

ازو

برسون

دراير

استعلامی در سینما سبک

پل شریدر

محمد گذرآبادی



انتشار این کتاب همزمان با:
بیست و سومین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر

زمستان ۱۳۸۳

سبک استعلایی در سینما

ازو، برسون، درایر

پل شریدر

ترجمه محمد گذرآبادی



شریدر، پل، ۱۹۴۶ - م.
سبک استعلایی در سینما / نویسنده پل شریدر؛ مترجم
محمد گذرآبادی. - تهران: بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۸۳
۲۰۰ ص: مصور.

ISBN 964-6634-49-4 ۱۸۰۰۰ ریال

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.
Transcendental style in film: Ozu,
Bresson, Dreyer. عنوان اصلی:

۱. ازو، یاسوجیرو، ۱۹۰۳ - ۱۹۶۳ م. Ozu, Yasujiro.
۲. برسون، روبر Bresson, Robert درایر، کارل تئودور،
۱۸۸۹ - ۱۹۶۸ م. Dreyer, Carl Theodor. ۴. س ———— ینما -
زیبایی‌شناسی.

الف. گذرآبادی، محمد، ۱۳۴۵ - ، مترجم. ب. بنیاد سینمایی
فارابی. ج. عنوان.

۷۹۱/۴۳ PN ۱۹۹۵ / ش ۴ س ۲

۱۳۸۳

م ۸۳ - ۳۱۴۳۹

کتابخانه ملی ایران

Transcendental Style in Film
Paul Schrader
Translated by M. Gozarabadi

انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

سبک استعلایی در سینما

مؤلف	پل شریدر
مترجم	محمد گذرآبادی
ویراستار	سهیل بازرگانی
طرح روی جلد	مجتبی درویشی‌کهن
صفحه‌آرایی	مریم رهبر
حروف‌نگاری	مینا جرانمرادی
نمونه‌خوانی	زهرا فتاحی‌نیری
ناظر چاپ	حسین مزلقانی
لیتوگرافی و چاپ	نقره آبی
چاپ دوم	۱۳۸۳
قیمت	۱۸۰۰۰ ریال

شابک: ۲ - ۲۹ - ۶۶۳۳ - ۹۶۲ ISBN: 964-6634-49-4

نشانی: خیابان جمهوری اسلامی، خیابان لاله‌زار نو، کوچه پیرنیا، شماره ۳۲، طبقه دوم

تلفن: ۲۹۳۲۱۰۸ - ۲۹۳۲۱۲۰

حق چاپ برای انتشارات بنیاد سینمایی فارابی محفوظ است

فهرست مطالب

مقدمه.....	۷
فصل نخست: ازو.....	۱۹
فصل دوم: برسون.....	۶۱
فصل سوم: درایر.....	۱۱۱
فصل چهارم: نتیجه‌گیری.....	۱۵۱
یادداشت‌های نویسنده.....	۱۷۱
کتاب‌شناسی.....	۱۸۵
فهرست اعلام.....	۱۹۵

دین و هنر

خطوطی مولزی اند

که تنها در بی نهایت با هم تلاقی می کنند،

و در خدا به هم می رسند.

ژرار دوس وان در لیو

مقدمه

در سال‌های اخیر سبکی به نام «سبک استعلایی»^۱ به‌ظهور رسیده است، و هنرمندانی با فرهنگ‌های گوناگون برای بیان امر قدسی^۲ از آن سود جستند. مردم‌شناسان در اوایل این قرن دریافتند که هنرمندانی با فرهنگ‌های بی‌ارتباط به هم، از روش‌های مشابهی برای بیان عواطف معنوی مشابه بهره گرفته‌اند. در سینما نیز فیلم‌سازانی با فرهنگ‌های مختلف سبک استعلایی یکسانی را به‌وجود آورده‌اند. این سبک، ماهیتاً استعلایی یا مذهبی نیست؛ اما راهی (تائو)^۳ در وسیع‌ترین مفهوم کلمه را برای تقریب به «متعال»^۴ نشان می‌دهد و با وجود این که موضوع تعالی یافته در هر مورد متفاوت است، اما هدف و روش در ناب‌ترین آن‌ها یکسان است.

یاسوجیرو ازو در ژاپن، روبر برسون در فرانسه و تاخدودی کارل در دانمارک و کارگردانانی با فرهنگ‌های دیگر، به‌گونه‌ای استثنایی شکل سینمایی مشترکی را به‌وجود آورده‌اند. این شکل مشترک را شخصیت فیلم‌سازان، فرهنگ، سیاست، اقتصاد و یا اخلاقیات تعیین نمی‌کند، بلکه براین دو احتمال کلی است: یکی تمایل به بیان «متعال» در هنر و دیگری ماهیت رسانه‌ی فیلم. در تحلیل نهایی عوامل دیگر نمی‌توانند جهانشمول بودن این سبک را موجب شوند.

چه بسا متألّهین، زیباشناسان و روان‌شناسان «کلیت معنوی» سبک استعلایی را به شیوه‌هایی

1. Transcendental Style

2. The Holy

3. Tao

4. Transcendent

متفاوت تفسیر کنند؛ اما تنها منتقدان قادر به اثبات آن‌اند، بدین منظور باید به اقامه‌ی دلیل پرداخت و به امید استخراج کل از جزء، فیلم‌ها، صحنه‌ها و قاب‌ها را تحلیل کرد.

سبک استعلایی به لحاظ سبک بودن قابل تشخیص و تحلیل و تعریف است. به عبارت دیگر هر چند سبک استعلایی هم‌چون دیگر اشکال هنر استعلایی برای رسیدن به امور وصف‌ناپذیر و نامرئی تلاش می‌کند؛ اما خود وصف‌ناپذیر و نامرئی نیست. سبک استعلایی از ابزار دقیق مادی - زاویه‌ی دوربین، گفت‌وگو و تدوین - برای مقاصد از پیش معین استعلایی بهره می‌برد. این سبک سه مرحله‌ی جداگانه دارد که می‌توان آن‌ها را هم به صورت مجزا و هم در مقام اجزایی از یک کل بزرگ‌تر مورد بررسی قرار داد.



عسی مسیح، حدود ۱۱۰۰ میلادی، گنبد موزالیک در دافنی

سبک استعلایی عنوانی مبهم هم‌چون «فیلم‌های دینی» نیست که بعضی مضامین دینی را تصویر می‌کنند و عواطفی در خور آن مضامین را برمی‌انگیزند، این سبک جایگاهی برای آه و افسوس‌ها، گریه‌ها و هیجاناتی که در فیلم‌های دینی تجربه می‌شوند، نیست. افزون بر این حاصل بینش فردی هنرمند یا تعلیمات رسمی مذهبی نیز نیست و لزوماً با نمایش ژاندارک بر چوبه

مرگ یا مسیح بر روی تپه یا فرانسیس مقدس در میان گل‌ها؛ و نمایش رنج یا موعظه یا غیرخواهی در بین مردم مشخص نمی‌شود؛ بلکه تنها و لزوماً یک سبک است.

اگر منتقدی بخواهد این سبک و مؤلفه‌های آن را از آثار هر یک از هنرمندانی که آن را به کار گرفته‌اند و از فرهنگی که این هنرمندان را متأثر ساخته است و از عواطفی که این سبک باید از آن‌ها بهره‌گیرد و تغییر شکل‌شان دهد اقتباس کند، باید ابزار نقادی نسبتاً دقیقی در اختیار داشته باشد. (و حتی در این حالت نیز این کار شبیه به جدا کردن صدا از امواج حامل آن است). با وجود این، اصطلاحی هم‌چون «استعلایی»، در نقد هنری تقریباً کارکرد ندارد و اصطلاح «سبک» نیز دارای وضعیت چندان بهتری نیست. اصطلاح «استعلایی» با ورود به قلمرو زبان روزنامه‌ای و خاصه منتقدان فیلم، بیش از آن‌که حلال معضلات باشد مشکل‌آفرین شده است.

«استعلایی» معمولاً اصطلاحی همه‌کاره برای منتقدان سهل‌انگار است. می‌گویند که در یک فیلم طرح داستانی، بازیگری، مضمون و کارگردانی از یکدیگر یا از خود فراتر می‌روند و اصطلاح «سبک» را به هر چیزی اعم از یک زاویه‌ی دوربین تا یک شیوه‌ی زندگی می‌توان اطلاق کرد.

با این همه، اصطلاح سبک استعلایی ممکن است در نقد فیلم مفید واقع شود و هنگام تشریح کار برخی از فیلم‌سازان نظیر ازو، برسون و درایر، اصطلاحی اجتناب‌ناپذیر باشد. اگرچه قابل درک زیبایی‌شناسان و منتقدان جدی فیلم در به‌کار گرفتن مفهوم «تعالی»^۱ موجب شده است که این فیلم‌ها دست‌کم گرفته شوند و به درجات مختلف مورد سوء تعبیر قرار گیرند. در واقع فیلم‌های سبک استعلایی در بین الگوهای نقادی، برای اموری مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند که در صدد انجامش نبوده‌اند. اما پیش از آن‌که این اصطلاحات برای منتقد کاربرد داشته باشند باید معنی آن‌ها را روشن کرد، به عبارت دیگر منتقد باید بداند که مراد از اصطلاحات استعلایی و سبک چیست. با وقوف بر این اصطلاحات او نه تنها اصطلاحی دارد که به یک سبک ویژه اشاره می‌کند، بلکه از روشی نقادانه برای تحلیل آن سبک نیز برخوردار است.

تعریف شماره یک: استعلایی

متعال در آن‌سوی تجربه‌ی عادی حواس قرار دارد و در تعریف، آن‌چه متعال از آن فراتر می‌رود امر درون - بود^۲ است. با وجود این، درباره ماهیت استعلا در زندگی و هنر توافق چندانی وجود ندارد.

1. Transcendence

2. Immanent

استعلا موضوعی برای مباحثات فلسفی از زمان افلاطون و مناظرات زیبایی‌شناسانه از زمان افلوپین تاکنون بوده است و فلاسفه، زیبایی‌شناسان، متألهین، مردم‌شناسان و روان‌شناسان آن را به طرق مختلف تعبیر کرده‌اند. پاره‌ای از این اغتشاشات به معنای این کلمه مربوط است.

کلمه‌ی «استعلایی» چه‌بسا نزد نویسندگان مختلف معانی متفاوتی داشته باشد. معانی تلویحی یا صریحی که می‌توان از آن استنباط کرد عبارتند از: ۱) «متعالی»، «مقدس» یا «کمال‌مطلوب» یا آنچه رودولف اتو^۱ مطلقاً غیر^۲ می‌نامد. ۲) «استعلایی»، به معنای اعمال یا آثار هنری بشر که وجهی از «متعال» را بیان می‌کنند. یا آن‌چه میرچا الیاده در مطالعات مردم‌شناسانه‌ی خویش بر پایه‌ی تطبیق مذاهب، تجلیات قدسی^۳ می‌خواند. ۳) «استعلا و تعالی»، به معنای تجربه‌ی دینی بشر که انگیزه‌ی آن ممکن است نیاز عمیق روانی یا روان‌نژندی (فروید) یا نیرویی خارجی یا «غیر» (یونگ) باشد.

به همین ترتیب می‌توان این اصطلاحات را به انواع متداول هنر قدسی اطلاق کرد: ۱) آثاری که بیننده، خواننده و یا شنونده را از متعال آگاه می‌سازند که با توجه به همین تعریف از آن‌جا که بشر خود قادر به برقراری ارتباط با «ساحت قدس» نیست باید مستقیماً از ماورا نازل شده باشند. آثاری هم‌چون نشانه‌های طبیعی (وحی عام) و کتب آسمانی (وحی خاص). البته این مقوله نیز ممکن است صرفاً جنبه‌ی نظری داشته باشد، چرا که حتی بسیاری از الهیون نیز کتب مقدس را تنها تعبیری از قدس می‌دانند. ۲) آثاری که بازتاب «متعال» در آینه‌ی ذهن بشر را بیان می‌کنند، یعنی آثاری که بشر آن‌ها را ساخته یا شکل داده یا برگزیده است و بیش‌تر گویای «مطلقاً غیر» اند تا خالقان فردی خویش. آثاری هم‌چون شمایل‌های بیزانسی یا باغ‌های ذن. ۳) آثاری که تجربه‌ی بشر از استعلا و تعالی را به‌نمایش می‌گذارند. این آثار نه «متعال» بلکه بشری را بیان می‌کنند که «متعال» را تجربه کرده است. آثاری هم‌چون نقاشی‌های اکسپرسیونیستی یا ژمان‌های روان‌شناسانه درباره «تحول دینی».

کلمات «متعال»، «استعلایی» و «تعالی» معرف سلسله مراتب امور معنوی از گونه‌ی غیرگرا^۴ تا گونه‌ی انسان‌گرای^۵ آن است. و البته با توجه به این‌که از جانب ماوراء در این باره به‌ندرت سخن صریحی بیان می‌شود، بروز برخی اغتشاشات معنایی درباره‌ی این اصطلاحات اجتناب‌ناپذیر است. فلاسفه و هنرمندان انسان‌اند و انسان غالباً تسلیم وسوسه خویش برای گذر از یک مقوله به مقوله دیگر و تعریف «متعال» به کمک تجربه خود از «تعالی» می‌گردد.

1. Rudolf Otto

2. Wholly Other

3. Hierophanies

4. Other - Oriented

5. Human - Oriented

کارل یونگ در دانش به چنین گرايشی بود که نوشت: «باید از هر گونه اظهار نظری درباره‌ی وجود متعالی خودداری شود زیرا این کار همواره جسارتی مضحک از سوی ذهن بشری خواهد بود که از محدودیت‌های خود آگاه نیست. بنابراین، وقتی که خدا یا تائو را برانگیختگی یا حالتی از روح می‌خوانیم، چیزی درباره‌ی امور ادراک‌پذیر گفته‌ایم، لیکن امور ادراک‌ناپذیر هم‌چنان مکتوم باقی خواهد ماند چرا که این امور تعین‌پذیر نیستند.» [۱]

از این رو آثار بشر، وی را از «متعال» آگاه نمی‌سازند، بلکه تنها می‌توانند مبین آن باشند. این رساله بر هنر استعلایی تمرکز خواهد کرد. هنری که «متعال» را در آیین‌های ذهن بشر بیان می‌کند. با ترکیب دو لغت «استعلایی» که عموماً اصطلاحی دینی است و «هنر» در یک اصطلاح واحد، یعنی «هنر استعلایی» گوینده به تجانس دین و هنر اشاره دارد. البته این عقیده، وی را از منتقدان بسیاری که «استعلایی» را خارج از حیطه‌ی هنر می‌دانند، جدا می‌سازد. «تعالی» در هنر غالباً با «تعالی» در دین یکسان فرض می‌شود زیرا هر دو به زمینه‌ی مشترکی از تجربه‌ی استعلایی وابسته‌اند. استعلا و تعالی تجربه‌ی غالب و اصلی است و دین و هنر، مظاهر دوگانه‌ی آن‌اند. آن‌چنان که «کلا یوبل»^۱ نوشته است: «دین و هنر دو گریزگاه بشر از ظرف وجود خویش به سوی وجد و جذابه‌اند. این دو ابزاری برای رسیدن به حالات مشابهی از ذهن‌اند.» [۲] با وجود این، هنر استعلایی فرقه‌گرا نیست. ژراردوس وان درلیو^۲ در این باره می‌گوید: «هنر ممکن است دینی باشد یا دینی بنماید، لیکن اسلامی یا بودایی یا مسیحی نیست. هنر مسیحی وجود ندارد، هم‌چنان که علم مسیحی نیز وجود ندارد. تنها هنری وجود دارد که در پیشگاه ذات اقدس الهی ایستاده باشد.» [۳] بنابراین، کارکرد صحیح هنر استعلایی متجلی نمودن «ذات اقدس» (متعال) است نه شرح یا بیان احساسات قدسی.

نقادی و هنر استعلایی

حساسیت منتقدان به هنر استعلایی قابل درک است، زیرا چنین هنری هر چه خالص‌تر و مطلق‌تر شود کم‌تر به کار می‌آید. هنر استعلایی در بهترین حالت، نوعی خودویرانگری است. «آن‌اند اکو ماراسوآمی» در مطالعات خود درباره‌ی هنر سنتی مسیحی و شرقی - که اساساً هنری استعلایی است - می‌نویسد: «هنر، حتی والاترین آن صرفاً وسیله‌ای است برای رسیدن به مقصود. حتی هنر تصویرگری کتب مقدس نیز هم‌چون نگاه از پشت عینکی دودی است و گرچه این از ندیدن به مراتب بهتر است، اما وقتی نگاه رودررو است، هنر شمایل‌نگاری دیگر سودی نخواهد داشت.» [۴] هنر استعلایی، هم‌چون دین استعلایی با عرفان در می‌آمیزد. «دین محض

1. Clive Bell

2. Gerardus Van der Leeuw

همان عرفان است که فارغ از صورت و صداست. هر محض نیز دیده یا شنیده نمی‌شود».[۵] بنابراین، دلبستگی به «متعال» در نقد هنری چه بسا آفرینش خلاقانه را متوقف سازد، آن چنان‌که در مورد کالریج^۱ از سال ۱۸۱۵ به بعد اتفاق افتاد. مذهب و هنر هر دو شدیداً متعصب‌اند و آن‌گاه که در زیر پرچم بیان استعلایی گرد آیند، هیچ رقیبی را تحمل نخواهد کرد. البته ممکن است هنر استعلایی اشکال بیانی دیگر را تحمل کند اما هرگز آن‌ها را به عنوان اشکال هم‌تراز یا بدیلی برای خود نمی‌پذیرد. نقادی خوب التقاطی است، حال آن‌که هنر استعلایی خود مدار است؛ این دو بالطبع زمینه‌های مشترک اندکی دارند.

نقادی هنر استعلایی هم‌چون هنر استعلایی، نوعی فرایند خودویرانگری است و همواره با تناقضات - بیان امور توضیح‌ناپذیر - دست به گریبان است. بیان استعلایی در دین و هنر لزوماً مفهومی تناقض‌آمیز است، چرا که می‌کوشد بشر را تا آن‌جا که از عهده‌ی کلمات و تصاویر و مفاهیم برمی‌آید به امور توضیح‌ناپذیر و نادیدنی و غیر قابل شناخت نزدیک کند. منتقد نیز هم‌چون هنرمند، بر یهودگی عملش واقف است و می‌داند چه بسا فصیح‌ترین اظهاراتش صرفاً به سکوت منتهی شود. به گفته‌ی «راجر فرای»، تفحص انتقادی به ورطه‌ی عرفان^۲ می‌انجامد».[۶] گرچه منتقد نمی‌تواند «متعال» را تحلیل کند، ولی می‌تواند امر درون - بود و شیوه‌ی تعالی یافتن آن را شرح دهد. او می‌تواند کشف کند که چگونه امر درون - بود مبین «متعال» می‌گردد.

تعریف شماره دو: سبک

اصطلاح «سبک» نیز هم‌چون «تعالی»، در معرض آشفتگی‌های معنایی است. این اصطلاح ممکن است بر معانی متفاوتی دلالت کند: ممکن است به قول وایلی سیفر به معنای «چشم‌اندازی معاصر از جهان»[۷] باشد، که فرهنگی با ویژگی‌های تاریخی و جغرافیایی خاص آن را بیان کرده است، یا می‌توان آن را بیانی فردی دانست که به گفته‌ی ریموند دورگنات به مثابه «آفرینش جهانی شخصی و درونی و غیر عینی است»[۸] یا به تأسی از هاینریک ولفلین آن را «شکلی کلی و دلالت‌گر»[۹] خواند. تلقی من از سبک در این کتاب همسو با استنباط ولفلین از این کلمه است. سبکی هم‌چون سبک‌های ابتدایی و کلاسیک، یعنی بیان ایده‌های مشابه به وسیله‌ی فرهنگ‌های متفاوت در شکل‌های همانند. دو تعریف اول از تعاریف بالا یعنی تعاریف سیفر و دورگنات به ترتیب کیفیات فردی و فرهنگی اثر هنری را شرح می‌دهند، بنابراین بیش‌تر با هنری تناسب دارد که نه خود «متعال»، که تجربه‌ی بشر از آن را بیان می‌کند. حال آن‌که ولفلین از شیوه‌های متفاوت بیان، بیش‌تر به آنچه فراگیر است نظر دارد تا آنچه اختصاصی

است. بنابراین به نحوی مطلوب برای توصیف سبکی که به منظور بیان «مطلقاً غیر» مورد استفاده‌ی فرهنگ‌ها و شخصیت‌های مختلف واقع شده مناسب است.

تعریف شماره سه: سبک استعلایی

تعریف سبک استعلایی از دیدگاهی صرفاً معنایی چنین است: نوعی شکل عام بازنمایی و تجسم در سینما که متعال را متجلی می‌سازد. هر چند که چندین سبک استعلایی در سینما قابل تصور است لیکن در این متن، این اصطلاح به شکل سینمایی خاصی اشاره دارد. آن رویکرد نقادانه‌ای که من با اصطلاح «سبک استعلایی» پیوند می‌دهم نیز تعریف بالا را منعکس می‌کند و می‌توان با مسامحه آن را روش الیاده^۱ و لفلین خواند^۲ این روش نیز به سادگی چنین تعریف می‌شود: مطالعه‌ی تجلیات قدسی در هنر معاصر به واسطه تحلیل شکل‌ها و شیوه‌های مشترک در سینما. روش نقادانه‌ای که در این متن به کار رفته مبتنی بر دو فرض است: (۱) وجود اموری هم‌چون تجلیات قدسی یا مظاهری از «متعال» (الیاده؛ ۲) وجود اشکال هنری عام بازنما که فرهنگ‌های گوناگون در آن مشارکت دارند (ولفلین). «سبک استعلایی» هر دو فرض را در خود دارد.

البته هر فیلم (یا پدیده‌ای) را می‌توان از دیدگاه‌های انتقادی متفاوتی مورد بحث قرار داد و هیچ تعریفی از استعلایی و سبک قادر نیست گفت‌وگو درباره‌ی آثار هنری را در انحصار خود گیرد. از این رو می‌توان فیلم‌هایی را که از سبک استعلایی بهره می‌گیرند از دیدگاه فرهنگی یا فردی مورد مطالعه قرار داد، که عموماً نیز چنین می‌شود. هر چند شیوه‌ی نقادی برآمده از اصطلاح «سبک استعلایی» دارای حق انحصاری بر مبحث فیلم‌های کارگردانانی هم‌چون ازو و برسون نیست، برآنم که این روش ارجحیت دارد. در بیش‌تر فیلم‌ها توانایی فیلم‌سازان در بیان فرهنگ و فردیت خود اهمیتی بیش‌از عدم توانایی آنان در فراتر رفتن از آن عناصر دارد. اما زمانی که یک فیلم، واجد کیفیت‌های اصیل متعال و «غیر»^۳ است، هم‌چون *اواخر پاییز* اثر ازو و *خاطرات کشیش* روستا اثر برسون، شاید رویکرد فرهنگی و فردی به این فیلم‌ها دقیق باشد، لیکن اهمیتی برابر با رویکرد استعلایی ندارد. رویکرد فرهنگی یا فردی لاجرم ویژگی منحصر به فرد سبک استعلایی یعنی توانایی این سبک در فرا رفتن از فرهنگ و فردیت را نادیده خواهد

۱. هر چند به زودی روشن خواهد شد که شیوه‌ی من نه حق‌الیه را ادا خواهد کرد و نه حق و لفلین را. من بیش از الیاده به تکنیک‌های هنری معاصر و خودآگاه، و نیز بیش از و لفلین به معانی متافیزیکی علاقه‌مندم. اصطلاح الیاده - و لفلین به‌شروع ندهای کننده است تا توصیف‌کننده.

گرفت: آن حقیقت معنوی که با کنار هم قرار دادن اشیا و تصاویر به شکلی عینی حاصل می‌شود از طریق رویکرد ذهنی فردی و فرهنگی به این موضوعات قابل حصول نیست.

مطالعه‌ی سبک استعلایی، شکلی عام و فراگیر از بازنمایی را آشکار می‌سازد. این شکل دارای وحدتی استثنایی است: تجلی یکسان «متعال» در تصاویر متحرک. تفاوت‌های آثار ازو، برسون و درایر، فردی و فرهنگی است حال آن‌که تشابهات‌شان جنبه‌ی سبکی دارد و بازتاب یکسان «متعال» را در سینما آشکار می‌کند.

به‌سوی تعریفی عملی

فیلم‌سازان بسیاری سبک استعلایی را به‌کار گرفته‌اند؛ ولی تعداد اندکی از آن‌ها واجد دلبستگی و انضباط و تعهد کامل در استفاده‌ی انحصاری از آن بوده‌اند. عناصر سبک استعلایی را می‌توان در فیلم‌های بسیاری از کارگردانان دیگر نظیر: آنتونیونی، روسلینی، پازولینی، بوتیچر، رنوار، میزوگوتچی، بونوئل، وار هول، مایکل اسنو و بروس بیلی پی‌گرفت. یکی از پیچیدگی‌های این مبحث آمیختگی و بده‌بستان سبک استعلایی با سبک‌های دیگر است. مصائب ژاندارک اثر درایر را می‌توان فیلمی استعلایی توصیف کرد که به افراط در اکسپرسیونیسم کشیده شده است. انجیل به روایت متی اثر پازولینی فیلمی است استعلایی که به واقع‌گرایی مارکسیستی راه می‌یابد و فیلم هفت مرد از اکنون اثر بوتیچر، فیلمی استعلایی است که به واقع‌گرایی روان‌شناسانه تن می‌دهد.

در واقع دو کارگردان به‌طور کامل معرف سبک استعلایی هستند: یاسوجیرو ازو در شرق و روبر برسون در غرب. این دو رویکردی خردمندانه و شکل‌گرایانه به فیلم داشته‌اند و فیلم‌های‌شان زاینده‌ی فرهنگ‌هایی پیچیده و فرهیخته است. مجموعه فیلم‌های «خانواده - اداره» از فیلم‌های آخر ازو و «مجموعه‌ی زندان» از فیلم‌های میانی برسون سبک همانندی را در بیان متعال ارائه می‌دهند. هر چند فیلم‌های کارل درایر به خلاف فیلم‌های ازو و برسون جزو فیلم‌های تعیین‌کننده‌ی این سبک نیست، به‌گونه‌ای گسترده این سبک را به‌کار گرفته است. درایر، خصوصاً در *آردت*، متعال را به شیوه‌ای همانند برسون بیان نموده است. با وجود این وی هرگز دوره‌ی کاملی از فیلم‌هایش را به سبک استعلایی اختصاص نداده است. این رساله می‌توانست با آوردن مثال‌های دیگر از استفاده‌ی جزئی (و در همان حد موفق) از سبک استعلایی در پاره‌ای از فیلم‌های باد بوتیچر و روبرتو رسلینی بسط یابد. هر چند این مثال‌ها گونه‌های ارزش‌مندی از این مضمون هستند؛ اما بررسی سه فیلم‌ساز مذکور برای طرح کامل این بحث بسنده خواهد بود.

سبک استعلایی می‌کوشد تا رمز و راز وجود را به حداکثر برساند و از تفاسیر قراردادی

واقعیت هم چون: واقع‌گرایی، طبیعت‌گرایی، روان‌گرایی، رمانتیسم، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم و سرانجام عقل‌گرایی اجتناب ورزد. نزد هنرمند استعلایی، عقل‌گرایی نه یک رویکرد اجباری، بلکه صرفاً یکی از رویکردهای متعدد به زندگی است. پدر روحانی آمده آیفره نوشته است: «اگر همه چیز را با ضرورت‌های علی قابل فهم یا جبرگرایی عینی توضیح دهیم، حتی اگر ماهیت دقیق آن‌ها ناشناخته باقی بماند، آنگاه هیچ چیز مقدس نخواهد ماند». [۱۰] دشمن استعلا و تعالی، درون - بودی^۱ است، چه بیرونی باشد (واقع‌گرایی و عقل‌گرایی) و چه درونی (روان‌گرایی و اکسپرسیونیسم). هنرمند استعلایی تفاسیر قراردادی واقعیت را تعبیری عاطفی و عقلی به منظور تضعیف یا بی‌اهمیت جلوه دادن «امر قدسی» قلمداد می‌کند.

روبر برسون چنین تدابیری را در سینما «صافی»^۲ می‌نامد، سرنخ‌ها یا راهنماهایی هم چون طرح، بازی، شخصیت‌پردازی، فیلم‌برداری، موسیقی، گفت‌وگو و تدوین که به بیننده کمک می‌کند تا حادثه را «درک» نماید. در فیلم‌های سبک استعلایی این عناصر به زیان ساده، غیر بیانگرند (یعنی مبین فرهنگ یا شخصیت فیلم‌ساز نیستند) و به ایستایی تقلیل یافته‌اند. سبک استعلایی با حذف (یا تقریباً حذف) عناصری که در درجه‌ی نخست معرف تجربه بشری است، واقعیت را «سبک‌پردازی» می‌کند، و بدین وسیله تسلط و مناسبت تفاسیر قراردادی از واقعیت را زایل می‌سازد. سبک استعلایی هم چون آیین عشای ربانی تجربه را به مراسمی تکراری تغییر شکل می‌دهد که می‌تواند بارها به تعالی دست یابد. در این رساله، بارها سبک استعلایی با ابزارهای اولیه‌ی بیان دینی و هنری مقایسه خواهد شد. اصولاً به دلیل آمیختگی هنر ابتدایی با باورهای اولیه دینی، شباهتی ناگزیر بین سبک استعلایی و هنر ابتدایی وجود دارد. اگر هنر را به پیروی از والدرد مردونا به ابتدایی و کلاسیک تقسیم کنیم [۱۲]، سبک استعلایی بی‌تردید در مقوله‌ی هنر ابتدایی قرار خواهد گرفت. با استفاده از تقسیم‌بندی دونا، می‌توان اظهار داشت که سبک استعلایی خردستیزی را بر خردگرایی، تکرار را بر تنوع، مقدس را بر کفرآمیز، خداگرایی را بر انسان‌گرایی، واقع‌گرایی ذهنی را بر واقع‌گرایی بصری، نگاه دو بُعدی را بر نگاه سه بُعدی، سنت را بر تجربه و گمنامی را بر فردگرایی ترجیح خواهد داد. (تقسیم‌بندی ابتدایی - کلاسیک لزوماً ترتیبی تاریخی نیست و این دو ممکن است در هر مقطعی یافت شوند).

دلیل قرابت سبک استعلایی و بدویت آشکار است: هر دو جهان‌بینی، «نوع بشر و جهان را در وحدتی عمیق که اساس نگرش دینی آن‌ها را تشکیل می‌دهد محصور می‌سازند». [۱۳]

هر زمان که بدویت‌گرایی دینی از درون فرهنگی متعلق به عصر پسا یونانی ظهور کرده سبکی نوین در هنر اعم از بیژانسی، گوتیک یا سوپرماتیست به وجود آمده است. این سبک نو در سینما

«سبک استعلایی» نام دارد.^۱

در هر یک از سه فصل کتاب به فراخور بحث، ارجاعاتی به بیان هنری - دینی اولیه داده خواهد شد: در مورد ازو، به هنرهای ذن از جمله نقاشی و باغداری و شعر هایکو؛ در مورد برسون، به شمایل‌نگاری بیزانسی، و در مورد درایر به معماری گوتیک. این رساله امید دارد که وجود سبک استعلایی را اثبات کند و بعضی از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی آن را تشریح نماید. من در این کتاب به تحلیل همه‌ی آثار کارگردانان سبک استعلایی مبادرت نکرده‌ام، چرا که در درجه اول به این فیلم‌سازان تا آن‌جا علاقه‌مندم که فیلم‌های‌شان سبک استعلایی را آشکار می‌کند. با مطالعه‌ی مجموعه فیلم‌های «خانواده - اداره‌ای» ازو می‌توان سبکی استعلایی را از فرهنگی بومی (شرقی) استخراج نمود و کارکرد آن را در داخل و خارج از حوزه‌ی فرهنگی آن آزمود. فیلم‌های «مجموعه‌ی زندان» برسون - علی‌رغم آن‌که تاریخ و تفکر غرب، سبک استعلایی را پیش از این از فرهنگ خود طرد کرده است - فرصتی مغتنم برای مطالعه‌ی عمیق و بیان نحوه‌ی تأثیر حقیقی سبک استعلایی بر بیننده را فراهم می‌آورند. هر چند فیلم‌های درایر در سطح استعلایی موفقیت کم‌تری داشته‌اند، اما نشان‌دهنده‌ی عملکرد این سبک (یا بخشی از آن) در محیطی مخالف است. در بخش نتیجه‌گیری نیز به بحث درباره‌ی بعضی از مشکلاتی که نظریه‌ی سبک استعلایی در سینما به وجود می‌آورد خواهیم پرداخت.

۱. اصطلاحات «ابتدایی» و «سنتی» درباره‌ی سبک استعلایی به ناگزیر موجب بعضی آشفتگی‌های معنایی می‌شود. هر چند که این اصطلاحات را می‌توان به گونه‌های متفاوتی تعبیر کرد، لیکن به جهت همخوانی با هدف این کتاب شیوه‌ی استفاده‌ی خویش از آن‌ها را تعریف خواهم کرد. هر سه‌ی این اصطلاحات متعلق به مقوله‌ی هنر استعلایی است، هنری که بیانگر «متعال» است. هنر ابتدایی، نشانگر هنر استعلایی در فرهنگ پیش از یونان است (و چنین فرهنگ‌هایی چه بسا هنوز زنده باشند). هنر ابتدایی هنر موهومات و جادو است: همه‌ی نشانه‌ها حاکی از آن است که این هنر وسیله‌ای برای یک فن جادویی بوده و وظیفه‌ی یکسر عملی در خدمت اهداف اقتصادی داشته است. این جادو به‌ظاهر هیچ‌گونه وجه اشتراکی با آن‌چه به‌عنوان مذهب می‌شناسیم ندارد، با عبادت پیگانه است، حرمتی برای نیروهای قدسی قائل نیست، ارتباطی با موجودات روحانی آن جهانی ندارد و فاقد حداقل شرایط لازم برای یک مذهب اصیل است (آرتولد هارز، *تاریخ اجتماعی هنر* [نیویورک: Vitage Books، ۱۹۵۱] جلد اول، ص ۷). هنر سنتی نشانگر هنر استعلایی در فرهنگ پس از یونان است. این هنر را مذهبی متمدن با زیبایی‌شناسی و الهیات خاص خویش ارائه داده است. هنر سنتی با تبدیل ایده‌آلیسم افلاطونی به عینیات قدسی نسبت به یونانی‌گرایی واکنش نشان داد. می‌توان به تاسی از آناندا کومارا سوامی از *فلسفه‌ی مسیحی و شرقی هنر سخن گفت*. هنر مندانی که زمانی موهوم‌پرست بودند اکنون «به نظم دوگانه‌ی واقعیت ایمان می‌آورند: یکی دیدنی، محسوس و تابع قوانین بنیادین حرکت؛ دیگری نادیدنی، نامحسوس و «روحانی» که فضایی جادویی را شکل می‌دهد و مورد نخست را دربر می‌گیرد» (لوسین لوی برول، بومی‌ها چگونه می‌اندیشدند، لندن ۱۹۲۶، ص ۸۶). سبک استعلایی معرف هنر استعلایی در فرهنگ پس از رنسانس است. این اصطلاح کاربرد علمی در تاریخ هنر نداشته است و من آن را به منظور مشخص کردن کوشش‌های هنرمندان معاصر برای بازگرداندن کیفیت‌های قدسی هنر به فرهنگی که تأثیر انسان‌گرایی یونان و فردگرایی را تجربه کرده است، به کار برده‌ام.

«سبک استعلایی واقع‌گرایی ذهنی را بر واقع‌گرایی بصری، نگاه دوبعدی را بر نگاه سه‌بعدی و خداگرایی را بر انسان‌گرایی ترجیح می‌دهد.»



شمایل مریم و کودک، صومعه تیخوین.



باکره و کودک، اثر استاد میشل، هلند،

۱۵۲۰.

فصل نخست: ازو



ياسوجيرو أوزو

فصل نخست: اُزو

فیلم‌های یاسوجیرو اُزو نمونه‌ی بارز سبک استعلایی در شرق است. این سبک در فیلم‌های وی طبیعی و بومی و از نظر تجاری موفقیت‌آمیز است؛ و این امر عمدتاً ناشی از فرهنگ ژاپنی است. مفهوم تجربه‌ی استعلایی آن‌چنان با فرهنگ ژاپنی (و شرقی) آمیخته است که اُزو می‌توانست هم سبک استعلایی را بسط دهد و هم در محدوده‌ی سنت‌های عام هنر ژاپن باقی بماند. اُزو - که اغلب وی را «ژاپنی‌ترین کارگردان» سینمای ژاپن توصیف می‌کنند - به‌عنوان کارگردانی که همواره در قالب یک گونه‌ی سینمایی کار می‌کند شهرت یافته و با نقدهای مساعد و موفقیت‌های تجاری روبه‌رو شده که برای کارگردانان علاقه‌مند به سبک استعلایی در غرب دست‌نیافتنی است.

به‌طور کلی هنر شرق و به‌ویژه ذن، به ماورا اشتیاق دارد. هنر سنتی شرق هم‌چون هنر بدوی قائل به تمایزی میان لاهوتی و ناسوتی نیست. شرق، فرهنگی دیرپا از آن‌چه نوافلاطونیان و فلاسفه‌ی مدرسی به صورت نظری به آن پرداختند و درموارد نادری بدان تحقق بخشیدند، به‌وجود آورده است. هنری با آفرینندگان گمنام که در آن «هر آن‌چه حقیقی است از روح سرچشمه می‌گیرد؛ حال گوینده هر کس که می‌خواهد باشد».[۱]

آر. ایچ. بلیت^۱ این مفهوم را در ذن چنین بیان کرده است: «امر شاعرانه و امر دینی حالت

یکسانی از ذهن است... برای فرد دینی همه چیز شاعرانه است... برای شاعر همه چیز دینی است» [۲]. به مدت سیزده قرن، ذن، تجربه‌ی استعلایی را پرورش داده و «متعال» نه تنها در هنر و مذهب بلکه با گونه‌گونی در فعالیت‌های «پیش افتاده» نیز ترجمان خود را یافته است. از این رو بیان متعال، ویژه‌ی تُخبگانِ روشنفکر یا روحانی نبوده بلکه عمده‌تاً از راه هنر، بومی میراث شرق شده و به همین دلیل هیچ تمایزی میان هنرهای زیبا و دستی شرقی وجود ندارد.

د. ت. سوزوکی یادآور می‌شود که ذن به «عطر و طعم تجرد»، که از اصطلاحی هم‌چون «تعالی» برمی‌آید، علاقه‌ای ندارد زیرا از توّسل به کلمات بیزار است. با پذیرش این مشکل لغوی، هم‌چنان‌که سوزوکی اشاره می‌کند به جرأت می‌توان اذعان داشت که ذن در «حوزه‌ی تعالی» [۳] عمل می‌کند.

بنابراین، اُزو نیازی به احیای بیان «متعال» در هنر ژاپن، یا تزریق آن در فرهنگ شرقی نداشت بلکه تنها می‌بایست عامل برگردان آن به سینما می‌بود. اُزو که هنر و اندیشه‌ی سنتی ژاپن را تصویر می‌کند، وزن و اعتبار سنت شرقی را به رسانه‌ی مدرن و بی‌قاعده فیلم منتقل کرده است. دانالد ریچی با تهیه‌ی نقشه‌ای از کارگردانان ژاپنی، کوروساوا را در منتهی‌الیه سمت چپ (مدرن) و اُزو را در منتهی‌الیه سمت راست (سنتی) قرار داده است. [۴] اُزو آشکارا در مورد موضوع اثر و اسلوب فیلم‌سازی محافظه‌کار بود (او جزو آخرین کارگردانان ژاپنی بود که از صدا و رنگ استفاده کرد) و کوشید تا سنت گذشته را در قالبی نو عرضه کند. در ژاپن «تمدن مدرن تنها صدسال قدمت دارد و در واقع پورسته‌ای است بر تمدنی که دوهزار سال دوام داشته است» [۵]. در فیلم‌های اُزو هنر و اندیشه‌ی ذن، همان تمدن دیرپا است و سینما به‌مثابه پورسته‌ای بر آن است.

هر چند سنت فرهنگی ژاپن امکاناتی را برای اُزو فراهم کرد، کار او چندان که به‌نظر می‌رسد آسان نبود. سینما یکی از نخستین نشانه‌های غرب‌گرایی در ژاپن معاصر بوده است و اُزو در تلاشش برای احیای ارزش‌های سنتی غالباً در خلاف جریان رایج شنا کرده است و هنوز بسیاری از جوانان ژاپن او را مرتجع می‌دانند. به یک معنی، اُزو در جست‌وجو برای سبک استعلایی در سینما با گرایش غالب مخالفت کرد ولی مخالفتی که او با آن روبه‌رو شد کم‌تر از مخالفتی بود که برسون با آن مواجه شد. برسون در فرانسه برای یافتن پیشینه‌ی زیبایی‌شناسی باید به گذشته یعنی به فلاسفه‌ی مدرسی برمی‌گشت و بدین ترتیب از هرامیدی برای محبوبیت عام یا توفیق تجاری دست می‌شست.

دوره‌ی کاری اُزو، فرایندی از پالایش را نشان می‌دهد: او دائماً تکنیک، موضع اثر و شیوه‌ی کارگردانی خود را محدود کرده است. اُزو در اوایل کار (وی ۵۴ فیلم را در طول ۳۵ سال یعنی از ۱۹۲۷ تا ۱۹۶۲ کارگردانی کرده است) فیلم‌هایی با موضوعات رمانتیک و اجتماعی می‌ساخت

که مورد پسند تهیه‌کنندگان ژاپنی بود، ولی بعدها، به‌ویژه پس از جنگ دوم جهانی، خود را به‌گونه‌ی «شومین»^۱ محدود کرد و در محدوده‌ی «شومین - جکی»^۲ نیز به اشکال خاصی از کشمکش و گره‌گشایی پرداخت.

