (پرونده‌های سینما، فیلم) بررسی تأویل گرایانه انجام گرفته است، معرفی می‌کنیم.

۵ـ افرادی که از آنها نام برده شده است، شخصیتهای فیلم توهم بزرگ هستند. (م).

تاریخ سینمای مستند
اریک بارنو
ترجمه‌ی احمد ضابطی جهرمی
انتشارات سروش

سینمای مستند که در اصطلاح از آن به سینمای غیرداستانی یا غیر تخیلی تعبیر می‌شود و برخی از نظریه‌پردازان سینما آن را دکومانتر (Documentary) نیز نامیده‌اند نسبت به جایگاه سینمای داستانی و به عبارتی تخیلی، موقعیت متفاوت‌تری دارد. سینمای مستند، را می‌توان نوعی سینمای متکی بر اسناد واقعی دانست. تعریفی که نخستین بار توسط منتقد، فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز سینمای مستند انگلستان **جان گریریسون** به کار برده شد. از نظر گریریسون این نوع سینما وظیفه داشت تا به وسیله‌ی ارائه‌ی مدارک تصویری از طریق مشاهده و بررسی مستقیم موضوع به تعلیم مخاطبان بپردازد، اما از طرفی بسیاری از فیلم‌های داستانی با تکیه بر اسناد و رویدادهای واقعی تولید شده‌اند و بسیاری از فیلم‌های غیر داستانی از خصوصیات سینمای مستند ـ هم به واسطه‌ی فرم و هم به واسطه‌ی ساختار ـ بهره گرفته‌اند.

رویدادهای برگرفته از واقعیت ثابت و تغییرناپذیر در موضوعات فیلم‌های مستند همان خصوصیت اسنادی بودن مضمون آثار مستند را که به قاعده باید مستدل و متکی بر حقایق باشد آشکار می‌سازد. روش اصلی فیلم‌های مستند استفاده از یک یا چند سند با منظور و هدفی خاص است. هدف آن نه تنها نمایش ساده‌ی طرز رفتار و سلوک انسان‌هاست، بلکه آگاهی و ادراک و تعبیر و تفسیر جامعی از اثر مستند برای تماشاگران فیلم است.

سینمای مستند در طی سال‌های ۱۸۹۴ تا ۱۹۲۲ تکامل و تحول یافت و در خلال این سی سال، به شکل سینمایی اصیل و متفاوت از دیگر انواع سینما متولد شد. اما در آغاز سال ۱۹۲۲ سینمای مستند با فیلم «نانوک شمال» ساخته **رابرت فلاهرتی** جهشی تاریخی به منظور کاربرد ابزار سینما برای کشف واقعیت‌های نهفته در جوامع اولیه به وجود آورد.

به واقع می‌توان جریان‌های عمده و کلی در زمینه‌ی تکوین سینمای مستند را شناخت فرهنگ‌ها و بوم‌های دوران اولیه تکوین سینما/ دوران تحولات و جریانات سیاسی و اجتماعی ملل/ دوران جمع‌آوری اطلاعات از گوشه و کنار جهان/ دوران اکتشاف مخازن و معادن و منابع زیرزمینی/ دوران شناخت فرهنگ‌ها و بوم دانست.

اریک بارنو که استاد بازنشسته‌ی دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک دانشگاه کلمبیای آمریکاست، چشم‌اندازهای پیدایش، تکامل و توسعه فیلم‌های مستند را از عصر **لومیر** تا دوره‌ی رواج مستندهای تلویزیونی به تصویر کشیده است و در آن به جریان‌ها و جنبش‌های گوناگون مستندسازی در جهان پرداخته است.

وی در اثر خود با توجه به اینکه سینمای مستند دوره‌های متفاوتی را گذرانده و در کشورهای مختلف رشد یافته است، به طور رضایت بخشی به نهضت‌های مستندسازی در انگلستان، روسیه، آلمان، آمریکا، فرانسه، سوئد و... پرداخته، اما از سنت‌های فیلمسازی مستند در برخی از کشورهای آسیایی، آفریقایی و آمریکای جنوبی از جمله هندوستان، چند کشور عربی، بولیوی، آرژانتین و برزیل غافل نمانده است.