گونه‌ی «شومین» به زندگی زحمتکشان و طبقه‌ی متوسط و «روابط گاه شوخ و گاه تلخ خانوادگی» [۶] می‌پردازد. شومین جکی که در اصل از گونه‌ی ملودرام و کمدی سبک است، در اواخر سال‌های ۱۹۲۰ و اوایل سال‌های ۱۹۳۰، تنها پس از آن‌که طبقه‌ی متوسط ژاپن به حد کافی استقرار یافت تا بتواند خود را ریشخند کند، شکل گرفت. منتقدان بسیاری تصور رویکرد آزو را با مقایسه‌ی فیلم به دنیا آمدم، اما... (۱۹۳۲) و بازسازی آن در سال ۱۹۵۹ یعنی صبح به‌خیر، نشان داده‌اند. مضامین آزو در به دنیا آمدم، اما... اجتماعی و خاص بود، حال آن‌که در صبح به‌خیر طنزآمیز و عام. رویکرد آزو در به دنیا آمدم، اما... در مقایسه با نسخه‌ی بازسازی شده‌ی آن «نه عملی، که بیش‌تر نظری بود». [۷] فیلم‌های نخستین آزو (مانند به دنیا آمدم، اما...) کاملاً در محدوده‌ی مفهوم اصلی شومین جکی قرار داشت: کمدی‌هایی سبک و پوشیده با رنگی از آگاهی اجتماعی. عواملی هم‌چون گذشت زمان، رفاه اجتماعی، جنگ، فشارهای حکومتی و فرهنگی مآبی موجب جدی‌شدن شومین جکی در میان فیلم‌سازان و به‌ویژه آزو شد. وقتی آزو تغییر کرد - آن‌گاه که کمدی‌های سبک به آرامی تبدیل به «اندوهی همراه با تسلیم و رضا» شد - شومین جکی را نیز دگرگون ساخت و همان تأثیری را بر گونه‌ی شومین جکی گذاشت که جان فورد بر گونه‌ی وسترن اعمال کرد. فیلم‌های آخر آزو به‌طور دقیق از گونه‌ی شومین جکی پیروی نمی‌کنند بلکه قوانین تازه‌ای را برای آن وضع می‌کنند.

ریچی می‌نویسد: «در هر فیلم آزو همه‌ی جهان در یک خانواده تجلی می‌یابد. پایان دنیا فاصله‌ی چندانی با بیرون از خانه ندارد». [۸] در فیلم‌های وی طبقه‌ی متوسط در هیأت کارمندان نشان داده می‌شود و در بعضی از فیلم‌ها مانند اوایل بهار (۱۹۵۶)، «خانواده‌ی اداری» جایگزین واحد معمول خانواده می‌شود. آزو بر تنش میان خانه و اداره یا والدین و فرزندان تمرکز می‌کند، که در واقع مصداق‌های تنش میان ژاپن کهنه و نو، سنت و غربی‌گرایی و سرانجام، بشر و طبیعت است. آزو با نزدیک شدن به پایان زندگی‌اش (او در سال ۱۹۶۳ در سن ۶۰ سالگی مرد)، توجه خود را بر اشکال ویژه‌ای از کشمکش در حیطه‌ی شومین جکی متمرکز کرد. اگر با معیارهای غربی به موضوع نگاه کنیم این کشمکش درام محسوب نمی‌شود و بی‌تردید طرح هم نیست. آزو زمانی به ریچی گفته بود: «در حال حاضر، فیلم‌هایی با طرح‌های آشکار حوصله‌ام را سر می‌برد. یک فیلم طبعاً واجد نوعی ساختار است چراکه در غیر این صورت فیلم نخواهد بود، ولی حس

می‌کنم که درام یا گنیش بیش از اندازه‌ی فیلم چنگی به دل نمی‌زند». [۹] او درباره‌ی *اواخر پاییز* می‌گوید: «می‌خواهم شخصیت یک انسان را با حذف همه‌ی شگردهای دراماتیک تصویر کنم، می‌خواهم بدون ترسیم زیر و بم‌های دراماتیک مردم را وادارم تا زندگی را حس کنند». [۱۰] در ذهن اُزو، زندگی مردم ژاپن به تعدادی نیروی متقابل تجزیه شده بود که او آن‌ها را پارها در فیلم‌هایش نشان می‌داد و اگرچه این نیروها باید آشتی داده می‌شدند، اما این مصالحه نباید به کمک عاملی تصنعی مانند طرح داستانی صورت می‌گرفت».



داستان توکیو: «در هر فیلم اُزو همه جهان در یک خانواده تجلی می‌یابد. پایان دنیا فاصله چندانی با بیرون خانه ندارد».

دوره بعدی فیلم‌های خانوادگی - اداری اُزو (سیزده فیلم از ۱۹۴۹ تا ۱۹۶۲) بیگانگی والدین و فرزندان را نشان می‌دهد. پیامدهای ناشی از این بیگانگی به خودی خود بسیار کوچک است: ازدواج، مهاجرت، مشاجرات و در شدیدترین حالت، فرار از خانه. در پس این حوادث، عناصر تفرقه‌انگیز ژاپن مدرن قرار دارد: جنگ دوم جهانی (کودکان، نسل پس از جنگ خوانده می‌شوند) و غربی شدن (گسستگی روابط که ناشی از کار تکراری و منظم اداری است). بیگانگی والدین و فرزندان به خلاف فیلم‌های بزهکاری نوجوانان در آمریکا به معنای ناکامی در «ایجاد رابطه»

نیست. حتی در بهترین حالت، شخصیت‌های اُزو از راهی که در زبان فنی جامعه‌شناسی همدلی و مبادله‌ی عواطف نامیده می‌شود با یکدیگر رابطه برقرار نمی‌کنند. بیگانگی، نتیجه‌ی از دست رفتن وحدت سنتی خانواده است که هرگز متکی بر ارتباط کلامی نبوده است. اُزو در فیلم‌های بعدی‌اش، این نیروها را به شکل تقابل میان خانه و اداره در روبنا که در سطح زیرین خود حاوی کشمکش‌ها و شخصیت‌های متضاد است، متجلی می‌سازد. یک داستان (که در واقع چیزی بیش‌تر از یک حکایت کوتاه نیست) ممکن است شالوده‌ی چندین فیلم قرار گیرد. اُزو به عنوان کسی که موقعیت‌های همانند را بارها در فیلم‌های خود تکرار کرده مشهور است: کشمکش پدر و دختر در اواخر بهار (۱۹۴۹) تبدیل به کشمکش مادر و دختر در اواخر پاییز می‌شود و دوباره به کشمکش پدر و دختر در بعد از ظهر پاییزی (۱۹۶۲) بدل می‌گردد.

اُزو هم‌چنان‌که مصمم به نمایش بعضی کشمکش‌های معین در فیلم‌هایش شد، افراد خاصی را نیز برای کمک به نمایش کشمکش‌ها برگزید. بیش‌تر کارهای بعدی اُزو را یوشان آتسوتا فیلم‌برداری کرد و همه‌ی آن‌ها با همکاری کوگو نودا نوشته شده بود. اُزو و نودا رابطه‌ای افسانه‌ای میان کارگردان و نویسنده را داشتند: «هر چند ما جزئیات صحنه‌ها را نمی‌نویسیم، اما در ذهنمان هم چون تصویر مشترکی وجود دارد. ما مثل یکدیگر فکر می‌کنیم. چیز عجیبی است.» [۱۱] اُزو و نودا می‌توانستند فیلم روی پرده را کلمه به کلمه و تصویر به تصویر، به طور کامل در ذهن خود بسازند. پس از این تدارک گسترده (که از چهار ماه تا یک سال در انزوا طول می‌کشید)، اُزو ماشین‌وار فیلم‌نامه‌ی اُزو - نودا را فیلم‌برداری می‌کرد.

به همین ترتیب، اُزو بر حضور گروهی برگزیده از بازیگران زن و مرد در فیلم‌هایش اصرار داشت. هسته‌ی مرکزی این گروه را چیشوریو، ستسوکوهارا، نوبونا کامورا و شین سابوری تشکیل می‌دادند. در واقع آن‌ها «خانواده‌ی» سینمایی او بودند. این گروه در هر فیلم با اندکی تغییر، در نقش شخصیت‌های واحدی ظاهر می‌شدند. تکرار زیاد نقش‌ها و عواطف همانند، به آن‌ها امکان می‌داد تا با حسی از آگاهی همراه با تسلیم و رضا کشمکش‌های خانوادگی را به نمایش درآورند. اُزو بازیگران خود را به دلیل «ستاره» بودن یا مهارت در بازیگری انتخاب نمی‌کرد، بلکه ملاک، ویژگی‌های ذاتی آن‌ها بود. «بود یا نبود مهارت در نزد بازیگر در انتخاب وی اهمیتی ندارد، مهم خود اوست...» [۱۲]

ولی اُزو بیش از هر چیز در پالودن تکنیک خود کوشید. اُزو شکل‌گرای تمام عیار سینماست، ویژگی فیلم‌هایش «نوعی سخت‌گیری و دقت مرتاضانه، تعلق خاطر به ایجاز و صرفه‌جویی و گرایش به منتهای محدودیت» [۱۳] است. تکنیک اُزو را می‌توان به دلیل محدودیت و قابل پیش‌بینی بودن به دقت مورد سنجش قرار داد - کاری که دانالد ریچی در مقاله‌ای استثنایی به نام



«کشمکش پدر و دختر در اواخر بهار (چپ: سسکو کوهارا، چشورریو) تبدیل شد به کشمکش مادر و دختر در اواخر پاییز (وسط: هارا، یوکوتسوگاسا) و مجدداً به کشمکش پدر و دختر در بعدازظهر پاییزی بازگشت (راست: شیما ایواشیئا، ریو).»

«یاسوجیرو اُزو: نحو فیلم‌هایش» [۱۴] انجام داده است. ریچی «نحو» فیلم‌های اُزو را با ارائه‌ی نمونه‌هایی از دستور زبان، ساختار، تدوین، ضرباهنگ و صحنه‌هایش شرح می‌دهد. در ادامه‌ی این فصل لازم می‌آید که به تناوب به مشاهدات وی رجوع کنیم.

دوربین اُزو همواره در سطح چشمان فردی است که به‌طریق سنتی روی تشکچه‌ی تاتامی نشسته است، یعنی تقریباً در ارتفاع یک متری از سطح زمین. «این دید سنتی، دیدی در حال فراغت و آرامش است که بر میدان دید بسیار محدودی اشراف دارد. دیدگاه فردی است در حال دیدن و شنیدن، فردی که به تماشای تئاتر «نو» می‌نشیند، یا در مراسم چای شرکت می‌کند. انتخاب چنین دیدگاهی دال بر نگرشی زیباشناختی و انفعالی است.» [۱۵] دوربین تنها در موارد نادری حرکت می‌کند و در فیلم‌های متأخر هرگز چرخش و حرکت دوربین یا زوم دیده نمی‌شود. تنها نقطه‌گذاری دوربین اُزو قطع ساده است، نه قطعی سریع به‌منظور ایجاد تأثیر شدید و نه پیوند تصاویر به منظور ایجاد معانی استعاری، بلکه قطعی است آرام که دلالت بر توالی موزون و پیوسته‌ی وقایع دارد.

با وجود این، نباید «پیش‌بینی‌پذیر بودن» اُزو را با کم‌مایگی یا بدهات اشتباه گرفت. این‌که کارگردانی تکنیک مشابهی را در فیلم‌هایش تکرار کند به‌خودی‌خود نشانه‌ی قوت یا ضعف نیست. در فیلم‌های اُزو، پیش‌بینی‌پذیری به خلاف فیلم‌های بعضی کارگردانان دیگر، ناشی از نبود قریحه یا اصالت نیست، بلکه ناشی از مفهوم ابتدایی آیین است که در آن تکرار بر گونه‌گونی مرجع است.

می‌توان سبک اُزو را با یادآوری مواردی که از آن‌ها بهره‌ی داشت تعریف کرد. اُزو فیلم‌سازی است که از انجام بعضی امور پرهیز می‌کند. وی پیرایش تکنیک خود را در طول زندگی‌اش، از نخستین فیلم تا آخرین آن‌ها، پیوسته ادامه داده است. هم‌چنان که پا به سن می‌گذاشت از انجام

موارد بیش‌تری امتناع می‌کرد. این امر را می‌توان نه تنها با مقایسه‌ی فیلم‌های نخستین و آخرین (به دنیا آمدن، اما... و صبح به‌خیر)، بلکه هم‌چنین با مقایسه‌ی دوره‌های مختلف فیلم‌های آخرش مشاهده کرد. اوایل تابستان (۱۹۵۱) حدوداً در اواسط دوره‌ی آخر کاری اُزو (پس از جنگ) ساخته شده است، با این حال آشکارا از فیلم‌های آخرش که ده سال بعد ساخته شد یعنی *اواخر پاییز و پاییز خانواده‌ی کوه‌ها یا گاوا* (۱۹۶۱) و بعد از ظهر پاییزی متمایز است. برای مثال اُزو در فیلم‌های آخرش تکنیک‌هایی را که در اوایل تابستان به کار گرفته بود یکسره کنار گذاشت: (۱) نمای تعقیبی، که پانزده مورد آن در فیلم *اوایل تابستان* وجود دارد، (۲) نمای نزدیک با تأکید بر حالت چهره، مانند لذت بردن پیرمرد از تماشای تئاتر، (۳) کنش فیزیکی برای بیان عواطف ساده، مانند انداختن ناگهانی دستمال برای نمایش بیزاری، (۴) قطع در حین حرکت، یعنی قطعی که کنش بازیگر را به دو نمای جداگانه تقسیم می‌کند، (۵) قطع میان دو صحنه‌ی داخلی بدون استفاده از نمایی خارجی که به منزله‌ی مکث پایانی است، (۶) استفاده از نورپردازی سایه روشن و غیر «تخت»، هر چند که در فیلم‌های نخستین اُزو نیز این کار به ندرت صورت می‌گرفت. اوایل تابستان هم‌چنین حاوی تکنیک‌هایی است که اُزو آن‌ها را به‌طور کامل کنار نگذاشت، ولی روز به روز استفاده از آن‌ها را کاهش داد: (۱) زوایای غیرمستقیم (۹۰°)، (۲) برداشت‌های کوتاه، (۳) صحنه‌هایی که یگانه هدف آن‌ها کم‌دی سبک بود.

این رساله بر آن است تا سبک اُزو را نه با بیان موارد حذف شده، بلکه از راه آن‌چه پس از پیرایش‌های بی‌وقفه‌ی وی باقی مانده است، یعنی سبک نهایی وی که می‌توان آن را سبک استعلایی خواند، تعریف کند.

به دنبال ماهی

پیش از تحلیل سبک استعلایی در فیلم‌های اُزو باید تمایزی اساسی و در عین حال دیرپاب میان هنر استعلایی و هنر تجربه‌ی استعلایی در میان کارهای وی قائل شویم (یا دست‌کم در انجام این کار بکوشیم). آیا فیلم‌های اُزو «متعال» را بیان می‌کنند یا این‌که معرف اُزو، فرهنگ ذن و تجربه‌ی بشر از «متعال» هستند؟

نخستین و فوری‌ترین پاسخ قاعداً این است: «البته، هر دو» چون هیچ ارتباطی واسطه‌ای با ماورا وجود ندارد، هر اثری که مبین «متعال» است باید فردیت و فرهنگ آفریننده‌اش را نیز بیان کند. آن‌گاه مسأله‌ی دشوار بررسی تک‌تک هنرمندان و تعیین تأثیرات و پیامدها پیش می‌آید. تمایز میان «هنر استعلایی» و هنر «تجربه‌ی استعلایی» ناگزیر به پرسش‌های چندی منجر

می‌شود: کدام یک از موارد زیر تأثیر بیش‌تری بر هنر اُزو داشته است؟ شخصیت^۱ وی یا فرهنگِ ذن یا متعال؟ و این‌که مناسب‌ترین تعریف نقادانه از سبک برای نمایاندن آن تأثیرات کدام است؟ تعریفی شخصی یا فرهنگی یا مبتنی بر آرای الیاده - ولفلین (سبک استعلایی)؟

هر سه روش نقادی، نکته‌ای را درباره‌ی فیلم‌های اُزو فاش می‌سازد و هیچ‌یک را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. در واقع، هر کدام می‌تواند به بهترین نحو، تأثیر ویژه‌ی خود را آشکار سازد ولی برای هر هنرمندی روش‌های نقادی خاصی الویت می‌یابد. به عبارت دیگر، شخصیت هنرمند ممکن است بازتابی از محیط وی باشد یا بالعکس. به نظر می‌رسد که در فیلم‌های اُزو، فرهنگ ذن، شخصیت وی را و واقعیتی متعالی، فرهنگ ذن را احاطه کرده است؛ هم‌چون ماهی‌ای که ماهی دیگر را می‌خورد و خود طعمه‌ی ماهی دیگری می‌شود. با تعقیب این توالی تأثیرات می‌توان امیدوار بود که به تأثیر نهایی و یگانه آن‌ها بر اُزو و فیلم‌هایش دست یافت.

اُزو و شخصیت او

مسأله‌ی شخصیت تنها به این پرسش خلاصه نمی‌شود که آیا می‌توان در فیلم‌های اُزو به جست‌وجوی شخصیت او پرداخت یا نه؟ که البته می‌توان. پرسش‌ها و پاسخ‌های فیلم‌های اُزو، پرسش‌ها و پاسخ‌های زندگی او نیز هست. اُزو هرگز ازدواج نکرد بلکه در خانه ماند و با مادر سالخورده‌ی خود زندگی کرد. فیلم‌هایش بیش‌تر درباره‌ی روابط فرزندان با والدین و تصمیمات سخت برای ازدواج و آسیب‌های روانی ناشی از «متلاشی شدن» خانواده است. نویسنده‌ای پس از این تأکید نقادانه مدعی شده است که مادر در فیلم‌های اُزو شخصیت قوی‌تری دارد، چرا که مادر در زندگی خود او نیز چنین بوده است. [۱۶] سن و سال شخصیت اصلی فیلم‌های اُزو هم‌چون بیش‌تر فیلم‌سازان، عموماً با سن و سال خود وی متناسب است و با پیرتر شدن او شخصیت‌هایش هر چه بیش‌تر تجسم فضیلت‌های سنتی و قدیمی‌تر ژاپن می‌شوند. از سوی دیگر، تجربیات بسیاری در زندگی اُزو وجود داشته که در فیلم‌هایش دیده نمی‌شود. (تجربیات او به عنوان گروه‌بان ارتش و روزنامه فروش در فیلم‌هایش به شکل محسوسی انعکاس نیافته است).

شاید بهتر است که مسأله‌ی شخصیت اُزو را به شکل متفاوتی مطرح کنیم. شخصیت اُزو تا چه حد منحصر به فرد و تا چه حد معرف فرهنگ ذن بود؟ آیا اُزو به تأسی از هنرمند سنتی شرق،

۱. در این مرحله شاید ارائه‌ی تعریفی، گرچه دیر هنگام، از شخصیت مفید است. «شخصیت» به معنایی که در این رساله به کار رفته عبارت از خصایلی روان‌شناختانه‌ای است که افراد را از یکدیگر متمایز می‌سازد، نظیر دل‌مشغول‌ها، اهل‌ها، ۶۸۰، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰.

شخصیت خویش را به انقیاد فرهنگ خود درآورده است؟ یا فیلم‌هایش، حقیقتاً و به‌شدت، مظاهر فردیت وی است؟ هنر پسا رنسانس غرب و از جمله سینما، به‌طور کلی پیرامون مفهوم بهان فردی بنا شده است - به‌قول کوماراسوامی: «این پندار واهی که من فاعل هستم» - در حالی که در هنر سنتی شرق، «فردیت بشر نه هدف که صرفاً وسیله است».[۱۷] اگر آزو هم‌چون فلینی کارگردانی «شخصیتی» بود (یعنی در صدد بود تا پیش از هر چیز شخصیت خود را در فیلم‌هایش بهان کند)، می‌بایست وی را به‌جای هنر سنتی شرق، در سنت هنر فردگرایی غرب قرار داد.

به‌نظر می‌رسد که دیدگاه ریچی در این باره دوگانه است، از یک‌سو می‌نویسد: «آزو هنرمندی شهودی نیست بلکه استاد صنعت فیلم است، برای او فیلم بیش از بیانگر بودن، جنبه‌ی کارکردی دارد»[۱۸] و از سوی دیگر شرح می‌دهد که رویکرد آزو «بیش‌تر شهودی است تا تحلیلی».[۱۹] ریچی در پاسخ به این تناقض آشکار می‌گوید: «آزو صنعتگری بود که همیشه فیلم‌هایش را به‌طریقی همانند می‌ساخت، او هرگز شیوه‌ی ساخت و تدوین فیلم‌هایش را - که فرایندی طولانی و دشوار بود - تغییر نداد. این گفته به معنای صنعتگر بودن اوست»، با وجود این، تصور نمی‌کنم که آزو تاکنون به معنای کارهایش فکر کرده باشد - و از این رو او را هنرمندی شهودی یافتیم. او کاری را انجام می‌داد که دوست می‌داشت. آزو می‌توانست ساعت‌ها درباره‌ی نوع لنز مناسب برای رنگی ویژه گفت‌وگو کند، ولی اگر از وی درباره‌ی معنای چیزی یا اندیشه‌ی موجود در پس نظری که وی بیان می‌کرد می‌پرسیدید، سخنی نمی‌گفت. با وجود این که خود درونی آزو در فیلم‌هایش مشهود است، ولی به‌نظر من «نمایش آن خود جزو دل‌مشغولی‌های وی نبوده».[۲۰] و در جای دیگر می‌گوید: «فکر می‌کنم که دوگانگی دیدگاهم صحیح است و این تنها موضع ممکن در قبال فرهنگی غیر ثنوی است».[۲۱]

با بررسی دقیق‌تر، دیدگاه دوگانه‌ی ریچی اجتناب‌ناپذیر می‌نماید و به‌گفته‌ی خود او دیدگاهی شایسته و در خور است. معضل «شخصیت در برابر فرهنگ» که این‌چنین مایه‌ی نگرانی منتقدان غربی است برای هنرمند سنتی شرق مطرح نبوده است. اگر بشر و محیطش را در بستر وسیع فرهنگ ذن قرار دهیم، از یک‌دیگر تفکیک‌ناپذیر است، هم‌چنان که ذهن و جسم یا شکل و محتوی نیز این‌گونه است، از این رو هر تمایزی میان این دو بی‌اساس است. اگر به‌راستی کار آزو، چنان‌که در ادامه خواهیم دید، در فرهنگ ذن ریشه دارد، هرگونه مطالعه درباره‌ی «فردیت» او جدا از ارزش‌های سنتی ذن بی‌معنی است. به‌منظور تشدید این تناقض می‌توان گفت که شهود آزو غیر شهودی است، یعنی غرایزش شکل‌گرایانه است. این گفته ممکن است در نظر فرد غربی تناقضی بی‌معنی جلوه کند، ولی این تناقض مانعی طبیعی برای ارزیابی بینا فرهنگی هنر سنتی شرق به‌طور کلی و فیلم‌های آزو به‌طور اخص است. از آن‌جا که ذن پدیده‌ای فرهنگی

است (یعنی در منطقه و میان مردم خاصی واقع شده است)، می‌توان گفت که فرهنگ ذن شخصیت فردی هنرمند را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. ولی همه‌ی این گفته‌ها به‌علاوه نکته‌ی تناقض‌آمیزی هم چون «شهود آزو غیرشهودی است»، تا زمانی که ندانیم واقعیتی متعالی، فرهنگ و شخصیت او را در برگرفته است بی‌معنی خواهد بود.

می‌توان در فیلم‌های آزو زندگی و اعتقادات شخصی‌اش را دنبال کرد، ولی نباید تصور کرد که آن شیوه‌ی نقادانه‌ای که به شخصیت هنرمند توجه دارد بهترین رویکرد ممکن به فیلم‌های او است. اطلاعات محرمانه‌ای که از زندگی خصوصی آزو جمع‌آوری شده ممکن است نامربوط باشد. اگر ما تصادفاً، مطالب بسیاری درباره‌ی زندگی خصوصی هنرمند ذن مایوآن می‌دانستیم، این اطلاعات در توضیح سبک «تک گوشه‌ای» نقاشی «سومی -ا» به کار نمی‌آمد. به همین ترتیب واقعیات زندگی خصوصی آزو، مکث‌های اسرارآمیز و استعلایی در فیلم‌های او را توضیح نمی‌دهد، زیرا این عناصر از شخصیت فردی آفریننده‌ی آن‌ها نشأت نگرفته است.

دو واقعه‌ی گمراه‌کننده، تحلیل فیلم‌های آزو را بر اساس شخصیت وی تقویت کرده است: نخست آن‌که ما به صرف اتفاق، چیزهای بسیاری درباره‌ی آزو در مقایسه با هنرمندان سنتی اولیه می‌دانیم، و دوم آن‌که آزو برخلاف شاعر یا نقاش ذن ناگزیر بود از آدم‌های زنده به‌عنوان مصالح کار خود استفاده کند. شخصیت‌های روی پرده در حال آزمودن زندگی هستند و منتقد، که طبعاً با احساس آن‌ها همدلی یافته، ممکن است نتیجه بگیرد که احساس بازیگران بیانگر احساس فیلم‌ساز است و این نتیجه‌گیری را مبنای بررسی خود قرار دهد. ولی شخصیت‌هایی که روی پرده ابراز احساسات می‌کنند ممکن است تنها به اندازه‌ی یک نما از یک قطار یا یک ساختمان بیانگر شخصیت فیلم‌ساز باشند. احساس فردی شخصیت‌ها «غم یا شادی یا در خود فرو رفتن اهمیتی گذرا دارد و شرایط است که به آن‌ها ارزش ماندگار می‌دهد. هر شخص و هر حس جزئی از شکل بزرگ‌تری است که به هیچ‌وجه یک تجربه نیست، بلکه یک بیان است، یا دقیق‌تر، بیان تجربه‌ی فردی یا فرهنگی از ماورا نیست، که ترجمان خود ماورا است».

همه‌ی نشانه‌ها حاکی از این است که آزو کوشش نکرد با توسل به روان‌شناسی شخصیت‌هایش به کاوش شخصیت خود بپردازد. بالعکس، با همه‌ی وجود سعی کرد تا بازیگران خود را از هر گونه جزئیات روان‌شناسانه یا عاطفی، تهی سازد. بازیگران او می‌گویند که آزو آن‌ها را مجبور می‌کرد تا هر صحنه را بیست تا سی بار متوالی تکرار کنند تا همه‌ی ظرایف و جزئیات روان‌شناسانه به کنشی طوطی‌وار و ماشینی تبدیل شود، و تنها در آن صورت او با برداشت نهایی صحنه موافقت می‌کرد. حتی اگر اعمال طبیعی نیز ترکیب‌بندی آزو را آشفته می‌کرد، بازیگران از انجامشان نهی می‌شدند. به نظر می‌رسد که این شواهد و بسیاری شواهد همانند، دال

بر این است که اُزو به دنبال پاداشی بزرگ‌تر از مکاشفهی شخصی یا روان‌شناسانه بود. او هم‌چون هنرمندان سنتی شرق، می‌کوشید شخصیت خود را به منظور ارائه‌ی اصلی بنیادین نادیده بگیرد.

فرای شخصیت: اُزو و فرهنگ ذن

بخش اعظم رویکرد اُزو از فرهنگ ژاپن مایه می‌گیرد و این مایه‌های سنتی است که او را «ژاپنی‌ترین کارگردان سینمای ژاپن» می‌سازد. هنر ذن بهترین مترادف برای عناصر فرهنگی در فیلم‌های اُزو است. ذن به خلاف آیین شینتو یا مسیحیت، مذهبی سازمان یافته با تعلقات مادی و سیاسی نیست، بلکه آیینی برای زندگی است که در تاروپود فرهنگ ژاپن رسوخ کرده است. یک بنیاد فرهنگی و مذهبی در ژاپن گزارش داده است که: «رفتار خاصی که معمولاً روحیه‌ی ژاپنی خوانده می‌شود از نظر ماهیت، اساساً ذن است» [۲۲] - نتیجه‌ای که آلن واتس [۲۳] و لانگدون وارنر [۲۴] نیز آن را منعکس کرده‌اند. ذن، خمیرمایه‌ی هنر سنتی ژاپن است و اُزو کوشید این هنر را به سینما بکشانند. در تاریخ ژاپن طریق ذن در برخی هنرها اهمیت خاصی داشته است - از جمله در نقاشی، باغبانی، مراسم چای، شعر، تیراندازی، نمایش نو، جودو و کِنْدو - که پیشینه‌ای برای فیلم‌های اُزو به حساب می‌آید. تام میلن می‌نویسد که فیلم‌های اُزو ساختاری شبیه به شعر هایکو دارد، با مکث‌ها و عباراتی پرمغز [۲۵]. با وجود این، هایکو تنها یک نمونه از نگرشی است که در همه‌ی هنرهای ذن و در فیلم‌های اُزو موجود است.

شاید اصل اساسی هنر ذن، نخستین «کوآن»^۱ از ذن یعنی «مو»^۲ باشد؛ که به مفهوم نفی و تهی‌گونگی و خلأ است. تهی‌گونگی و سکوت و آرامش، عناصری اجباری در هنر ذن است که نه بر غیبت که بیش‌تر بر حضور چیزی دلالت دارد. ویل پترسون می‌نویسد: «ورقه‌ی سفید کاغذ تنها یک ورقه‌ی کاغذ است و کاغذ نیز باقی می‌ماند. تنها پس از نوشتن در آن است که کاغذ تهی می‌شود. به‌همین ترتیب صدای قورباغه در برکه‌ی آرام، سکوت را در هایکوی مشهور باشو می‌آفریند. و صدا به سکوت یا تهی‌گونگی جزئی شکل می‌دهد» [۲۶] مو کیفیتی است که به فضاهای خالی میان شاخه‌های یک گل اشاره دارد. در واقع، تهی‌گونگی جزئی لاینفک از شکل است. مایوآن نقاش دوران سانگ و مبدع «سبک تک گوشه» تنها یک گوشه از تابلو را نقاشی می‌کرد و بقیه‌ی آن را خالی می‌گذاشت. با این حال، تهی‌گونگی تنها پس‌زمینه‌ای خالی نیست بلکه بخشی از تابلو محسوب می‌شود. قایق ساده‌ی ماهی‌گیری که در گوشه‌ای از تابلو قرار گرفته است به همه‌ی فضا معنی می‌دهد. به‌همین طریق، سنگ‌ها در باغ ذن به فضای خالی میان خود و سطور شعر هایکو به سطور خالی میان خود معنی می‌دهد.



مایوآن، ماهیگیر تنها، «سبک تک‌گوشه»:

«ورقه سبید کاغذ تنها یک ورقه کاغذ است و کاغذ نیز باقی می‌ماند. تنها پس از نوشتن در آن است که کاغذ تهی می‌شود».

آزو هم‌چون هنرمند سنتیِ ذن به سکوت‌ها و خلأها جهت می‌دهد. سکوت و تهی‌گونی اجزایی فعال در فیلم‌های آزو است، شخصیت‌ها طوری به آن‌ها جواب می‌دهند که انگار صداها یی شنیدنی و چیزهایی محسوس است. هر چند چنین پاسخ‌هایی معمولاً پوشیده است، یک نمونه‌ی نسبتاً آشکار از سکوتِ فعال، در فیلم *اوایل تابستان* دیده می‌شود: ستسوکوها را لحظاتی پیش به والدین خود گفته است که قصد ازدواج دارد، تصمیمی که موجب ناراحتی آن‌ها شده است. والدین پس از بحثی مؤدبانه، سرخورده و مأیوس به طبقه‌ی بالا می‌روند. در نمای بعدی پدر به دوربین خیره شده است و مادر در حالی که در پس‌زمینه مشغول انجام کاری است با او صحبت می‌کند. مادر چیزی می‌گوید و پدر جواب می‌دهد «آه». مادر کلام دیگری می‌گوید و پدر دوباره جواب می‌دهد «آه». مادر اتاق را ترک می‌کند و هارابی صدا در پس‌زمینه راه می‌رود. پدر بار دیگر می‌گوید «آه». سکوتی که در پی آن می‌آید تأثیری شگفت‌آور به جای می‌گذارد، به مراتب پُر معنی‌تر از هر کلامی که مادر می‌توانست به زبان آورد.

در فیلم‌های آزو هم‌چنین می‌توان بقایای سبک تک-گوشه در نقاشی قرن سیزدهم را یافت. محیطی ایستا قاب آزو را پُر می‌کند در حالی که در گوشه‌ای از قاب، در دور دست، کنشی (قایق‌ها و قطارها به آرامی حرکت می‌کنند، مردم در حال گفت‌وگو هستند) در جریان است. مثال آشکاری

از این مورد در فیلم **طعم چای سبز بعد از برنج** (۱۹۵۲) به چشم می خورد: شوهر برای اقامتی طولانی به امریکای جنوبی سفر می کند و همسرش که چند روز پیش بی دلیل خانه را ترک کرده، برای بدرقه ای او به فرودگاه نیامده است. هم چنان که هواپیما دور می شود، اُزو آن را در بالا و گوشه ای راست قاب قرار می دهد، قسمت های دیگر قاب خالی است و هواپیما رفته رفته ناپدید می شود. این قاب ترکیب بندی «کاملی» دارد و هم چون نقاشی های تک گوشه، حضور هواپیما ویژگی خلأ را آشکار می کند.

ولی بیش از همه، مو در «قطعه های ختامي» فیلم های اُزو نشان داده شده است. ساختار فیلم های اُزو بر مبنای کنش و تهی گونگی، صحنه های داخلی و خارجی و صحنه و قطعه ای ختامي آن شکل گرفته است. کشمکش ها عموماً در نماهای داخلی و معمولاً در گفت وگوهای آرام و سرد آشکار می شود. صحنه ها ممکن است تغییر کند (خانه، اداره، میخانه، رستوران) ولی داستان به ندرت با چیزی به غیر از گفت وگو در صحنه ای داخلی پیش می رود (و یک یا دو استثنا در هر فیلم از نظر مضمون نقشی تعیین کننده دارد). بحث های هر صحنه ای داخلی با «قطعه های ختامي» پایان می یابد: نماهای طبیعت بی جان که به زندگی خارج از خانه مربوط می شود، خیابان ها و کوچه های خالی، قطار یا قایقی در حال گذر و کوه یا دریاچه ای در دوردست. ریچی فیلم های اُزو را ترکیبی از (۱) نماهای دور، (۲) نماهای متوسط، (۳) نماهای نزدیک، که ترتیب معمول آن ها ۱-۲-۳-۲-۱ است شرح می دهد [۲۷] نماهای ختامي طبیعت بی جان در میان نماهای بلند قرار می گیرد و به این ترتیب نماهای داخلی واجد گفت وگو را به نماهای خارجی طبیعت بی جان پیوند می دهد. اگر از واژگان ریچی استفاده کنیم، هر یک از قطعه های ختامي یک «پاراگراف یا بند» از فیلم اُزو را پایان می دهد. در واقع فصلی در کار نیست، آنچه وجود دارد پاراگراف و قطعه های ختامي است.

قطعه های ختامي در فیلم های اُزو همان نقش مو در بین سنگ های باغ مشهور ریوآن جی را دارد: «تهی گونگی نتیجه ی غیبت است، به بشر به طور ضمنی اشاره می شود اما او حضور عینی ندارد و حس ناشی از آن نوعی حس اشتیاق و تنهایی است». [۲۸] در هنر غربی تصور می شود که بخش های ختامي به پاراگراف وزن و تأثیر می بخشد، ولی برای اُزو، همان طور که برای ذن، دقیقاً عکس این است: گفت وگو به سکوت معنی می دهد و کنش به طبیعت بی جان. مو همه ی وجود اُزو را فرا گرفته است؛ و تنها کلمه ای است که بر مقبره اش در انگاکوجی حک شده است.



قطعات ختامي ازو: بالا، عبور قطار از کنار بند رخت در داستان توکيو؛ پايين، کوهستان در اواخر پاييز. «طبيعي است که تصور کنیم نماهای ختامي طبيعت بی جان به کنش وزن و تأثیر می دهند، اما برای ازو، همان طور که برای ذن، عکس این است: کنش به طبيعت بی جان معنی می دهد».



واتس می‌نویسد: «در حالی که زندگی در نگاه به گذشته خالی است و در نگاه به آینده بی‌هدف، خلأ موجود تنها با زمان حال پُر می‌شود». [۲۹] مفهوم «اکنون بیکران» در هنر ذن بیش از هر جای دیگر در هنر چای حضور دارد (چا-نو-یو). مراسم چای، با تشریفات دقیق خود بزرگداشت زمان حال است. در قرن شانزدهم حدود صد قانون برای مراسم چای وجود داشته است، که همه چیز را، از موضوعاتی که در موقع صرف چای باید درباره‌ی آن‌ها گفت و گو شود تا عمق لعاب چای‌دان را تعیین می‌کرد. این مقررات دقیق بیش از آن‌که ذهن را مشغول کند موجب آزادی آن است و ذهن را قادر می‌سازد تا به چیزی فکر نکند و بی‌زمان باشد، یا به تعبیر یکی از شاعران معروف ذن «در سکوت نشستن و هیچ نکردن».

به همین ترتیب فیلم‌های اُزو «اکنون بی‌هدف و خود بسنده و جاوید» را ترسیم می‌کند (اکاکسانا). ریچی می‌نویسد: «شخصیت‌های اُزو... در زمان حال زندگی می‌کنند و گذشته ندارند... وقتی کسی در دنیای اُزو می‌میرد (که غالباً اتفاق می‌افتد) او صرفاً و در همان لحظه رفته است. در فیلم‌های اُزو برخلاف آثار رنه و برگمن، ارواح حضور ندارند، برای او گذشته حضوری بسیار اندک دارد». [۳۰] «غم غربت» در فیلم‌های اُزو مانند صحنه‌ای که پدر در فیلم *بعد از ظهر پاییزی* به میخانه می‌رود و در آن‌جا پیشخدمت باروی را به یاد زن مرده‌اش می‌اندازد، برخلاف نگاه غربی، به معنای اشتیاق به گذشته نیست بلکه بیش‌تر گونه‌ای «بسط» یافتن زمان حال است که با هنر ذن قرابت دارد. وقتی اُزو نمایی از ساعت دیواری می‌گیرد و به تماشای گذر بی‌ثمر لحظات می‌نشیند همان‌طور که میلن و ریچی اشاره می‌کنند، از سویی به خاطر ایجاد تضاد میان زمان فیلم و زمان روان‌شناسانه است و از سوی دیگر به منظور خلق حال و هوای بی‌زمانی مطلق که جزء لاینفک هنر ذن است. ساعت بدون کارایی است، زمان مکانیکی نمی‌تواند کسانی را که در اکنون جاودان زندگی می‌کنند، متأثر سازد. در فیلم‌های اُزو با زمان «رقابت نمی‌شود».

نمایی از ساعت به همان دلیل نشان داده می‌شود که مثلاً نمایی از یک گلدان. حرکت ساعت، حرکت زمان نیست بلکه حرکت نامحسوس ذهن در حالت تأمل است. اُزو به‌ویژه نماهایی از ساعت را در بخش‌های ختامی خود می‌گنجاند؛ زمان بخشی از مو یا نابودگی است.

اُزو به طریقی مشابه با مراسم چای، یعنی با توسل به مراسم آیینی به «حال جاودان» دست می‌یابد. در فیلم‌های اُزو می‌توان هر رویدادی را به تعدادی نمای از پیش تعیین شده و محدود و دقیق تجزیه کرد. اگر پیاله‌ی چای رنگ و بافت معینی دارد، به تبع آن گفت‌وگوی معینی نیز خواهد آمد. اگر شخصیت فیلم اُزو در جای خاصی باشد نوع خاصی از مطالعه آغاز خواهد شد. شخصیت‌های اُزو درون خانه درباره‌ی مسایل خانوادگی گفت‌وگو می‌کنند (اوضاع مالی، کارهای خانه و این‌که دیگر افراد خانواده چه کار می‌کنند)، در اداره از مسایل متداول آن‌جا سخن می‌گویند

(مکان و زمان جلسه‌ی بعدی)، در رستوران به یادآوری و بحث درباره‌ی مسایل اجتماعی می‌پردازند (خواستگاری‌ها و این‌که دیگر افراد خانواده چه کار می‌کنند) و در میخانه به یادآوری و بیان سرخوردگی‌های خود می‌پردازند (نسل پس از جنگ، زندگی اداری). این دسته‌بندی‌ها مطلق نیست همان‌طور که دسته‌بندی‌های مراسم چای نیز، بلکه ثمره‌ی چیزی است که ذن آن را «اتفاق کنترل شده» می‌خواند.



طعم چای سبز بعد از برنج

لوکیشن‌های چهارگانه اُزو: رستوران، اداره، خانه و میخانه. «اگر شخصیت فیلم اُزو در جای خاصی باشد، نوع خاصی از گفت‌وگو آغاز خواهد شد».

در نقاشی ذن، شیوه‌ی آیینی به الفبای خاصی برای ضربات قلم‌مو منتهی شد. تعداد معینی از ضربات قلم‌مو برای نمایش موضوعات طبیعی وجود داشت که این ضربات به شکلی طوطی‌وار و با تکرار قطعاتی خاص فراگرفته می‌شد و تا پیش از اتصال به یکدیگر بدون معنی بود. به همین ترتیب می‌توان از الفبای اُزو و یک رشته نماهای از پیش تعیین شده که او هرگز از آن‌ها تخطی

نمی‌کرد سخن گفت. به همان گونه که نقاش ذن از ضربه «کراب - کلو»^۱ برای نمایش دسته‌ای از کاج‌های سوزنی استفاده می‌کند، آزو از نمایی که در پیش‌زمینه‌ی آن بند رختی آویزان است در حالی که قطاری از پس‌زمینه می‌گذرد، برای بیان احساس دوام و ثبات در بستری ناپایدار و گذرا استفاده می‌کند (مونونو آواره).^۲ در هنر سنتی شرق این الفبا تا رسیدن به کمال تکرار می‌شود؛ و چه بسا هنرمند زندگی‌اش را صرف تکامل بعضی از ضربه‌های قلم‌مو می‌نمود و بارها صحنه‌ی مشابهی را نقاشی می‌کرد. آزو نیز هنرمندی کمال‌گرا بود. او زندگی‌اش را صرف تکمیل مجموعه‌ی کوچکی از نماها کرد و بارها داستان مشابهی را به فیلم درآورد. چه بسا محصول نهایی دوران کاری یک نقاش ذن تنها یک اثر است، به همین ترتیب محصول نهایی دوران کاری آزو را نیز می‌توان تنها یک فیلم به حساب آورد.

در انقبای هنری ذن - چه در نقاشی و چه در باغداری یا مراسم چای - یک حرف واحد هرگز در یک اثر عیناً تکرار نمی‌شود، اختلافی هر چند اندک، همواره میان دو مورد که ممکن است مشابه بنمایند وجود دارد. این اختلاف ممکن است با تغییر دادن ضربه‌های قلم‌مو در هنگام خطاطی، یا انحرافی اندک در عناصر ساختاری مشابه ایجاد شود. آزو در این گونه موضوعات تقریباً ناملموس نیز به سنت هنر ذن وفادار می‌ماند. اگرچه در سینما برخلاف قالب‌های هنری دیگر امکان مشابهت‌های دقیق تصویری وجود دارد، آزو آن را نمی‌پذیرد. او وقتی حرف واحدی از الفبای سینمایی خود را تکرار می‌کند (نمایی از چیشوریو که در برابر خانه‌اش در خیابان قدم می‌زند)، هر حرف - نما را جداگانه فیلم‌برداری می‌کند. برای چشم ناآزموده ممکن است این توهم پیش بیاید که انگار آزو یک نما را بارها تجدید چاپ کرده و از آن به دفعات در فیلمی واحد استفاده کرده است، ولی در واقع هر نما وجود مستقلی دارد و میان تکرارهای ظاهری اختلاف وجود دارد.

آیین در هنر شرقی بر محور واقعه‌ی پالایندگی واحدی بنا نمی‌شود (برای مثال کور شدن ادیپ) بلکه دوری^۳ است که با اوج و فرود اندک خود نشان‌دهنده‌ی وحدت جاودانه‌ی بشر و طبیعت است. کوماراسوامی می‌نویسد: «آن‌جا که هنر اروپایی صرفاً لحظه‌ای از زمان یعنی رویدادی محدود یا جلوه‌ای از نور را نمایش می‌دهد، هنر شرقی تداومی همیشگی را عرضه می‌کند.» [۳۱] این تداوم زیربنای آیینی دارد. الگوی مشخصی از نماها در یک پاراگراف و الگوی مشخصی از پاراگراف‌ها در یک فیلم و هم‌چنین تعداد معینی از فیلم‌ها در یک دوره‌ی کامل آزو تکرار می‌شود. آیین از شکل جدا نیست، همان‌طور که شکل از محتوا جدا نیست.

۱. Crabclaw، معنای تحت‌اللفظی آن پنجه‌ی خرچنگ است.

2. Monono aware

3. Cyclic

در فیلم‌های آزو مانند همه‌ی هنرهای سنتی شرق، شکل به ذات خودآیینی است که اکنون جاوید را خلق می‌کند (اکاکسانا) و به تهی‌گونگی ارزش و اعتبار می‌دهد (مو) و پیدایی فوریو^۱ را ممکن می‌سازد، یعنی چهار حال و هوای اساسی و ترجمه‌ناپذیر ذن که واتس آن‌ها را چنین شرح می‌دهد:

جایی که لحظه حال و هوایی مجرد و خاموش دارد «سابی» خوانده می‌شود. وقتی هنرمند دلتنگی یا اندوهی را احساس می‌کند و این تهی‌گونگی ویژه‌ی احساس، لمح‌های را از چیزی که در «چنینی» حیرت‌آور خود پیش‌پا افتاده و محقر است، دریافت می‌کند، حال و هوا «وابی» خوانده می‌شود، وقتی لحظه اندوهی شدیدتر و حسرت‌بارتر را درباره‌ی پاییز و ناپایداری جهان برمی‌انگیزد «آواره» خوانده می‌شود و آنگاه که نظر به یک ناشناخته است، که هرگز به معنای کشف آن نیست، حال و هوا «یوگن» نامیده می‌شود. [۳۲]

اگرچه هر یک از مراحل «فوریو» آشکارا در فیلم‌های آزو حضور دارد، ریچی معتقد است که آزو در درجه‌ی اول هنرمند «مونونو آواره» است. ریچی از معادلی که تاماکو نیوا^۲ برای اصطلاح «مونونو آواره» آورده است (اندوه همدلانه) استفاده می‌کند: «تأثیر پایانی فیلم‌های آزو گونه‌ای اندوه همراه با تسلیم و رضا است، آرامشی متین و فکورانه که علی‌رغم ناپایداری زندگی و امور جهان، ماندگار است». [۳۳] ریچی در جای دیگر می‌نویسد: «تکنیک آزو به علت فقر و محدودیت غیر معمولش از وابی اشباع شده است». [۳۴] برای بیننده‌ی عادی غربی درک کامل آواره در دستمایه‌های آزو و وابی در تکنیک او بسیار مشکل است. فرهنگ لغت ژاپنی - انگلیسی از هر گونه تلاش برای تعریف و تعیین دو مفهوم زیبایی‌شناختی سابی و وابی درمانده است. بیننده‌ی غربی صرفاً به دلیل ناتوانی خود در تمییز میان سابی، وابی، آواره و یوگن در فیلم‌های آزو نباید به غلط نتیجه بگیرد که آزو در پی عاطفه‌ی بنیادی واحدی است، چیزی که در بخش اعظم واقع‌گرایی روان‌شناسانه‌ی غرب شاهد آنیم. قطعات ختامي فیلم‌های آزو بسیار پیچیده است و چه بسا فرق میان نمایی ثابت از یک گلدان یا یک تاتامی یا کوه فوجی به معنای تفاوت میان سابی و وابی و آواره باشد. وقتی در فیلم *اواخر بهار* برای نخستین بار نمایی ثابت از گلدان نشان داده می‌شود، وابی آفریده می‌شود، ولی تکرار همان نما در فیلم به آواره و یوگن اشاره دارد. سرچشمه‌ی ذن و هنر آن، گونه‌ای وحدت اساسی در تجربه است - «همه چیز از یک همگونگی^۳ نشأت می‌گیرد». هرگونه دوگانگی میان بشر و طبیعت (که محقق ذن د.ت. سوزوکی آن را چنین تعریف می‌کند: «هر آن‌چه عموماً دنیای عینی بشر شناخته می‌شود» [۳۵]) کاذب

است. وقتی یهوه آدم را در باغ بهشت قرار داد، غرب را در مسیری نهاد که شرق هرگز آن را نپذیرفت. سوزوکی می‌نویسد: «من طبیعت هستم و طبیعت من است. نه به مفهوم مشارکت صرف در یکدیگر بلکه مشابهتی بینادین میان این دو».[۳۶] این حالت از نگاه غربی به وحدت وجود^۱ نزدیک می‌شود، ذن این مقایسه را نمی‌پذیرد زیرا وحدت وجود مفهومی تصنعی از وحدتی طبیعی و خودانگیخته است. وحدت بشر و طبیعت بیان ناب خود را در باغ ذن می‌یابد: آن‌گاه که عابد ذن بی‌وقفه باغ خود را می‌آراید، هرس می‌کند، علف‌های مزاحم را می‌کند و آن را پرورش می‌دهد «در حال تداخل با طبیعت نیست زیرا خود جزئی از طبیعت است».[۳۷] این وحدت در ارتجاعی‌ترین شکل آن (دست‌کم برای اذهان غربی) به‌طور تمثیلی این‌طور بیان می‌شود: همان‌طور که ماهی در آب شنا می‌کند و هرگز از آن بیزار نمی‌شود بشر نیز هیچ‌گاه نباید از طبیعتی که در آن زندگی می‌کند خسته شود.

در فیلم‌های آزو بزرگ‌ترین کشمکش (و بزرگ‌ترین سرخوردگی ناشی از آن)، روان‌شناسانه یا سیاسی یا خانوادگی نیست بلکه به عبارت دقیق‌تر «محیطی» است. این‌که پیر و جوان، والدین و فرزندان، صنعتگران و کارمندان از ایجاد ارتباط با یکدیگر عاجزند، همه ابعادی از این مسأله‌ی واحد است که امروزه فرد ژاپنی نمی‌تواند با محیط خود رابطه برقرار کند. یکی از شخصیت‌ها در فیلم *اواخر پاییز* در حین ساکی خوری که توهمات او را زدوده است می‌گوید: «زندگی بسیار ساده است؛ آدم‌ها هستند که قصد دارند آن را پیچیده کنند». این یأس و ناامیدی در صحنه‌ی ساکی خوری مشابهی در فیلم *اوایل بهار* نیز منعکس است. یکی از شخصیت‌ها در آن‌جا می‌گوید: «دنایای امروز چنگی به دل نمی‌زند» و دوستش جواب می‌دهد «این سرنوشتی است که در کمین ماست: سرخوردگی و تنهایی». این عبارات نشانه‌ی فروپاشی نگرش سنتی به طبیعت در هنر ذن است. چگونه بشر می‌تواند زندگی را بغرنج کند یا چگونه ممکن است ماهی آب را بغرنج کند؟ در نظر آزو این موضوع همان تهدید بزرگ نوگرایی است، که یگانگی سنتی را به خطر می‌اندازد و وقتی آن وحدت متزلزل می‌شود بقیه‌ی ساختارها - خانه، اداره - نیز شروع به فروپاشی می‌کند. این عدم وحدت موجود یا بالقوه‌ی میان بشر و طبیعت همواره دستمایه‌ای برای هنر ژاپن بوده است ولی در جریان نوسازی ژاپن حالتی روان‌گسیخته^۲ یافته است. بی‌حرمتی جوان پس از جنگ ژاپنی نسبت به والدین و رهبران سیاسی (جلوه‌های این بی‌حرمتی در فیلم‌های آزو در مقایسه با کارگردانان جوان‌تر مثل هانی و اوشیما ملایمتی استثنایی دارد) مصداق بی‌حرمتی آنان به مفاهیم سنتی پذیرش و «تداوم» است. آزو با آفرینش حقایق سنتی هنر ذن در یک متن معاصر و سینمایی، به نبود وحدت در

زندگی ژاپنی واکنش نشان می‌دهد. او طبیعتاً بیش‌تر پذیرای نسل قدیم است زیرا آن‌ها به فرهنگ سنتی نزدیک‌ترند و افزون بر این، زمان خود آواره، یعنی حال و هوای پاییز را، برمی‌انگیزند. اُزودر سال ۱۹۵۸ گفت: «من بیش از جوانان، با افراد مسن همدلی دارم. مضمون بسیاری از فیلم‌های اخیر، تمایل به انکار ارزش‌های نسل قدیم و در مقابل تأیید رفتار افسارگسیخته‌ی نسل جوان دارد. ولی نسل قدیم از شورش بی‌هدف جوانان ناراحت و آماده‌ی رویارویی با آنان است.» [۳۸] با الهام از سنت هنر ذن، اُزو پیوندی تصنعی میان پیر و جوان یا بشر و طبیعت برقرار نمی‌سازد بلکه این عناصر را در متن گسترده‌تر فوریت قرار می‌دهد که همه چیز را دربر می‌گیرد و متأثر می‌سازد. دختر فراری و متعلق به نسل پس از جنگ در فیلم *شفق توکیو* (۱۹۵۷)، از همان «اندوه همدلانه‌ای» خبر می‌دهد که قلب پدر محترم و مورد سوء تفاهم قرار گرفته‌اش را انباشته است.

فیلم *طعم چای سبز بعد از برنج* یکی از ناموفق‌ترین فیلم‌های مؤخر اُزو است. زیرا او قاعده‌ی خود مبنی بر قرار دادن کشمکش‌های ظاهری در متن وسیع‌تری از فوریت را زیرپا می‌گذارد. اُزو کشمکش والد و فرزند را با اثبات این‌که هر دو بدون توجه به تفاوت‌های شخصیتی، در مفهوم عمیق در مونولو آواره سهیم هستند، برطرف می‌سازد. در عین حال، اُزو در فیلم *طعم چای سبز بعد از برنج* کوشیده است بیش از آن‌که هم‌چون فیلم‌های دیگرش شناخت تدریجی شخصیت‌ها از حضور دائم آواره را تصویر کند، گذر و دگرگونی از سردی و بی‌مهری به آواره را نمایش دهد. در نتیجه «تحول» همسر به هیچ‌وجه قانع‌کننده نیست و اُزو برای برآوردن مقصود خود به استفاده‌ای نادر از یک ترفند داستانی^۱ توسل می‌جوید (هواپیمای شوهر به علت هوای نامساعد مجبور به بازگشت می‌شود). «تحول» زن، با اعتقاد ذن مبنی بر حضور دائمی وحدت و این‌که تنهایی بشر آگاهی از این وحدت است در تضاد قرار می‌گیرد. «تحول شخصیت» ممکن نیست زیرا بر تغییر دلالت می‌کند، یعنی در جایی که زمانی تفرقه وجود داشته اکنون وحدت حاکم شده است - و این اصل جاودانگی وحدت را خدشه‌دار می‌سازد. اُزو احتمالاً از اشتباه خود در فیلم *طعم چای سبز بعد از برنج* آگاه بوده است، چه از آن پس هیچ‌گاه به ایجاد تحولی این چنین آشکار در شخصیت مبادرت نکرد و حتی یک بار تصدیق کرد که *طعم چای سبز بعد از برنج* «خوب ساخته نشد» [۳۹].

با توجه به تأکید همیشگی اُزو، بر وحدت در برابر تفرقه و بر آواره در برابر کشمکش، وی در واقع حامی پیر یا جوان نبود بلکه از وحدت سنتی دفاع می‌کرد: «فیلم‌هایش با چنان دقتی زندگی ژاپنی را بازتاب می‌دهد که اُزو را، بیش از هر کارگردان دیگری، می‌توان سخنگوی هر دو نسل پیر و جوان به حساب آورد» [۴۰].

1. gimmick



قطعه‌ی ختمایی نهایی از فیلم *داستان توکیو*: «آخرین قطعات ختمایی در فیلم‌های اُزو در حکم تأیید دوباره طبیعت یا درواقع سکوت و تهی‌گونگی نهایی هستند».

نماهای انتهایی فیلم‌های اُزو هم‌چون قطعات ختمایی در حکم تأیید دوباره‌ی طبیعت است. این نماها ممکن است چیزی کهن، مثلاً یک کوه را نشان دهد. هم‌چنین ممکن است عناصری امروزی نظیر قایقی در رودخانه یا دودکشی را با آن تلفیق کنند. این نماها به‌مثابه آخرین قطعات ختمایی یا سکوت و تهی‌گونگی نهایی است. اُزو نه با استفاده از طرح داستانی یا مکاشفه‌ی روان‌شناسانه بلکه با ترکیب بشر و طبیعت با زندگی و اندیشه‌ی ذن کشمکش آن دو را حل می‌کند. او کشمکش بشر و طبیعت را حذف نمی‌کند بلکه از آن فراتر می‌رود.

فرهنگ و هنر ذن، استعاره‌ای دقیق برای فیلم‌های اُزو است. با وجود این، پیشینه‌های دیگری نیز می‌توان برای تکنیک‌های اُزو یافت: تکرار طوطی‌وار حرکت، که از شوخی‌های رایج در سینمای کمدی صامت ژاپن به حساب می‌آید و در تکنیک اُزو تلفیق شد و نماهایی با دوربین ساکن. اُزو یکبار با لحنی نیمه شوخی اظهار کرد که استفاده از نمای ساکن به دلیل این واقعیت

است که از دالی نمی‌توان در زاویه‌ای تا این حد پایین استفاده کرد. البته علاوه بر این‌ها، «شخصیت» آزو نیز رویکرد وی را به فیلم‌سازی تحت تأثیر قرار داده است. ولی به‌طور کلی تکنیک‌های آزو آن‌چنان مشابه با روش‌های سنتی ذن است که تأثیر آن آشکار و بدیهی است و در نتیجه می‌توان فرض کرد که شخصیت آزو هم‌چون هر هنرمند سنتی فقط تا آن‌جا ارزش‌مند است که تز وی را بیان کند. شخصیت او هم‌چون شخصیت‌های آثارش با مفهومی فراگیر از مونونو آواره در آمیخته است و - به‌منزله‌ی دستاورد نهایی هنر ذن - سرانجام از آن غیرقابل تشخیص می‌شود.

آزو به تدریج قابلیت‌های هنر ذن را به تصاویر متحرک منتقل کرد. او عناصری را استفاده کرد که لزوماً به فرهنگ ژاپنی محدود نمی‌شد. بلکه در فرانسه، دانمارک، ایتالیا، ایالات متحد و هر جای دیگر که هنرمندان تلاش می‌کنند «متعال» را در تصاویر متحرک بیان کنند، این عناصر دیده می‌شود. در واقع، این عناصر، کیفیات مشترک سبک استعلایی است و از سه مرحله‌ی پی در پی تشکیل می‌شود. در این بخش کوشش خواهد شد که این مراحل سه‌گانه در فیلم‌های آزو مشخص شود و در فصل بعد که درباره‌ی برسون است درباره‌ی اجزای تشکیل‌دهنده و تأثیرات این مراحل روی تماشاگر به نحو دقیق‌تری بحث خواهد شد. نمی‌توان از منظر یک فرهنگ منفرد (مثلاً ذن) به تحلیل سبک استعلایی پرداخت زیرا در این صورت ممکن است این سبک ثمره‌ی انحصاری آن فرهنگ به‌نظر آید. جهت تعیین کیفیات عام این سبک، باید مراحل آن را به نحوی که هنرمندانی با فرهنگ‌های گوناگون از آن بهره‌گرفته‌اند مطالعه کرد. البته می‌توان سبک استعلایی را از فرهنگ ذن جدا کرد ولی بررسی کلیت آن منوط به آگاهی از کارکرد آن در نقاط دیگر است.

در پس فرهنگ ذن: سبک استعلایی

تمایل آزو و برسون و تا حدی درایر و دیگران برای بیان آواره یا کمال مطلوب یا امر وجدآور (این اصطلاحات هر چند مترادف نیست، هر سه به متعال اشاره دارد) در مراحل سه‌گانه‌ی سبک استعلایی صورت‌بندی شده است و شاید تصادفی نیست که این مراحل با ضرب‌المثل کلاسیک ذن منطبق است: «وقتی شروع به مطالعه‌ی ذن کردم، کوهستان تنها کوهستان بود، وقتی فکر کردم که ذن را فهمیده‌ام، کوهستان دیگر کوهستان نبود، ولی وقتی به شناخت کاملی از ذن رسیدم کوهستان دوباره کوهستان شد». مراحل سبک استعلایی بدین قرار است:

۱. مرحله روزمره: بازنمایی دقیق خمودگی و ابتذال زندگی روزمره تا آن‌چه آیره از قول ژان

بارن آن را «روزمرگی» [۴۱] می خوانند.

در گذشته چنین رویکردی «واقع گرایی» خوانده می شد ولی به تعبیر دقیق تر، گونه ای سبک پردازی است. تمایل به پالودن زندگی از هر حالتی، غالباً موجب انحراف از واقعیت روزمره می شود، چرا که به هر حال زندگی لحظاتی نمایشی و ملودراماتیک دارد. اگر به گونه گونی رو آوریم یکنواختی را نادیده گرفته ایم، اگر صداها را انتخاب کنیم سکوت را نادیده گرفته ایم و اگر کنش ها را نمایش دهیم آرامش و سکون را نادیده گرفته ایم. در هر حال مسأله «واقعیت» در میان نیست. روشن است که چرا هنرمند استعلایی در سینما - که رسانه ای است واقعگرا - زندگی را این گونه باز می نمایند: این بازنمایی، واقعیت را برای ورود «متعال» آماده می کند، به همان طریق که چا - نو - یو (مراسم چای) نوشیدن چای [امر عادی و روزمره] را برای آفریدن حالات فوریو آماده می کند. مرحله ی روزمره، ابتدایی ترین جلوه های زندگی را تجلیل می کند، یعنی پیشامدهای عادی که زندگی را از مرگ و جاندار را از بی جان جدا می سازد، پیشامدهایی که بسیاری از مردم آن را با خود زندگی برابر می گیرند. مرحله ی روزمره بر قدرت پوشالی انسان روزمره می افزاید (توهم این که کوه از نظر عادی تنها یک کوه است)، تا در مرحله ی بعد آن را فرو ریزد.

هنرمندان بسیاری از واقعگرایی به عنوان تخته ی پرشی برای رسیدن به تعبیر دیگری از زندگی استفاده می کنند و محیطی به ظاهر واقعی را با خیال بافی، اسطوره های ملی، اکسپرسیونیسم و غیره می پوشانند. این گرایش برای آفرینش واقعیتی زوال پذیر در شکل افراطی خود به مرحله ی روزمره می انجامد. این واقعیات ساختگی اغلب به گونه ای طراحی شده است که به راحتی به فیلم ساز امکان گریز می دهد. برای مثال تعجبی ندارد اگر «واقع گرایی» بی رحمانه ی بونوئل در فیلم فراموش شدگان که از احساس انباشته شده است، بعد در طول فیلم از مرزهای واقع گرایی عبور می کند و به فانتزی می انجامد. این مورد، نقضی برای فیلم بونوئل نیست بلکه تنها اشاره به این نکته دارد که «واقع گرایی» وی که مقدمه ای برای خیال بافی است با مرحله ی روزمره در سبک استعلایی منطبق نیست. مرحله ی روزمره می کوشد تا همه گریزگاه ها را مسدود کند و هر نوع تعبیر جانبدارانه ی از «واقعیت» را کنار نهد، حتی اگر این تعبیرات فنون واقع گرایی باشد که به طور قراردادی پذیرفته شده است، نظیر شخصیت پردازی و استفاده از زوایای متعدد دوربین و اثرات صوتی نمایش. در مرحله ی روزمره هیچ چیز نمایشی و گویا نیست، همه چیز سرد و بی روح است.





پنج نمای آغازین از فیلم *بعد از ظهر پاییزی*: «مرحله روزمره ابتدایی‌ترین جلوه‌های زندگی را تقدیس می‌کند و بر قدرت پوشالی انسان روزمره می‌افزاید».

سبک پردازی در فیلم‌های اُزو تقریباً کامل است، همه‌ی نماها از ارتفاعی واحد، همه‌ی ترکیب‌بندی‌ها ایستا، همه‌ی گفت‌وگوها یکنواخت، همه‌ی حالات ملایم و همه‌ی قطع‌ها ساده و قابل پیش‌بینی است. هیچ کنشی، تفسیری بر کنش دیگر نیست، هیچ حادثه‌ای به گونه‌ای خشک و انعطاف‌ناپذیر به حادثه‌ی بعدی منجر نمی‌شود و هیچ نشانی از نقاط اوج و شروع و پایان درام‌های قراردادی دیده نمی‌شود. «کنش» معمولاً در وسط صحنه روی می‌دهد. صحنه‌ای برپا شده است، انتظار پیشامدی می‌رود، مکالمه‌ای در می‌گیرد، به نظر می‌رسد که یکی دو جمله از گفت‌وگو اهمیت دارد، ولی مکالمه از آن‌ها در می‌گذرد، گفت‌وگو رضایت‌بخش و قانع‌کننده نیست، آدم‌ها از صحنه خارج می‌شوند و تصویر به پایان می‌رسد. با قرار دادن کنش در وسط صحنه (برسون از این تکنیک در موارد ساده‌ای مثل باز کردن در استفاده می‌کند و در فیلم‌های

بوتیچر این شیوه همه‌ی داستان را دربر می‌گیرد)، کنش از معنای پالاینده‌ی خود محروم می‌شود و درون جریان زندگی قرار می‌گیرد و دوباره سبک‌پردازی می‌شود. همه‌ی جنبه‌های فیلم‌سازی آزو - خط داستان، بازیگری، کار دوربین و نوار صدا - مشمول محدودیت شدید مرحله‌ی روزمره است. فتون دقیق ایجاد این محدودیت گرچه شاید هم‌اکنون آشکار شده است، با وجود این هنگام بحث درباره‌ی استفاده‌ی برسون از روزمرگی بار دیگر مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

اگر مرحله‌ی روزمره به‌خودی‌خود هدف بود، آنگاه نه مرحله‌ای در داخل یک سبک، بلکه خود به تنهایی یک سبک مستقل محسوب می‌شد. همان‌طور که از فحوای این اصطلاح (مرحله‌ی روزمره) برمی‌آید هنرمند زندگی را یکسر عاری از معنی، حالت، درام یا پالایش روانی می‌بیند، یعنی آن‌چه در فیلم‌های اولیه‌ی وار هول می‌بینیم. ولی مرحله‌ی روزمره، بخشی از سبک استعلایی، آشکارا پیش درآمدی بر لحظه‌ی رهایی است، آنگاه که واقعیت عادی تعالی می‌یابد.

۲. ناهمگونی: تفرقه‌ی واقعی یا بالقوه‌ی بشر و محیطش که در کنشی تعیین‌کننده به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد؛ آن‌چه ژان سمولونه در موقع نوشتن از فیلم‌های برسون آن را «لحظه‌ی تعیین‌کننده»^۱ می‌نامد. [۴۲]

ناهمگونی شکافی در حال رشد در سطح راکد واقعیت روزمره است و اگر خود را به مثلث فریتنگ^۲ محدود کنیم می‌توان آن را رویداد برانگیزاننده توصیف کرد. در این مرحله نسبت به واقعیت سرد مرحله‌ی روزمره سوءظن ایجاد می‌شود. بیننده بو می‌برد که شاید چیزی بیش از هستی روزمره در زندگی وجود دارد، این‌که شاید کوهستان به‌راستی کوهستان نیست. این حس، واکنشی دوگانه در بیننده ایجاد می‌کند، چرا که در مرحله‌ی نخست عواطف وی انکار و نیز بی‌فایده قلمداد می‌شود، در حالی‌که در مرحله‌ی دوم این حس به او دست می‌دهد که در این جهان مبتذل همه چیز درست و حقیقی نیست. بیننده در حال و هوایی از انتظار به‌سر می‌برد، او برای تعیین نقش احساس خویش راهی را جست‌وجو می‌کند.

ناهمگونی نتیجه‌ی پیوست آن چیزی که آیفره آن را «تراکم انسانی»^۳ می‌نامد به متن سرد و بی‌روح مرحله‌ی روزمره است. آیفره نوشته است: ایجاد توهم نسبت به واقعیت ارزش‌های

1. Un moment decisif

۲. گوستاو فریتنگ منتقد ادبی آلمانی زبان، درام را نموداری به‌شکل مثلث تعریف می‌کند که زوایای آن به‌ترتیب عبارت است از کشمکش، بحران و گره‌گشایی. (مترجم)

3. Human density

متعالی بسته به حضور حداقلی از واقعیت ارزش‌های انسانی است. «اگر قرار است امور افسانه‌ای چیزی پیش از الگویی انتزاعی از تمثیل‌ها یا تردستی‌های بی‌معنی شود نیاز به تراکم حضور انسانی دارد». [۴۳] در این مرحله از فیلم‌های سبک استعلایی، غلیان توضیح‌ناپذیری از احساس بشری وجود دارد که چه بسا هیچ مناسبتی ندارد. این حس همدردی شدید منحصر به فرد می‌نماید، چرا که به گونه‌ای ناگهانی و غیرمنتظره ظاهر می‌شود و از محیط عینی فیلم سرچشمه نمی‌گیرد. اگر انسان در محیطی سرد و بی‌روح احساسی حقیقی و لطیف دارد به ناچار نوعی ناهمگونی میان بشر و محیطش هست. اگر محیط بدون حس است پس احساس بشر از کجا سرچشمه می‌گیرد؟

با بررسی دقیق‌تر درمی‌یابیم که این «تراکم انسانی» در حقیقت تراکمی معنوی است. این حس همدردی و رقت نامحدود، بیش از آن مقداری است که هر انسانی می‌تواند تحمل کند یا بپذیرد. وجوه تمایز این حس، جدیت و رنج است که در واقع از عذاب مقدس^۱ ناشی می‌شود.

نمی‌توان پذیرفت که این حس همدردی شدید از محیطی سرد و بی‌روح یا از غریزه‌ی بشر ناشی شده است بلکه صرفاً ناشی از تماس با مبنای متعالی وجود است. به عبارت دیگر، عاطفه‌ای است کاملاً نابجا و بیش از ابزار بودن، تعهدی است در قبال محیطی بدون احساس. «شکاف در حال رشد در سطح راکد واقعیت روزمره» بدل به گسستی آشکار می‌شود و عاقبت در لحظه‌ی کنش تعیین‌کننده، فورانی از عواطف معنوی به وجود می‌آید که در محدوده‌ی مرحله‌ی روزمره یکسر توضیح‌ناپذیر است.

در خلال مرحله‌ی ناهمگونی، بیننده احساسات و تجربیات دردناک بشر را روی پرده می‌بیند؛ با وجود این نشانی از امر متعال نمی‌بینیم، در عوض صرفاً تشیی یکسر حل‌ناشدنی میان حد اعلای تجلی و نبود تجلی بشر وجود دارد. مرحله‌ی ناهمگونی، گسستگی روحی - حسی شدید نسبت به وجود دو دنیای متضاد - را به بیننده انتقال می‌دهد.

زیربنای فیلم‌های آزو نوعی ناهمگونی بالقوه میان بشر و طبیعت است. به باور او بشر و طبیعت سیر واحدی ندارند. بلکه بیش‌تر جدا از یکدیگر به نظر می‌رسند. در متن ساختار سنتی فیلم‌های وی این جدایی بی‌تردید واکنشی روان‌گسسته مانند تولید می‌کند. این ناهمگونی، زمانی آشکار می‌شود که آزو قطعات ختامي یکسان را به صحنه‌های خانوادگی متباین پیوند می‌دهد. قرار دادن نمایی از کوهستان با قله‌ی پوشیده از برف در پی گفت‌وگوی بزرگترها به روشنی بر یگانگی‌ای اشاره می‌کند که آنان آرزومند آن‌اند، ولی همان‌نما پس از جدلی میان

والدین و فرزندان از بی معنایی یگانگی سنتی در ساختار خانواده‌های پس از جنگ خبر می‌دهد. قطعات ختامي صرفاً تأییدی بر یگانگی بشر و طبیعت نیست، بلکه شرحی از سرِ ناخشنودی بر نبود آن نیز هست.

ناهمگونی در فیلم‌های اُزو بیش‌تر نتیجه‌ی تراکم انسانی غریبی است که با مدرکات عینی محیط ناهمخوان می‌نماید و در لحظه‌ی کنش تعیین‌کننده به صورت نوعی بار معنوی متجلی می‌شود. در همه‌ی فیلم‌های اُزو حس همدردی به صورت جریانی درونی حضور دارد و علی‌رغم این‌که آشکارا بیان نمی‌شود، به نظر می‌رسد به گونه‌ای ذاتی در رفتار شخصیت‌ها با یکدیگر و مهم‌تر از آن در رفتار کارگردانشان با آن‌ها وجود دارد. بیننده حس می‌کند که احساسی عمیق و بکر در زیر سطح ظاهری فیلم وجود دارد. این «حس» همدردی معمولاً آشکار نیست و به گفت‌وگو یا شیوه‌های تدوین بستگی ندارد بلکه به تغییرات جزئی درون قاب مربوط است. منتقد ژاپنی، تادائوساتو، مثالی از این مورد را یادآوری می‌کند: در فیلم *اواخر بهار* عمه و برادرزاده در جلوی خانه نشسته و با میهمان خود خداحافظی می‌کنند، اُزو صحنه را به شیوه‌ی همیشگی خود فیلم‌برداری می‌کند؛ نمایی از روبه‌رو زن‌ها را در حال تعظیم و نهادن دست‌ها به روی تاتامی نشان می‌دهد، ولی ناگهان خانم‌ها نظم و توازن را که برای تکنیک اُزو بسیار بنیادی است می‌شکنند و بخش بالایی بدنشان به شکلی بی‌قواره و در حالتی نامتوازن حرکت می‌کند، یکی به راست و دیگری به چپ. این حالت حرکتی ناچیز است که بیش‌تر در زندگی طبیعی دیده شده است ولی در متن دقیق و حساب‌شده‌ی مرحله‌ی روزمره فیلم‌های اُزو این حرکت بارقه‌ای از تراکم انسانی ایجاد می‌کند. ساتو می‌نویسد: «چه بسا در تصویری که توازن هندسی دقیقی دارد، مشاهده‌ی حرکت یک انسان که با ظرافت این توازن را بهم می‌ریزد موجب شود تا این حرکت در نظرمان بدیع جلوه کند».[۴۴]

اُزو به همین شیوه‌ی دوگانه، همزمان هم خنده و هم همدلی بیننده را نسبت به شخصیت‌های خود برمی‌انگیزد. حتی هنگامی که شخصیت‌هایش را مسخره می‌کند، هم‌چون صحنه‌ی مشروب‌خوری در فیلم *داستان توکیو* (۱۹۵۳)، در عین حال همدلی ما را نیز نسبت به آن‌ها برمی‌انگیزد. دوربین خیره‌ی اُزو که آماده است با بی‌طرفی همه‌ی جنبه‌های رفتار انسان، خواه جنبه‌ی مضحک و خواه جنبه‌ی نجیب آن را، بدون هیچ تفسیری زیر نظر بگیرد بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد که کارگردان با بازیگرانش همدردی می‌کند چرا که حتی به ابلهانه‌ترین احساسشان نیز احترام می‌گذارد، ولی در عین حال در حد ناظری عینی باقی می‌ماند. علی‌رغم این‌که شخصیت‌ها به ماشین‌های خودکار می‌مانند به تناوب حالات طبیعی نیز دارند. بدین ترتیب حس آزارنده‌ی ناهمگونی پیوسته افزایش می‌یابد.



چیکو هیگاشیاما و تسوکو هارا در فیلم *داستان توکیو*: کثایه‌ی موجود در مرحله ناهمگونی. «چه خوب است که در رختخواب پسر مرحوم می‌خوابم».

ناهمگونی در این شکل ملایم غالباً با حسّی فراگیر از طنز نمایان می‌شود. در فیلم‌های سبک استعلائی، طنز، پاسخی موقت به زندگی در جهانی دوگانه است. نگرش شخصیت‌های اصلی به امور اطراف خودگونه‌ای آگاهی فارغ‌دلانه است. آنان در امور نیک و بد به یکسان طنز می‌یابند و هیچ چیز را قضاوت نمی‌کنند. آن‌ها با طنز به زندگی می‌نگرند و کارگردانان نیز با آن‌ها رفتاری طنزآمیز دارند. در فیلم‌های برسون، درایر و بوتیچر، طنز حضوری آشکار دارد ولی در فیلم‌های آزو نیز می‌توان نشانی از آن یافت. در *داستان توکیو* وقتی که مادر بزرگ به عروس بیوه‌ی خود می‌گوید: «چه خوب است که در رختخواب پسر مرحوم می‌خوابم»، طنز آزو به‌طور کامل نمایان می‌شود. ولی بعد در همان فیلم با خود او نیز به شیوه‌ای طنزآمیز رفتار می‌شود: در حالی که پدر بزرگ از دور شاهد ماجراست، مادر بزرگ از نوه‌ی خود می‌پرسد که وقتی بزرگ شد می‌خواهد چه کاره شود، نوه به او محل نمی‌گذارد و با بازیگوشی دور می‌شود. موقعیت‌های طنزآمیز در فیلم *بعد از ظهر پاییزی* وارونه می‌شود؛ ابتدا دو دوست، کاوه‌ای و هیرایاما، دست به شوخی با یک پیشخدمت زن (و تماشاگر) می‌زنند، بدین صورت که با صراحت وانمود می‌کنند که شریکشان پروسور هوره‌ای به‌طور ناگهانی بر اثر افراط در شهوترانی مرده است. بعد، در طول فیلم کاوه‌ای و هوره‌ای شوخی مشابهی را با هیرایاما (و تماشاگر) می‌کنند، بدین ترتیب که وانمود می‌کنند نقشه‌های هیرایاما برای ازدواج دخترش با شکست روبه‌رو شده است. شوخی در

هر دو صحنه بر حسب معیارهای متعارف مغرضانه به نظر می‌رسد. [۴۵] ولی چون شخصیت‌های آزو عموماً نگرشی طنزآمیز به زندگی دارند چنین شوخی‌هایی به عنوان طنزی سبک پذیرفته می‌شوند. آزو به عوض استعلا و تعالی، از طنز برای رویارویی با ناهمگونی استفاده می‌کند.

استفاده‌ی آزو از دوگانگی و طنز شخصیت، مشابه با استفاده‌ی کارگردان چک، میلوش فورمن است و می‌توان مقایسه‌ی جالبی میان فیلم‌هایشان به عمل آورد. هر دو کارگردان شکلی از کم‌دی سبک را به کمال رسانده‌اند که در آن «واقع‌گرایی» مستند در تضاد با جلوه‌هایی از تراکم انسانی قرار می‌گیرد. ناهمگونی فیلم‌هایشان از طریق نگرشی کم‌دی - تراژیک به شخصیت و نوعی طنز منتج از آن نشان داده می‌شود. فیلم‌های اولیه آن‌ها با در نظر داشتن تفاوت‌های فرهنگی، بسیار به یکدیگر شبیه است. ولی فیلم‌های بعدی آزو به تدریج از مقوله‌ی کم‌دی سبک فاصله می‌گیرد و وزن و تأثیری را به دست می‌آورد که هنوز در کار فورمن یافت نشده است. چرا که آزو در فیلم‌های بعدی خود از سبک استعلایی بهره گرفته است. آزو با تبدیل واقع‌گرایی مصنوعی به واقعیت روزمره و خشک و با تبدیل ناهمگونی ملایم (دوگانگی شخصیت و طنز) به کنش تعیین‌کننده غیرمنتظره، تراکم انسانی را به تراکم معنوی بدل کرد. اگر فرض کنیم که فورمن و آزو از نقطه‌ی یکسانی در کم‌دی سبک شروع کرده‌اند (پیتز سیاه^۱ در مقایسه با به دنیا آمدن، اما...) شاید بتوان تصور آزو را چنین تصور کرد: دو عامل یعنی بالا رفتن سن و غرب‌گرایی ژاپن پس از جنگ، جدال ذاتی فرهنگ ذن با نوگرایی را در آزو تشدید کرد و او را واداشت تا به تدریج سبک روان گسیخته‌ی پیشین خود را شدت بخشد. به نحوی که اختلافات نمی‌توانست بیش از این بر طرف شود بلکه باید تعالی می‌یافت. حس همدردی در فیلم‌های بعدی آزو آن‌چنان ثقیل و نامتجانس است که عنصر خنده نمی‌توانست آن‌سان که در کم‌دی‌های سبک شاهد بودیم تجدید رابطه را موجب شود بلکه تنها گونه‌ای آگاهی عمیق و معنوی قادر به انجام این کار بود. (البته میلوش فورمن هنوز کارگردان جوانی است، هر چند که پایان سوررئالیستی فیلم مجلس رقص آتش‌نشانان^۲ نشان می‌دهد که در کار خود مسیر متفاوتی را در پیش گرفته است).

بنابراین، ناهمگونی روندی تدریجی است که در هر مرحله بیش از پیش پوسته‌ی سخت واقعیت روزمره را می‌فرساید. در ابتدا «حسی» از همدردی است که بیننده را آزار می‌دهد و حضور عواطف را به وی می‌باوراند، بدون این‌که نشانه‌ای محسوس به وی ارائه دهد؛ و عاقبت کنش تعیین‌کننده یعنی درخواست صریح واکنش عاطفی از بیننده هرگونه جلوه‌ی واقعیت روزمره را کنار می‌زند. کنش تعیین‌کننده که قراردادهای مرحله‌ی روزمره را می‌شکند، حادثه‌ای

1. Black Peter

2. Firemen's ball

باور نکردنی در بطن واقعیت پیش‌پا افتاده است که ایمان بیننده را طلب می‌کند. کنش تعیین‌کننده در قوی‌ترین شکل خود، هم‌چون *آردت* درایر معجزه‌ای تمام عیار است، نظیر زنده شدن یک مرده. این کنش در ضعیف‌ترین حالت نیز تا حدودی معجزه‌آسا است: رویدادی عاطفی و غیرعینی در محیطی عینی و سرد. موانع فنی‌ای که در مرحله‌ی روزمره به کار گرفته می‌شد به درجات مختلف کنار گذاشته می‌شود، موسیقی اوج می‌گیرد و بازیگران ابراز احساسات می‌کنند. مرحله‌ی روزمره عواطف بیننده را بی‌ارزش می‌ساخت و به وی نشان می‌داد که این عواطف بدون استفاده است. در حالی که ناهمگونی ابتدا عواطف را تحریک می‌کند و نشان می‌دهد که شاید این عواطف محلی از اعراب دارد و سپس در لحظه‌ی کنش تعیین‌کننده ناگهان و به شکلی توضیح‌ناپذیر نهایت واکنش عاطفی بیننده را طلب می‌کند. نحوه‌ی واکنش بیننده به این تقاضا، روی هم رفته مشخص می‌کند که آخرین مرحله از سبک استعلایی یعنی ایستایی تا چه حد قرین موفقیت خواهد بود.

در فیلم‌های آزو کنش تعیین‌کننده در قیاس با فیلم‌های برسون و درایر کم‌تر آشکار و دراماتیک است. در فیلم‌های آزو چه بسا چندین کنش تعیین‌کننده به‌عنوان مقدمه‌ای بر کنش تعیین‌کننده‌ی نهایی مشاهده شود.

برای مثال در فیلم *بعد از ظهر پاییزی* هر قطعه‌ی ختامی یک کنش تعیین‌کننده‌ی کوچک است - ورود ناگهانی موسیقی چهار جهتی^۱ غربی واکنش عاطفی بیننده را طلب می‌کند، در حالی که تنها، منظره‌ای از طبیعت بی‌جان بر پرده دیده می‌شود. به‌علاوه در این فیلم سه صحنه وجود دارد که در آن‌ها قطعه‌ی ختامی با اشک و اندوه همراه است. پیر دختر صاحب ماکارونی فروشی وقتی پدرش را مست به خانه می‌آورند شروع به گریه می‌کند، دختر هیرایاما وقتی درمی‌یابد که مرد جوان مورد علاقه‌اش پیش‌تر ازدواج کرده، گریه سر می‌دهد و در پایان فیلم خود هیرایاما پس از ازدواج دخترش به آرامی می‌گرید. در همه‌ی موارد شخص در تنهایی گریه می‌کند. به عبارت دیگر، این گریه، نمایشی در حضور دیگران نیست بلکه برون‌ریزی عمیق‌ترین عواطف است. در این جا نیز گریه به‌سان گریه‌ی مشهور ستسوکوها را در پایان فیلم *داستان توکیو* پذیرفتنی ولی غیرمنتظره است. به‌ظاهر بیننده انتظار چنین فورانی از عواطف را ندارد. در فیلم *بعد از ظهر پاییزی* هر رخدادی با شکیبایی کامل پذیرفته می‌شود. حتی وقتی که کاوه‌ای و هوره‌ای دست به شوخی «مغرضانه‌ی» خود با هیرایاما می‌زنند، او تنها با حالت تسلیم و رضا سر تکان می‌دهد. به عبارت دیگر جدا از مواردی نادر و تعیین‌کننده، طنز و روزمرگی مانع از هر گونه ابراز احساس می‌شود.