بارنو همچنین ضمن معرفی شخصیت‌های برجسته‌ی سینمای مستند به بررسی آثار و دیدگاه‌هایشان پرداخته و مکاتب و شیوه‌های مستندسازی آنها را بررسی می‌کنند و ضمن ارائه اطلاعات دست اول و دانش تألیفی وسیع در مورد سینمای مستند، دوره‌های تاریخی آن را با حوادث مهم اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی پیوند زده است.

کتاب یکی از منابع معتبری است که چشم‌انداز تاریخی سینمای مستند جهان را در سال‌های پس از تألیف این اثر (۱۹۷۳) و از آغاز آن تصویر و تحلیل می‌کند. همزمان با چاپ نخست متن اصلی کتاب در آمریکا، کتاب دیگری نیز با عنوان تقریباً مشابه به قلم **ریچارد مران بارسام** ترجمه **مرتضی پاریزی** در سال ۱۳۶۲ به چاپ رسیده است.

«تاریخ سینمای مستند» که با هدف توسعه‌ی دانش نظری و افزایش آگاهی مستندسازان، پژوهندگان و علاقمندان سینمای مستند به چاپ رسیده است در پنج بخش، نگاهی به عجایب/ تصاویر در حال عمل/ خشم و هیاهو/ عدسی تیره و تار/ و وضوح دقیق تنظیم شده است.

آلن رنه

ژان رنوار

بن‌مایه‌ها از آن نشأت می‌گیرند برسیم. البته در اینجا قالب خدا و انسان و دیگر اشکال دوتایی‌ها را کنار می‌گذاریم و به قالبی فراتر از این‌ها مثلاً دوتایی باز و بسته می‌رویم. باز و بسته صورتی است که حضور آن را در خط و نقش‌های آغازین بشر و همچنین در ساختار یک تابلو یا ترکیب یک شعر می‌توان دید. باز و بسته مربوط به بن‌مایه‌های زیر است: مرگ و استحاله یا در اصطلاح **پل دیل**، پیچیدگی و تحول، یا در بیان بهتر، هستی درهم فرورفته و تنزل یافته (بسته)، در برابر هستی انبساط یافته (باز). با این نگاه ما به سرعت می‌توانیم دیگر مضامین را نیز به سامان درآوریم مثلاً تنها (کسی است که نمی‌تواند یا نمی‌خواهد در کاری شرکت کند) و در بین تن‌ها (کسی است که خود را گسترش می‌دهد) قرار داد.

یکی دیگر از کیفیات توسعه یافته این صورت کلی که عمل یا تفکری را در قالب دوتایی می‌سازد، آری و نه است. دیگر مشکل نخواهد بود که بسته را معادل کهنه و باز را هم به معنی نو بگیریم. بنابراین ما زنجیر تازه‌ای از مضامین را به دست می‌آوریم. آیا امکان ندارد با یک جهش، عنوان پوچی و هدفمندی را هم در این زنجیره قرار دهیم؟ اگر جهان یک فضای بسته باشد، زندگی پوچ است اما می‌تواند برعکس، به سوی یک هدف گشوده شود. هنگامی که در «رویا»، به معنای رمانتیک آن، قرار می‌گیریم، رویای من می‌تواند سرعت جریان طبیعی حوادث را بالا ببرد. به خوبی آشکار می‌شود که این فضا در یک گستره نامشخص و نامحدود یا به تعبیر ما باز قرار دارد. این زنجیره با موضوعاتی که در پی می‌آید تکمیل می‌شود. باید توجه داشت که این نوع نگاه به ساز و کار بن‌مایه‌ها، نه یک بازی است و نه یک کار سرگرم‌کننده و تفننی. شاید به ما خرده بگیرند که این طریقه، تکرار مکررات است و یک تحصیل حاصل بی‌فایده است زیرا وقتی همه چیز در همه چیز پیدا شود بر آگاهی ما هیچ چیز افزوده نخواهد شد.

اما از نقطه‌نظر تأویل‌گرایانه نه تنها این انبساط و تعمیم ممکن است، بلکه وقتی پرگار این روش به حداکثر گشایش خود رسید حلقه‌ای تشکیل می‌دهد که تمام تصویرها را دربر می‌گیرد. بنابراین ما در این بیان که همه فیلم‌های بزرگ دارای تمام معنای ممکن هستند، تردید نداریم. همان‌گونه که واریاسیون‌های گلد برگ اثر **باخ** یک کل موزیکال است، به این ترتیب دزدان دوچرخه یا فرشته آبی را می‌توان مانند یک کل در نظام سینماتوگراف در نظر گرفت.