تام میلن درباره کنش تعیین‌کننده نهایی یعنی گریه‌ی هیرایاما در تنهایی، می‌نویسد: «به‌ظاهر هیچ‌چیز برای عمق عاطفی صحنه‌ی پایانی آماده نشده است، با این حال این صحنه برای روند فیلم اوجی کاملاً طبیعی به حساب می‌آید».[۴۶] در طول فیلم بعد از ظهر پاییزی هیرایاما نمونه‌ی کاملی از شکیبایی است. هیچ مصیبتی قادر نیست ظاهر سخت و سرد وی را آشفته کند. نگرش خلل‌ناپذیر و طنزآمیز وی اجازه نمی‌دهد تا هیچ‌چیز بر وی تأثیر آشکاری بگذارد. بنابراین، وقتی «هیچ» - هیچ دلیل مشخصی برای گریه‌اش وجود ندارد - او را چنین عمیق تحت تأثیر قرار می‌دهد، گریه‌ی وی کنشی تعیین‌کننده است. این صحنه، ناهمگونی نهایی در محیطی است که به‌گونه‌ای فزاینده نامتجانس شده است و در واقع، بیننده را نسبت به دیدگاه خاصی متعهد می‌سازد. اگر بیننده این صحنه را بپذیرد - یعنی اگر آن را باور کردنی و با معنی بیابد - طبعاً بسیاری چیزهای دیگر را نیز می‌پذیرد. ساختاری فلسفی را می‌پذیرد که ناهمگونی تام را مجاز می‌داند: ناهمگونی حسی عمیق و غیرمنطقی و فوق بشری با محیطی سرد و بدون احساس. در واقع ساختاری را که او پذیرفته است می‌توان این‌گونه تأویل کرد: زمینه‌ی عمیقی از همدردی و آگاهی که بشر و طبیعت می‌توانند به تناوب آن را لمس کنند و این، البته همان «متعال» است.



کنش تعیین‌کننده در فیلم *داستان توکیو*: ستسوکو هارا به گریه می‌افتد. «عمق عاطفی صحنه‌ی پایانی ظاهراً بی‌مقدمه و بدون زمینه‌چینی قبلی است، اما در واقع نقطه اوجی کاملاً طبیعی برای روند کلی فیلم به حساب می‌آید».

ولی همان‌طور که میلن دریافته است چیزی وجود دارد که بیننده را برای صحنه‌ی پایانی فیلم بعد از ظهر پاییزی آماده می‌کند؛ در غیر این صورت بیننده بی‌درنگ آن را رد می‌کرد. آن «چیز» سبک استعلایی است که در سراسر فیلم در کار ساختن یک شکل است - ابتدا در مرحله‌ی روزمره و سپس در درجات رو به رشد ناهمگونی - که می‌تواند کنشی تعیین‌کننده را در خود جای داده، آن را باور کردنی جلوه دهد و پس از آن به ایستایی بدل کند.

۳. ایستایی: ^۱ منظری ساکن از زندگی که ناهمگونی را برطرف نمی‌سازد بلکه از آن فراتر می‌رود.

ایستایی آخرین دستاورد سبک استعلایی است: منظری ساکن از زندگی که در آن کوهستان باز هم کوهستان است. چه بسا در مرحله‌ی سوم با امور توضیح‌ناپذیر روبه‌رو شویم، با وجود این، تکنیک‌های به کار رفته در آن «مبهم‌تر» از مراحل اول و دوم نیست. این مرحله آغاز و پایان معینی دارد: با دوره‌ای از ناهمگونی آغاز می‌شود و به دوره‌ای از ایستایی ختم می‌شود و در میان آن لحظه‌ی نهایی ناهمگونی، یعنی کنش تعیین‌کننده قرار می‌گیرد که تجلی متعال را ممکن می‌سازد. سبک استعلایی توضیح‌ناپذیر و جادویی نیست: هر جلوه‌ای از آن دلیل خاص خود را دارد و هر گونه تجربه‌ی بیننده از ایستایی بر دلیلی موجه استوار است.

کنش تعیین‌کننده ناهمگونی را بر طرف نمی‌سازد بلکه آن را در ایستایی به سکون می‌کشانند. ذهن استعلایی، چه بسا بشر و طبیعت را همواره در کشمکش بیابد، ولی آن دو به گونه‌ای متناقض‌نما یکتا و یگانه‌اند. در فیلم‌های اُزو هم‌چنان‌که در آیین ذن، ایستایی حالات فورویو خصوصاً مونونو آواره را ایجاد می‌کند. بشر و طبیعت یک بار دیگر وحدت می‌یابند، وحدتی آمیخته با اندوه. «از این دیدگاه طبیعت به منزله‌ی لاهوت است. نامعقول بودن آن تردیدها و دودلی‌ها بشر را پشت سر می‌گذارد و ما نیز با تسلیم به آن یا به عبارت بهتر پذیرش آن از خود فراتر می‌رویم».[۴۷]

ایستایی تام یا حرکت منجمد شده علامت ویژه‌ی هنر مذهبی همه فرهنگ‌ها است. ایستایی، تصویری از واقعیت ثانوی را ارائه می‌دهد که می‌تواند به‌طور مستقل در کنار واقعیت متعارف قرار گیرد، زیرا این سکون مطلقاً غیر را متجلی می‌سازد. در فیلم‌های اُزو تصویر ایستایی در نمای ختایی نهایی ارائه می‌شود؛ منظری از طبیعت بی‌جان که به‌طور ضمنی به یکتایی اشاره دارد. این تصویر همان منظره‌ی محدودکننده‌ای است که فیلم با آن آغاز شده است: کوهستان دیگر بار کوهستان شده است، ولی به گونه‌ای یکسر متفاوت. شاید زیباترین تصویر ایستایی در فیلم‌های اُزو نمای طولانی گلدان در اتاقی تاریک، تقریباً در پایان فیلم *اواخر بهار* باشد. پدر و

دختر آماده می‌شوند تا واپسین شب خود را زیر سقفی واحد بگذرانند. چرا که دختر به زودی ازدواج خواهد کرد. آن‌ها خونسردانه راجع به روز زیبایی که داشته‌اند گفت‌وگو می‌کنند، انگار که با روزهای دیگر هیچ فرقی نداشته است. اتاق تاریک است، دختر پرسشی می‌کند ولی پاسخ نمی‌گیرد. سپس نمایی از پدر را می‌بینیم که خوابیده است، بعد نمایی از دختر که به او نگاه می‌کند، آن‌گاه نمایی از گلدان در کنار دیوار که صدای خرناس پدر روی آن شنیده می‌شود، سپس نمایی از دختر که نیم لبخندی می‌زند، بار دیگر نمای طولانی به مدت ده ثانیه از گلدان و بازگشت به دختر که حالا تقریباً در حال گریه است و رجعتی نهایی به گلدان. در این صحنه گلدان به مثابه‌ی ایستایی است. شکلی که می‌تواند عاطفه‌ی عمیق و متناقض را بپذیرد و آن را به نماد چیزی یگانه و ماندگار و متعالی بدل کند.





پنج نمای پایانی فیلم *اواخر پاییز*: «ایستایی همان منظر محدودی را ارائه می‌دهد که فیلم با آن آغاز شده بود: کوهستان دیگر بار کوهستان شده است اما به گونه‌ای یکره متفاوت».

کنش تعیین‌کننده - اعجاز اشک‌ها - به خودی خود معنای اندکی دارد و کارایی عمده‌ی آن در آزمودن توانایی شکل حاکم بر فیلم است. سبک استعلایی - هم‌چون تصویر گلدان در فیلم *اواخر بهار* - شکلی است که چیزی عمیق‌تر از خود را نشان می‌دهد که همانا وحدت درونی همه‌ی چیزهاست. نکته‌ی دشوار ولی کاملاً اساسی آن است که سبک استعلایی یک شکل است نه یک تجربه. سبک استعلایی قصد ندارد بیننده را با گریه هیرایاما همراه کند، بلکه هدف آن پالودن اشک‌ها و ادغام آن در چارچوب شکلی بزرگ‌تر است. این شکل، هم‌چون آیین عشای ربانی، می‌تواند عواطف بسیاری را در خود جای دهد، ولی مبین چیزی مهم‌تر از آن عواطف است. در این جا قصد ندارم به مبحث امور توضیح‌ناپذیر وارد شوم، زیرا معتقدم که این «تطهیر اشک‌ها» دلایلی محکم و پدیدارشناسانه دارد. ولی هنوز هم ترجیح می‌دهم این مبحث را تا رسیدن به چشم‌انداز وسیع‌تر فیلم‌های برسون به تأخیر بیندازم.

روزمردگی و ناهمگونی اموری تجربی است که موجب تمسخر و آزار عواطف بیننده می‌شود. حال آن‌که مرحله‌ی ایستایی ماهیتی شکل‌گرایانه دارد، زیرا عواطف را در شکلی بزرگ‌تر ادغام می‌کند. مراحل روزمره و ناهمگونی، مسیری دشوار را برای عواطف بیننده ایجاد می‌کند و ایمان سخت و ثابتی را که بیننده از روی عادت به احساس خویش دارد تضعیف می‌کند، به این امید که او به پذیرش و درک مفهومی از زندگی گرایش یابد که بر طبق آن همه‌ی عواطف، هر چند متناقض، به خودی خود تیرویی ندارند بلکه صرفاً بخشی از یک شکل کلی‌اند که وحدت درونی همه‌ی پدیده‌ها را بیان می‌کنند. ایستایی با نمایش صحنه‌ای ایستا و سازمان یافته، چنین مفهوم بدیعی از زندگی را تقویت می‌کند. ایستایی در صورت موفقیت، همدلی را به درک زیباشناسانه و تجربه را به تجلی و عواطف را به شکل تبدیل می‌کند.

جدا کردن شکل و تجربه مته به خشخاش گذاشتن نیست بلکه تمایزی است که اهمیت

بنیادی دارد: شکل می‌تواند بیانگر «متعال» شود، حال آن‌که تجربه قاصر از آن است. شکل می‌تواند مبنای مشترک همه‌ی پدیده‌ها را نشان دهد، در حالی‌که تجربه صرفاً نشانگر واکنش فردی به آن مبنای مشترک است. لیکن هم شکل و هم تجربه ممکن است به تجربه منتهی شوند. شاید بتوان این مسأله‌ی غامض را به یاری این رشته حوادث احتمالی روشن ساخت: یک شکل معین (آیین عشای ربانی یا سبک استعلایی) «متعال» را بیان می‌کند. بیننده‌ای با مشاهده و درک آن شکل، استعلا و تعالی را تجربه می‌کند. آن‌گاه همین فرد به صرافت می‌افتد همان احساس را در دوستش ایجاد کند. بنابراین به دوستش دقیقاً توضیح می‌دهد که چه احساسی داشته. دوستش کنجکاو و تا حدی درگیر شده اما با وی در احساسات متعالی‌اش شریک نمی‌شود. بیننده برای این‌که استعلا و تعالی را به گونه‌ای موفقیت‌آمیز به آن شخص القا کند باید احساس خود را به یک شکل خاص (همان‌گونه که سبک استعلایی عمل می‌کند) تبدیل کند، که از طریق آن شخص مقابل می‌تواند «متعال» را مشاهده و سپس استعلا و تعالی را تجربه کند. بنابراین هیرایاما در فیلم *بعد از ظهر پاییزی* می‌تواند استعلا و تعالی را روی پرده تجربه کند و بیننده نیز با مشاهده‌ی وی در سالن سینما به همان تجربه دست یابد؛ و این مهم نه با تبادل عاطفی، بلکه صرفاً با مشارکت هم زمان در شکلی بزرگتر، برای آن دو حاصل می‌شود.

رویدادهای تعیین‌کننده و نماهای پایانی مرحله‌ی ایستایی منحصر به سبک استعلایی نیست. صحنه‌هایی نظیر شفا یافتن مرد کربه‌منظر به دست مسیح در فیلم *انجیل به روایت متی* اثر پازولینی و شفا‌ی دست قطع‌شده‌ی مرد روستایی به شفاعت شمعون در فیلم *شمعون صحرا* اثر بونوئل، هر دو نمونه‌ای از رویدادهای تعیین‌کننده است که شباهت بسیاری به زنده شدن مرده در فیلم *آردت* درایر، یا گریه‌ی هیرایاما در فیلم *بعد از ظهر پاییزی* دارد. به‌همین ترتیب، نماهای پایانی فیلم‌های *سانشوی مباشر* و *اوگتسو مونوگاتاری* از میزوگوشی و *کسوف* اثر آنتونیونی، با نماهای پایانی مرحله‌ی ایستایی در آثار آزو و برسون برابری می‌کند: عقب‌کشیدن دوربین از شخصیت‌های اصلی در تراولینگی طولانی، منظره‌ای ساکن از طبیعت پیرامون، اشاره‌ای قوی به وحدت کل هستی. با وجود این، هیچ‌یک از عناصر سبک استعلایی به تنهایی آن را مشخص نمی‌کند. فنون موجود در کنش تعیین‌کننده و ایستایی چه بسا در هر فیلمی یافت شود. استفاده از ایستایی، نمی‌تواند آنتونیونی را به هنرمند استعلایی تبدیل کند، همان‌طور که استفاده‌ی وار هول از مرحله‌ی روزمره و استفاده‌ی فورمن از ناهمگونی خفیف و استفاده‌ی بونوئل از کنش تعیین‌کننده، آنان را هنرمند استعلایی نمی‌سازد. آنان صرفاً بخش‌هایی از سبک استعلایی را به کار می‌گیرند و از آن استفاده می‌کنند. ولی دلبستگی آنان به «متعال» منحصر نمی‌شود.

تحلیل سبک استعلایی در فیلم‌های آزو با الهام از روش الیاده - ولفلین ممکن است بسیار

شبیه به تحلیلی فرهنگی بنماید، به این دلیل که ایده‌ی استعلا و تعالی در فرهنگ ذن نهفته است. این شیوه‌ی تحلیل که در پی ترسیم شکل‌های عام بیان معنوی است، به‌هنگام روبه‌رو شدن با پدیده‌های مشابه در فرهنگ‌های متفاوت نظیر «مقابل‌نگری»^۱ محاسن آشکاری دارد.

تادائوساتو در تحلیل فرهنگی خویش، یادآور می‌شود که شخصیت‌های اُزو اغلب رو به دوربین ایستاده‌اند. حتی اگر یکی از شخصیت‌ها به دیواری در فاصله‌ی سی سانتی‌متری خود خیره شود، اُزو به نحوی استعاری دیوار را «حرکت» می‌دهد تا بازیگر را از روبه‌رو فیلم‌برداری کند. ساتو این عمل را به درک سنتی اُزو از ادب و نزاکت نسبت می‌دهد:

«رفتار دوربین اُزو با شخصیت‌های فیلم شبیه به برخورد یک میزبان با میهمانان خود است. در مقابل، شخصیت‌های فیلم‌های اُزو نیز با یکدیگر به گونه‌ای رفتار می‌کنند که انگار همه‌ی آن‌ها در جایی میهمان هستند».

با این حال، اگر مقابل‌نگری را وجهی از وجوه سبک استعلایی تلقی کنیم (ابتدا در مرحله‌ی روزمره و سپس در ایستایی) شباهت‌های آشکاری با هنر دینی در بسیاری از فرهنگ‌ها خواهد داشت. مقابل‌نگری کاهنی^۲ ویژگی مشترک در شمایل‌نگاری بیزانسی و پیکرتراشی بدوی غرب افریقا است. هر چند که اُزو مقابل‌نگری را به‌منظور انتقال اصالت ژاپن سنتی به کار برده است، مهم‌تر از آن استفاده‌ی وی از مقابل‌نگری به شیوه‌ای است که هنرمندان دینی از آن استفاده کرده‌اند: القای برخوردی سرشار از خضوع و فروتنی میان بیننده و اثر هنری. تحلیل ولفلین در پی تعریف ریشه‌ها و پایه‌های شکل است و از این رو با سبک استعلایی که در پی تعیین ریشه‌های حس معنوی است مناسبت دارد.

سبک استعلایی در شرق و غرب

اثر هنری را تنها تا حدودی می‌توان از فرهنگ خود جدا کرد - بیش‌تر خصیصه‌های کار هنری به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با فرهنگ خویش آمیخته است. سبک استعلایی «طریق‌رهایی» از جهان خاکی به جهان دیگر است و بنابراین، سرچشمه‌های آن لزوماً ذاتی فرهنگ ویژه‌ای است که از آن ناشی می‌شود. تا لحظه‌ی «رهایی»، فرهنگ تأثیر نافذ خود را حفظ خواهد کرد.

هر هنرمندی مجبور است از مواد خام شخصیت و فرهنگ خویش استفاده کند. این مسأله به‌ویژه درباره‌ی اُزو، که به‌ظاهر یکسره به فرهنگ خویش محدود است، صدق می‌کند. بینندگان ژاپنی اُزو را از فرهنگ خود جدا نمی‌کنند. آن‌ها روی هم رفته فیلم‌های وی را صرفاً به‌چشم «سرگرمی» می‌نگرند. در فیلم‌های اُزو به‌دلیلی قابل قبول، نقطه‌ای که در آن جا سبک ذن متوقف

می‌شود و سبک استعلایی آغاز می‌شود، تقریباً غیرقابل تشخیص است. سبک استعلایی را نمی‌توان از چشم‌اندازی یکسر ژاپنی استخراج کرد، برای این کار به چندین چشم‌انداز فرهنگی نیازمندیم. اگر کارکرد مراحل سه‌گانه‌ی سبک استعلایی را در غرب (در فیلم‌های برسون) نشان دهیم می‌توان نه تنها سبک استعلایی را از فرهنگ ذن جدا کرد، بلکه وحدت آن را نیز آشکار ساخت. تفاوت‌های آزو و برسون فردی و فرهنگی است. حال آن‌که شباهت‌های‌شان از سبک واحدشان ناشی می‌شود، ولی تا رسیدن به لحظه‌ی ایستایی، تفاوت‌های فردی و فرهنگی اهمیت زیادی دارد. اگر ایستایی حاصل نشود استفاده‌ی مناسبی از روش الیاده - ولفلین میسر نخواهد بود. بدون ایستایی، به بیان متعال دست نمی‌یابیم و بدون بیان متعال، مناسبات بنیادین بینا فرهنگی ممکن نخواهد بود و بدون این مناسبات «شکلی جهانی از بازنمایی» وجود نخواهد داشت. گرچه آزو و برسون کارگردانان بارز سبک استعلایی‌اند و اگرچه هر دو سیر تکاملی روزمرگی - ناهمگونی - ایستایی را به کار گرفته‌اند، فیلم‌های‌شان همانند نیست، بلکه تفاوتی به میزان اختلاف شرق و غرب در آن‌ها به چشم می‌آید. جلوه‌های متعال در شرق و غرب تا پیش از مرحله‌ی ایستایی متفاوت است و فیلم‌های آزو و برسون این تفاوت‌ها را باز می‌تابانند.

کریستوفر داوسون میان نموده‌های فرهنگی «متعال» در شرق و غرب فرق می‌گذارد: فلسفه‌ی غرب با برداشتی یونانی از طبیعت آغاز شد و علت وجود آن تبیین و عقلایی کردن طبیعت بود و خدا سرانجام سنگ زیربنای ساختمان فلسفی معرفی شد - علت‌العلل یا محرک نخستین. در مقابل، فلسفه‌ی شرق، با اصل موجود متعال آغاز شد و سپس کوشید تا جهان یا حیات نسبی و مشروط موجودات را براساس اصل مطلق تشریح کند. [۴۹]

رودولف اتو این دو گونه‌ی متمایز بیان استعلایی را به «طریق بینش وحدت‌بخش» و «طریق درون‌نگری» [۵۰] تقسیم کرد. غرب همواره طبیعت را هم‌چون رقیبی تصور کرده است، یا در بهترین حالت، همدستی ناراضی که باید، غالباً از طریق اعمال نمادین، مطیع و مغلوب بشر شود و به اجبار با او وحدت یابد. طریق درون‌نگری شرق، طبیعت را در درون بشر می‌جوید، بنابراین، دوگانگی کلاسیک اندیشه‌ی غربی - یعنی بشر در برابر طبیعت و جسم در برابر روح - را از میان برمی‌دارد. شرق «متعال» را در درون جهان می‌جوید و غرب، خارج از آن. ولی هرکجا که بیانی از «متعال» وجود دارد (همراه با تجربه‌ی استعلایی) چه در سانکارا،^۱ چه در اِکهارت،^۲ این تفاوت‌ها قابل تشخیص نخواهد بود: «طریق بینش وحدت‌بخش» منتهی به «درون‌نگری» و طریق «درون‌نگری» منتهی به «بینش وحدت‌بخش» می‌شود. این در آمیختگی لازمه‌ی عرفان است و سبک استعلایی مشترکی را به یکسان در شرق و غرب و هم‌چنین در فیلم و دیگر هنرها

ایجاد می‌کند. تفاوت بیان استعلایی در شرق و غرب، ناشی از تفاوت ساتوری^۱ و ایمان‌آوری^۲ است: «ساتوری (روشن‌بینی) یعنی شناخت جهان آن‌طور که در واقع هست و نه چیزی نازل شده از آسمان که جهان را تغییر می‌دهد، یعنی تلقی مسیحیان از ایمان. ساتوری پرتوی آنی از آگاهی است، ولی ایمان‌آوری خبر از جدایی می‌دهد، که به معنای تصلیب و رستاخیز، انکار خونین نفس و جسم و ورودی غیرمادی به جهان باقی است. سوزوکی می‌نویسد: «تصلیب تازمانی که با رستاخیز همراه نیست بی‌معنی است، این امر با روشنگری (ساتوری) متفاوت است، چرا که ساتوری جهان را هر آن به سرزمینی پاک^۳ مبدل می‌سازد».[۵۲] تفاوت بیان استعلایی در شرق و غرب را می‌توان در مرحله‌ی ناهمگونی سبک استعلایی در سینما مشاهده کرد.

ناهمگونی در فیلم‌های اُزو اصولاً درونی است: بشر نمی‌تواند طبیعت را درون خویش بیابد. حال آن‌که ناهمگونی در فیلم‌های برسون در درجه‌ی نخست بیرونی است: بشر نمی‌تواند با محیط مخاصم خویش به گونه‌ای هماهنگ زندگی کند. در فیلم‌های اُزو، اعتراض‌های بیهوده علیه ناتوانی جسم و عناد محیط، آن‌چنان‌که در کار برسون شاهد آنیم، دیده نمی‌شود. ولی در فیلم‌های برسون، بر خلاف اُزو، محیط پیرامون با رضا و رغبت پذیرفته نمی‌شود.

رویداد تعیین‌کننده در فیلم‌های اُزو رخدادی جمعی میان اعضای خانواده یا همسایگان است. حال آن‌که رویداد تعیین‌کننده در فیلم‌های برسون محدود به نزاع فردی تنها با محیطی مخاصم می‌شود. برسون در سنت یهودی - مسیحیِ رهایی‌بخش یگانه قرار می‌گیرد: موسی، مسیح، روحانیون، قدیسان و عارفان که همه‌ی زندگی خویش را وقف آشتی دادن بشر با محیطش کرده‌اند. اُزو فیلم‌هایش را بر محور مسیح یا جلجتایی مشخص سازمان نداده است. در فیلم‌های اُزو چه بسا شماری از شخصیت‌ها از طریق چند رویداد تعیین‌کننده در تجربه‌ی «متعال» شرکت جویند.

افتراغ اُزو و برسون در مرحله‌ی ایستایی یعنی نهایت سبک استعلایی، به وحدت می‌انجامد، «مطلقاً غیر» به محض این‌که درک شود نمی‌تواند به فرهنگی خاص محدود گردد.

فصل دوم: برسون



روبر برسوں در حال کارگردانی فیلم محاکمہی ژاندارک.

فصل دوم: برسون

فیلم‌های روبر برسون نمونه‌ی سبک استعلایی در غرب است، ولی برخلاف فیلم‌های آزو، با فرهنگ جامعه‌ی خویش بیگانه است و از نظر تجاری ناموفق. در رسانه‌ای که اساساً شهودی و فردی و انسان‌گرا تلقی می‌شود، کار برسون به گونه‌ای نابهنگام غیرشهودی و غیرشخصی و شمایل‌نگارانه است.

مطالعه‌ی سبک استعلایی در فیلم‌های برسون بدون پیشینه نیست. آمده آیفره و آندره بازن و سوزان سونتاک هر سه تحلیل‌هایی دقیق بر «طریق ژانسنیستی» برسون و «پدیدارشناسی رستگاری و فیض» و «سبک معنوی» وی نگاشته‌اند. علاوه بر این، برسون خود نیز ویژگی‌های سبک استعلایی را برشمرده است. برسون در میان فیلم‌سازان، کارگردانی بی‌مانند است. او به‌ظاهر از کار خود و دلایل انجام آن شناختی دقیق دارد. در صورتی که اظهارات متعدد برسون در گفت‌وگوها و بحث‌ها به‌خوبی تنظیم شود، تحلیلی دقیق از فیلم‌های او به‌دست خواهد آمد (تا آن‌جا که من می‌دانم این گفته در مورد هیچ کارگردان دیگری صادق نیست) از همین رو، هر مطالعه‌ای درباره‌ی فیلم‌های برسون باید با توجه به انتقادهای موشکافانه‌ی وی از خود صورت گیرد.

تعداد فیلم‌های برسون تاکنون بسیار اندک بوده است: نه فیلم در طول بیست و هفت سال. دوره‌ی کاری برسون، هم‌چون آزو فرایندی از تهذیب و پالودگی است. ولی برسون برخلاف آزو

زمان اندکی را به کارآموزی گذرانده است. نخستین فیلم او، *ماجرای همگانی* (۱۹۳۴) ظاهراً مفقود شده است، ولی دومین فیلمش *فرشته‌های گناه* (۱۹۴۳)، نشان‌دهنده چیزی است که یکی از منتقدان آن را «نگاهی نسبتاً سنجیده» [۱] خوانده بود. برسون پس از *خانم‌های جنگل بولونی* (۱۹۴۴)، فیلمی که او را قدری با دستمایه‌ی خود بیگانه نشان می‌داد، دوره‌ای از کار را آغاز کرد که سبک استعلایی را در ناب‌ترین شکل خود معرفی می‌کند. چهار فیلم «مجموعه‌ی زندان» با پرسش‌هایی درباره آزادی و اسارت، یا همان جبر و اختیار در خداشناسی سر و کار دارد. سوزان سونتگ می‌نویسد: «همه‌ی فیلم‌های برسون مضمون واحدی دارد: معنای آزادی و اسارت. دو مفهوم گناه و وظیفه‌ی مذهبی توأمان به کار گرفته و هر دو به زندان منتهی می‌شود» [۲].

تمام فیلم‌های مجموعه‌ی زندان برسون درباره‌ی آزادی روحانی است. در *خاطرات کشیش روستا* (۱۹۵۰) آزادی از طریق محدودیت‌های مذهبی به دست می‌آید. در فیلم *یک محکوم به مرگ گریخته است* (۱۹۵۶) گریز از زندان به مثابه‌ی آزادی است و در *جیب‌بر* (۱۹۵۹) اسارت به مثابه آزادی است. در فیلم *محاکمه‌ی ژاندارک* (۱۹۶۱) آزادی در چارچوب ایمان مذهبی و زندان مادی رخ می‌دهد. سه فیلم آخر برسون *ناگهان بالتازار* (۱۹۶۶) و *موشت* (۱۹۶۷) و *زن نازنین* (۱۹۶۹) به کاوش در برخی مضمون‌های همیشگی وی و بسط آن‌ها می‌پردازد. شاید نتیجه‌گیری براساس این فیلم‌ها خیلی زود است ولی تاکنون^۱ به نظر نمی‌رسد که به نتایج مجموعه‌ی زندان نایل شده باشد.

فیلم‌های مجموعه‌ی زندان برسون به دلایل متعدد، فرصتی مناسب برای مطالعه‌ی عمیق سبک استعلایی فراهم می‌کند. نخست به دلیل آن‌که استعاره‌ی زندان، ذاتی بعضی از مسائل خداشناسی است، دوم آن‌که گفته‌های برسون بخش اعظم ابهامی را که منتقدان هنگام مطالعه‌ی سبک استعلایی غالباً با آن روبه‌رویند برطرف می‌سازد و سوم این‌که در فیلم‌های وی عناصر فرهنگی انگشت‌شماری با سبک استعلایی درآمیخته است. در فیلم‌های آزو سبک استعلایی می‌بایست از فرهنگ ژاپنی جدا شود، حال آن‌که در فیلم‌های برسون این جدایی پیش از این تا حدود زیادی اتفاق افتاده است؛ چرا که برسون با فرهنگ معاصر خویش بیگانه است.

برسون نیز هم‌چون آزو، هنرمندی شکل‌گراست. «فیلم صرفاً یک نمایش سرگرم‌کننده نیست، بلکه بیش از هر چیز، سبک است» [۳]. برسون سبکی ثابت و قابل پیش‌بینی دارد که در همه‌ی فیلم‌های او، قطع نظر از موضوعشان، تقریباً ثابت می‌ماند و در واقع، محتوا تأثیر اندکی بر شکل آثارش دارد. برسون سبک مرتاضانه‌ی واحدی را برای موضوعات مناسب آن سبک، مانند کشیش دردمند در *خاطرات کشیش روستا* و نیز برای موضوعات نامناسبی نظیر سکانس‌های

۱. این کتاب در سال ۱۹۷۲ نوشته شده است - مترجم.

سالن رقص در فیلم خانم‌های جنگل بولونی و فصل دیدار عاشق و معشوق در فیلم زن نازنین به کار می‌گیرد. ریموند دورگنات درباره‌ی این‌که چگونه ممکن است اتفاقات پیش‌بینی نشده در هر صحنه، سبک کارگردان را متأثر سازد، می‌نویسد: «اغراق نخواهد بود اگر بگوییم کارگردانان صاحب سبکی هم‌چون برسون و درایر حتی اگر همه‌ی بازیگران‌شان ناگهان به موجودات غریبی تبدیل شوند به گونه‌ای تزلزل‌ناپذیر سبک ویژه‌ی خود را حفظ خواهند کرد».[۴]

عواطف معنوی غالباً به «شکل‌گرایی» می‌انجامد. نماز و آیین عشای ربانی، سرودها، تذکرها، نیایش‌ها و اوراد، همه و همه شیوه‌هایی «شکل‌گرا» به‌منظور بیان متعال است. همان‌طور که پیش از این گفته شد شکل می‌تواند به گونه‌ای منحصر به فرد تکرار تجربه‌ی «متعال» را برای تعداد بسیار و در عین حال گوناگونی از مردم ممکن سازد. حکم برسون درباره‌ی هنرش را می‌توان به آیین‌ها و شکل‌های مذهبی تعمیم داد: «موضوع فیلم صرفاً دستاویز است. شکل بیش‌تر از محتوا بیننده را لمس می‌کند و موجب ارتقای معنوی وی می‌شود».[۵]

سوزان سونتاک تا آن‌جا پیش می‌رود که می‌گوید: «در فیلم برسون، شکل همان چیزی است که او قصد بیانش را دارد».[۶] این حکم قدری مبهم است زیرا موفقیت کار هنری بسته به تفکیک‌ناپذیر بودن شکل و محتوای آن است. بهتر است بگوییم که شکل در فیلم‌های برسون (و در سبک استعلایی)، عنصر فعال یا «سازنده‌ی اثر» است. موضوع وسیله‌ای (دستاویزی) است تا شکل از طریق آن عمل کند. البته موضوع اثر بی‌اهمیت نیست. برسون موضوع فیلم‌های خود را با دقت بسیار انتخاب کرده، هم‌چنان که اصطلاح «مجموعه‌ی زندان» مبین آن است، ولی در سبک استعلایی شکل عنصر فعال اثر است، به این دلیل بسیار ساده که شکل عنصری جهانی است.

حال آن‌که موضوع لزوماً محدود به ناحیه‌ای خاص است و فرهنگ ویژه‌ای که موضوع اثر از آن نشأت گرفته آن را تعیین می‌کند. اگر کار هنری حقیقتاً «متعالی» است (بالا‌تر از هر فرهنگی)، باید بر عناصر کلی خویش تکیه کند. برسون به اقتضای همین نکته اولویت‌های کار خویش را برمی‌شمارد: «من بیش‌تر با زبان ویژه‌ی سینما درگیرم تا موضوع فیلم‌هایم».[۷]

شکل‌گرایی در آثار اُزو و برسون مبتنی بر سنت و مذهب است. شکل در نظر آنان روش اساسی القای ایمان است. شکل‌گرایی موجب شرکت فعال بیننده در روند آفرینش فیلم می‌شود، زیرا او باید به تناسب متن به شکل واکنش نشان دهد. شکل‌گرایی مذهبی شناختی دقیق از روان‌شناسی بیننده را طلب می‌کند. فیلم‌ساز باید بداند که واکنش بیننده به هر نمای فیلم او چه خواهد بود. «در نظر من شکل اهمیت عظیمی دارد، عظیم. و بر این باورم که شکل به ضرباهنگ منتهی می‌شود و ضرباهنگ بسیار قدرتمند است. ارتباط برقرار کردن با بیننده پیش از هر چیز به

ضرباهنگ بستگی دارد» [۸]

سبک استعلائی: مرحله‌ی روزمره

پیشینه‌ی مرحله‌ی روزمره در سینما به هنر مذهبی باز می‌گردد. این مرحله همان است که یک پژوهشگر بیزانسی آن را «زیبایی‌شناسی سطح»^۱ [۹] نامیده است. توجه متعصبانه به جزئیات دقیق در ظروف چینی و فرش‌های اسلامی و معماری بیزانسی مشهود است در مکتب اسکندریه‌ی قرن سوم، مطالعه‌ی کتاب مقدس معطوف به جزئیات دقیق آن بود. مفسران اسکندریه بر این باور بودند که دستیابی به معانی عرفانی، تنها از راه تمرکز بر جزئیات متن ممکن است.



مرحله روزمره در یک محکوم به مرگ گریخته است: برسون می‌گوید «ما فوق طبیعت در فیلم واقعیتی است که صرفاً با دقتی بیش‌تر ارائه شده است، چیزهای واقعی از نزدیک دیده شده‌اند».

معادل سینمایی «زیباشناسی سطح»، امر روزمره است که برسون به کار گرفته است. «نقل قول زیبایی از لئوناردو داوینچی وجود دارد به این مضمون: به سطح کار فکر کن، بیش از همه چیز به سطح فکر کن».[۱۰] توجه سینمایی به سطح موضوع، به رویکردی مستند یا شبه مستند منجر می‌شود. برسون درباره‌ی یک محکوم به مرگ گریخته است می‌گوید: «من واقعاً امیدوارم این فیلم کاری تقریباً مستند به نظر آید. من به منظور حفظ این جنبه از حقیقت، همواره حال و هوایی را که نزدیک به کار مستند است رعایت کرده‌ام».[۱۱] در عنوان‌بندی فیلم یک محکوم به مرگ گریخته است صدایی خارجی می‌گوید: «این داستان واقعاً رُخ داده است. من آن را بدون حشو و زواید فیلم‌برداری کردم». و نیز عنوانی در ابتدای فیلم محاکمه‌ی ژاندارک اعلام می‌کند: «آنچه می‌بینید موثق است». برسون هم‌چون مفسران اسکندریه، بر این باور است که «ما فوق طبیعت در فیلم واقعی است که صرفاً با دقتی بیش‌تر ارائه شده است، چیزهای واقعی از نزدیک دیده شده است».[۱۲]

برسون امور واقع را که بدون معنا یا دلالت ضمنی است واقعیت فرض می‌کند و بدین ترتیب واقعیتی سطحی می‌آفریند، آیفره می‌نویسد «سطح با گزینش بسیار دقیق از میان جزئیات و اشیا و لوازم صحنه و نیز حالات و حرکاتی لبریز از واقعیتی فوق‌العاده سرد و بی‌روح حاصل می‌شود».[۱۳] واقعیت در نزد برسون بزرگداشت امور جزئی است: صداهایی جزئی، غرغری یک در، جیک‌جیک پرنده، چرخش یک چرخ، مناظر ساکن، صحنه‌پردازی‌های روزمره و عادی و چهره‌هایی بی‌حالت. او همه‌ی شیوه‌های مرسوم در فیلم‌های مستند را به کار می‌گیرد: لوکیشن‌های واقعی - زندان فورمونلوک در یک محکوم به مرگ گریخته است و ایستگاه لیون در جیب‌بر - هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای و صداهای «زنده». با وجود این، برسون برخلاف «سینما حقیقت»، خواهان تسخیر «حقیقت» مستند یک واقعه نیست بلکه به دنبال سطح است. برسون تنها سطح ظاهری واقعیت را ثبت می‌کند.

سبک‌پردازی برسون در مرحله‌ی روزمره به عوض افزودن یا جذب، از راه کاستن صورت می‌گیرد. برسون بی‌رحمانه کنش را از معنایش تهی می‌سازد، او کم‌ترین امکانات صحنه را در نظر دارد. شاید این حکایت به ظاهر بی‌اهمیت موضوع را روشن کند. هنگام فیلم‌برداری صحنه‌ای از خاطرات کشیش روستا برسون از یکی از دستیاران خود خواست که مردی بدون کلاه را برای عبور از پس‌زمینه‌ی صحنه آماده کند. لحظاتی بعد دستیار به برسون گفت که مرد سربرهنه آماده است. برسون در جواب گفت که او نه مردی سربرهنه، بلکه مردی بدون کلاه می‌خواهد.[۱۴] برسون به کمک آن‌چه ارسطو آن را «محرومیت»^۱ می‌نامید واقعیت را توصیف

می‌کند. با آن‌که شیء کیفیاتی را از دست می‌دهد، بالقوه واجد آن‌هاست. برای مثال آب، بخار بالقوه است. در فیلم‌های برسون مرد سربرهنه، بالقوه مردی با کلاه است و امر روزمره ایستایی بالقوه است. واقعیتی که با «محرومیت» شکل می‌گیرد به واقعیتی بی‌روح و بی‌معنا شبیه خواهد بود که بنیان آن هیچ‌انگاری است؛ ولی این واقعیت نیز مبتنی بر دگرگونی است. براساس تمثیل کتاب مقدس، جهانی محروم، برای امکانات بالقوه‌اش می‌نالند و درد می‌کشد.

برسون می‌پذیرد که مرحله‌ی روزمره ساختگی و دروغین است: «من می‌خواهم و در واقع می‌کوشم واقع‌گرا بمانم و از موادخام برگرفته از زندگی واقعی استفاده کنم. ولی سرانجام مسیر من واقعیتی غایی است که واقع‌گرایی صرف نیست».[۱۵] ظاهر واقع‌گرا صرفاً سطح و رویه‌ی کار و موادخام برگرفته از زندگی واقعی، موادخام متعال است.

استفاده‌ی برسون از مرحله‌ی روزمره ناشی از توجه وی به «زندگی واقعی» نیست، بلکه ناشی از ضدیت با رخدادهای نمایشی ساختگی است که در سینما زندگی واقعی وانمود می‌شود. این ساختارهای عاطفی - طرح، بازیگری، کار دوربین، تدوین و موسیقی - همان «صافی‌ها» است. «چیزهای بسیاری خود را تحمیل می‌کنند، صافی‌های بسیاری وجود دارد».[۱۶] صافی‌ها بیننده را از رؤیت ماورا از خلال واقعیت سطحی باز می‌دارد و واقعیت خارجی را خود بسنده و بی‌نیاز می‌نمایاند.

آن‌چه کار برسون را در نظر بیننده‌ی ناآشنا تا این حد غیرقابل قبول جلوه می‌دهد این است که وی چیزی را که سینما روها بیش از همه دوست دارند، نادیده می‌گیرد. فیلم‌های او سرد و راکد و بدون هیجان ناشی از هم‌ذات‌پنداری است که معمولاً ملازم فیلم‌ها است. سونتاک می‌نویسد: «برسون متعهد به طرد لذت‌های سهل‌الوصول زیبایی مادی است و استاد آفرینش لذت‌های ماندگار و تهذیب‌کننده و اصیل است».[۱۷] - و بعید است بیننده‌ی عادی از این «لذت‌های آسان» به سادگی دست بشوید. ولی «صافی‌ها» و «لذت‌های آسان» چیست و برسون چگونه آن‌ها را پس می‌زند؟

طرح

برسون نیز هم‌چون آزو از طرح دل‌خوشی ندارد: «من در فیلم‌هایم همواره کوشیده‌ام آن‌چه را که طرح خوانده می‌شود نادیده بگیرم. طرح، ترفند نویسندگان است».[۱۸] صافی طرح، ارتباطی ساده میان بیننده و رخداد ایجاد می‌کند. وقتی بیننده با کنشی همدلی می‌یابد (مثلاً هنگامی که قهرمان در خطر است)، در هنگام گره‌گشایی طرح به حس رضایت از خود می‌رسد (قهرمان ایمن است). بیننده حس می‌کند با روند زندگی تماس مستقیم دارد و زندگی به نحوی به اختیار او

است. او شاید از سرانجام طرح آگاه نباشد (آیا قهرمان در امان خواهد بود یا خیر)، ولی می‌داند هر اتفاقی روی دهد گره‌گشایی طرح پاسخی مستقیم به احساس وی خواهد بود.

در فیلم‌های برسون احساس بیننده بر حاصل کار بی‌تأثیر است. به‌نظر می‌رسد که یک محکوم به مرگ گریخته است در میان فیلم‌های برسون، بیش از همه «طرح‌گرا» است، چرا که فیلم درباره‌ی فرار از زندان است. با وجود این، عنوان فیلم امکان هرگونه تعلیق را از بین می‌برد. در فیلم محاکمه‌ی ژاندارک نیز بیننده از سرانجام کارآگاه است، ولی برای پیش‌گیری از هرگونه تردید در نزد تماشاگر، نگهبان انگلیسی بارها این واقعیت را گوشزد می‌کند: «او خواهد مرد». او باید سوزانده شود. رخدادها از اختیار بیننده - و به‌ظاهر برسون - خارج است و از پیش مقدر شده است.

درام‌پرداز با استفاده از طرح به قصد برانگیختن همدلی بیننده، راه‌های نفوذ و تأثیر بر بیننده را محدود می‌کند. حتی اگر او طرح را دستکاری کند و به آشفتگی عواطف بیننده دامن زند نتیجه هم‌چنان در سطح عواطف باقی خواهد ماند. «تا آن‌جا که بتوانم هر آن‌چه را که ممکن است از درام درونی منحرف شود، حذف می‌کنم. برای من سینما کاوشی در درون است، در محدوده‌ی ذهن دوربین توانِ هرکاری را دارد» [۱۹] به‌ظاهر در نظر برسون درام درونی در ذهن است و درگیری عاطفی به کمک طرحی خارجی به انحراف از آن منتهی می‌شود. (البته در فیلم‌های برسون نیز درگیری عاطفی وجود دارد؛ ولی این درگیری دستاورد تشخیص و شناسایی شکل است).

فیلم‌های برسون عاری از «طرح» نیست. در واقع، هر فیلم برسون تداومی از رخدادها است که اوج و فرود و تنش و آرامشی هر چند ضعیف دارد. منظور برسون از اصطلاح «درام» صرفاً دخل و تصرف در رخدادها نیست، بلکه توسل به عواطف از راه دخل و تصرف در رخدادها است. این نوع درام به فیلم تحمیل شده است و ذاتی شکل سینمایی نیست. «داستان‌های دراماتیک باید دور ریخته شود، چرا که چیزی برای سینما ندارد. حس می‌کنم کسی که می‌کوشد تا با فیلم، عملی دراماتیک انجام دهد، شبیه به کسی است که تلاش می‌کند از آتش به‌جای چکش استفاده کند. اگر هنر درام مانع نشود، سینما رسانه‌ای حیرت‌آور خواهد بود» [۲۰]

بازیگری

بیش‌ترین حمله‌های برسون متوجه بازیگری متداول در سینما است: «بازیگری منحصر به تئاتر است. هنری بی‌اصل و نسب» [۲۱] روند بازیگری فرایند ساده‌سازی است: بازیگر، شخصیت و پیچیدگی‌های سنجش‌ناپذیر خود را به خصایص نسبتاً ساده و قابل نمایش دگرگون

می‌کند. «بازیگر، حتی (بالا تر از همه) یک بازیگر با استعداد، تصویری بسیار ساده از موجود بشری و بنابراین، تصویری دروغین ارائه می‌دهد».[۲۲] «ما پیچیده هستیم؛ در حالی که آنچه بازیگر نشان می‌دهد پیچیده نیست».[۲۳]

بازیگر بیش از هر چیز دلوپس شخصیتی است که می‌خواهد تصویر کند، حال آن‌که برسون در پی آن است که چگونه می‌تواند از بازیگر برای انتقال واقعیتی که محدود به هیچ شخصیت خاصی نیست بهره‌گیرد. بهترین رویکرد بازیگر به شخصیت، رویکردی روان‌شناسانه است، حال آن‌که برسون روان‌شناسی را تحقیر می‌کند: «من علاقه‌ای به روان‌شناسی ندارم و می‌کوشم تا از آن احتراز کنم».[۲۴] بازیگری روان‌شناسانه امور معنوی را انسانی می‌سازد، بازیگری روان‌شناسانه‌ی «خوب» حتی بیش‌تر از بازیگری روان‌شناسانه‌ی ضعیف چنین است. بازن یادآور می‌شود که «برسون علاقه‌ای به روان‌شناسی ندارد بلکه به فیزیولوژی هستی توجه دارد».[۲۵]

بازیگری روان‌شناسانه ساده‌ترین و جذاب‌ترین «صافی» است. بنابراین برسون باید برای پرهیز از آن بیش‌ترین تلاش را مبذول دارد. بازیگر در صورت عدم کنترل مناسب بر وی، نیروی آفریننده‌ی خود را بر فیلم اعمال خواهد کرد. این در حالی است که در فیلم‌های برسون، تنها برسون است که به آفرینش دست می‌زند. «تو نمی‌توانی در درون بازیگر باشی، اوست که می‌آفریند، نه تو».[۲۶]

برسون برای رسیدن به بازیگری فیزیولوژیک، بازیگران خود را به دقت در جهت بیانگر نبودن آموزش می‌دهد. او بازیگر را مجبور می‌سازد که شخصیت خود را تصعید کند و به شیوه‌ای ماشینی ایفای نقش نماید: «به خلاف آنچه گفته می‌شود، در این جا «هیچ» نکردن اهمیتی ندارد، بلکه موضوع مهم، ایفای نقش بدون آگاهی و تسلط بر خود است. تجربه به من آموخته است که هرگاه بیش از همیشه «ماشینی» عمل کرده‌ام، بیش‌ترین تأثیر را پدید آورده‌ام».[۲۷]

طرز کار برسون با بازیگرانش به دلایلی مشابه، با روش آزو یکسان است.^۱ هر دو می‌کوشند تا هر گونه تظاهر و نمایش را از اجرای بازیگران حذف کنند. نه «تذکری» به بازیگر می‌دهند و نه عواطفی را که بازیگر باید انتقال دهد تشریح می‌کنند. بلکه صرفاً آموزش‌های فیزیکی و دقیق به بازیگر می‌دهند: سر را در چه زاویه نگه‌دار، چه وقت و چگونه مچ را بچرخان و غیره. هر دو

۱. برای مثال گفته‌ی آزو درباره‌ی **اواخر پاییز** را با گفته‌های برسون درباره‌ی **درام** و بازیگری مقایسه کنید. آزو می‌گوید: «نمایش عاطفه در درام بسیار ساده است: بازیگران فریاد می‌کشند یا می‌خندند و این عمل، حس غم یا شادی را به بیننده منتقل می‌کند. ولی این تأویل صرف است. آیا به‌راستی می‌توانیم شخصیت و شأن یک انسان را با توسل به عواطف ترسیم کنیم؟ من می‌خواهم بدون ترسیم اوج و فرودهای دراماتیک به مردم نشان دهم که زندگی چیست. (سینما، «آزو درباره‌ی آزو: فیلم‌های ناطق». جلد اول، صفحه ۵).

تمرینات بسیاری را برای «از میان بردن» هرگونه خود بیانگری ذاتی یا خودسرانه‌ی بازیگر به کار می‌برند و به تدریج، حرکت زنده و تازه را به کُنشی از روی عادت و لحن نمایشی را به نوعی یکنواختی بدون جذابیت دگرگون می‌کنند. آموزش‌های برسون به «رولان مونو» بازیگر نقش کشیش در فیلم *یک محکوم به مرگ گریخته است* شیوه و منطق این نظریه‌ی بازیگری را تشریح می‌کند: «لحن و معنی را فراموش کن. به آن چه می‌گویی فکر نکن، کلمات را به گونه‌ای خودکار ادا کن. وقتی کسی حرف می‌زند، به کلماتی که از آن‌ها استفاده می‌کند، یا به آن چه قصد گفتنش را دارد نمی‌اندیشد. تنها نگران آن چیزی است که می‌گوید، او فقط اجازه می‌دهد تا کلمات خارج شوند، مستقیم و ساده. وقتی در حال مطالعه هستی، چشم تو صرفاً کلمات سیاه را که با بی‌طرفی روی کاغذ سفید چیده شده است به یکدیگر پیوند می‌دهد. تنها «پس از» خواندن کلمات است که مفهوم ساده‌ی عبارات را با آهنگ و معنی می‌آرایی یا آن‌ها را تعبیر می‌کنی. بازیگر سینما باید به «گفتن» سطور گفت‌وگویش قانع شود. نباید نشان دهد که پیش‌تر آن‌ها را فهمیده است. چیزی را بازی نکن، چیزی را توضیح نده. متن باید چنان خوانده شود که دینولپاتی، باخ را می‌نوازد، تکنیک جالب او صرفاً نت‌ها را می‌سازد، فهم و عاطفه پس از آن می‌آیند» [۲۸]

کار دوربین

ژان لوک‌گدار زمانی گفته بود که یک نمای تعقیبی گونه‌ای قضاوت اخلاقی است و نیز به همان دلیل، هر نمای دیگری هر نمای ممکن (زاویه‌ی سرازیر، نمای نزدیک یا حرکت افقی دوربین) معرف نگرشی خاص به بازیگر است. نوعی «صافی» که شخصیت را ساده و تفسیر می‌کند، زوایای دوربین و ترکیبات بصری، هم‌چون موسیقی، «صافی‌هایی» فوق‌العاده موزیانه است که چه بسا یک صحنه را بدون آن‌که بیننده آگاه شود خراب می‌کند. یک زوم آرام یا یک ترکیب‌بندی عمودی ممکن است معنای کنش صحنه را از بنیاد تغییر دهد.

برسون با محدود کردن دوربین به یک زاویه و یک ترکیب‌بندی اصلی آن را از نیروهای تفسیرگر خود، محروم می‌سازد. «من به ندرت زاویه‌ی دوربین را تغییر می‌دهم. اگر زاویه‌ی نگاه به بازیگر را تغییر دهیم، شخصیت وی نیز تغییر خواهد کرد» [۲۹] برسون صحنه‌هایش را همانند آزو از ارتفاعی ثابت فیلم‌برداری می‌کند، ولی برخلاف آزو که موقعیت نشسته‌ی تاتامی را ترجیح می‌دهد، برسون دوربین را در سطح سینه‌ی شخص ایستاده قرار می‌دهد. ترکیب‌بندی نیز همانند فیلم‌های آزو، بیش‌تر رو به دوربین است با دست‌کم یک بازیگر رو به دوربین که به ظاهر میان بیننده و محیط خویش قرار گرفته است. در این‌جا نیز محیط ایستا که ترکیب‌بندی آن به دقت

تعیین شده است هم‌چون قابی برای کنش عمل می‌کند: شخصیتی وارد قاب می‌شود، عملی انجام می‌دهد و خارج می‌شود.

ایستایی دوربین برسون امتیازات دوربین [برای تفسیر رویداد] را خنثی می‌سازد. وقتی رویدادها اصولاً به همان شیوه‌ی غیرنمایشی عرضه شود، بیننده دیگر زاویه و ترکیب‌بندی را «کلیدها»ی درک کنش نخواهد پنداشت. روش استفاده از دوربین نیز مانند دیگر تکنیک‌های برسون در مرحله‌ی روزمره درگیری عاطفی را به تعویق می‌اندازد. در این مرحله، بیننده ترکیب‌بندی‌های ایستای برسون را می‌پذیرد، حال آن‌که معنای کامل آن‌ها را درک نمی‌کند.

به همین ترتیب، برسون از تصاویر صرفاً زیبا پرهیز می‌کند. «نقاشی به من آموخته است که نه تصاویر زیبا بلکه تصاویر ضروری بیافرینم».[۳۰] تصویر زیبا، چه جذاب هم‌چون مادیگان اثر الویرا، چه خشن هم‌چون ساتیریکون اثر فلینی، توجه را از درام درونی به خود منحرف می‌کند. تصاویر زیبا می‌تواند به نوعی صافی میان بیننده و رخداد تبدیل شود. تصاویر آدالین ۳۱ بیش از صنعت بیان ویندنبِ رگ، نظرگاه وی را نسبت به انقلاب بیان می‌کنند. در مقابل، برسون تصاویر خود را تسطیح می‌سازد: «اگر تصویر خود را اتو کنید، یا به عبارت دیگر آن را تسطیح کنید و از بروز هرگونه ایما و اشاره و حالات نمایشی و بیانگر ممانعت کنید و سپس آن تصویر را در کنار تصویر دیگری از همان دست قرار دهید، ناگهان تصویر شما تأثیری شدید بر دیگری می‌گذارد و هر دو نمود تازه‌ای می‌یابند».[۳۱] آندره بازن یادآور می‌شود که شکوه تصویری داستان خاطرات کشیش روستا اثر برنانوس - مثلاً در ترسیم شکار خرگوش و هوای مه‌آلود - به روشن‌ترین شکل در فیلم‌های رنوآر به تصویر درآمده است.[۳۲] برسون در اقتباس از رمان برنانوس تعبیر صریح را کنار گذاشت و در عوض بر واقعیت سرد محیط پیرامون کشیش تأکید کرد.

تدوین

تدوین فیلم‌های برسون نه در جهت رسیدن به اوج عاطفی و نه در خدمت اطلاعات تفسیری است. تدوین براساس نقطه‌ای اوج، چه در خدمت طرح و چه خود بسنده، شکلی ساختگی از درگیری عاطفی به وجود می‌آورد که برسون همواره از آن پرهیز داشت. تدوین استعاری، چه پوشیده و چه آشکار، نه یک صافی عاطفی که نوعی صافی تفسیرگراست، به عبارت دیگر احتیاجی ساختگی است که فیلم‌ساز از خارج به فیلم تحمیل می‌کند. این هر دو، کنش روی پرده را «تفسیر» می‌کنند.

برسون نیز هم‌چون آزو، قطع متعارف و ناآشکار را ترجیح می‌دهد. او زمانی فیلم یک

محکوم به مرگ گریخته است را «فصلی طولانی» توصیف کرد که در آن هر نما و هر رخداد صرفاً به نما و رخداد بعدی منتهی می‌شود. [۳۳] تدوین برسون عاری از هر قیاس تصنعی است و هر نما صرفاً سطح ظاهری خود را می‌نمایاند. خانم سونتاک می‌نویسد: «شکل در فیلم‌های برسون هر چند به شدت خطی اما ضد نمایشی است. صحنه‌های پیراسته و بدون تأکید آشکار در پی هم می‌آید. این شیوه‌ی پرداخت داستان به بارزترین شکل در فیلم *محا کمه‌ی ژاندارک* مشاهده می‌شود. این فیلم مجموعه‌ای است از نماهای متوسط و ثابت از آدم‌هایی که با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند. صحنه‌ها عبارت است از یک رشته بازجویی‌های پیاپی از ژان. در این جا حذف مواد و مصالح داستانی به بالاترین حد خود رسیده است و هیچ‌گونه پیش درآمدی وجود ندارد. ساختار خشک فیلم، مانعی قوی در برابر درگیری عاطفی بیننده ایجاد می‌کند.» [۳۴]

حاشیه‌ی صوتی

موسیقی و تأثیرات صوتی ظریف‌ترین و پنهان‌ترین ابزار فیلم‌سازی است. بیننده به ندرت از میزان تأثیر و نفوذ حاشیه‌ی صوتی فیلم بر احساس خود آگاه است. ضربات نرم طبل یا صدای ترمپت‌های مکزیکی اطلاعات مهم و فراوانی به بیننده می‌دهد. «گوش، خلاق‌تر از چشم است. اگر بتوانم صدایی را جایگزین تصویر کنم، صدا را ترجیح خواهم داد. این کار تخیل بیننده را آزاد می‌گذارد. شما می‌توانید بدون نشان دادن چیزی، فقط به آن اشاره کنید.» [۳۵]

برسون در مرحله‌ی روزمره از صدای کنترپوان نه برای مقاصد تفسیرگرانه بلکه به منظور تأکید بر واقعیت سرد محیط بهره می‌گیرد. حاشیه‌ی صدا اساساً از صداهای طبیعی تشکیل می‌شود: غرغره چرخ‌ها و جیک‌جیک پرندگان و زوزه باد. این صداهای جزئی حسی از زندگی روزمره می‌آفریند که در توان دوربین نیست. در فیلم جیب‌بر این صداهای «نزدیک»^۱ و نماهای نزدیک از دست میشل، کارکردی یکسان دارد: آن‌ها توجه و علاقه‌ی زیادی را به جزئیات زندگی برمی‌انگیزند؛ و چون گوش خلاق‌تر از چشم است، بیش‌ترین توجه و علاقه، زمانی جلب می‌شود که دوربین از موضوع فاصله دارد.

برسون که به خوبی از نیروی بالقوه عاطفی و تفسیرگر موسیقی آگاه است به هیچ‌وجه آن را در مرحله‌ی روزمره به کار نمی‌گیرد و در عوض خود را به صداهای معمولی و «مستند» محدود می‌کند. تقریباً هر موسیقی که به شکلی ساختگی به مرحله‌ی روزمره وارد شود به صافی تبدیل خواهد شد. هر قطعه موسیقی، آهنگ عاطفی - تفسیری خود را به همراه دارد که صحنه را تفسیر خواهد کرد. (ولی برسون موسیقی را به شیوه‌ی آزو به کار می‌گیرد، یعنی در لحظه‌ی کنش

1. Close - up

تعیین‌کننده و در مرحله‌ی ایستایی. وقتی برسون موسیقی را به‌عنوان کنش تعیین‌کننده به‌کار می‌گیرد، مثلاً استفاده از مس در سی مینور اثر موتسارت در فیلم یک محکوم به مرگ گریخته است، هدفی تفسیرگرانه در ذهن ندارد بلکه هم‌چون موسیقی قطعات ختامی آزو انفجاری از موسیقی عاطفی در زمینه‌ای سرد است).

برسون در مرحله‌ی روزمره «شکل» را جایگزین «صافی‌ها» می‌سازد. سبک‌پردازی مرحله‌ی روزمره با جلب توجه بیننده، خواست طبیعی وی را برای مشارکت غیرمستقیم در کنش روی پرده زایل می‌کند. مرحله‌ی روزمره بیننده را به دیدن زندگی از زاویه‌ای خاص ترغیب نمی‌کند بلکه پیش از آن وی را از نگاه کردن به زندگی به طریقی که بدان عادت کرده است باز می‌دارد. بیننده خواستار «سرگرمی» است (به‌قول برسون) و تا یافتن نوعی صافی که به وی امکان تفسیری متعارف دهد پیش خواهد رفت. بیننده نمی‌خواهد تا با «مطلقاً غیر» یا شکلی که مبین آن است روبه‌رو شود.

مرحله‌ی روزمره گریزگاه‌های عاطفی و عقلی را مسدود می‌کند و بیننده را برای لحظه‌ای که باید با «ناشناخته» روبه‌رو شود آماده می‌سازد. شکل رام‌نشدن مرحله‌ی روزمره به بیننده اجازه نمی‌دهد تا تدابیر طبیعی خود را برای تفسیر رویدادها به کار گیرد. بیننده درمی‌یابد که احساسش محلی از اعراب ندارد و برخلاف پیش‌تر فیلم‌ها از او خواسته نمی‌شود تا درباره‌ی آن‌چه می‌بیند به قضاوتی عقلی یا عاطفی دست بزند. احساس او جایی و مقصدی در طرح مرحله‌ی روزمره ندارد. «نتیجه‌ی آگاهی بیننده از شکل، امتداد دادن یا به تعویق انداختن عواطف است». [۳۶]

سینماورها ساخت‌های عاطفی را دوست دارند و از درگیری عاطفی با صافی‌های ساختگی لذت می‌برند. ولی با بیننده‌ای که از فیلم *خاطرات کشیش روستا* و نیز به همان دلیل از فیلم *خواب اثر وارمول خشمگین* می‌شود تنها می‌توان همدردی کرد چرا که فیلم حقیقتاً «خسته‌کننده» است. هر چند برخورد بیننده‌ی خشمگین قابل درک است، با وجود این نمی‌توان منکر شد که وی درک ضعیفی دارد، در واقع او مرحله‌ی روزمره را به‌جای سبک استعلایی گرفته و تنها بخشی از فیلم را دیده است. بیننده‌ای که تحمل کند، تصدیق خواهد کرد که در فیلم چیزی بیش از امور روزمره وجود دارد و برسون به‌گونه‌ای غریب کیفیتی شک‌برانگیز را در زندگی هر روزی وی وارد کرده است. احساس بیننده به‌ظاهر پس زده شده است و در عین حال مرحله‌ی «ناهمگونی» همزمان با آن، این عواطف را می‌آزارد.

سبک استعلایی: ناهمگونی

یکی از خطرات مرحله‌ی روزمره این است که خود به یک «صافی» تبدیل شود. به عبارت

دیگر ممکن است این مرحله نه نوعی «سبک‌پردازی» که یک سبک و نه وسیله بلکه هدف تلقی شود. مرحله‌ی روزمره ساختارهای آشکار عاطفی را حذف می‌کند، ولی به‌طور ضمنی ساختی عقلی را مسلم می‌انگارد - این‌که جهان قابل پیش‌بینی و بقاعده و سرد است. در مقابل، ناهمگونی، ساخت عقلی را زایل می‌سازد.

ناهمگونی، «تراکم انسانی» را به درون مرحله‌ی سرد و بی‌روح روزمره تزریق می‌کند، تراکمی فراطبیعی که به رشد خود ادامه می‌دهد تا در لحظه‌ی کنش تعیین‌کننده، خود را به‌عنوان تراکمی معنوی آشکار سازد. در نخستین پله‌های ناهمگونی، برسون و آزو تکنیک‌های متفاوتی را برای اشاره به خصالتی مشکوک و عاطفی در محیطی سرد به‌کار می‌گیرند. چون سبک‌پردازی مرحله‌ی روزمره در فیلم‌های آزو به پیروی از آداب سنتی ذن «پیراسته» تراز فیلم‌های برسون است، وی می‌تواند برای خلق ناهمگونی، از آن‌چه ساتو «شکست در توازن هندسی» می‌نامد استفاده کند. آزو هم‌چنین بیش از برسون از احساس دوگانه‌ی شخصیت استفاده می‌کند (احتمالاً به دلیل سابقه‌ای که در کمدی سبک دارد) لیکن هر دو از طنز بهره می‌گیرند. برسون برخلاف آزو، برای ایجاد ناهمگونی از «مضاعف‌سازی» یعنی تأکید مضاعف بر مرحله‌ی روزمره استفاده می‌کند. ولی هر دو برای آفریدن ناهمگونی، به شخصیت‌ها توانایی درک چیزی عمیق‌تر از خود و محیط‌شان را می‌دهند، ادراکی که در کنش تعیین‌کننده به اوج می‌رسد. همه‌ی تکنیک‌های ناهمگونی در واقعیت روزمره تردید می‌افکند و نیاز به عاطفه را تلقین می‌کند، هر چند جایگاه آن را مشخص نمی‌کند.

برسون از طریق آن چیزی که خانم سونتاک «مضاعف‌سازی» می‌نامد، بر مرحله‌ی «روزمره» تأکید مضاعف می‌کند. او با استفاده از تکرار کنش و گفت‌وگوی زاید، کنش را «مضاعف می‌سازد» (حتی سه‌برابر) و یک رخداد واحد را به‌طرق مختلف تکرار می‌کند. برای مثال: در فیلم جیب‌بر میشل هر روز به دفترچه‌ی یادداشت خود رجوع می‌کند. برسون ابتدا نشان می‌دهد که یادداشتی در دفترچه‌ی خاطرات نوشته می‌شود، سپس میشل مطلب نوشته شده را می‌خواند: «در سالن یکی از بانک‌های بزرگ پاریس نشستم». سپس نشان می‌دهد که میشل واقعاً وارد یکی از بانک‌های بزرگ پاریس می‌شود و در سالن می‌نشیند. بیننده یک رخداد را به سه طریق تجربه کرده است؛ کلام مکتوب، کلام شفاهی و کنش بصری.

تکنیک مورد علاقه برسون برای «مضاعف‌سازی» استفاده از گفتار درونی^۱ است. در فیلم‌های خاطرات کشیش روستا، یک محکوم به مرگ گریخته است و جیب‌بر، شخصیت اصلی، کنش روی پرده را با کلامی خشک و یکنواخت نقل می‌کند که غالباً چیزی نیست جز تکرار شنیداری

1. interior - narration

آنچه بیننده قبلاً مشاهده کرده است. در فیلم *خاطرات کشیش روستا*، کشیش با نگرانی به «کشیش توری» روی می آورد. خدمتکار خانه به او اطلاع می دهد که «کشیش توری» در خانه نیست. در بسته می شود و کشیش افسرده و دلشکسته به آن تکیه می دهد. آن گاه صدای کشیش را می شنویم: «آن چنان ناامید بودم که باید به در تکیه می دادم». در یک محکوم به مرگ گریخته است ترتیب بالا معکوس می شود: ابتدا فونتن نقل می کند: «به چنان خواب عمیقی فرو رفته بودم که نگهبان مجبور شد مرا بیدار کند». سپس نگهبان وارد سلولش می شود و می گوید: «بلندشو».

از گفتار درونی معمولاً به منظور بسط آگاهی و احساس بیننده درباره ی یک رخداد استفاده می شود. برای مثال در فیلم *نامه ی زن ناشناس* اثر ماکس افولس و فیلم *برخورد کوتاه* اثر دیوید لین قهرمانان زن فیلم تجربیات رمانتیک خود را از طریق گفتار نقل می کنند. در هر مورد، صدای حساس و فکورانه ی یک زن در تقابل با جهان خشن و «مردانه ی» کنش فیلم قرار می گیرد. تضاد میان «زن و مرد» و «صدا و تصویر» و «گفتار و کنش»، برداشت بیننده را از موقعیت بسط می دهد؛ لیکن برسوزن گفتار درونی را به دلیلی متضاد با روش بالا به کار می گیرد چرا که گفتار در فیلم های برسوزن هیچ اطلاع یا حس تازه ای به بیننده نمی دهد بلکه آنچه راوی از پیش می داند تکرار می کند. بیننده از روی عادت از گفتار انتظار دارد که اطلاعاتی «تازه» به او بدهد. حال آنکه در این جا تنها تأکیدی سرد بر مرحله ی روزمره را شاهد است.

وقتی رخداد واحدی دو یا سه بار همزمان تکرار شود بیننده درمی یابد که در ورای واقعیت روزمره و در قلمرو واقعیت ویژه ی روبر برسوزن قرار دارد. «مضاعف سازی» نه دانش یا واکنش عاطفی بیننده بلکه صرفاً تجربه او را از حادثه مضاعف می کند، که نتیجه ی آن واکنشی دوگانه است. از یک سو بیننده جزئیات دقیقی را که بخشی از مرحله ی روزمره است تجربه می کند و از سوی دیگر چون این جزئیات تکرار شده است نوعی حساسیت عاطفی یا به عبارت دیگر تردیدی فزاینده درباره ی منطق به ظاهر «واقع گرا»ی موجود در پس مرحله ی روزمره به وجود می آید. اگر آنچه می بینیم «واقع گرایی» است پس چرا کنش مضاعف شده است و اگر «واقع گرایی» نیست، این همه وسواس در نشان دادن جزئیات برای چیست؟

سونتاگ نتیجه می گیرد «مضاعف سازی ها، تداوم معمول عاطفی را، هم متوقف می سازد و هم تشدید می کند». [۳۷] این گفته نیز هم چون بسیاری از گفته های خانم سونتاگ هم هوش مندانه است هم گیج کننده و خواننده ی نکته سنج بی درنگ خواهد پرسید: «چطور و چرا؟»، پرسش هایی که سونتاگ به آن ها پاسخ نمی گوید. ولی این توضیح ممکن است تا حدودی دریافت های سونتاگ را تشریح کند. «توالی عاطفی» به دلیل سبک پردازی مرحله ی روزمره (بر طرف ساختن

صافی‌ها) متوقف می‌شود و به دلیل ناهمگونی (ظنین شدن به این‌که شاید فیلم‌ساز در نهایت هلاقه‌ای به «واقعیت» ندارد) تشدید می‌شود. اکنون بیننده مراقب و منتظر است.

تکنیک‌هایی هم‌چون مضاعف‌سازی، سوءظنی را درباره‌ی مرحله‌ی روزمره به وجود می‌آورد و ناهمگونی یک گام جلوتر می‌رود: می‌کوشد تا «درکی» از چیزی «مطلقاً غیر» را در محیط سرد به وجود آورد، درکی که شخصیت اصلی را به تدریج با موقعیت ثابت خویش در مرحله‌ی روزمره بیگانه می‌سازد. ژان سمولونه سه سطح جداگانه از این بیگانگی را در فیلم *خاطرات کشیش روستا* برمی‌شمرد: (۱) بیماری: کشیش و جسم وی، (۲) انزوای اجتماعی: کشیش و اهالی محل، (۳) انزوای مقدس: کشیش و جهان غرق در گناه. [۳۸] کشیش جوان نمی‌تواند با هیچ یک از عناصر محیط خویش رابطه برقرار کند. حتی طبیعت نیز، که در بررسی سمثوله به آن اشاره‌ای نشده است، نسبت به کشیش پریشان حال بی‌رحم جلوه می‌کند - آن‌گاه که او در زیر آسمان خاکستری و درختان زیتون و خشک و بلند درهم می‌شکند. در این سطح، مضمون برسون با تکنیک شبه مستند مرحله‌ی روزمره‌اش هم‌سو می‌نماید چرا که کشمکش بی‌پایان بشر و محیطش، یکی از مضمون‌های همیشگی هنر مستند است.

با این حال، این کشمکش از آن‌چه در ابتدا به نظر می‌آید پیچیده‌تر است. به نظر نمی‌رسد که سرچشمه‌ی این بیگانگی در درون کشیش (روان نژندی، آدم‌گریزی یا سوءظن) یا در محیط وی (خصوصیت اهالی محل یا هوای طوفانی) است، بلکه به ظاهر از منبعی خارجی و بزرگ‌تر سرچشمه گرفته است. کشیش حاملی ضعیف برای رنجی طاقت‌فرسا است که در متن فیلم *خاطرات کشیش روستا* عذاب مقدس خوانده می‌شود. هم‌چنان که کشیش در مسیر مسیحیت پیش می‌رود، درمی‌یابد که حامل باری ویژه است، باری که عاقبت بدان تسلیم می‌شود: «کافی نیست که خداوندگار ما فیض آن را عطا کند که از طریق کلمات معلم پیر خود دریابم که هیچ چیز در همه‌ی اعصار نمی‌تواند مرا از مکان برگزیده‌ام حرکت دهد، که من زندانی رنج مقدس او بوده‌ام».

رنج در فیلم *خاطرات کشیش روستا* هم‌چون فیلم‌های آزو بزرگ‌تر از آن است که یک فرد بتواند آن را بر دوش کشد و نیز بزرگ‌تر از گنجایش محیط است؛ رنجی که ناشی از آگاهی معنوی کشیش جوان است و به تدریج او را با محیط خویش بیگانه می‌سازد و عاقبت به مرگش منتهی می‌شود.

سطوح بیگانگی که سمولونه آن‌ها را نشان داده در واقع مصداق‌های رنج مقدس است. اگر درست بنگریم آن‌چه به ظاهر طرد شدن کشیش از سوی محیط جلوه می‌کند در واقع طرد شدن محیط از سوی کشیش است. نه بدان سبب که او خواستار بیگانگی است بلکه به این سبب که او

ناخواسته (در ابتدا) آلت دست رنجی طاقت فرسا و خودآزارنده است.

۱. بیماری. بیماری کشیش به حد کافی واقعی می‌نماید. سلامتی‌اش به آرامی از دست می‌رود و عاقبت آن‌چه سرطان معده تشخیص داده شده موجب مرگ وی می‌شود. ولی چیزی پیچیده در این‌جا وجود دارد؛ او هر چه بیمارتر می‌شود، غذا و خواب را راسخ‌تر از پیش رد می‌کند. او خود را محکوم به بر دوش کشیدن آن بار می‌بیند و رنج خویش را با رنج ایثارگرانه مسیح پیوند می‌دهد. نیاز او به دادن کفاره، او را به فناء نفس می‌کشاند. کشیش تنها تکه‌های نانی را که آغشته به شراب است می‌خورد - کنایه‌ای از نوشیدن شراب در آیین مقدس. او نیازهای جسمی را نادیده می‌گیرد و تا لحظه‌ی مرگ این رنج را بر خود هموار می‌سازد. درد جسمانی به حد کافی واقعی می‌نماید ولی منشأ آن مبهم است: سرطان یا بیماری معنوی؟

۲. انزوای اجتماعی. خدمت کشیش به‌عنوان روحانی شکستی بیش نیست. او خجول و بی‌تجربه است؛ اهالی محل رفتاری خصمانه دارند یا دست‌کم چنین به‌نظر می‌رسد؛ ولی مشخص نیست که آیا کشیش به‌راستی برای کار خود نامناسب است یا این‌که رنج ویرانگرش او را از هر کوششی در راه وظایف «روحانی» باز می‌دارد؟ در ابتدا به‌نظر می‌رسد کشیش بی‌جهت دچار سوءظن شده است؛ او فکر می‌کند اهالی دوستش ندارند. سپس یادداشتی از فردی ناشناس دریافت می‌کند: «کسی از روی حُسن نیت شما را پند می‌دهد که انتقالی خود را بپذیرد...» ولی کشیش پیش از آن هم خطر را حس می‌کند: انگار کشیش می‌خواهد که «ناخواسته» باشد. در ابتدا دشمنی اهالی روستا بیش از آن‌چه معمولاً نسبت به هر کشیش جوان تازه‌واردی ابراز می‌کنند نیست، ولی افسردگی کشیش آن‌ها را در مقابل وی قرار می‌دهد. پس از جلسه‌ای ناموفق در کلاس تعلیمات مذهبی، کشیش در دفتر خاطرات خود می‌نویسد «ولی دشمنی این کوچک‌ترها چه دلیلی دارد؟ چه ظلمی در حق آن‌ها کرده‌ام؟» مشغله‌ی دینی وی او را به آن‌جا می‌کشاند که باور می‌کند بچه‌های تخس روستا علیه او هستند. رنج کشیش که او نمی‌تواند بر آن تسلط یابد اهالی روستا را بیگانه ساخته است.

۳. انزوای مقدس. کشیش نمی‌تواند با جهان‌گناه چه در درون خویش و چه در دیگران مقابله کند. راه چاره معمول مسیحیان (دعا) به روی او بسته است. می‌نویسد: «تاکنون هرگز این چنین به نیایش نایستاده بودم». و بعد: «تاکنون هرگز با این شدت طغیان جسمانی علیه نماز را تجربه نکرده بودم». او می‌تواند آرامش را به دیگران هدیه کند حال آن‌که خود از آن محروم است. این معجزه‌ی دست‌های خالی است: «چه شگفت‌انگیز است که می‌توانیم آرامشی را که خود از آن محرومیم به دیگران ارزانی کنیم. آه معجزه‌ی دست‌های خالی». رنج مقدس وی هیچ‌یک از راه‌های زودگذر رهایی را که کلیسا و جامعه و جسم فراهم می‌کند بر او روا نمی‌دارد. هیچ‌یک از استعاره‌های دنیوی نمی‌تواند رنج او را تسکین دهد، بنابراین او به‌گونه‌ای تزلزل‌ناپذیر به سوی استعاره‌ی شهادت پیش می‌رود.



انزوای مقدس کشیش روستا:

«آنچه به ظاهر طردشدن کشیش از سوی محیط جلوه می‌کند درواقع طردشدن محیط از سوی کشیش است - و نه بدان سبب که او خواستار بیگانگی است، بلکه به این سبب که او آلت دست ناخواسته‌ی رنجی طاقت‌فرسا و خودآزارنده است.»



بیگانگی کشیش در هر یک از سطوح، از خود یا محیطش نشأت نمی‌گیرد بلکه زاییده‌ی رنجی والاتر و استعلایی است. کشیش افسرده از صمیم قلب می‌خواهد مانند همتایان خویش شود (او به کشیش تورسی می‌نویسد، خدای من، چقدر آرزو کرده‌ام تا سلامت و صلابت او را داشته باشم)، ولی نیرویی مقاومت‌ناپذیر او را هر چه بیش‌تر از آنان دور می‌کند. اگر این رنج مقدس در طبیعت ریشه ندارد (انسانی یا محیطی نیست) پس لزوماً فراطبیعی است.



ناهمگونی در **محاکمه‌ی ژاندارک**: «برای ما تکان‌دهنده است که ژاندارک به بازجویان فاسدش با خلوص، راستی و صداقت و کاملاً بی‌توجه به امنیت شخصی خویش پاسخ می‌گوید - پاسخ‌های او متناسب با محیطش نیست. او به گونه‌ای به قضات پاسخ می‌دهد که انگار با «صداهای» ماورایی گفت‌وگو می‌کند».

قهرمانان برسون، هم‌چون کشیش روستا، نمی‌توانند استعاره‌ای برای بیان رنج‌هایشان بیابند. آن‌ها محکوم به انزوا و بیگانگی‌اند: هیچ چیز در عالم نمی‌تواند رنج درونی آن‌ها را تسکین دهد زیرا این رنج زمینی نیست. بنابراین آنان پاسخگوی محیط خویش نیستند بلکه به دریافتی از

«غیر» پاسخ می دهند که پس بی واسطه تر و حضوری تر می نماید. قهرمان برسون به دلیل ناهمگونی، در محیطی یکسر سرد و واقعی زندگی می کند، با وجود این، به جای سازگار شدن با آن به چیزهایی کاملاً جدا از آن واکنش نشان می دهد.

برای ما تکان دهنده است که ژاندارک به بازجویان فاسد خویش با خلوص و راستی و صداقت و کاملاً بی توجه به امنیت شخصی خویش پاسخ می گوید - پاسخ های او متناسب با محیطش نیست. او به قضات به گونه ای پاسخ می دهد که انگار با «صداها» اسرارآمیز و ماورایی گفت و گو می کند. به همین ترتیب، در یک محکوم به مرگ گریخته است، شوق فوئتن برای فرار، از انگیزه ای عادی یک زندانی فراتر می رود. او چیزی نیست جز تجسمی از «اراده ی معطوف به فرار». از نگاه بیننده او صرفاً زندانی ای است که با همه ی وجود در راه آزادی می کوشد. در طول فیلم فوئتن پیراهنی ژنده و کثیف و خون آلود به تن دارد، وقتی سرانجام بسته ای از لباس های تازه دریافت می کند بیننده خوشحال می شود (یا می خواهد که خوشحال شود). ولی فوئتن به جای پوشیدن لباس های نو بی معطلی آن ها را برای ساختن طناب پاره می کند. در ذهن فوئتن (هم چنان که مفهوم «سلب و محرومیت» معرف آن است) بسته حاوی لباس های نو نیست، بلکه حاوی طناب های بالقوه است. زندانی دیگری که خواهان آزادی است ولی شور آزاد شدن ندارد از لباس های کهنه برای ساختن طناب استفاده می کند. مشغله ی ذهنی فوئتن بارزترین جنبه ی شخصیت او و بزرگ تر از تمایل به بودن در داخل یا خارج از دیوارهای زندان است. سلول زندان فورمونلوک صرفاً نمادی عینی برای شور فوئتن است. در فیلم جیب بری، جیب بری میشل همان کیفیت و سواس گونه ی آشنا را دارد و انگیزه ی آن جامعه شناسانه یا اقتصادی نیست، بلکه «اراده ی معطوف به جیب بری» است و آن گاه که میشل به خاطر عشق «ژان» جیب بری را ترک می کند انگیزه ی او هم چنان مبهم است. بیننده حس می کند که شور گرانبار میشل به ژان منتقل شده ولی هنوز از منشأ آن بی اطلاع است.

قهرمانان برسون هر بار به ندایی خاص پاسخ می دهند که جایگاهی طبیعی در محیطشان ندارد. عجیب است که «ژان» زندانی بتواند در برابر قضات این گونه عمل کند: در مرحله ی روزمره هیچ چیز بیننده را برای اعمال معنوی که منجر به فناء نفس می شود آماده نکرده است. هر قهرمانی در تقلا ی آزادی از محیط روزمره و یافتن استعاره ای شایسته برای شور خویش است. این تقلا میشل را به زندان و فوئتن را به آزادی و کشیش و ژان را به سوی شهادت سوق می دهد. بیننده خود را بر سر دو راهی می بیند: محیط به طور ضمنی بر واقع گرایی مستند دلالت می کند حال آن که شخصیت مرکزی بیانگر شور معنوی است. این تردید کششی عاطفی ایجاد می کند: بیننده خواستار همدلی با ژان است (هم چنان که او با هر بیگناهی که در رنج است

همدلی دارد)، ولی ساختار مرحله‌ی روزمره به او گوشزد می‌کند که احساسش سودی نخواهد داشت. به‌ظاهر برسون از این موضوع کاملاً آگاه است: «به‌نظم می‌رسد که عاطفه در این‌جا، در این محاکمه (و در این فیلم)، بیش از آن‌که ناشی از رنج و مرگ ژان باشد برخاسته از هوای غربی است که وقتی او درباره‌ی «نداهایی که می‌شنود» یا تاج فرشته سخن می‌گوید، استشمام می‌کنیم. درست مثل این‌که درباره‌ی یکی از ما یا این لیوان حرف می‌زند». [۳۹] این «هوای غریب» ناشی از ناهمگونی است: تراکم معنوی در دنیای واقعی، حسی از بار عاطفی در محیط بی‌احساس می‌آفریند. ناهمگونی هم‌چون گذشته نیاز به عواطف را القا می‌کند، ولی محملی برای‌شان نشان نمی‌دهد. راز سبک استعلایی این است که هم می‌تواند از بروز عواطف سطحی ممانعت کند (به‌واسطه‌ی مرحله‌ی روزمره) و در عین حال همان عواطف را حفظ کند (به‌واسطه‌ی ناهمگونی). نبود عاطفه، چه در هنر بدوی و چه در کار «برشت» تجربه‌ی بالقوه‌ی عاطفی را تشدید می‌کند. («عاطفه نمی‌تواند بدون نظم و محدودیت ایجاد شود»). [۴۰] و سرانجام عاطفه امکان بروز می‌یابد. چاشنی این انفجار عاطفی در آخرین مرحله از ناهمگونی یعنی کنش تعیین‌کننده کشیده می‌شود. امر عاطفی در بیان متعال و ناهمگونی در ایستایی است.

ولی پیش از آخرین مرحله از ناهمگونی، برسون نیز همانند آزو، شوخی طنزآمیز را از شخصیت‌ها و محیط بیگانه‌شان می‌گیرد. در واقع شخصیت‌های برسون آن‌چنان با محیط‌شان بیگانه‌اند که حضور طنز تقریباً اجتناب‌ناپذیر است. سوءظن کشیش روستا تعیین‌کننده و وسواسی و در عین حال مضحک است. وقتی آلیور، لژیونری که در مرخصی بسر می‌برد، به کشیش پیشنهاد می‌دهد با موتورش در ایستگاه راه‌آهن سواری کند کشیش با بی‌میلی می‌پذیرد و سپس نشاط موتورسواری را حس می‌کند. آن‌گاه بدون قصد هجو خود، به خود می‌گوید که او تنها به این دلیل اجازه یافت لذت جوانی را بچشد که قربانی شدنش کامل‌تر شود. برسون کتمان حقیقت را به‌مثابه تفسیری طنزآلود بر شخصیت‌های خود به کار می‌برد. در یک محکوم به مرگ گریخته است، فونتن همه‌ی وقت خود را صرف پنهان کردن و تغییر شکل دادن وسایل فرار خویش می‌کند. وقتی معلوم می‌شود که سلولش را خواهند گشت و نقشه‌اش کشف خواهد شد و او را مجازات خواهند کرد با لحنی سرد و خشک می‌گوید: «از فکر بازرسی سلول بر خود می‌لرزیدم».

طنز به فیلم‌ساز امکان می‌دهد تا ناهمگونی را در یک دوره‌ی زمانی بیافریند. اگر بیننده‌ای نمی‌خواهد دو راهی ناهمگونی را بپذیرد (و در واقع تعداد اندکی آن را می‌پذیرند)، مجبور نیست آن را فوراً رد کند، بلکه می‌تواند نگرشی طنزآمیز در پیش گیرد و شکیبایی پیشه کند. چنین بیننده‌ای می‌تواند ناهمگونی را از فاصله‌ای طنزآمیز بنگرد و بدون اجبار به متهم ساختن

خویش تنش‌ها و شوخ‌طبعی آن را تماشا کند. طنز همسان با ناهمگونی که تولیدکننده‌ی طنز است، تکنیکی است که هدف از طراحی آن نگه داشتن بیننده در سالن سینما است تا زمانی که کنش تعیین‌کننده‌ی نهایی رخ دهد، کنشی که خواستار تعهد و اعتقاد بیننده است.