با این همه در اینجا باید از نقطه پایانی صحبت کرد؛ نقطه‌ای آرمانی که فراتر از مواردی است که پیش از این درخصوص زنجیره مضامین برشمردیم. در حقیقت باید در پی چیز دیگر باشیم که عناصر متضاد در توافقی استعلایی در یکدیگر حل شده و به سامان رسیده‌اند. خوب است این‌طور بگوییم، نقطه‌ای را که سوررئالیست‌ها و همچنین **ژان اپشتین** در ابهام رها کردند، سینماتوگراف خود را به آن نزدیک کرده است

«آنجایی که زندگی و مرگ، واقعیت و خیال، گذشته و آینده، قابل انتقال و غیرقابل انتقال، بالا و پایین با حضور متباین خود، هستی درک شده را درهم می‌شکند»[۳] **آلن رنه** سعی کرده است این حقیقت سینماتوگرافی را با انعطاف و جذابیت و به شکلی چشمگیر به کار گیرد. همه فیلم‌هایی که ما می‌شناسیم به این نقطه نرسیده‌اند و از این جایگاه دور بوده‌اند. آنها نتوانسته‌اند در حرکتهای مارپیچ خود، گرایش به مضمون‌هایی را که ارتباطی غیرقابل انکار با بن‌مایه‌های اساسی برخاسته از اسطوره و تاریخ دین دارد، رعایت کنند. ما بن مایه باز و بسته را که یکی از این بن‌مایه‌های اساسی و مولد دیگر مضامین بود مورد بررسی قرار دادیم. با این حساب می‌توان از بررسی آثاری که پیچیدگی‌های تقریباً پریشان دارند چشم پوشید. ما برای ترسیم خطوطی از این بن‌مایه‌های اساسی که بتواند در کارهای آینده ما نقش هدایتگر داشته باشد روی یکی از آثار کلاسیک در سینمای جهان که کمتر محل مناقشه است، توقف می‌کنیم و توهم بزرگ اثر **رنوار** را بررسی می‌کنیم.[۴] ما در تحلیل اثر رنوار با دست‌یابی به خطوط کلی که جنبه تمهیدی دارد و مبتنی بر بن‌مایه باز و بسته است، توفیق بیشتری خواهیم یافت. قابل ذکر است که در این فیلم از یکی دیگر از بن‌مایه‌ها یعنی کهنه و نو هم می‌توان بهره برد.

«بسته»: جهان عبارت از کشورهایی است که هر از چند گاهی جنگ راه می‌اندازند و رنوار آنها را در دنیایی طبقاتی قرار می‌دهد که اگر رگه‌ای از خلوص در یکی از آنها پیدا شود در دیگری هم به همان قاطعیت و شدت وجود دارد. سؤالی که در برابر این آگاهی قرار می‌گیرد این است که آیا امکانی برای درهم شکستن فواصل اجتماعی وجود دارد؟

در این عرصه در اولین گام به خوبی بن‌مایه «تنها «یا در بین» تن‌ها مطرح می‌شود (ون روفانستین و بوالدیو در اجتماع یا به تعبیر **کامو** در بین «تن‌ها» نیستند و معلوم نیست که مارشال و روسانتال بعد از جنگ، اجتماعی خواهند شد یا نه؟[۵]

در این فیلم، دوتایی واقعیت و خیال هم ظاهر می‌شود. «توهم بزرگ، اتوپیا یا رویای برادری جهانی است که در دنیایی متلاشی در بین اردوگاه زندانیان وجود دارد. با وجودی که دیگر اشرافیتی وجود ندارد «کهنه» هنوز بر حضور خود پافشاری می‌کند. آیا چیز «نو»یی در این میان پیدا می‌شود؟ رنوار نظر خود را در این باره در فیلم زندگی با ماست گفته است. آیا او به جنگ دوم جهانی که در شرف وقوع بود باور داشت؟ از یک نظر نه، این جواب آن دو افسر آراسته است که جنگ برای آنها جذاب نیست. از نظر دیگر آنها قدرت این را دارند که به این سؤال جواب مثبت دهند. دو قطبی