کنش تعیین‌کننده رخدادی غیرمنتظره در ساختار محرومیت مرحله‌ی روزمره است. در این جا قواعد مرحله‌ی روزمره فرو می‌ریزد و ما شاهد حضور سه عنصر هستیم: آوای موسیقی، نمادی آشکار و فراخوانی صریح عاطفه. صحنه تعهد بیننده را طلب می‌کند (شخصیت اصلی فیلم پیش از این خود را متعهد ساخته است) چرا که بدون تعهد، ایستایی وجود نخواهد داشت.

در فیلم *خاطرات کشیش روستا* کنش تعیین‌کننده مرگ کشیش است: آن‌گاه که پیکر نحیفش فرو می‌افتد و دوربین نمادی آشکار را در قاب می‌گیرد: سایه‌ی صلیب بر دیوار. در یک محکوم به مرگ گریخته است کنش تعیین‌کننده، فرار شبانه است، با رویداد بی‌نهایت مهم و ملازم با آن یعنی پذیرش فیض در هیأت «ژوست». در فیلم *جیب‌بر* کنش تعیین‌کننده به زندان افتادن میشل و اظهار عشق توضیح‌ناپذیر او به ژان است. در فیلم *محاکمه‌ی ژاندارک* کنش تعیین‌کننده شهادت ژان است، آن‌گاه که دوربین نماد چوب سوخته را در قاب می‌گیرد. در حالی که پیش از آن نماد توضیح‌ناپذیر پرواز کبوتر و سه ناقوس در حال نواختن وجود دارد.

پیش از این کنش‌های تعیین‌کننده، «لحظات تعیین‌کننده‌ای» وجود دارد که درواقع پیش‌درآمدی بر صحنه‌ی پایانی است. سمولوئه می‌نویسد: «در این لحظات قهرمان درمی‌یابد که در اشتیاق خود محق است و از آن پس به گونه‌ای فزاینده با شور معنوی خود همگام می‌شود.» [۴۱] (کنش تعیین‌کننده‌ی نهایی بیش‌تر متوجه تماشاگر است: بیننده باید پس از آن با تردید و بی‌تکلیفی قهرمان فیلم روبه‌رو شود). در آثار برسون نیز همانند قطعات ختامي اولیه‌ی آزو، ویژگی اصلی لحظات تعیین‌کننده، نوای موسیقی است. در یک محکوم به مرگ گریخته است هر یک از میان پرده‌های مس موتسارت در سی مینور تبدیل به لحظه‌ای تعیین‌کننده می‌شود. در این جا نیز هم‌چون قطعات ختامي آزو چیزی روی پرده متناسب با چنین انفجاری از موسیقی احساس برانگیز وجود ندارد. در طول فیلم، فونتن و زندانی‌های دیگر ده بار طول حیات را طی می‌کنند و به همراهی مس موتسارت سطل‌های ادرار خود را خالی می‌کنند. «در یک محکوم به مرگ گریخته است ارتباطی مستقیم میان تصویر و موسیقی وجود ندارد. ولی موسیقی موتسارت به زندگی داخل زندان ارزش مراسم آیینی را بخشیده است.» [۴۲] قدم‌زدن‌های مداوم ژان در سلول زندان در محاکمه‌ی ژاندارک به همراه صدای خارجی قفل در و صحنه‌های شاعرانه‌ی جیب‌بری در فیلم *جیب‌بر* به یکسان قطعاتی ختامي می‌آفریند. هر یک از این لحظات درگیری عاطفی دور از انتظاری را طلب می‌کند و کنش تعیین‌کننده‌ی نهایی را پیش‌بینی می‌نماید.



کنش تعیین‌کننده در جیب‌بر: «چه راه درازی را طی کرده‌ام تا به تو برسم».

جیب‌بر تنها نمونه از فیلم‌های مجموعه‌ی زندان است که با صراحت ارزش‌های مذهبی را مطرح نمی‌کند و این در حالی است که فیلم مثال خوبی از نقش «کنش تعیین‌کننده» در سبک استعلایی است. در این جا برخلاف خاطرات کشیش روستا و محاکمه‌ی ژاندارک به امور معنوی تشبث نمی‌شود و برخلاف یک محکوم به مرگ گریخته است به موضوع فیض نمی‌پردازد. با این حال، این فیلم نیز از سبک استعلایی پیروی می‌کند و کنش تعیین‌کننده عنصر معجزه‌آسای درون آن است. فیلم جیب‌بر یا قراردادهای آشنای «مرحله‌ی روزمره» آغاز می‌شود: میشل جیب‌بری است که در محیطی سرد و واقعی زندگی می‌کند و از خود احساسی بروز نمی‌دهد، چه برای مادر محتضرش و چه برای ژان که دوستی خانوادگی است. ولی میشل شوقی در سر دارد: جیب‌بری، وسوسه‌ی جیب‌بری در او ورای تمایل عادی به گناه و پرسش‌های اخلاقی قرار می‌گیرد. او در یکی از بحث‌هایش با بازرس پلیس مدعی می‌شود که بعضی آدم‌ها بالاتر از قانون‌اند. بازرس می‌پرسد: «ولی چه کسی آن‌ها را بالاتر از قانون می‌داند؟» میشل پاسخ می‌دهد: «خودشان». همان‌طور که گفته شد اشتیاق شدید میشل، حسی فزاینده از ناهمگونی می‌آفریند. آن‌گاه در پایانی غیرمنتظره میشل دستگیر می‌شود و به زندان می‌افتد. پلیس مدت زمانی به

انتظار در «لون‌شان» همین‌گونه بوده ولی در لحظه‌ی دستگیری روشن نمی‌شود آیا میشل غافلگیر می‌شود یا آگاهانه خود را تسلیم می‌کند. در صحنه‌ی نهایی، میشل که پیش از این «آزادانه» در گناه زندگی می‌کرد، اکنون در زندان است. ژان برای ملاقات او به زندان می‌آید و میشل از پشت میله‌ها به او می‌گوید: «چه راه درازی را طی کردم تا به تو برسم». این رویدادی معجزه‌آسا است: اظهار عشق مردی بی‌احساس در محیطی سرد و انتقال شور و عشق خود از جیب‌بری به ژان.

«کنش تعیین‌کننده» بیننده را مجبور به رویارویی با «مطلقاً غیر» می‌کند، کاری که وی در حالت عادی از آن روی‌گردان است. او با کنش معنوی توضیح‌ناپذیری در محیطی سرد و بی‌روح روبه‌رو است که مشارکت و تأیید وی را می‌طلبد. از این پس طنز دیگر نمی‌تواند تصمیم بیننده را به تعویق اندازد. این صحنه معجزه‌ای است که باید پذیرفته یا رد شود.

«کنش تعیین‌کننده» تأثیر منحصر به فردی بر بیننده دارد که شاید بتوان آن را چنین فرض کرد: احساسات بیننده در سرتاسر فیلم همواره پس زده شده است (مرحله‌ی روزمره)، در حالی که او هنوز حس «غریب» و مبهمی دارد (ناهمگونی)، سپس کنش تعیین‌کننده تعهدی عاطفی را طلب می‌کند که بیننده به شکلی غریزی و خودبه‌خود بدان پاسخ می‌دهد (او می‌خواهد در اشک‌های هیرایاما و عشق میشل شرکت کند)، ولی با پذیرش این تعهد، بیننده مجبور است فقط یکی از این دو کار را انجام دهد: یا حس خود را انکار کند و از جدی گرفتن فیلم امتناع ورزد یا افکارش را با حسش یکی کند. اگر بیننده، دومی را برگزیند ساختارهای عاطفی کارگردان را دریافت نکرده بلکه صافی متعلق به خود را پدید آورده است. او صافی شفاف و ذهنی‌ای را آفریده است که از طریق آن از پس فیلم و حس خود برمی‌آید. این صافی چه بسا بسیار ساده باشد. در مورد جیب‌بر این‌گونه است: آدم‌هایی مثل میشل و ژان، ارتباطات معنوی عمیقی با یکدیگر دارند و برای عشق‌شان محتاج به دلایل دنیوی نیستند؛ و در خاطرات کشیش روستا می‌توان آن را چنین بیان کرد: رنج مقدسی وجود دارد که کشیش زجر کشیده قربانی آن می‌شود. برسون از حفاظ‌های طبیعی بیننده یعنی مکانیسم دفاعی وی استفاده می‌کند تا او را به اراده‌ی خود به همان تصمیمی برساند که برسون از پیش معین کرده است.

برسون این لحظه را لحظه «تحول» می‌نامد: «در لحظه‌ای معین تحولی وجود دارد، در غیر این صورت هنری وجود نخواهد داشت».[۴۳] در این لحظه، همه‌ی تصاویر برهنه و تخت، گفت‌وگو، کار دوربین و تأثیرات صوتی برای آفرینش صافی تازه‌ای وحدت می‌یابد، صافی‌ای که به دست بیننده ساخته شده است: «دریافته‌ام که تصویر هر چه تخت‌تر باشد کم‌تر بیانگر خواهد بود و در تماس با تصاویر دیگر آسان‌تر تحول خواهد یافت... تصاویر ضرورتاً وجوه مشترکی با یکدیگر دارند، به عبارت دیگر باید به نوعی وحدت دست یابند».[۴۴]

موسیقی، برخلاف تأثیرات صوتی، یکی از عناصر حیاتی برای این تحول است: «من موسیقی را هم چون ابزاری برای ایجاد تحول در آن چه روی پرده است به کار می‌برم» [۴۵]. موسیقی اگر به درستی استفاده شود «ما را به قلمرویی می‌برد که کاملاً زمینی نیست، بلکه بیش‌تر کیهانی و حتی می‌توانم بگویم الهی است» [۴۶]. «موسیقی» و «کنش معجزه‌آسا» و «نمادی با مفهوم آشکار» اجزای جدانشدنی کنش تعیین‌کننده است و ذهن بیننده را «متحول» می‌سازد.

این تحول، «ناهمگونی» را برطرف نمی‌سازد بلکه آن را می‌پذیرد. ناهمگونی به معنای تضاد میان حیات معنوی در دنیای مادی است و ممکن نیست که منطق زمینی یا عواطف بشر آن را برطرف سازد. «ناهمگونی» همان‌طور که «کنش تعیین‌کننده» روشن می‌سازد، یا باید پذیرفته شود یا رد شود. اگر بیننده کنش تعیین‌کننده (و ناهمگونی) را بپذیرد، به واسطه‌ی ساختار ذهنی خویش نظرگاهی از زندگی را پذیرفته است که هر دو را دربر می‌گیرد و این حالت روی پرده از طریق «ایستایی» مجسم می‌شود.

سبک استعلائی: ایستایی

ایستایی صحنه‌ای ساکن و منجمد و روحانی است که در پی کنش تعیین‌کننده می‌آید و فیلم را به پایان می‌رساند. این صحنه بازنگری ساکنی از جهان خارجی است که یگانگی همه‌ی چیزها را القا می‌کند. ایستایی در خاطرات کشیش روستا سایه‌ی صلیب است، در یک محکوم به مرگ گریخته است نمای دوری است از خیابانی تاریک که فونتن و ژوست در آن دور می‌شوند، در جیب‌بر چهره‌ی میشل از پشت میله‌های زندان و در محاکمه‌ی ژاندارک بقایای چوب سوخته. این دید ایستا، جهانی «تازه» را نمایان می‌کند که در آن امور معنوی و مادی می‌تواند به همزیستی دست یابد؛ هر چند در تنش و نبود توافق، ولی به عنوان بخشی از طرحی بزرگتر که در آن همه‌ی پدیده‌ها کم یا بیش مبین واقعیتی برتر یعنی متعال است. در مرحله‌ی ایستایی، بیننده میان چیزهایی که متناقض به نظر می‌رسد رابطه ایجاد می‌کند و حسی عمیق را در چهره‌های بی‌حالت و محیطی سرد تشخیص می‌دهد و هم‌چنین واقعیت را در رویدادهای معنوی غیرقابل توضیح باز می‌یابد. چوب سوخته در محاکمه‌ی ژاندارک هنوز حیاتی مادی دارد، ولی در عین حال تعبیر معنوی شهادت ژان است و در یک کلام - چنان‌که خواهیم دید - این تصویر یک شمایل است.

شاید برای عده‌ای اصطلاح «متعال» توصیفی اغراق‌آمیز از تأثیر ایستایی در فیلم‌های برسون به نظر آید. ولی علی‌رغم این‌که برسون نیت خود را هرگز در اصطلاح خاصی نگنجانده

بدیهی می‌نماید که آن چه در ذهن داشته همانا متعال بوده است: «در یک محکوم به مرگ گریخته است کوشیدم بیننده امور فوق طبیعی را که در زندان‌های دوران مقاومت وجود داشت حس کند، حضور چیزی یا کسی ناپیدا: دستی که همه چیز را رهبری می‌کند».[۴۷] و نیز، «دوست دارم در فیلم‌هایم حس روح یک انسان و حضور چیزی مافوق بشر را که می‌توان آن را خدا نامید، به تماشاگر انتقال دهم».[۴۸] آن «چیز برتر» خواه «امور مافوق طبیعی» خوانده شود و خواه «دستی ناپیدا» و خواه «خدا»، از تجربه‌ی «درون - بود» فراتر خواهد رفت و می‌توان آن را، دست‌کم به‌خاطر مقاصد عملی، متعال خواند.

در لحظه‌ای که بیننده صافی خود را آفرید و ناهمگونی را پذیرفت، برسون وظیفه‌ی خود را نه تنها در مقام یک هنرمند بلکه در مقام مبلغ و شمایل‌نگار نیز انجام داده است. مبلغ بنا به تعریف کسی است که تحولی را نه از طریق سفسطه بلکه از طریق اتصال شنونده با الوهیت پدید می‌آورد. سبک استعلایی که فنونش نه جادویی است و نه توضیح‌ناپذیر، امید دارد هم‌چون مبلغان انجیل بیننده را در تماس با زمینه‌ی متعال وجود قرار دهد، یعنی در تماس با ایستایی. ولی این منظور «چگونه» حاصل می‌شود؟ چرا بیننده می‌تواند در لحظه‌ای خاص ناهمگونی را «پذیرد»؟ این‌ها پرسش‌هایی دشوار و تا حدودی بدون پاسخ است. فکر می‌کنم این موضوع در این واقعیت ریشه دارد که ناهمگونی تجربه‌ای عاطفی است (کشش عاطفی)، در حالی که «ایستایی» جلوه‌ای از متعال است. در حقیقت کشش عاطفی پذیرفتنی نیست (چرا که در غیر این صورت دیگر کشش نخواهد بود)، ولی می‌توان تعبیری را که عناصری تنش برانگیز دارد پذیرفت. به همین دلیل پرسش‌های بالا در نهایت بدون پاسخ می‌ماند. می‌توان این مسأله را که عواطف انسان به آشفتگی و تشویق واکنش نشان می‌دهد امری بدیهی فرض کرد، ولی تاکنون کسی توضیح قانع‌کننده‌ای در این باره نداده است که چگونه روان بشر شکلی از بیان هنری را ادراک می‌کند.

چگونه تجربه به بیان و دوباره به تجربه تبدیل می‌شود؟ همه‌ی زیباشناسانی که به یکی از نظریه‌های بیان در هنر اعتقاد داشته‌اند، هر یک به گونه‌ای به این پرسش پرداخته‌اند، من نیز حرف تازه‌ای افزون بر آن بحث‌ها ندارم. (در واقع، مفهوم سبک استعلایی اگر بر زمینه‌ی نظام‌های زیباشناسانه‌ی پیش از خود بررسی شود نتیجه‌ی مطلوب‌تری خواهد داشت و می‌توان آن را شکل یا نماد یا بیان تلقی کرد) «جان دیویی» که معمای تجربه - بیان - تجربه را عمیقاً مطالعه کرده براین گمان است که عواطف، موجب تسریع و تسهیل بیان زیباشناسانه می‌شود: «در جریان ظهور یک عمل بیانگر، عاطفه بسان آهنربایی است که مواد مناسب را به خود جذب می‌کند. این مواد مناسب است به این خاطر که عاطفه می‌تواند با ذهن از پیش تحریک شده سریعاً ترکیب

شود» [۴۹] عواطف ابزارکار هنرمند است، او باید از آن‌ها استفاده کند. او عواطف را تا زمانی که به‌طور مشخص به یک حس زیباشناسانه تبدیل شود هدف قرار می‌دهد و ترغیب می‌کند. به‌نظر من این روش شباهت زیادی با سبک استعلایی دارد. سبک استعلایی از طریق روزمرگی و ناهمگونی از یک‌سو عواطف را نمایش می‌دهد و از سوی دیگر سر می‌دواند و بیننده را در معرض فشار عاطفی فزاینده‌ای قرار می‌دهد که در کنش تعیین‌کننده به اوج خود می‌رسد. این عواطف حضوری فعال دارد و در اشتیاق برای درک ناهمگونی، همواره می‌کوشد راهی برای غلبه بر مرحله‌ی روزمرگی بیابد. انگیزه‌ی طبیعی بشر برای ثبات عاطفی، به سبک استعلایی کمک می‌کند تا به ایستایی دست یابد و کنش تعیین‌کننده، بن‌بستی به دقت برنامه‌ریزی شده برای این فعالیت عاطفی است. کنش تعیین‌کننده از سویی به عواطف متوسل می‌شود و از سویی دیگر بیننده را به بیهودگی آن‌ها واقف می‌سازد و از این رهگذر پاسخی خودآگاهانه و زیبایی‌شناسانه به یک معمای حل‌ناشده‌ی عاطفی را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. به محض آن‌که ادراک زیباشناسانه حاصل شود، سبک استعلایی دیگر تجربه نیست بلکه بیان است. در این حالت بی‌اعتباری عواطف ثابت می‌شود و ذهن نیز به نحوی آن را تشخیص می‌دهد. پالودن عواطف به استعداد زیبایی‌شناسانه روان آدمی امکان بروز می‌دهد و این استعداد سبک استعلایی را به‌عنوان آنچه هست (یعنی شکلی برای بیان متعال) به رسمیت می‌شناسد و پس از آن‌که بیان کامل شد و هنر وظیفه‌اش را به انجام رساند، بیننده می‌تواند به نوعی زندگی تجربی بازگردد و عواطف «تازه‌ای» را که ثمره‌ی مشارکت زیبایی‌شناسانه است تجربه کند.

نمی‌توان به‌طور قطع پاسخ داد که ایستایی «چگونه» حاصل می‌شود. روش نقادی تا آن‌جا که در توانش بوده امر توضیح‌ناپذیر را دنبال کرده ولی در این‌جا «ورطه‌ی عرفان» که راجر فرای از آن سخن می‌گوید دهان می‌گشاید. اگر سبک استعلایی به‌راستی بیان سینمایی اسرار قدسی است و اگر به‌راستی در این‌جا امری متعالی ظهور می‌کند، پس منتقد هرگز عملکرد آن را در هنر به‌طور کامل درک نخواهد کرد. منتقد می‌تواند متعال را شناسایی و روش‌هایی که وی را به این شناخت رسانده بررسی کند، ولی «چرا»ی واقعی این شناخت از اسرار است. قهرمانان برسون نمی‌توانند این دلایل را فاش سازند: آیفره می‌نویسد: «شخصیت‌های برسون، هم‌چون خداوند حتی در بالاترین حد رازگویی، هرگز چیزی جز راز خود را آشکار نمی‌سازند». برسون خود نیز نمی‌تواند آن را آشکار سازد، آیفره می‌افزاید «آن‌ها آدم‌هایی هستند که راز نهایی‌شان نه تنها فراتر از درک بیننده، که فراتر از درک خود برسون است» [۵۰] «چرا»ی نهایی سبک استعلایی حتی برای آفریننده‌ی آن نیز نامعلوم است: «می‌خواستم این معجزه را نشان دهم: دستی ناپیدا بر فواز زندان

که امور را هدایت می‌کند و موجب موفقیت یکی و شکست دیگری می‌شود... این فیلم داستانی رمزی است».[۵۱] برسون نیز در صورت موفقیت، هم‌چون هنرمند سنتی دینی خواستار اعتبار بخشیدن به اثر به واسطه‌ی الهیت است. هنرمند معناگرا می‌تواند واکنش بیننده به یک شکل ویژه را پیش‌بینی کند، چه این شکل ویژه نماز عشای ربانی باشد و چه سبک استعلایی؛ ولی در لحظه‌ی ایستایی، آن‌گاه که هنر با عرفان درمی‌آمیزد، به گفته‌ی سونتاگ او تنها «شکیبا و تا حد ممکن تهی است».[۵۲] «بیننده باید احساس کند که من به‌سوی ناشناخته می‌روم و نمی‌دانم وقتی بدان رسیدم چه رخ خواهد داد».[۵۳]

در یک کار موفق هنری، تجربه‌ی انسانی تبدیل به بیان انسانی، هم فردی و هم فرهنگی، می‌شود و در یک اثر هنری استعلایی موفق یک شکل بیانی فراگیر بر دیگر اشکال بیانی غلبه می‌کند. منظر ایستا در پایان فیلم‌های آزو و برسون نمونه‌ی کوچکی از سبک استعلایی است: شکلی منجمد که متعال را بیان می‌کند - بیان سینمایی اسرار قدسی.

دستاویزها

شخصیت و فرهنگ بر برسون نیز همانند آزو، تا پیش از رسیدن به مرحله‌ی ایستایی مؤثر است. برسون موضوع اثر را «دستاویزی» برای شکل آن می‌داند. ولی تا پیش از آن‌که شکل به‌طور کامل در مرحله‌ی ایستایی فراچنگ آید، این «دستاویزها» به‌شدت بر ذهن بیننده سنگینی می‌کنند. شکل عنصر فعال و مؤثر در فیلم‌های برسون است؛ ولی این شکل از طریق شخصیت و فرهنگ فیلم‌ساز عمل می‌کند و لزوماً از آن‌ها متأثر است. سبک استعلایی همان‌قدر که تحت‌تأثیر فرهنگ ذن است، از سنت‌های فرهنگی برسون نیز تأثیر می‌گیرد. سبک استعلایی پاسخی مشترک و شکل‌گرایانه به مسائل مشابه فرهنگ‌های مختلف است و پیش از آن‌که بیننده بتواند پاسخ را درک کند باید این مسائل را تجربه کند.

ادامه این فصل را به مطالعه‌ی «دستاویزهای» آثار برسون اختصاص خواهم داد: شخصیت وی، سنت‌های فرهنگی و خداشناسانه و هنری وی و ترکیب این سنت‌ها در نزد او. برای بیننده‌ی غربی تشخیص ریشه‌های فرهنگی برسون آسان‌تر از تشخیص آن‌ها در نزد آزو است. بیننده‌ی غربی چه‌بسا حالات فوربو را غیرقابل تفکیک بیابد، ولی جزئیات خداشناسی و زیبایی‌شناسی غربی را می‌شناسد یا به راحتی درک می‌کند. آزو و برسون در هر مورد، خصیصه‌های محدود خود را به کار می‌گیرند و آن‌ها را به عنصر مشترک‌شان یعنی «شکل» تقلیل می‌دهند.

شخصیت برسون

اگر شخصیت برسون جداگانه بررسی شود چه بسا موجب گمراهی شود. از نظر بعضی از منتقدان برسون، چه ستایش‌گران و چه نکوهش‌گران، او نه تنها سبک‌گرایی بی‌نقص که هم‌چنین فردی بی‌نهایت عجیب است: شخصیتی با افکاری تیره، انسانی منزوی، عجیب و درگیر پرسش‌های خداشناسانه در عصر کنش اجتماعی. او از نظر فرهنگی مرتجع و از نظر هنری انقلابی است. سر این تناقض در منطق درونی عجیب وی نهفته است. اگر صرفاً از جنبه‌ی شخصیتی به‌وی بنگریم، شمایی یک مذهبی متعصب را خواهد یافت: چهره‌ای معذب، متفکری مضطرب و رُمانتیک که به‌خاطر تربیت مذهبی و تجربیاتش در طول اسارت در اردوگاه‌های جنگی یا وسواس فکری در مورد گناه به‌ناچار روان نژندی خویش را بر پرده‌ی سینما به‌نمایش درمی‌آورد.

سردرگمی در شناخت برسون، برخلاف آزو، از بیگانگی وی با فرهنگ معاصر ناشی می‌شود. فرهنگی که مستقیماً با او در ارتباط است تقریباً تأثیری بر کارش نداشته است. ریاضت‌گرایی برسون آشکارا در تضاد با سنت سینما است که با تعصب صرفاً به امور مادی گرایش دارد. توجه او به معنویت، اختیار، جبر و فیض، صرفاً تفسیری غیرعادی از جامعه‌ی معاصر فرانسه تلقی می‌شود. امروزه برسون به وضعی دچار است که فیلم‌های آزو در آینده‌ی نزدیک در ژاپن بدان دچار خواهد شد؛ یعنی هنرمندی بیگانه با محیط فرهنگی خویش.

با وجود این، برسون تنها شخصیتی بیگانه یا روان نژندی خود ویرانگر یا نابغه‌ای منحصر به‌فرد نیست؛ او هم‌چنین و مهم‌تر از هر چیز نماینده‌ی فرهنگی متفاوت و قدیمی است که شاید برای بیننده‌ی امروزی فوراً قابل تشخیص نباشد ولی در عین حال پرداختن به آن بی‌مناسبت هم نیست. این فرهنگ کهن خداشناسی و زیباشناسی استواری داشته است که در آن نه تنها نقش هنرمند منفرد بلکه کارکرد هنر در حوزه‌ی جهانی و چند فرهنگی نیز پیش‌بینی شده است. اگر از منظر این سنت‌ها به برسون بنگریم، او دیگر روان نژند یا استثنایی نخواهد بود، بلکه هنرمندی خودآگاه جلوه خواهد کرد که وظیفه‌ای تقریباً ناممکن را برعهده گرفته است: احیای زیباشناسی پیشین در شکلی معاصر.

«شخصیت» برسون در پرتو این فرهنگ قدیمی، نه منحصر به‌فرد است و نه واجد اهمیتی خاص. آزو و برسون هر دو زمانی سرباز بوده‌اند، ولی تنها برسون از تجربیاتش در جنگ (به‌عنوان یک اسیر)، در فیلم‌هایش استفاده کرده است، ولی این تنها دلیل تفاوتش با آزو نیست؛ بلکه از آن‌رو است که استعاره‌ی زندان ذاتی سنت خداشناسی اوست. برسون ممکن است شخصیتی خودویرانگر و منزوی جلوه کند، ولی این‌ها در عین حال ویژگی‌های فرهنگی است که

او در بستر آن کار می‌کند.

منتقد هر چه بیش‌تر خاستگاه‌های خداشناسانه و زیبایی‌شناسانه‌ی برسون را درک می‌کند، بیش‌از پیش از پیش از تفسیر صرفاً روان‌شناسانه‌ی «شخصیت» برسون اجتناب می‌ورزد. شخصیت برسون، هم‌چون شخصیت بازیگرانش، به‌گونه‌ای فزاینده با مشغله‌ی ذهنی وی (یا به‌قول کوماراسوامی، «ایده» وی) یکی شده است. در پایان فیلم *خاطرات کشیش روستا*، کشیش از جسم خود «دست می‌شوید» و آن را به تصویر صلیب دگرگون می‌سازد، به‌همین سیاق می‌توان گفت که سبک استعلایی شخصیت برسون را استعار می‌کند. در هنر مذهبی برای چنین رویکردی پیشینه‌های بسیاری وجود دارد؛ غالباً از هنرمندان دینی خواسته می‌شد تا فضیلت‌هایی را که به تصویر می‌کشند در زندگی خود نیز به‌کار بندند. شورای استوگلاوا^۱ در سال ۱۵۵۱ اعلام داشت که شمایل‌نگاری روسی «باید پاک و شایسته باشد». [۵۴] «فرانجلیکو»^۲ در تنها قول ثبت شده‌اش نوشت: «هنر نیازمند آرامش بسیار است و برای ترسیم زندگی مسیح باید با مسیح زندگی کرد». [۵۵] در همین اواخر ژاک ماریتن اظهار داشت: «در هنر مسیحی هنرمند علاوه بر هنرمند بودن قدیس نیز است». [۵۶] اگر برسون خواستار آفرینش مقدسین در هنر است، آن‌چنان که سنت مقرر می‌دارد، باید خود «قدیس‌گونه» شود و شخصیت خود را به عشق متعال تسلیم کند. شخصیت برسون در بستر فرهنگ خداشناسانه و زیبایی‌شناسانه‌ی وی اهمیت کمی دارد و هم‌چون شخصیت کشیش روستا، بیهوده و روان - نژند و تیره و تار است و تنها تا آن‌جا ارزش‌مند است که می‌تواند از خود درگذرد.

ولی راه دیگری نیز برای گفت‌وگو درباره‌ی شخصیت برسون وجود دارد (البته چنان‌که پیش از این نیز گفته شد بدون توسل به تعریفی یونگی). این راه همان سهم شخصی وی در فرهنگی است که او را تغذیه می‌کند یا به عبارت دیگر ترکیب خاصی که او از سنت‌های خداشناسانه و هنری به‌دست می‌دهد. در بخش بعد به این مهم خواهیم پرداخت.

سنت خداشناسانه: استعاره‌ی زندان

استعاره‌ی زندان ذاتی اندیشه‌ی غربی است. نظریه‌های غربی، اعم از خداشناسانه یا روان‌شناسانه یا سیاسی به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر بر حسب آزادی و اسارت بیان شده است. در قلمرو مسائل خداشناسی، استعاره‌ی زندان آمیخته با دوگانگی بنیادی جسم - روح است، آمیختگی‌ای که سرچشمه‌های اندیشه‌ی غربی، یعنی افلاطون و کتب مقدس به وجود آورده‌اند. سقراط کمی پیش از مرگش جسم را «زندان روح» [۵۷] توصیف کرد. از نظر سن‌پل جسم آلوده

به گناه، زندان است: «... و مرا اسیر می سازد به آن شریعت گناه که در اعضای من است. وای بر من که مردی شقی هستم. کیست که مرا از جسم این موت رهایی بخشد» (رساله‌ی پولس رسول به رومیان، باب ۷، آیات ۲۳ و ۲۴). (البته در مسیحیت رهایی وجود دارد، ولی پس از آن که جسم به «هیکل روح القدس» تبدیل شد (رساله‌ی اول پولس به قرنتیان، باب ۶، آیه ۱۹)؛ و پولس «در خداوند اسیر» شد (رساله‌ی پولس رسول به افسسیان، باب ۴، آیه ۱). استعاره‌ی زندان در مسیحیت در کلام کالون خلاصه شده است که می‌گوید در مرگ «روح از محبس تن آزاد می‌شود». [۵۸]

در یک سطح، استعاره‌ی زندان بازنمایی نسبتاً سراسری از تعارض روح و جسم است. شخصیت‌های برسون به تدریج جسم خود را ترک می‌کنند، همان‌طور که فوتن پله به پله از زندان می‌گریزد. حصار آن، آخرین مانع در راه آزادی روح است. ژاندارک نیمه امیدوار و نیمه متوقع است که مسیح و میشل مقدس به کمکش بشتابند، «حتی از طریق معجزه». ولی آن‌گاه که درمی‌یابد «معجزه‌ی» رهایی در شهادت او نهفته است، اعتراف باطل خود را پس می‌گیرد و مرگ را برمی‌گزیند و می‌گوید «مرگ را بر تحمل این رنج ترجیح می‌دهم». در شب پیش از سوزاندنش، مشغول به جای آوردن آیین عشای ربانی و پاسخ گفتن به پرسش‌های برادر ایزمبارد است: برادر ایزمبارد می‌پرسد: «آیا اعتقاد دارید که این جسم مسیح است؟» ژاندارک پاسخ می‌دهد: «بله و تنها کسی که می‌تواند رهایم سازد». کمی بعد ایزمبارد می‌پرسد، «آیا به رحمت الهی امیدوار نیستی؟» و ژان پاسخ می‌دهد: «بله و به یاری خداوند در بهشت برین خواهم بود». رهایی ژان در مرگ اوست و فرارش از زندان همان رهایی از جسم است.

آن‌گاه که زندان و جسم هر دو برابر است تمایلی طبیعی برای فنای نفس به وجود می‌آید. کشیش روستا جسم خود را فنا می‌کند و در لحظه‌ی مرگ خود را به دست‌های خداوند تسلیم می‌کند. در جیب‌بر، استعاره معکوس است؛ زندان میشل، گناه است و آزادیش در زندان. او نیز به فنای نفس می‌پردازد، ولی فنای نفسش به مرگ منتهی نمی‌شود. فوتن تنها قهرمان فیلم‌های «مجموعه‌ی زندان» برسون است که مستقیماً به آزار خود نمی‌پردازد، هر چند که عاداتش بیش‌تر زاهدانه است. در او آزادی جسم همزمان با آزادی روح است و این رخداد بی‌نظیر نتیجه‌ی فیض است - مضمونی که برسون در یک محکوم به مرگ گریخته است عمیقاً بدان پرداخت.

انکار جسم در فیلم‌های برسون با مسأله‌ی آزاددهنده‌ی خودکشی درمی‌آمیزد: اگر جسم روح را به بردگی کشانده است، چرا نباید جسم را ویران کرد و آزاد شد؟ قدیس آمبروسیوس این نکته را به روشنی بیان می‌کند: «بیاید مرگ را برگزینیم، شاید به این کار مجازیم و شاید از آن منع شویم، با این حال بیاید تا به میریم، خداوند از عمل‌مان رنجور نخواهد شد، چرا که مرگ را

چونان علاجی برمی‌گزینیم» [۵۹] آگوستین و آکوئیناس با این استدلال به مخالفت برخاستند. «ماروین زمان» در مقاله‌ای درباره‌ی خودکشی در فیلم‌های برسون نشان داده است که وی به‌ویژه در فیلم‌های آخرش به حلقه‌ای از مسیحیان بنیادگرا پیوسته است (از جمله می‌توان از آمبروسیوس قدیس، جان دون و ژرژ برنانوس نام برد) که خودکشی را عملی مثبت تلقی می‌کردند. [۶۰]

در فیلم‌های مجموعه‌ی زندان برسون کاملاً روشن می‌شود که استعاره‌ی زندان طبیعتاً منجر به خودکشی می‌شود. کشیش روستا و ژان به یکسان زندگی خود را «فدا» می‌کنند (هم‌چون مسیح بر صلیب)، ولی به‌دست خویش کشته نمی‌شوند. یک مورد خودکشی را که دال بر اعتقاد آمبروسیوس قدیس است می‌توان در خاطرات کشیش روستا مشاهده کرد، موردی که در فیلم‌های ناگهان بالتازار و موش و زن نازنین جلوه‌ی بیش‌تری دارد. کنتس تاکنون دائماً به خودکشی فکر می‌کرده ولی شهامت ندارد بدان اقدام کند. کشیش روستا در شبی تاریک و طولانی روح کنتس را به ایمان خداوند راهبری می‌کند و پس از آن کنتس دست به خودکشی می‌زند. مفهوم ضمنی آن روشن است: کنتس که اکنون رستگار شده آزاد است که بمیرد. کشیش در حین ترغیب او به خودکشی، خود نیز وسوسه‌ی خودکشی را حس می‌کند، اگرچه او پیش از این راه دشوارتری را برگزیده است.

برسون با گسترش استعاره‌ی زندان، به تضاد خداشناسانه‌ی جبر و اختیار پیچیدگی و عمق تازه‌ای بخشیده است. برای برسون تضاد میان جسم - روح یک دوراهی است، او روح را بر جسم ارجح می‌داند حتی اگر به مرگ بینجامد؛ در حالی که تضاد جبر - اختیار یک تناقض است و مرگ نمی‌تواند آن را حل کند، بلکه باید براساس ایمان قلبی پذیرفته شود. جبر - اختیار مفهومی پیچیده و متناقض است و استعاره‌ی زندان برسون به این پیچیدگی افزوده است. فلسفه قدری، آن‌چنان که آگوستین، آکوئیناس، کالون و یانسن هر کدام به‌شکلی به آن اندیشیده‌اند، معتقد است بشر که پیش از این از سوی خداوند برگزیده شده است، اکنون می‌تواند خداوند را با اراده‌ی آزاد خویش برگزیند. بشر با انتخاب اراده‌ی مقدر خداوند «آزاد» می‌شود. خدا حقیقت است. حقیقت، تو را آزاد می‌سازد و آزادی یعنی گزینش خداوند. این گفته، در ظاهر از منطقی کاملاً آشفته حکایت دارد که اگر از بیرون بدان بنگریم یکسره نامعقول جلوه می‌کند، در حالی که از درون و با پذیرش برخی مفروضات خداشناسانه، معقول و طبیعی خواهد بود.

در فیلم‌های برسون استعاره‌ی زندان همان پیچیدگی را دارد. در فیلم‌های او «آزادی» بشر، پیش از آن‌که به معنای اسارت در جسم باشد، «زندانی خداوند» بودن است. به‌ظاهر ژاندارک شهادت را از روی اختیار برگزیده است در حالی که فیلم بارها تأکید می‌کند که تقدیر وی از پیش

رقم خورده است. نمای آغازین فیلم که در آن متن مجوز ورود جسد ژان به کلیسا و جملاتی هم چون: «او خواهد مرد» و «فراموش نکنید، او باید سوزانده شود» خوانده می‌شود، در مورد عاقبت او تردیدی باقی نمی‌گذارد. تنها تنش فیلم، این است که آیا او سرنوشت مقدر خویش را خواهد پذیرفت یا خیر؟ همان‌گونه که در فلسفه‌ی قدری نیز چنین است. در *خاطرات کشیش روستا* کشیش درمی‌یابد که «زندانی رنج مقدس» است. ولی رنج او زمانی به پایان می‌رسد که او از زندان دیگری بگریزد: زندان جسم. در *جیب‌بر* میشل آزادی را با رفتن به زندان و در یک محکوم به مرگ گریخته است فونتن آزادی را با فرار از زندان برمی‌گزیند: این دو، وجوه متضاد پارادوکس جبر و اختیار است. هر یک آزادی را در پذیرش فیض مقدر می‌یابد، خواه در پشت میله‌های زندان و خواه در بیرون از زندان.

برداشت برسون از استعاره‌ی زندان «یانسنیست» بودن او را تأیید می‌کند. زمانی از برسون پرسیده شد که آیا فرار فونتن مقدر بوده است؟ برسون پاسخ داد: «آیا در مورد همه‌ی ما این‌طور نیست؟» [۶۱] برسون با اعلام آن‌چه که بر شخصیت‌هایش خواهد رفت، سرنوشت آنان را از پیش تعیین می‌کند. درام فیلم آن‌جاست که آیا شخصیت (یا بیننده) سرنوشت مقدر خود را خواهد پذیرفت یا خیر؟ برسون با بینندگان خود به همان طریقی رفتار می‌کند که خدای یانسنیسم با معشوق‌هایش: «باید تماشاگر را آزاد بگذاری و هم‌زمان محبوب او شوی. باید به او عشق بورزی و او را واداری به شیوه‌ای که تو اشیا را به‌نمایش درمی‌آوری علاقه‌مند شود. به عبارت دیگر، اشیا را آن‌گونه که مایلی بینی و حس کنی به او نشان بده. با ارائه‌ی آن‌ها به او، وادارش کن تا همه چیز را همان‌طور که تو می‌بینی و حس می‌کنی، حس کند و این همه در حالی است که آزادی سرشاری به او می‌دهی و او را رها می‌سازی» [۶۲].

برسون امیدوار است بیننده را آن‌چنان آزاد سازد (با سلب تعهد وی نسبت به مراحل روزمرگی و ناهمگونی) که وی مجبور شود همان تصمیمی را اتخاذ کند که برسون از پیش (در خلال کنش تعیین‌کننده) تعیین کرده است. در ظاهر امر، برسون بیننده را کاملاً آزاد می‌گذارد. بازن یادآوری می‌کند که تعالی برسون «چیزی است که هر یک از ما در انکارش آزادیم» [۶۳]. به محض این‌که بیننده پذیرای تعهد شد و «حضور چیزی برتر» را پذیرفت، آن‌گاه آزادی خویش را رها کرده و وارد آن جنگل منطق قدری شده است. اگر کسی در داخل این جنگل است، استدلال‌هایی که در بیرون آن جنگل تنظیم شده است در نظرش بی‌معنی خواهد بود.

عنصر اسرارآمیز و وحدت‌بخش پارادوکس جبر و اختیار، فیض است. فیض به پذیرش تعهد

مذهبی سرعت می‌بخشد چرا که به قول یانسن «طبیعت کار نیک این است که هیچ مخلوقی بی‌یاری فیض نمی‌تواند به آن معنا دست یابد».[۶۴] یانسنیسم، برخلاف کالونیسم، معتقد است که فیض برای همه «مشترک» نیست و در واقع موهبتی خاص است که هر کسی در خور آن نیست. حضور و غیبت فیض قابل پیش‌بینی نیست؛ باید راه درک و نحوه‌ی رسیدن به آن را شناخت. «در یانسنیسم شاید عقیده‌ای وجود دارد که من نیز آن را قبول دارم: زندگی ما را تقدیر و پس از آن بخت و اقبال شکل می‌دهد».[۶۵]

در فیلم یک محکوم به مرگ گریخته است، امکان حضور فیض موضوع اصلی فیلم است و عنوان فرعی آن («باد هر کجا بخواهد می‌وزد» از انجیل یوحنا باب سوم آیه ۸، گفت‌وگوی مسیح با نیکودموس) قابل پیش‌بینی نبودن فیض را بیان می‌کند. در خاطرات کشیش روستا کشیش زندانی، عنوان فرعی فیلم را برای فونتن می‌نویسد. فونتن این کلمات را هنگامی که دوستش اُرسینی پس از فراری ناموفق اعدام می‌شود نزد خود تکرار می‌کند (نمایی دور از فونتن در پشت پنجره‌ی سلولش، «نمایی نزدیک» از گفتار درونی و صدای خارجی شلیک جوخه‌ی آتش). فونتن بعدها می‌فهمد که در واقع مرگ اُرسینی بود که فرار او را ممکن ساخت. زندانی سلول کنارش، بلانشه، می‌گوید: «اُرسینی باید به تو نشان می‌داد که چگونه فرار کنی». فونتن پاسخ می‌دهد: «چقدر عجیب است». بلانشه با تعجب فونتن مخالفت می‌کند و فونتن می‌گوید: «از این نظر عجیب است که بلانشه باید این را می‌گفت». پیش از آن نیز فونتن و کشیش گفت‌وگوی مشابهی دارند. وقتی به گونه‌ای اسرارآمیز انجیلی در جیب کشیش پیدا می‌شود فونتن می‌گوید: «معجزه است». و کشیش در جواب می‌گوید: «بخت با من یار بود». فیض در زندگی فونتن وارد شده است. حال آن‌که او تنها آگاهی مبهمی از آن دارد.

در یک محکوم به مرگ گریخته است، تجلی قاطع حضور فیض زمانی روی می‌دهد که در شب پیش از فرار فونتن، پسرک جوانی به اسم ژوست را بدون اعلام پیشین، به عنوان هم‌سلولی، نزد او می‌فرستند. اکنون فونتن باید تصمیم بگیرد که آیا ژوست را بکشد یا او را نیز در فرار خود شریک سازد و او راه دوم را برمی‌گزیند. بعداً در جریان فرار، فونتن درمی‌یابد که برای بالا رفتن از دیوار زندان به دو نفر نیاز بود و بدون ژوست فرارش به شکست می‌انجامید. پذیرش ژوست و ظهور «ناگهانی» فیض به او امکان فرار داد، هر چند که فرارش از ابتدای فیلم مقدر شده بود (با توجه به نام فیلم).

در فیلم‌های برسون فیض به قهرمانان امکان می‌دهد تناقض میان جبر و اختیار را بپذیرند و

آیفره برای نشان دادن اعتقاد برسون به این نکته از آگوستین نقل قول می‌کند: «فیض اراده را باطل نمی‌سازد، بل آن را ایجاد می‌کند».[۶۶] ولی صرف حضور فیض کافی نیست. بشر باید خود گردن نهادن به آن را انتخاب کند. بشر باید آنچه را مقدر شده است انتخاب کند. فونتن به دلیل آن‌که از پیش اراده کرده است تا بگریزد، می‌تواند مداخله‌ی فیض را از طریق ژوست بپذیرد. ژان چون اراده کرده است تا صداهایی را که شنیده، باور کند (از او پرسیده می‌شود: «از کجا می‌دانی آن‌چه شنیدی صدای فرشته بود؟» در جواب می‌گوید، «چون اراده کرده‌ام آن را باور کنم».) می‌تواند فیض نهفته در مرگ را درک کند. در انتهای جیب بر میشل رفته‌رفته فیض را در وجود ژان می‌پذیرد و از پشت میله‌ها به او می‌گوید: «چه راه درازی را طی کردم تا به تو برسم». اوج بیان فیض از جانب کشیش روستا است که آخرین کلماتش این است: «همه چیز فیض خداوند است». اگر سبک استعلایی را بپذیریم، همه چیز فیض خداوند است چرا که این فیض به قهرمان فیلم و بیننده امکان می‌دهد تا هم در بند بماند و هم آزاد باشد.

اگر این زمینه‌ی خداشناسانه را در نظر بگیریم، «دستاویزهای» برسون ناگزیر با آزو متفاوت خواهد بود. در فیلم‌های برسون همسان با خداشناسی مسیحی استعلا و تعالی گریز از زندان تن است، «گریزی» که آدمی را از گناه آزاد می‌کند و در همان حال «زندانی خداوند» می‌سازد. در نتیجه، آگاهی از متعال تنها پس از مرتبه‌ای از فنای نفس حاصل می‌شود.

زندان، استعاره‌ی غالب بر همه‌ی فیلم‌های برسون است، ولی این استعاره دوپهلوی است: شخصیت‌های برسون از نوعی زندان می‌گریزند که محدودکننده‌ترین زندان است، یعنی زندان تن. به یک معنا برسون بازیگران خود را «فنا» می‌کند؛ او نه تنها در شکل داستانی آن‌ها را می‌کشد بلکه با اجتناب از به کارگیری بازیگر در بیش از یک فیلم، از نظر هنری نیز چنین می‌کند. بازیگر «کهنه» شده است و در فیلم بعدی، بازیگری جدید (ولی مشابه) وجود دارد که باید فنا شود.

در مقابل، آزو نیازی به مقایسه تضاد میان بشر و طبیعت یا روح و جسم یا تنش میان زندان و زندانی ندارد. فنای نفس چندان جایی در فیلم‌های او ندارد و در آن‌ها اثری از میله‌های زندان و شکنجه و خودآزاری نیز دیده نمی‌شود. «جسم جدید» در زمین موجود است و شخصیت‌هایش نیازی به پذیرفتن مرگ «جسم قدیم» ندارند. آزو «خانواده»‌ای از بازیگران داشت که هرگز آن‌ها را «نمی‌کشت»، بلکه آن‌ها را در هر فیلم جدیدی در تنش‌های مشابه قرار می‌داد. فیض برای آزو نه محدود بود و نه غیرقابل پیش‌بینی، بلکه به سادگی در دسترس قرار داشت. برای آزو آگاهی از متعال راهی برای زندگی بود، نه هم‌چون برسون راهی برای مرگ.



آغاز فیلم یک محکوم به مرگ گریخته است و پایان فیلم جیب‌پر: «زندان استعاره‌ای غالب در فیلم‌های برسون و در واقع استعاره‌ای دوگانه است: قهرمانان او همزمان در حال گریز از یک نوع زندان و تسلیم شدن به زندانی از نوع دیگرند».



سنت زیباشناسانه: فلسفه‌ی مدرسی

خداشناسی برسون، یعنی فرمول‌بندی‌ای که او از مسائلی هم‌چون جسم و روح، جبر و اختیار و فیض و رهایی به‌دست می‌دهد آشکار یانسنیستی به‌نظر می‌رسد، ولی اشتباه خواهد بود اگر هم‌چون بعضی منتقدان نتیجه بگیریم که زیباشناسی و هنر وی نیز یانسنیستی بوده است. یانسنیسم و کالونیسیم هر دو به زیباشناسی و به‌طور کلی هنر، توجه اندکی داشته‌اند و تقریباً هیچ عنایتی به «هنرهای تصویری» نداشته‌اند و تنها شکل‌های هنری خاصی مورد توجه آن‌ها بوده است: موسیقی کلیسایی و معماری. هنرمندان سرگشته‌ای نیز وجود داشته‌اند (جان دان، ریویوس و رامبرانت) ولی هیچ‌یک از این فرقه‌ها نتوانستند نوعی زیباشناسی رسمی را بسط دهند یا جنبشی در هنر پدید آورند. «تصاویر» نقش اندکی در خداشناسی منطقی آنان داشت،^۱ خداشناسی‌ای که در حالت افراطی خود، چه بسا به شمایل‌شکنی نیز منتهی شود. یانسنیسم شاید بعضی تکیه‌گاه‌ها و ریاضت‌گرایی خود را به برسون بخشیده باشد ولی بی‌تردید با هنری که امر متعال را در «تصاویر» به شیوه‌ای غیرفرقه‌ای بیان کند - به‌خصوص آن‌که کار هنری موضوع دینی خود را صرفاً نوعی «دستاویز» تلقی کند - مخالف بوده است. برسون در مقام یک هنرمند، از یانسنیسم کمک نگرفته است؛ او می‌بایست برای یافتن زیباشناسی خود، در جای دیگری به جست‌وجو می‌پرداخت.

فرهنگی که برسون مستقیماً با آن رابطه داشت نیز نمی‌توانست نبود زیباشناسی یانسنیسم را جبران کند. به‌طور کلی در فرهنگ مدرن و به‌ویژه در سینما برای معنویاتی که برسون با آن درگیر است همدلی اندکی وجود دارد. البته در قرن بیستم نگاهی نو به رابطه‌ی شکل و معنای درونی در هنرهای معاصر پدید آمده که برسون خود، پیشگام آن بوده است. این نگرش نو تا حد زیادی دستاورد خود برسون است و نه سنتی که او در آن تنفس کرده است. لیکن سنت‌هایی در هنر غربی وجود داشته که تا حد زیادی با خداشناسی برسون و راه‌حل‌های زیباشناسانه‌ی وی مطابقت دارد. اگرچه هرگز نمی‌توان با اطمینان از خاستگاه زیباشناسی برسون سخن گفت، با اندکی جست‌وجو روشن می‌شود که هر چند وی در فرهنگ معاصر خویش بیگانه محسوب می‌شود، ولی هنرمندی منحصر به فرد نیست و تلقی ویژه‌ی او بخشی از یک سنت دیرپای هنری است که در حال حاضر در سینما مسکوت مانده است.

آنانداکوماراسوامی می‌نویسد:

۱. هربرت رید یادآور می‌شود، «در مذهب افلاطنی، آن‌گاه که مذهب صرفاً بدل به موضوعی برای افکار فلسفی و تأمل فردی می‌شود در آن زمان‌ها، هنر به مذهب و مذهب به هنر بدل می‌شود و هر دو به‌طور مشابه می‌یابند» (Art and Society [New York: Schocken Books, p. 50, 1966])

باید به خاطر داشت که «هنر اروپایی شامل دو گونه‌ی کاملاً متفاوت است: یکی هنر مسیحی و هنر مدرسی و دیگری هنر بعد از رنسانس و هنر شخصی. این مطلب در رساله ما درباره‌ی اکهارت روشن خواهد شد و ممکن است از مطالعه درباره‌ی توماس قدیس و سرچشمه‌های اندیشه‌ی او روشن شود که اروپا و آسیا به‌راستی زمانی یکدیگر را عمیقاً درک می‌کرده‌اند».[۶۷]

سنت مدرسی که دکتر کوماراسوامی درباره‌اش می‌نویسد تأییدی است بر فیلم‌های برسون و آزو. این دو از دیدگاه دینی و فرهنگی اشتراک اندکی دارند. ولی هر دو در سنت فلسفه‌ی مدرسی شریک‌اند که آخرین زیباشناسی مهم پیش از رنسانس است.

نه توماس قدیس و نه دیگر فلاسفه‌ی مدرسی، هیچ‌یک رساله‌ای در باب زیباشناسی ننوشته‌اند، اما ژاک ماریتن در کتاب *هنر و فلسفه‌ی مدرسی*، تعریفی مدرسی از هنر به‌عنوان «فضیلتی خردمندانه»[۶۸] ارائه می‌دهد. این تعریف با تعریف کوماراسوامی از هنر آسیایی به‌عنوان «سرخوشی عقل»[۶۹] مطابقت دارد. آکوییناس نوشته است: به‌نظر می‌رسد که هنر چیزی جز ایجاد تناسبی معین در عقل نیست، که اعمال بشر به‌وسیله‌ی آن و از طریق ابزاری مشخص به هدفی معین دست می‌یابد».[۷۰] هنر برای خداشناس و مدرسی و هنرمند آسیایی به یکسان در پی آرمانی (زیبایی، طبیعت) است که هم در جهان است و هم از آن فراتر می‌رود.

زیباشناسی مدرسی فصل مشترک زیباشناسی شرق و غرب و نهایتاً آزو و برسون است. گونه‌ای زیباشناسی بدوی که سنت‌گرا شده و با وجود بنیان خردگرای تفکرش احترام خود را نسبت به «راز» حفظ کرده بود. صورت‌گیری آرمانی تغییر کرد: توتم بدوی به یک آرمان مجرد تبدیل شد، ولی این صرفاً تغییری در مراتب آن بود: هنر چه توتم بود و چه آرمان، غایت آن «راز» بود، که در هیچ مفهوم عقلی و انسان‌گرایانه یا دنیوی از زندگی محدود نمی‌شد. همه‌ی هنر، هم‌چون همه‌ی خداشناسی و کتاب مقدس (به‌قول آگوستین) به خودی خود «عبث» است؛ آن‌ها ابزاری برای رسیدن به غایتی است، ولی نباید با آن غایت یکسان انگاشته شود. هنرمند نیز یک وسیله است و غایت او خودش نیست. طبیعتاً این زیباشناسی به‌شکلی هنری منتهی می‌شود که به‌قول کوماراسوامی انتزاعی یا مردم‌شناسانه است ولی احساس‌گرا و انسانی‌گرا نخواهد بود. استفاده‌ی برسون از شکل غیراحساسی و جست‌وجوی «راز» آشکارا بخشی از این سنت به‌نظر می‌رسد و برای مشابهت‌های سبک‌شناسانه (و نه خداشناسانه) میان آثار او و آزو توضیحی فراهم می‌آورد. زیباشناسی مدرسی با هنر برسون نیز تناسب دارد، چرا که برای فرمول‌بندی اندیشمندانه‌ی آرمان‌ها در شکل، جایگاهی قائل است. منطق با «راز» در تضاد نیست بلکه ابزار دیگری برای درک عمیق آن است. فلاسفه‌ی مدرسی کاری را برعهده گرفتند که پیشینیان‌شان

به روشنی آن را تبیین نکرده بودند و متأسفانه به دست اخلافشان یعنی عارفان و نام‌گرایان متروک شد: «وظیفه‌ی نوشتن پیمان صلحی پایدار میان ایمان و عقل».[۷۱] این‌گونه زیباشناسی می‌تواند تصویری از مسأله‌ی ایمان و عقل در شرق و غرب به دست دهد و نیز توجیه‌کننده‌ی شیوه‌ی به ظاهر متناقض برسون شود. اروین پانوفسکی نشان داده است که فلسفه‌ی مدرسی بهترین نمود خود را در معماری گوتیک یافته است. فلاسفه‌ی مدرسی معماری گوتیک را بیش‌تر براساس وحدت ریاضی آن تعریف می‌کنند تا ظاهر اکسپرسیونیستی که بعدها به دست آورد. جهان گوتیک نیز مانند *مجموعه‌ی الهیات*^۱ اثر سن توماس روشنی را در سازماندهی و ترکیب را در شکل می‌جست. پانوفسکی می‌نویسد جهان گوتیک، «پذیرش و آشتی نهایی میان کیفیت‌های متناقض»[۷۲] را ارائه داد. در این سطح می‌توان تشابهات آشکاری میان معماری گوتیک و فیلم‌های برسون دید. هر دو تناقضات خدانشناسانه را درون شکلی کلی ترگرد می‌آورند و هر دو گمنامی هنرمند را می‌ستایند و در پی نمایش غایت «راز» هستند. کلیساهای جامع گوتیک شاید استعاره‌ی زیباشناسانه‌ی مناسبی برای فیلم‌های برسون است. در عمل، وحدت ظریف ایمان و عقل در آن‌ها از هم می‌پاشد و پیوسته نه بر سکون معنوی که بر ناهمگونی حسی می‌افزاید. معماری گوتیک که، به معنای دقیق کلمه، ایمان و عقل را وامی‌داشت که در زیر یک سقف بمانند، عاقبت در اثر فشار روانی آن فروپاشید و زیباشناسی عقلی و ساکن پیشین آن به اغراق کشیده شد و به خطوط از شکل افتاده و چهره‌های کژ نمون تن در داد. از نظر هنری، فیلم‌های برسون با صورت‌گری بیزانسی تشابه بیش‌تری دارد، یعنی با شکلی هنری که زیباشناسی را همانند فلسفه‌ی مدرسی زنده نگاه داشت، پیش از آن‌که نیازی به آفریدن زیباشناسی جدیدی حس شود.

سنت هنری: شمایل‌نگاری بیزانسی

بی‌تردید سنت‌های هنری کم و بیش مهمی بر برسون تأثیر گذاشته است. ولی به نظر من مهم‌ترین آن‌ها شمایل‌نگاری بیزانسی است. این هنر فصل مشترک هنر غربی و شرقی است و زیباشناسی مدرسی را تأثیرگذار ساخته است. توجه به این سنت هنری خویشتاوندی میان آثار برسون و آزو و شکل کلی بازنمایی را روشن خواهد ساخت. شمایل‌نگاری بیزانسی هم‌چون هنر شرقی، هنری با اهداف مشخص بود و اهداف آن پیش از انسانی یا احساسی بودن، معنوی و آرمانی بوده‌اند. اثر هنری، ابزاری برای هدفی بیان‌ناپذیر بود: «سن بازیل گفته است، پرستش شمایل، به پرستش مثال اعلا منتهی می‌شود، یعنی تجسم ذات مقدس».[۷۳]

برای دستیابی به این اهداف، هنر بیزانسی بر ناشناس ماندن هنرمند و غیرشخصی بودن کارش تأکید داشت. بعضی شمایل‌ها را به عنوان تصاویری «بدون دخالت دست بشر» و چیزی که تماس معجزه‌آمیز با اصلش آن را شکل داده است توصیف می‌کردند. برای تأکید بر ناشناس ماندن هنرمند، موزاییک‌کاران موظف بودند به حکم کلیسا، تصاویر مسیح را مطابق با سفارشات مشخص بسازند. طلبه‌ای نوشته است، این قانون، «نه برای ترفیع ارزش اثر هنری، بلکه به منظور بالا بردن عظمت مسیح به وجود آمده بود و نظر به این‌که پادشاهی مسیح، آرمان متعال بود و موزاییک تصویر مادی آن، این قانون کمک می‌کند تا توجه هنرمند و تماشاگر به کانون اصلی جلب شود».[۷۴] البته تأثیر فردی هنرمند قابل تشخیص بود، ولی تعیین‌کننده نبود. هنرمندان می‌آمدند و می‌رفتند حال آن‌که شمایل‌نگاری بیزانسی بر جای بود.

شمایل‌نگاری بیزانسی کارکردی مشابه با آیین نماز داشت. نگرش بیننده به شمایل همان نگرش وی به مراسم عشاء ربانی بود. به عبارت دیگر امور فردی در آیین جمعی محو می‌شد. آیین جمعی به یک «شکل» تبدیل می‌شد و «شکل» امر متعال را بیان می‌کرد. به این ترتیب شمایل به تصویری سبک پرداخته و انعطاف‌ناپذیر و با سلسله مراتب تبدیل شد و هرچه بیش‌تر از جهان راست‌نمایی و احساس جداگردید. «در عهد بیزانسی، شمایل‌نگاری مسیحی رفته‌رفته و به‌طور مداوم از جهان فریبنده‌ی حواس جدا شد و صعود خود را به حیطه‌ای بالاتر یعنی نمادگری خداشناسانه ادامه داد و به کمک تصاویر، تخیل بشر را به حوزه‌ای متعالی، جایی که تصاویر میان خدا و بشر در سیلان‌اند، کشاند».[۷۵]

فلاسفه مدرسی عمدتاً از طریق نوشته‌های نو افلاطونیان، از شمایل‌نگاری بیزانسی و نگرش آن به هنر، تأثیر پذیرفتند. معاصران هنرمند آکوپیناس یعنی نقاشان بیزانسی و رومانسک شاید از نظر زیباشناسی از فلسفه‌ی مدرسی متأثر شده‌اند ولی به لحاظ هنری از تکنیک‌های بیزانسی و شمایل‌های وارداتی و آثار پناهندگانی که جنبش شمایل‌شکنان آن‌ها را گریزان ساخته بود، متأثر بودند. شمایل‌نگاری تأثیری مداوم بر هنر اروپایی داشته است. حتی مدت‌ها پس از انحطاط بیزانس نقاشانی هم‌چون چیمابو، دوت چوکاوالینی و جوتو را به وجود آورد و بر نقاشان قرن پانزدهم هم‌چون مانگنا تأثیر نهاد و پایه‌ی هنر دودمان کارولین جیایی و نورثامبریایی و اتونیایی بود. کارکرد هنر بیزانسی غالباً دمیدن روح شرقی در نظریه‌های عقل‌گرا و راکد غربی بود. می‌توان فرض کرد که شمایل‌نگاری بیزانسی بر فیلم‌های برسون همان‌طور تأثیر گذاشت که بر هنر اروپایی تا قرن شانزدهم (و تا زمان معاصر بر نقاشانی هم‌چون روئو و درین). این هنر، روش عقلی را به نیروی فنون ویژه و کاهنی و «معنوی» مجهز ساخت.

برسون در شیوه‌های بازنمایی و دلایل به کارگیری آن‌ها مشابهت بسیاری با نقاشان و

موزاییک‌کاران بیزانسی دارد. بارتلمی آمنگوئال پیش از این به‌طور ضمنی به تشابهات آثار برسون و هنر بیزانسی اشاره کرده است. او می‌نویسد: «در هر دوی آن‌ها دیالکتیک امور عینی و مجرد... نزدیکی و تقریباً یکسانی امور حسی و معنوی، حس و ایده، جسم ایستا و ذهن پویا» [۷۶] وجود دارد. این مقایسه را می‌توان هم‌چنان ادامه داد و به شباهت‌های تکنیکی و نظری بسیاری میان فیلم‌های برسون و شمایل‌نگاری بیزانسی پی برد.

مقابل‌نگری، صورت‌های بی‌روح، اندام‌های کاهتانه، تقارن و دو بعدی بودن تصویر و جوه اشتراک هر دو است. دلیل استفاده‌ی موزاییک‌کار بیزانسی از چهره‌ی بی‌حالت، آن است که خدا خود در پس همه‌ی حالت‌ها حضور دارد. به همین ترتیب استفاده‌ی برسون از چهره‌ی بی‌حالت به این دلیل است که پیش‌داوری بیننده را نسبت به امر متعال زایل کند. گفته‌ی برسون در مورد «اتو کردن» و «مسطح کردن» تصویر، گویی همان دستور شورای استوگلاو است که «دنیاهایی بدعت‌گذاران» در صورت‌گری شمایل‌نگارانه را منع کرد. [۷۷] آگاسیاس نوشته است: «دلیل استفاده از مقابل‌نگری در شمایل‌ها آن بود که فردی که به شمایل می‌نگرد ذهن خود را متوجه تأمل والاتری می‌کند. در این حالت به ستایش نادرست خود شمایل نخواهد پرداخت» [۷۸]. برسون مقابل‌نگری را برای ایجاد نگره‌ای تجلیل‌کننده و غیرمتعهد در بیننده به کار می‌برد که می‌تواند به ایستایی منتهی شود که دست‌آورد شمایل مذهبی است.



از راست به چپ: البجاه، از شمالی قرن چهاردهمی متعلق به نوژگورود؛ فلارتس کارز در نقش ژاندارک؛ مسیح، از شمالی قرن دوازدهمی متعلق به بیزانس؛ مارتین لاسال در فیلم جیب بر. «عناصری هم چون پیشانی بلند، چهره‌های نحیف، لب‌های بسته، نگاه خیره و نورپردازی تخت، شخصیت‌های برسون را چونان موضوعاتی برای نیایش جلوه‌گر می‌سازد».



عناصری هم چون پیشانی بلند، چهره‌ی نحیف، لب‌های بسته، نگاه‌های خیره، دید مقابل‌نگر، نورتخت، پس‌زمینه‌ی ساده و دوربین ایستا، قهرمانان برسون را هم چون موضوعاتی برای نیایش جلوه‌گر می‌سازد. آن‌گاه که میشل در فیلم جیب بر با چهره‌ی سرد خود در صحنه‌های متوالی به دوربین خیره می‌شود، برسون از چهره‌ی وی - که تنها بخشی از شیوه‌ی فیلم‌سازی پیچیده‌ی برسون است - هم چون چهره‌ای بیزانسی که بر دیوار کلیسایی نقش شده است، استفاده می‌کند. این چهره می‌تواند هم‌زمان حسی از فاصله (کیفیت گیرا و کاهن‌وار آن) و یک تأثیر حسی عجیب (چهره‌ای زمخت و عبوس در میان موزاییک وسیع یا منظره‌ی عریض محیط) را

برانگیزد. وقتی برسون بقیه‌ی کیفیت‌های شیوه‌ی فیلم‌سازی خود رابه آن چهره منتقل می‌کند، چهره مکان راستین خود را در نماز عشای ربانی می‌یابد. درست پیش از آن‌که کشیش دهکده در غروب بی‌رنگ، در تپه‌ای خشک و پوشیده از درختانی لخت و سیاه، از خستگی از پای درآید، نمای دوری را شاهد هستیم که ترکیب‌بندی‌ای شبیه نقاشی‌های دیواری بیزانسی (هم‌چون موزاییک معراج در سنت سوفیا) می‌آفریند: پیکری رنج کشیده و تنها و کامل که بر محیطی خالی قرار گرفته است، سرش به سمت چپ متمایل است ردهایی تیره به دور خود پیچیده و نزدیک است در زیر باری که بر دوش می‌کشد از پای درآید.

مقایسه‌ی بیش‌تر میان چهره‌ها و ترکیب‌بندی‌های برسون و موزاییک‌ها و نقاشی‌های بیزانسی بی‌فایده خواهد بود. می‌توان به مقایسه‌ی تصاویر مسیح در صورت‌گری بیزانسی پرداخت: «مسیح حاکم مطلق»، «مسیح شاه شاهان»، «مسیح بخشنده»، «مسیح رنج‌کشیده» و غیره، یا می‌توان روش «سه دایره» نقاشی بیزانسی را با روش نورپردازی در فیلم‌های برسون مقایسه کرد. ولی چنین قیاس‌هایی بیش از حد بر همانندی آن‌ها تأکید خواهد کرد. تصاویر متحرک آن‌چنان با موزاییک‌های بیزانسی متفاوت است که تطبیق کامل آن دو بی‌تردید نادرست خواهد بود. فیلم‌های برسون چیزی بیش از برگردان سینمایی از شمایل‌های بیزانسی است، همان‌طور که فیلم‌های آزو چیزی بیش از برگردانی سینمایی از نقاشی‌های سومی - است.





موزاییک معراج در سنت سوفیا و کلود لیدو در **خاطرات کشیش روستا** پیکری رنج کشیده، تنها و تمام قد در مقابل پس زمینه‌ای خالی که سرش به سمت چپ متمایل شده، جسمش را ردایی بلند پوشانده و نزدیک است در زیر باری معنوی که بر دوش می‌گردد از پای درآید.

برسون برای ساختن قدیس‌های امروزی خود تکنیک‌های ویژه‌ای را از سنت دیرپای هنر بیزانسی وام گرفته است. این تکنیک‌ها نه تنها واکنش‌های معین و مطلوب و دقیقی را در بیننده ایجاد می‌کند، بلکه هم‌چنین کار برسون را با روشی از بازنمایی که ریشه‌هایش به شرق می‌رسد و با موفقیت به فرهنگ‌های گوناگون انتقال یافته است، درهم می‌آمیزد. شمایل‌نگاری بیزانسی، برخلاف دیگر سنت‌های هنری، برسون را به شکلی کلی که بسیاری هنرمندان از جمله آزو از آن سود برده‌اند پیوند می‌دهد. سنت‌های تاریخی مشترکی که آزو و برسون را از نظر زیباشناسی و هنری به یکدیگر پیوند می‌دهد، هر اندازه جزئی، زمینه را برای وحدت سبکی آن دو آماده می‌کند.

ترکیب سنت‌ها: تصویر خدا^۱

برسون انسانی است با دست‌کم سه سنت جداگانه. هر چند که هر یک از این سنت‌ها قابل طرح و تحلیل است، در روند فیلم‌های برسون لزوماً باید ترکیب و تجزیه شود تا حاصلی کم یا بیش ماندگار به بار آورد. در مطالعه‌ی فیلم‌های آزو ضرورت توجه به ترکیب‌های فرهنگی تا این حد آشکار نبود. زیرا علی‌رغم شبه سنت‌های بسیار (مثل کم‌دی سبک) به نظر می‌رسد (دست‌کم در نظر غربی‌ها) که او به سنتی فراگیر، یعنی ذن با همه‌ی مضامین «خداشناسانه» و زیباشناسانه و هنری آن وفادار است.

یکی از جالب‌ترین ترکیب‌های برسون نقش کردن تصویر خدا است. تصویر خدا محور هر بحثی در هنر مسیحی است و برسون با نمایش آن نشان داده است که از مفاهیم بیزانسی صورت‌گیری برای خداشناسی یا سنیستی استفاده می‌کند. وان در لیو معتقد است که درگیر شدن هنرمند در بحث مربوط به تصویر خدا نشان می‌دهد که تفکر او تحت تأثیر تاریخ و امر متعال شکل گرفته است. [۷۹] در مسیحیت و غرب، متعال در وجود یک شخص یعنی نجات‌دهنده، خواه خدا و خواه بشر، تصور شده است و چگونگی نقش کردن آن شخص پرسش اساسی هنر مذهبی است.

از نظر تاریخی، دو تعبیر از تصویر خدا وجود داشته است؛ ارتدوکس شرقی و پروتستان. کلیسای روم نیز حد واسطه این دو قرار می‌گیرد. هر دو دیدگاه از نقطه‌ی مشترکی شروع کرده‌اند: وحدت ذاتی خدا و انسان، زیرا در انجیل می‌خوانیم که خداوند بشر را به صورت خویش بیافرید (سفر پیدایش، باب اول، آیه‌های ۲۶ و ۲۷). یک اردوگاه، که کلیساهای پروتستان نمونه‌ی بارز آن است، تعبیری موافق متن اصلی خود (سفر خروج، باب ۲۰، آیه‌ی ۳) دارد که هرگونه تصویر

نقاشی شده را نهی می‌کند. وحدت اولیه با هبوط انسان از میان رفته است و انسان محکوم به گناه نمی‌تواند امر قدسی را مجسم کند. این نظر را در قرن دوم «کلمنت» از فلاسفه‌ی اسکندریه ابراز کرد: «تردیدی نیست که پرداختن به هنر فریبنده بر ما حرام شده است چرا که پیامبر می‌گوید: آن‌چه شبیه به چیزهای آسمانی است یا آن‌چه در زیرزمین قرار دارد تو نخواهی ساخت».[۸۰] این گفته همواره مد نظر بوده است و شمایل‌شکنان قرن هشتم آن را به روشنی تنظیم کردند و آنسلم و لوتر و کالون نیز تا حدودی از آن حمایت کردند. ولی بدترین دوره‌ی اجرای این حکم در زمان پیوریتن‌های کرامول بود که پیکرتراشی را در انگلستان ممنوع کردند. پروتستان‌ها علیه هر گونه تصویر مذهبی، جدالی نظری به راه انداختند (اگر چه در عمل، تصاویر معینی جایز شمرده شده است). و این در حالی است که از نظر کلیسای روم شمایل‌نگاری، مادامی که موجب پرستش تصاویر نشود، آزاد است.

از سوی دیگر کلیسای شرق همخوان با متن مورد استناد خویش (رساله‌ی پولس رسول به فیلیپان، باب ۲، آیه‌ی ۶) بر تجسم خدا به صورت انسان، یعنی این حقیقت که خدا به زمین آمد «هیبت بنده‌ای به خود گرفت و تولدی همسان با بشر داشت» تأکید دارد. نظر کلیسای شرق آن است که مسیح تصویر خداوند است، بنابراین از طریق تصاویر می‌توان وی را عبادت کرد. شورای کلیسای ترولو (در سال ۶۹۲) این موضع را تصدیق می‌کند و مقرر می‌دارد که «از اکنون باید در شمایل‌ها... خدای ما، عیسی مسیح، در هیأت انسانی‌اش نشان داده شود... و آن یادآور زندگی زمینی وی خواهد بود». کلیسای غرب در تصاویر (تا آن‌جایی که مجاز قلمداد می‌شد) صرفاً تعلیم و تربیت و تهذیب را جست‌وجو می‌کرد، در حالی که کلیسای شرق اسراری را در تصاویر می‌دید که موجب رستگاری است. کلیسای شرق نه تنها تصاویر را مجاز می‌دانست، بلکه شکل آن‌ها را نیز تعیین می‌کرد.

اگر از دیدگاه کلیسای روم یا پروتستان (که یانسنیسم را نیز در بر می‌گیرد) به برسون نگاه کنیم، می‌توان او را بدعت‌گذاری در شمایل‌نگاری شرقی دانست. معمای تصویر خدا در فیلم *محا کمه‌ی ژاندارک* پرورانده شده است. بازجو از ژان می‌پرسد آیا پیروانش تصویری از او خواهند ساخت؟ پرسشی اساسی مطرح شده است؛ کلیسای روم سعی دارد وی را به‌خاطر پیروی از بدعت‌گذاری تصویرگری شرقی، محکوم کند. اگر ژان به پیروان خویش اجازه دهد تا تصاویر را تکریم کنند گناهی مضاعف مرتکب شده است: کفر (خود را در برابر خداوند قرار داده است) و آفریدن تصاویر نقاشی شده. ژان با ابهام همیشگی خویش، پاسخ می‌دهد: «من کسی را دیدم». برسون با ابهام خاص خود، بدعت در شمایل‌نگاری را در کلیسای غربی وارد کرده است. ژان نه تنها به معنایی که کلیسای کاتولیک روم درک می‌کرد قدیس بود (او بعدها در زمره‌ی

مقدسین قرار گرفت، و قدیس کسی است که زندگی‌اش موجب تهذیب کسانی شود که در آن تأمل کنند و سرمشق خویش قرار دهند)، بلکه به زعم برسون، تصویری به معنای شرقی آن بود - شمایل‌ی که باید تقدیس شود. برسون تا مرز بدعت‌گذاری‌ای زیرکانه پیش می‌رود - ژان شمایل‌ی معنوی در جهانی بی‌خدا است؛ و او باید به‌خاطر توانائیش در تعالی بخشیدن به خویش، تقدیس شود؛ و این تعالی، بیانگر «امر متعال» نامعینی است که هیچ «خدای» به‌خصوصی نیست.

برسون را نمی‌توان به هیچ‌یک از بدعت‌گذاران پیش از خود منسوب کرد، او در بدعت‌گذاری کاملاً از دیگران مستقل است. فنون صورت‌گری وی از بی‌زانس نشأت می‌گیرد؛ و الهیات جبر و اختیار و فیض او از یانسنیسم و زیبایی‌شناسی او از فلسفه‌ی مدرسی. او در هر یک از این سنت‌ها قابلیت‌های دیگر را وارد کرده و قابلیت‌های هر سه را به سینما کاشانده است. شاید بدین دلیل است که فیلم‌های به‌ظاهر مذهبی برسون در هیچ‌یک از دسته‌بندی‌های مذهبی جای نگرفته است. این طبقه‌بندی‌ها تاکنون نشان نداده است که بدعت‌گذاری برسون از چه گونه‌ای بوده است.



استعلا و تعالی در شرق و غرب، اواخر بهار ساخته‌ی اُزو و محاکمه‌ی ژاندارک ساخته برسون: «برای اُزو، آگاهی از متعال راهی بود برای زیستن و برای برسون، راهی برای مردن».



در پس دستاویزها

برسون در پیچ و خم گنج‌کننده‌ی سنت‌ها و شبه سنت‌ها، که شاید فقط بعضی از فرض‌های من درباره‌ی آن‌ها حقیقت دارد، چیزی را ساخته که می‌توان آن را سنت «متعلق به او خواند»؛ آمیزه‌ای از شالوده‌های اندیشه‌ی غربی، در حالی که این ترکیب صرفاً «دستاویز» است، برسون کارکردن با عناصر فرهنگی را آسان‌تر می‌یابد. وحدت سنت‌های تاریخی در کارهای برسون کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد، چرا که آن‌ها می‌بایست برای رویارویی با حریفی نیرومند آماده شوند: هنر «جدید» و مادی و فردگرایی سینما که با سنت‌های خاص خود می‌کوشد معنویات هنر را پایمال کند. کشمکش حاصل از این دو سنت را ماشین زمان، به رقابت با یکدیگر واداشته است: زیباشناسی مدرسی در برابر زیباشناسی سینما، صورت‌گری آرمانی در برابر صورت‌گری فردگرایانه، پالایش معنوی در برابر گسترش دراماتیک. (البته بیان امور معنوی در فیلم مفاهیم ضمنی پیچیده‌ای دارد و در بخش نتیجه‌گیری بحث خواهد شد). نتیجه‌ی این کشمکش پیدایش شکلی تازه است: سبک استعلایی. سبک استعلایی عبارت است از زیباشناسی کهن در رسانه‌ای

جدید؛ زیباشناسی آن آشنا است، ولی سبک تازه است.

برای پیوند میان برسون و آزو به ظاهر دلایل اندکی در دست است: هیچ کدام بدون «شوک فرهنگی» نمی‌تواند در کشور آن دیگری فیلم بسازد. آن‌ها هر دو میراث‌دار زیباشناسی مسیحی/ شرقی دیرینه‌ای بودند که به‌ویژه در تصاویر متحرک مورد بی‌مهری همگان قرار گرفته بود. ولی خواست مشترکشان برای بیان امر متعال در سینما، پیوند میان آن دو را قطعی ساخت؛ هر کدام از آن دو اصول زیباشناسانه‌ی دیرین را در شکل هنری تازه گنجانند. زیباشناسی آن‌ها همانند و رسانه‌اشان مشترک بود، پس جای تعجب نیست اگر سبک‌های حاصله نیز تشابه زیادی دارد.

سبک استعلایی هم‌چون هنر بیزانسی، شکل کلی است چرا که می‌تواند هنرمندان و فرهنگ‌های متفاوت را در ساختاری واحد گرد آورد. هنر بیزانسی می‌توانست از انگلستان و فرانسه تا شرق دور را شامل شود. سبک استعلایی نیز می‌تواند به هر کجا که فیلم در آن‌جا ساخته می‌شود راه پیدا کند. سبک‌های متفاوت با فرهنگ‌هایی این چنین جدا از هم می‌تواند به یکسان در سبک استعلایی به کار آید: مقابل نگری هم سلسله مراتب است و هم «ادب» در آیین ذن. ناهمگونی هم بیگانگی بشر با طبیعت است و هم بیگانگی انسان با خدا. ایستایی هم چشم‌اندازی ساکن از طبیعت است و هم شمایی نمادین. سبک استعلایی می‌تواند استعاره‌های ذاتی هر فرهنگی را بیان کند: در واقع شبیه به کوهی است که ابتدا صرفاً یک کوه است، پس به نظر می‌رسد که دیگر کوه نیست و آن‌گاه دوباره کوه است. سبک استعلایی به زندانی می‌ماند که بشر بدون اراده‌ی خود در آن محبوس است، حال آن‌که می‌تواند با یاری تاریکی روح از آن بگریزد و ورود به زندان «جدید»ی را برگزیند. به‌طور خلاصه، سبک استعلایی می‌تواند به هر دو فرهنگ ترجمه شود. چرا که امر متعال را بیان می‌کند و امر متعال مرز فرهنگی نمی‌شناسد. سبک استعلایی، استعاره‌ای محدود به ارجاعات خود نیست، بلکه شکلی است که در کل ارزیابی می‌شود. در لحظه‌ی ایستایی، «دستاویز»ها فرو می‌ریزند. «طریقت درون‌نگری» و «طریقت بینش وحدت بخش» با یکدیگر جایگزین می‌شود. در چنین لحظه‌ای (اگر بخت یاری کند) سبک استعلایی در فیلم‌ها با سبک استعلایی در هنرهای دیگر هم‌چون موزاییک‌کاری، نقاشی، آرایش گل، مراسم چای و نماز عشای ربانی وحدت می‌یابد. در این نقطه کارکرد هنر مذهبی کامل شده است و اکنون می‌تواند به دنیای تجربه بازگردد. باد هر کجا بخواهد می‌وزد و این اهمیتی ندارد، چرا که همه چیز فیض خداوند است.

فصل سوم: درایر



کارل درایر

فصل سوم: درایر

این رساله در پی یافتن سبکی استعلایی بوده است: شکلی عام که فیلم‌سازی از فرهنگ‌های مختلف برای بیان «مطلقاً غیر» از آن سود جست‌ه‌اند. این جست‌وجو به دو کارگردان ختم شده است؛ و این دو هر چند ممکن است در مقام انسان‌هایی از فرهنگ‌های مختلف با یکدیگر بیگانه باشند، ولی فنونی یکسان و دلایلی مشترک در استفاده از آن فنون دارند. به‌ظاهر یاسوجیرو آزو و رویر برسون از معماهای بنیادین بشر تصورات متضادی دارند: نگرش بشر به طبیعت، مرگ، جسم، عشق و فیض. ولی آن دو عنصری مشترک دارند، نیاز به بیان آن «غیر» در یک «شکل»، که در نزد آن دو همان شکل فیلم است.

آیفره می‌نویسد، «در سبک استعلا، تردید یا اقدام ناقص پذیرفته نیست. استفاده از این سبک بدون تسلط کامل به فاجعه می‌انجامد».^۱ اگر این گفته درست می‌بود، مطالعه‌ی سبک استعلایی

۱. آیفره ادامه می‌دهد: «نبود انضباط در سبک، تردید در الهام، واگذاری و اعتماد نابه‌جا به تماشاگر، کافی است تا بسیاری از آثار هنری را از هر معنای قدسی تهی سازد» (Cinéma et la foi chretienne [Paris: Fayard 1960], Librairie Arthem p.78). تعریف آیفره از سبک «استعلا» با تعریف سبک استعلایی در این رساله متفاوت است و این تفاوت نه در پیام

قاعدتاً می‌بایست در این جا پایان می‌گرفت. آزو و برسون استادان سبک استعلایی و مثال‌های بارز استفاده از آن در شرق و غرب‌اند و هر فیلم دیگری که سبک استعلایی را بدون «تسلط کامل» به کار گیرد، به قول آیفره به «فاجعه» می‌انجامد. ولی به نظر می‌رسد که قضیه کاملاً عکس این است. هر سبکی را که اجزایی معین دارد می‌توان به اجزایش تقسیم کرد. این اجزا هویت و کارکرد خود را دارد و می‌تواند موجب موفقیت جزئی یا بزرگ یک فیلم شود، حتی اگر در هجو متعال (بونوئل، وار هول) یا برای مقاصد صددرد صدی (فورمن، آنتونیونی) به کار گرفته شود یا در خدمت نوعی «متعال» قرار گیرد که مبهم و بدون «تسلط کامل» است (درایر، بوئیچر و روسلینی).

برای فیلم‌ساز، انتخاب سبک استعلایی، گزینش آسانی نیست. فیلم‌سازی که حقیقتاً سرسپرده‌ی بیان متعال در فیلم است، نه تنها باید از عناصر سطحی شخصیت و فرهنگ خویش دوری کند، بلکه باید لذت‌های غیرمستقیمی که به ظاهر سینما توانایی منحصر به فردی در فراهم آوردن آن‌ها دارد، نظیر همدلی با شخصیت، طرح داستانی و حرکت پرشتاب را نیز قربانی کند. آزو سال‌های زیادی را در راه رسیدن به یک سبک استعلایی پیراسته سپری کرد؛ ولی برسون در سایه‌ی خودکامی و عزمی استوار بسیار سریع‌تر بدان دست یافت. در فیلم‌های کارل درایر می‌توان شاهد این کشمکش بود. درایر هرگز به‌طور کامل در برابر سبک استعلایی سر تسلیم فرود نیاورد. او با وجود احترامی که برای آن قائل بود و با آن‌که خود پیشگام بسیاری از فنون آن بود و به تدریج بهره‌وری از آن را افزایش داد، هرگز مصمم به ترک کامل فنون بیانگر و روان‌شناسانه که در آن‌ها نیز تبحر داشت نشد. مقاومت او از روی ناآگاهی نبود، که برعکس از تردیدهای بنیادینش درباره‌ی ماهیت متعال در زندگی و هنر نشأت می‌گرفت. در همه‌ی فیلم‌ها و نوشته‌های او درباره‌ی فیلم تردید یکسانی به چشم می‌خورد: آیا هنر باید متعال را بیان کند یا

نهایی آن سبک («امر ناپیدا باز نهموده نمی‌شود، که احضار می‌شود» [همان، ص ۵]) بلکه در تشریح فونی است که به آن نتیجه‌ی نهایی رهنمون می‌شود. به استنباط من، آیفره «سبک استعلا» را با توسل به نتیجه‌ی نهایی آن تعریف می‌کند، یعنی مفاهیم خداشناسی درونی و حال و هوای آن و در تعریف خود، فنون ویژه‌ی آن را در نظر ندارد. «تعریف» وی کم یا بیش، توصیفی از بعضی فیلم‌های برسون و درایر است که پایان مطلوبی دارد. ولی این تعریف ویژگی‌های سبکی متمایز را بیان نمی‌کند. «آیفره» به عناصر سبکی مشخصی در این فیلم‌ها اشاره می‌کند؛ که عبارت است از: «انتخاب دقیق از میان جزئیات عینی»، «خلوس عابدانه»، «چهره‌ی مقدس»، «سبک‌پردازی فوق‌العاده» و «رازی کشف نشدنی ولی غیر قابل انکار» در فیلم که موجب «این احساس است که زندگی چیزی یگانه است که به بشر تعلق ندارد». ولی دست‌کم به نظر من، او نشان نمی‌دهد که این عناصر - که در فیلم‌های بسیاری اعم از دنیوی و قدسی وجود دارند - چگونه در یک سبک ویژه وحدت یافته است. دلیل اشتباه او آن است که سبک استعلایی را با توجه به تأثیری که مثال‌های موفق آن ایجاد می‌کنند تعریف می‌کند و نه به کمک سازماندهی پاره‌های جداگانه آن. بدین ترتیب، موفقیت‌های جزئی را «فاجعه» می‌داند و در مورد فیلم‌ها، درایر، «وفاقیت‌های جزئی را با

شخصی (شخصیت داستانی یا فیلم‌ساز) که متعال را تجربه کرده است؟ آیا متعال واقعیتی بیرونی است یا درونی؟ به نظر می‌رسید که درایر با نزدیک شدن به پایان زندگیش (او در سال ۱۹۶۸ درگذشت)، بیش از پیش به سوی یک سبک پیراسته و مشخصاً استعلایی حرکت می‌کرد، ولی وی هرگز ثنویت بنیادی و معنوی - و در نتیجه، سبکی - خود را رها نکرد.

در کارنامه‌ی درایر هم‌چون برسون، فیلم‌های اندکی دیده می‌شود: چهارده فیلم در طول پنجاه و پنج سال. وی در داشتن مشکلات مالی نیز با برسون همدرد بود. تماشاگران غالباً فیلم‌هایش را «ساکن» و «خسته‌کننده» می‌یافتند؛ وی را منتقدان بارها «کشف» و سپس فراموش کردند. او در زمان و مکانی زیست که حتی کم‌تر از زمان و مکان برسون پذیرای هنرمندی منزوی و فسادناپذیر بود. درایر در پخته‌ترین و کامل‌ترین مقطع از دوران فیلم‌سازی‌اش، یعنی میان سنین بیست و نه تا زمان مرگش در سن هفتاد و نه سالگی تنها توانست شش فیلم بسازد.

درایر برخلاف آزو و برسون، شکل‌گرایی ثابت‌قدم نبود. او در سراسر دوره‌ی کاری‌اش سبک واحدی را پی نگرفت و حتی از این واقعیت به خود می‌بالید که توانسته برای هر یک از فیلم‌هایش سبکی متفاوت بیافریند: «یک روز منتقدی دانمارکی به من گفت: این احساس را دارم که دست‌کم شش فیلم از مجموع آثار شما از نظر سبک کاملاً با هم تفاوت دارد. این حرف مرا تکان داد چرا که درست همان چیزی بود که در واقع کوشیده بودم تا به آن برسم، یعنی یافتن سبکی که فقط برای یک فیلم ارزش‌مند است» [۱]. درایر زندگی خود را وقف پالایش سبک استعلایی نکرد، در حالی که این سبک یکی از عناصر همیشگی و بنیادی در رویکرد او به رسانه‌ی فیلم محسوب می‌شد.

اگر دقیق‌تر بنگریم، درمی‌یابیم که هر یک از «سبک‌های» مستقل در فیلم‌های درایر، ترکیبی از سه سبک اساسی و متضاد است که در فیلم‌های وی نقش دارد. کلود پرین در مطالعه‌ی خود درباره‌ی درایر دو مورد از این نیروهای متضاد را یادآوری می‌کند، او می‌نویسد: «به منظور تعریف زیباشناسی درایر، باید با دو مکتب هنری متضاد آشنا شد: کامرشپیل و اکسپرسیونیسم» [۲]. پرین نشان می‌دهد که چگونه تنش میان این «مکتب» زمینه‌ساز همه‌ی آثار درایر است. بی‌شک این تنش از فیلم‌های درایر جدایی‌ناپذیر است، ولی من معتقدم که این تنش آن کیفیت معنوی ویژه را که پرین و دیگران به آثار درایر نسبت می‌دهند، توجیه نمی‌کند. همان‌طور که لوته آیزنر یادآور می‌شود، «تقابل بنیادی» میان کامرشپیل و اکسپرسیونیسم، شاخص سبکی پایداری در سینمای اولیه‌ی آلمان بود. [۳] ولی هیچ‌یک از فیلم‌های آلمانی، جهانی از ارزش‌های متعال، آن‌گونه که در فیلم‌های درایر شاهد آنیم، پدید نیاورده است. من معتقدم که در این جهان‌روی دیگری - سبک استعلایی - با کامرشپیل و اکسپرسیونیسم در فیلم‌های

درایر درهم می‌آمیزد و به هر یک از آن دو بار معنوی ویژه‌ای می‌بخشد که ذاتاً واجد آن نیست. از میان این «سه سبک»، کامرشپیل ماده‌ی خام هنری فیلم‌های درایر است؛ اکسپرسیونیسم و سبک استعلائی بر این ماده‌ی خام عمل کرده و آن را تحریف می‌کند، و در جهت اهداف خویش سوق می‌دهد. اکسپرسیونیسم و سبک استعلائی هر دو در تضاد با کامرشپیل قرار دارد، ولی میان خود آن‌ها تضادی بنیادی‌تر وجود دارد و موفقیت یکی معمولاً به قیمت نابودی دیگری پایان می‌گیرد.

تأثیر متقابل این نیروها یا سبک‌ها یا مکاتب در فیلم‌های درایر را شاید بتوان این‌گونه ترسیم کرد: (۱) بعضی از فیلم‌ها آشکارا و تقریباً بدون قید و شرط کامرشپیل است، مانند میکائیل (۱۹۲۴)، ارباب خانه (۱۹۲۵)، دو نفر (۱۹۴۵)، و گرتروود (۱۹۶۵)؛ (۲) در فیلم خون‌آشام (۱۹۳۲) اکسپرسیونیسم بر کامرشپیل و سبک استعلائی برتری دارد، (۳) در فیلم اُردت (۱۹۵۵) سبک استعلائی بر کامرشپیل و اکسپرسیونیسم غلبه می‌کند، (۴) در فیلم‌های دیگر، به‌ویژه مصائب ژاندارک (۱۹۲۸) و روز خشم (۱۹۴۳)، اکسپرسیونیسم و سبک استعلائی برای کنترل کردن کامرشپیل رقابت می‌کند.

فیلم کامرشپیل

کامرشپیل (که معنای لغوی آن نمایش‌نامه‌های مجلسی است) و به اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم تعلق دارد، از نظر سبک خاستگاه مستقیم فیلم‌های درایر بود، چرا که این نمایش‌نامه‌ها بر موضوعات انتخابی و روش کارگردانی درایر تأثیر گذاشت. کامرشپیل واکنشی بود علیه صحنه‌پردازی مفصل و نمایشی درام‌های کلاسیک. بانیان این نمایش‌نامه‌ها خواستار آفرینش «تئاتری صمیمانه» بودند که از طریق آن تأثیر موسیقی مجلسی می‌توانست به صحنه‌ی تئاتر انتقال یابد. ماکس راینهارت کامرشپیل را در سال ۱۹۰۶ بنیاد نهاد و در سال بعد آگوست استریندبرگ تئاتر صمیمانه‌ی خود را آغاز کرد. در این تماشاخانه‌های کوچک با نورهای ضعیف و صحنه‌های چوبی با رنگ‌مایه‌های گرم، گروهی برگزیده (کم‌تر از سیصد تماشاگر) می‌توانستند «همه‌ی معنای یک لبخند یا یک درنگ یا سکوتی رسا را حس کنند». [۴] نمایش‌نامه‌های مجلسی نیز نظیر آنچه استریندبرگ برای تئاتر خود می‌نوشت، «صمیمیتی» این‌گونه داشت و درامی ملایم را میان اعضای یک «خانواده» (یا گروهی اجتماعی) و در محدوده‌ی یک «خانه» (تعداد ثابتی اتاق) به نمایش می‌گذاشت. این الگوهای ثابت، هم از نظر فیزیکی و هم از نظر مضمون چهارچوبی را می‌ساخت که در آن به کاوش در اعماق روان انسان پرداخته می‌شد. استریندبرگ خطاب به بازیگران خود نوشت، «ما در تئاتر در پی مضمونی نیرومند و

به شدت دلالت‌گر، ولی در محدوده‌ای خاص هستیم و می‌کوشیم در کار خود از بیهودگی، همه‌ی تأثیرات پیش‌بینی شده، مقاطعی برای تشویق، نقش‌های برجسته و تک‌گویی پرهیز کنیم» [۵]. ویژگی‌های کامرشپیل عبارت است از: سادگی وسایل صحنه، پرهیز از لفاظی، واقع‌گرایی روش‌مند، کنش دقیق و نمادپردازی سنجیده. خانم آسیز می‌نویسد: فیلم کامرشپیل (نمایش‌نامه‌ی مجلسی که به روی پرده انتقال یافته است)، «بیش از هر چیز فیلمی روان‌شناسانه است» [۶]. حالات روانی پیچیده با صحنه‌پردازی دقیق، رفتاری کنایی و حرکات عاطفی و کم‌حرکی شدید آشکار می‌شود. خلاصه آن‌که کامرشپیل به واسطه‌ی متانت و هوشیاری «نوردیک»، سادگی ابزار هنری و مضمونی سنگین و روان‌شناسانه، از درام‌های مرسوم خانوادگی متمایز می‌شود.



کامرشپیل در میکائیل: «حالات پیچیده روانی از طریق صحنه‌پردازی دقیق، رفتاری کنایی، حالات و حرکات موقر و کم‌حرکی شدید آشکار می‌شود».

درایر نه تنها از خاستگاه‌های خود در تئاتر «صمیمانه» و روان‌شناسانه‌ی کامرشپیل آگاه بود، بلکه از این بابت به خود می‌بالید. او زمانی میکائیل را یک فیلم کامرشپیل راستین خواند، [۷] و بعدها از این‌که میکائیل نخستین فیلم کامرشپیل خوانده شده بود، اظهار خشنودی کرد. [۸] در هر یک از فیلم‌های درایر می‌توان عناصر کامرشپیل را یافت: درام خانوادگی صمیمانه، صحنه‌های داخلی ثابت، دکورهای ساده و بی‌پیرایه، برداشت‌های طولانی با تأکید بر صحنه‌پردازی، استفاده از حالات روان‌شناسانه، زبان بی‌تکلف و متانت و وقار بی‌حد. برای مثال فیلم *ارباب خانه* تقریباً

همه‌ی این عناصر را در خود دارد، صحنه‌های داخلی بسته، ضرباهنگ حساب شده و تأکید بر حرکات نمایشی و بیانگر، همه و همه آن را در سنت کامرشپیل قرار می‌دهد.

طرز کار درایر با بازیگرانش بیش از هر چیز دیگر از تأثیر پذیرفتن او از کامرشپیل حکایت دارد. او به بازیگران خود ایمانی وافر دارد و برخلاف اکسپرسیونیسم و سبک استعلایی، سبک ویژه‌ای را بر آنان اعمال نمی‌کند، بلکه شیوه‌ی کارش مبتنی بر تأویل درونی بازیگر از نقش است: «کارگردان مراقب است تا به هیچ رو تفسیر خویش را بر هنرپیشه تحمیل نکند، چرا که هنرپیشه نمی‌تواند حقیقت و عواطف ناب را به دستور کسی بیافزایند. نمی‌توان احساس را به‌زور ایجاد کرد. احساس باید از درون فرد بجوشد و همکاری کارگردان و هنرپیشه می‌تواند آنان را به آن نقطه برساند» [۹] در نتیجه، درایر هم‌چون کارگردان تئاتر صمیمانه، تأکید فراوانی بر جزئیات افشاگرانه‌ی حالات و حرکات دارد: «در فیلم‌های روان‌شناسانه‌ی فرانسوی و آمریکایی در سال‌های اخیر، یک بار دیگر، ارج و ارزش حالات چهره شناخته شده و به نتایج خوبی نیز انجامیده است». حرکت به چهره روح می‌بخشد و حالت چهره عنصری بسیار مهم‌تر از واژگان گفتاری است... چین‌های یک چهره خواه بزرگ و خواه کوچک، درباره‌ی شخصیت آن فرد با شما حرف‌های بسیار دارد» [۱۰]

اکسپرسیونیسم

مضمون و فنون اکسپرسیونیسم در تضاد مستقیم با کامرشپیل و در واقع تصویرگر بُعدی دیگر از سرشت روان‌شناسانه‌ی انسان است. اکسپرسیونیسم درام ظریف و درونی کامرشپیل را صورت خارجی می‌بخشد و شالوده‌های مبهم آن را به‌طور کامل آشکار می‌سازد و ظاهر آرام و نمادپردازی سنجیده‌ی آن را به اشکال عجیب و غریب و تصاویر تخیلی دگرگون می‌کند. کامرشپیل واقع‌گرا و پرده‌پوش است، حال آن‌که اکسپرسیونیسم اغراق‌گر و زیاده‌گو؛ ولی تکیه‌گاه هر دو، گونه‌ای روان‌شناسی است که بیش از هر چیز سرشت پیچیده‌ی درون بشر را می‌کاود.

من (ego) اساسی‌ترین جزء در جهان اکسپرسیونیستی است و در واقع اکسپرسیونیسم، جهان عینی را بازتاب «من» می‌داند. هیچ تصویری که «من» آن را تجسم کرده است، چندان تحریف شده و هیچ طرحی چندان ناپذیرفتنی و هیچ حرکتی اغراق‌آمیز نخواهد بود. هنرمندان اکسپرسیونیست هر تکنیک و ترفندی را برای بازتاب «من» خود در جهان خارج، به خدمت می‌گرفتند و سینما با امکانات بی‌شمار خود برای فریب دید بدل به رسانه‌ای ذاتاً اکسپرسیونیستی شد.

در طول دوره‌ای میان سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ اکسپرسیونیسم جریان اصلی هنر در آلمان و تا اندازه‌ی کم‌تری حوزه‌ی اسکاندیناوی شد. در اوج شکوفایی اکسپرسیونیسم، فریبا آلری از

ریشه‌های این سبک در کامرشپیل یافت نمی‌شود؛ در واقع اکسپرسیونیسم تبدیل به هنری متکی به خود و مستقل شده بود. با وجود آن‌که درایر اکسپرسیونیست نبود، نمی‌توانست از تأثیر آن بر کنار بماند. در همه‌ی فیلم‌های درایر، در تقابل با کامرشپیل، رگه‌ای از «کالیگاریسم» را می‌توان تشخیص داد، یعنی فنون اکسپرسیونیستی که در سینما و تئاتر آلمان به کمال رسید. اکسپرسیونیسم آلمان از سایه روشن‌های غلیظ، زوایای چشم‌گیر و غیرعادی دوربین، معماری فراواقع‌گرا، دکورهای غیرواقعی و چهره‌های غیرطبیعی بهره می‌برد، فنی که کم یا بیش در همه‌ی فیلم‌های درایر وجود دارند.

اگرچه خون‌آشام سال‌ها پس از دوران اوج اکسپرسیونیسم آلمان ساخته شد، تنها فیلم کاملاً اکسپرسیونیستی درایر است. در این فیلم به‌ظاهر اکسپرسیونیسم بر کامرشپیل غلبه‌ی کامل یافته است و از این رو تنش اندکی میان آن دو دیده می‌شود. خون‌آشام به‌واسطه‌ی موضوع (خون‌آشامان، زندگی پس از مرگ) و سبک خود (نورپردازی سایه روشن، حرکات اغراق‌آمیز، دکورهای غیرواقعی و تخیلات افسارگسیخته)، تقدیری صریح از توانایی‌های اکسپرسیونیسم و استفاده‌ای آگاهانه از شیوه‌های آن است. دیوید گری، قهرمان فیلم خون‌آشام شباهتی به بازیگران کامرشپیل که احساس درونی آنان باید «به زور خارج می‌شد» ندارد. احساس او از پیش صورت خارجی یافته است: او احساس خود را به‌شکلی کاملاً دقیق در لباس یا نردبان یا تابوت خویش آشکار ساخته است. سبک بازیگری وی زیرپوستی نیست بلکه بر شکلی اغراق‌آمیز تکیه دارد. او فردیت مستقلی ندارد، بلکه شخصیتی سیال و جزئی انسانی از جهان تحریف شده‌ی



اکسپرسیونیسم در خون‌آشام: «دنیای خون‌آشام گری سرشار از بت‌های تصویری اکسپرسیونیسم است؛ طلسم پلکان‌های تاریک، تاق‌های قوسی و دالان‌هایی که در تاریکی گم می‌شوند».

اکسپرسیونیسم است. دنیای خون‌آشام «گری»، سرشار از معبودهای تصویری اکسپرسیونیسم است: طلسم پلکان‌های تاریک و تاق‌های قوسی و دالان‌هایی که در تاریکی گم می‌شوند. خون‌آشام در ردیف بزرگ‌ترین فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان (نوسفراتو و متروپولیس) قرار می‌گیرد و یگانگی آشکار آن در میان فیلم‌های درایر، نه تنها انعطاف‌ناپذیری وی، بلکه نبوغ شهودی و سینمایی او را در سبک‌های گوناگون نشان می‌دهد. خون‌آشام در مقایسه با فیلمی نمونه‌ای از سبک کامرشپیل یعنی اریاب‌خانه، نیز واجد همان ناهمگونی در زمینه‌ی سبک است که در دیگر فیلم‌های درایر حس می‌شود: ترکیبی ناپایدار از سبک‌هایی که آشکارا غیرقابل تلفیق است.

کارل درایر، هم‌چون ویلهلم ورینگر - نظریه‌پرداز آلمانی که نظریه‌هایش پیدایش اکسپرسیونیسم آلمان را پیش‌گویی کرد - آن‌چه را در فیلم‌هایش سبک «اکسپرسیونیسم» می‌خوانیم، «تجريد» می‌نامد، یعنی تقلیل ناپایداری فضایی به یک شکل هندسی. «تجريد به فیلم‌ساز امکان می‌دهد تا از حصاری که طبیعت‌گرایی از رهگذر آن رسانه‌ی وی را احاطه کرده است خارج شود؛ و فیلم‌هایش صرفاً تصویری نشود، بلکه بار معنوی بیابد. کارگردان باید بیننده را در تجربیات هنری و معنوی خود شریک سازد. تجريد به کارگردان امکان می‌دهد که تأویل‌های ذهنی خود را جایگزین واقعیت سازد» [۱۱] به‌ظاهر منظور درایر این است که وی آگاهانه از فنون اکسپرسیونیستی (تجريد) برای گریختن از حصار کامرشپیل (طبیعت‌گرایی) بهره می‌برد. او هم‌چنین می‌گوید (مانند پرین) حس می‌کند که اکسپرسیونیسم موجب بار معنوی فیلم‌های وی است - فرضی که البته در این رساله مورد تردید است. اکسپرسیونیسم در ترکیب با کامرشپیل نقشی اساسی ایفا می‌کند: این سبک روان‌شناسی فردی را از نظر موضوعی و تصویری متزع می‌کند و آن را به اسطوره‌ای همگانی تبدیل می‌سازد. من برخلاف نظریه‌پردازان اکسپرسیونیست، گمان نمی‌کنم این سبک (دست‌کم در سینما) بتواند تجريد را به سطح آگاهی استعلایی ارتقا دهد. شاید اکسپرسیونیسم بتواند به روان‌شناسی - که امری ذهنی است - کیفیتی مشترک و همگانی ببخشد اما هم‌چنان با روان‌شناسی - امور درونی - سر و کار خواهد داشت. برای دست یافتن به سرچشمه‌ی «ارزش‌های معنوی» درایر، باید به سبک دیگری روی آورد.

سبک استعلایی

در فیلم‌های درایر سبک استعلایی، هم‌چون اکسپرسیونیسم ریشه در کامرشپیل دارد و در عین حال در تضاد با آن است. از سوی دیگر سبک استعلایی با اکسپرسیونیسم و غلبه‌ی آن بر کامرشپیل نیز در تضاد قرار دارد. از نظر سبک استعلایی، اکسپرسیونیسم منفور است زیرا یکی از

«صافی‌هایی» است که برسون آن را تحقیر می‌کند. اکسپرسیونیسم واقعیت را «تفسیر» می‌کند و واقعیتی روانی قابل درکی - هر چند نامعقول - را بدان نسبت می‌دهد. جهان اکسپرسیونیستی تحریف شده و غیرواقعی و شاید غیرقابل تحمل است، ولی قابل درک است چرا که از دیدگاه فردی خاص، چه بازیگر و چه کارگردان یا فیلم‌بردار، نظاره می‌شود. اکسپرسیونیسم موانع میان بیننده و «امر قدسی» را برطرف نمی‌سازد، بلکه آن‌ها را عمده می‌کند و بدان ارزشی فی‌نفسه می‌بخشد.

سبک استعلایی به جای حمله به کامرشپیل، آن را تضعیف می‌کند. این سبک شکل جهان خارجی را دگرگون نمی‌کند، در مرحله‌ی ایستایی جلوه‌ی کوهستان کاملاً شبیه به نمود آن در مرحله‌ی روزمره است. سبک استعلایی منطق جهان را بدون تغییرات صوری، دگرگون می‌سازد. این سبک، مستدل به «دلایل» عینی نیست - چه در اشاره‌ی خفیف یک بازیگر (کامرشپیل) و چه جهان دگرگون شده (اکسپرسیونیسم) - بلکه بر پدیدارشناسی دقیق ایمان متکی است.

روزمره

در فیلم‌های درایر توجه دقیق به واقعیت روزمره ریشه در کامرشپیل دارد. تصاویر متحرک به فیلم‌سازان امکان داد تا گرایش‌های واقع‌گرایانه قرن نوزدهمی را چه در نمایشنامه‌ی مجلسی و چه در زمان طبیعت‌گرایان بیش از پیش پروبال دهند. استفاده‌ی درایر از روزمرگی همیشه یکسان نیست: در فیلم‌های اولیه این بهره‌گیری عبارت بود از نوعی دلبستگی متأثر از کامرشپیل به جزئیات پیش پا افتاده و حرکات به‌ظاهر بی‌اهمیت؛ و در فیلم‌های متأخر استفاده از امور روزمره بیش‌تر شکل مرتاضانه و برسون‌وار به خود گرفت یعنی به صحنه‌های تخت و خالی، گفت‌وگوهای غیرنمایشی، صدای سر صحنه و نماهای دور منتهی شد.

می‌توان کشمکش میان سبک استعلایی و کامرشپیل و اکسپرسیونیسم را از جنبه‌های مختلفی بررسی کرد. درایر در دروه‌ی کامرشپیل به شدت به بازیگرانش متکی است («او باید بیافریند، من تنها نظاره‌گر وی هستم».) [۱۲] اما در فیلم‌های متأخرش، هم‌چون آزو و برسون به بازیگران خود آموزش می‌دهد تا «بازی نکنند» [۱۳] و نیز به واقع‌نمایی چهره‌ی بازیگرانش علاقه نشان می‌دهد، ولی این علاقه به‌سادگی می‌تواند در کنار توجه به جزئیات (کامرشپیل) یا اغراق (صورتک‌های نقاشی شده‌ی اکسپرسیونیسم) به همدلی بینجامد. اگرچه مرحله‌ی روزمره می‌تواند به‌خوبی کامرشپیل را سبک‌پردازی کند، اما خود به‌وسیله اکسپرسیونیسم تعدیل می‌شود: درایر واقعیتی صوری می‌آفریند، آنگاه به‌ظاهر، شیفته‌ی آن می‌شود و وسیله را با هدف اشتباه می‌گیرد.

ناهمگونی

در فیلم‌های درایر غالباً به شخصیت‌هایی برمی‌خوریم که با پیرامون خود یکسره بیگانه‌اند: ژاندارک، مارته، جادوگر فیلم روز خشم و یوهان، شیدای خدا در فیلم *آردت*. این شخصیت‌ها نیز هم‌چون شخصیت‌های فیلم‌های برسون، هیچ‌گونه تماس انسانی و استعاری با واقعیت ندارند. از این رو تأثیرشان بر تماشاگر نیز دوگانه است. این ناهمگونی و دوگانگی تا حد زیادی ناشی از تنش میان کامرشپیل (صحنه‌های طبیعت‌گرایانه) و اکسپرسیونیسم (زوایا و موقعیت‌های طراحی شده‌ی دورین) است. تنش برآمده از چنین سبکی مشکل روانی قهرمان را توضیح می‌دهد، ولی تنش را که درایر از آن یاد می‌کند روشن نمی‌سازد: «آن‌چه را مصرانه سعی داشتم برجسته کنم، تنش بالقوه و رنج جانکاهی است که در پس زندگی روزمره خانواده‌ی کشیش قرار دارد» [۱۴]. این ناهمگونی (حضور «غیر» در جهان مادی)، همان ناهمگونی متعلق به سبک استعلایی است. درایر نه تنها ناهمگونی به معنای قراردادی و روان‌شناختی آن را با تضاد میان کامرشپیل و اکسپرسیونیسم می‌آفریند، بلکه هم‌چنین با طراحی شخصیتی هم‌چون یوهان که هیچ دلیل روانی (درونی یا بیرونی) برای شور منزوی‌کننده‌ی خود ندارد و شخصیتی است که به راستی شیدای خداوند است، ناهمگونی را به شیوه‌ی مرسوم در سبک استعلایی پدید می‌آورد. در فیلم *آردت*، ناهمگونی با یک کنش تعیین‌کننده‌ی صریح، یعنی زنده شدن یک مرده، تثبیت می‌شود. این معجزه‌ی نامنتظر در دنیای خشک و بی‌روح «نوردیک»، به‌شکلی حساب شده بیننده را تکان می‌دهد و در نتیجه از وی تعهدی له یا علیه آن واقعه طلب می‌کند. در متن سبک‌های گونه‌گون درایر، چه‌بسا تأثیر حاصل از این معجزه، همانی نیست که مورد نظر سبک استعلایی است، ولی رخداد معجزه‌آمیز در بطن واقعیتی سازمان یافته و پیش پاافتاده بیش‌تر به سبک استعلایی تعلق دارد تا کامرشپیل یا اکسپرسیونیسم.

ایستایی

نبود تعهد درایر به سبک استعلایی بیش از هر جا در شکست وی در رسیدن به «ایستایی» آشکار می‌شود. بعضی گفته‌های درایر («امیدواریم تا فیلم دری به دنیا‌های دیگر به رویمان بگشاید» [۱۵] و نیز بهره‌گیری جزئی از روزمرگی و ناهمگونی، حاکی از آن است که وی قلباً خواستار آفریدن هنر استعلایی است، با این حال پایان «غیرایستایی» فیلم‌هایش، چنان‌که خواهیم دید، نیت دیگری را آشکار می‌سازد. نیت حقیقی «درایر» هر چه که بود (و مایلیم آن‌ها را گونه‌گون بپندارم)، او هرگز نمی‌توانست ایستایی، یعنی آخرین آزمون هنر استعلایی را تا آن حدی که آزو و برسون بدان دست یافتند، فراچنگ آورد. دلیل این ناکامی آن بود که وی هرگز به میزانی که آن دو بر سبک استعلایی تکیه داشتند بدان متکی نبود. وقتی آن لحظه‌ی نهایی که باید

به ایستایی منتهی شود، فرا می‌رسد، درایر از آن طفره می‌رود، عناصر کامرشپیل را دست نخورده باقی می‌گذارد و اکسپرسیونیسم را با سبک استعلایی در هم می‌آمیزد. در نتیجه به بیننده امکان می‌دهد که در تأویل «کنش تعیین‌کننده» از دو تفسیر متفاوت، یعنی معنوی و روان‌شناسانه بهره گیرد.

درایر هم‌چون بسیاری هنرمندان دیگر که دارای هدف‌های معنوی‌اند، از «تصویر منجمد» استفاده می‌کند. ولی این پرسش بنیادی برجای می‌ماند که او چه را منجمد می‌نماید؟ آیا او تعهدی را که پس از کنش تعیین‌کننده می‌آید منجمد می‌کند یا در صدد منجمد ساختن نفس ناهمگونی است تا زنجیره‌ی بی‌پایانی از کشمکش زمینی بیافریند؟

از آن‌جا که درایر در فیلم‌هایش به شکلی روزافزون از عناصر سبک استعلایی بهره می‌برده شاید بیندیشیم که وی سیری تکاملی شامل فرایند بر نهاد - برابر نهاد - هم نهاد/کامرشپیل - اکسپرسیونیسم - سبک استعلایی را پیموده است. هر چند که فیلم کامرشپیل متأخر او (گرترو) در مقام مقایسه با نمونه‌ی اولیه (ارباب خانه) استفاده‌ی بیش‌تری از عناصر زاهدانه‌ی سبک استعلایی کرده است، تا آن‌جا که می‌توان تشخیص داد، درایر تا پایان دوره‌ی فیلم‌سازی خود همواره ایستایی کامل را رد کرد. پیش از آن‌که نبود تمایل در درایر به آفریدن ایستایی را تبیین کنیم، مفید خواهد بود تا ارتباط متقابل کامرشپیل و اکسپرسیونیسم و سبک استعلایی را در سه فیلم مشخص بررسی کنیم.

مصائب ژاندارک

مقایسه میان ژاندارک درایر و برسون در عین آسانی، سودمند نیز هست و آشکارا تفاوت نگرش آن دو به نحوه‌ی نمایش زندگی مقدسین را نشان می‌دهد. فیلم درایر یک «مصیبت» است^۱ و فیلم برسون یک محاکمه. موضوع هر دو فیلم، شخصیت تاریخی «ژان» است، لیکن در حالی که درایر، به قول بازن، بر روان‌شناسی حیات وی تأکید دارد، برسون تأکید خود را بر فیزیولوژی حیات وی معطوف ساخته است. در هر دو فیلم ژان انسانی بیگانه است، ولی در حالی که ژان درایر به محیط اجتماعی خود واکنش نشان می‌دهد، ژان برسون روحی منزوی است که پیش از هر چیز به نجواهای درونی خود پاسخ می‌گوید. هر دو فیلم تقدس ژان را آشکار می‌سازد: درایر با نمایش انسانیت وی بدان دست می‌یابد و برسون با نمایش الوهیت وی. هر دو، ژان را به مثابه کسی که رنج می‌کشد و میانجی میان انسان و خداست می‌نگرند: درایر به وی هم‌چون بره‌ای مصلوب و قربانی می‌نگرد و برسون چونان شمایل مجسم و با شکوه.

۱. مصیبت (passion) در فیلم درایر یعنی مصایب ژاندارک، متفاوت با مصیبتی است که با سبک استعلایی همراه ساخته‌ام و به «عذاب مقدس» است. مصیبت از نظر درایر به معنای رنج جسمی، روانی، معنوی است، حال آن‌که از نظر برسون صرفاً دنیوی است.



ژان در لحظه‌ی مرگ به روایت درایر (تصویر سمت چپ) و برسون (تصویر سمت راست): «هر دو ژان را چنان میانجی دردکش میان انسان و خدا می‌نگرند: از دید درایر او بره‌ای مصلوب و قربانی است و از دید برسون، شمایی مجسم و باشکوه».

این تمایز خداشناسانه، به شیوه‌ی کارگردانی و تکنیک‌های دوربین آن دو نیز راه یافته است. درایر و برسون هر دو سبک استعلایی را به کار می‌گیرند، در حالی که درایر با توسل به کامرشیپیل و اکسپرسیونیسم در سبک استعلایی دخل و تصرف می‌کند، برسون آن را به شکلی انحصاری استفاده می‌کند.

در مصائب ژاندارک، جزئیات اکسپرسیونیستی در انتخاب موضوع، ترکیب‌بندی و حرکات دوربین و صحنه‌پردازی مشهود است. در فیلم‌های اکسپرسیونیستی، شخصیت‌ها غالباً یا ماسک به چهره دارند یا از آرایشی غلیظ استفاده می‌کنند تا هویت فردی خود را پنهان کنند و آن را با دكورهای تحریف‌شده‌ی اکسپرسیونیستی هماهنگ سازند. چهره‌ها در مصائب ژاندارک اگرچه در ظاهر به واسطه‌ی نداشتن گریم «مستند» به نظر می‌رسند، در واقع خود نقش «ماسک» را دارند. توجه شدید درایر به «چین و چروک‌های» چهره‌ی بازیگران، از گرایش‌های روان‌شناسانه‌ی نمایش‌نامه‌ی مجلسی بسی تجاوز می‌کند و به عشق مفرط اکسپرسیونیستی، یعنی به تحریف [چهره‌ی بازیگران] شباهت می‌یابد. هر چهره جزئیات بسی شماری دارد: چین و چروک‌ها، گونه‌های برآمده، ابروهای برجسته، زگیل‌ها و جوش‌ها و قطرات درشت عرق. نماهای نزدیک بسی شمار در فیلم‌های درایر، همه‌ی تغییرات چهره و حالات جزئی آن را برجسته می‌کند. بازجویان ژان، به راستی، چهره‌ای مهاجم دارند و بخشی از ترس ژان برآمده از سنت اکسپرسیونیسم است: قربانی بی‌گناهی به دست چهره‌هایی مخوف و شیطانی و تحریف‌شده به دام می‌افتد و ارباب و آزار می‌شود. چهره‌های خصمانه‌ی قضات، کارکردی مؤثر دارند، آنان بر ژان بی‌دفاع و مطیع می‌تازند و پرخاشگری عاطفی آنان در چهره‌ی منفعل ژان منعکس می‌شود. درایر به پیروی از سنت اکسپرسیونیسم از این چهره‌های تحریف‌شده برای برانگیختن همدلی

بیننده - دلسوزی و ترس - با ژان بهره می‌گیرد: «نتیجه‌ی نماهای نزدیک آن بود که بیننده نیز هم‌چون ژان تکان می‌خورد، خود را مخاطب بازجویان می‌یافت و به دست آنان شکنجه می‌شد. در واقع، این همان چیزی بود که من می‌خواستم».[۱۶] استفاده‌ی درایر و برسون از چهره‌ی بازیگران با یکدیگر تقابل بنیادی دارد؛ چرا که برسون مصرانه از همدلی تماشاگر جلوگیری می‌کند. برسون در تنها تفسیر موجود از وی بر مصائب ژاندارک می‌گوید: «می‌دانم که این فیلم در زمان خود انقلابی کوچک در عرصه‌ی سینما بود، ولی اکنون تنها لودگی زننده و شکلک‌های ترسناک بازیگران مشکوک را می‌بینیم که فراری‌ام می‌دهد».[۱۷]

ترکیب‌بندی و دکورهای مصائب ژاندارک همان اهدافی را دنبال می‌کند که چهره‌ها در پی آن است: یعنی ارائه‌ی محیطی بیانگر که موجب درگیری عاطفی بیننده می‌شود. این محیط در عین حال به بیننده امکان می‌دهد تا روان‌شناسی شخصیت‌ها را که چه بسا در فیلم آشکار نیست، مورد دقت قرار دهد. «تاق‌های دور رونده»^۱ با سایه‌های جداگانه‌ی خود به دالان‌ها حس خاصی می‌بخشد و ژان هم‌چنان که، علی‌رغم میل خود، از میان آن‌ها می‌گذرد از این حس متأثر می‌شود. معماری دنیای اطراف ژان به معنای دقیق کلمه علیه او توطئه می‌کند؛ تالارها، درگاه‌ها، اشیای صحنه با زوایای مورب خود، هم‌چون چهره‌ی بازجویان حالتی تهدیدگر و مهاجم و زننده دارد و با سایه روشن‌های تند و تیز بر وی هجوم می‌برد. خصوصاً فصل اتاق شکنجه، نمونه‌ای آشنا از فیلم‌های اکسپرسیونیستی است. وحشت بیش از حد اتاق در ایجاد درد و عذاب جسمی، از سایه روشن‌های جنون‌آمیز و غرابت شوم آن پدید می‌آید.

کار دوربین، معماری اکسپرسیونیستی را کامل می‌کند. دوربین درایر در مصائب ژاندارک برخلاف شیوه‌ی آزو و برسون ایستا نیست بلکه تحرک فوق‌العاده‌ای دارد و در صحنه‌ای واحد از چهار یا پنج زاویه مختلف به رخداد می‌نگرد. نیات عاطفی درایر غالباً آشکار است: او دوربین را بارها در ردیف طولانی و تهدیدگر چهره‌های مهاجم حرکت می‌دهد و سپس به سرعت و در حین حرکت به نمایی ثابت از چهره‌ی رنجور ژان که به بالا متمایل شده قطع می‌کند. ژان بیچاره نه تنها از سوی قضات و معماری و نورپردازی تهدید می‌شود، بلکه حتی حرکت دوربین نیز علیه او است. نوع استفاده درایر از زاویه‌ی دوربین آشکار است: ژان در تضادی آشکار با قضات که از زاویه‌ی رو به بالا فیلم‌برداری می‌شوند معمولاً از زاویه رو به پایین نگریسته می‌شود. نمایی از برکه در فیلم وجود دارد که ما شاهد دیدن سربازان در آنیم، منظور از این نما چندان آشکار نیست، ولی بی‌شک این نما نیز همگام با زاویه‌ی رو به بالا در خدمت هدفی بنیادی است: آفریدن نوعی صافی راهنما که میان بیننده و رخداد واقع می‌شود، صافی‌ای که منظور از آن افزودن زمان، فضا، احساس و تأثیر به رویداد است.



مصائب ژاندارک: «تاق‌های دورشونده با سایه‌های جداگانه‌ی خود به دالان‌ها وزن عاطفی خاصی می‌بخشند و ژان در حالی که به اجبار از میان آن‌ها می‌گذرد از آن بار عاطفی متأثر می‌شود».

ولی **مصائب ژاندارک** چیزی بیش از نمایش‌نامه‌ای مجلسی با ظاهری اکسپرسیونیستی است. این فیلم همانند بعضی فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان (ان یو^۱ و گنج^۲) واجد همان کیفیت «دیگر» است. این فیلم در عین حال بعضی از عناصر سبک استعلایی را دارد. هنگامی که کار اکسپرسیونیستی دوربین مانع نمی‌شود شاهد پرداخت بی‌طرفانه‌ی جزئیات در فیلم هستیم، برای مثال نمای ریزش خون از دست ژان. درایر، همانند برسون فیلم خود را با دقتی آغاز می‌کند که حاوی شواهد مستند و ثبت شده‌ی دادگاه است و نیز به شیوه‌ای بسیار مشابه برسون به دوربین اجازه می‌دهد تا پس از پایان «کنش» بر صحنه درنگ کند: ژان وارد قاپ می‌شود، دری را می‌گشاید و خارج می‌شود و دوربین روی در بسته مکث می‌کند. هم‌چنین استفاده‌ی وسیع از نمای نزدیک و استفاده‌نکردن از گریم نیز معرف مرحله‌ی روزمرگی از سبک استعلایی است.

در موارد بسیاری تماشاگران اظهار داشته‌اند که، مصائب را (که فیلمی صامت است) بدون همراهی موسیقی ترجیح می‌دهند. فکر می‌کنم دلیل آن است که با حذف موسیقی، روزمرگی نمود بهتری در فیلم خواهد داشت. در این حالت یکی دیگر از صافی‌هایی که می‌تواند در سلوک

معنوی روح ژان مداخله کند حذف می‌شود. تماشاگر با دیدن نمای نزدیکی از کلید زندانبان که در حال بازکردن در سلول ژان است صدای آن را در ذهن خود بازسازی می‌کند و حس دقیق واقعیت روزمره تشدید می‌شود.

دلایل ناهمگونی ژان عمیق‌تر از کشمکش صرف بین کامرشیپیل و اکسپرسیونیسم، یا زندگی ساده و جزئیات تحریف شده به نظر می‌رسد. ژان واکنشی عاطفی نسبت به محیط متخاصم دارد، ولی در عین حال واکنشی معنوی نیز به گستره‌ی بیرونی نشان می‌دهد. او بازجویان خود را صرفاً مهره‌های سیاسی یا موجوداتی شیطانی نمی‌بیند (نگاهی که دوربین نیز به آن‌ها دارد)، بلکه علاوه بر این آنان را فرستادگان جهانی دیگر که برای شکنجه و آزمایش او گسیل شده‌اند، می‌پندارد. او آنان را متهم می‌سازد که فرستادگان شیطان‌اند و هر چند دلایلش عمدتاً از پارانویای منبعث از اکسپرسیونیسم نشأت می‌گیرد، در عین حال ریشه در شور معنوی اصیل و مهارناپذیر وی دارد. او ایمان خود را با سادگی و صراحت کامل ابراز می‌کند و هر چند شاید ترسش برخاسته از محیط خصمانه است، ایمانش این چنین نیست. عناصر سبک استعلایی موجود در فیلم، نگاه واقع‌گرا، تأکید مضاعف بر جزئیات در صحنه‌های باز و بسته شدن در و ایمانی غریب، پیوسته به بار معنوی **مصائب ژاندارک** اشاره می‌کند.

با وجود این درایر در آخرین آزمون سبک استعلایی یعنی ایستایی، تعهدی نسبت به روان‌شناسی یا معنویت‌گرایی و نیز اکسپرسیونیسم یا سبک استعلایی نشان نمی‌دهد و نبود تعهد درایر، واکنش مشابهی را در بیننده ایجاد می‌کند. در واقع ایستایی حاصل نشده است. درایر برخلاف آزو و برسون از قطعات ختami فیلم‌هایش برای خلق ایستایی بهره نمی‌برد بلکه به واسطه‌ی آن‌ها کُنش را در بستری اجتماعی قرار می‌دهد. درایر بعد از یک بازجویی طاقت‌فرسا از ژان به واکنش قضات یا انبوه مردم که در بیرون اجتماع کرده‌اند قطع می‌کند. بیننده برای ژان دل می‌سوزاند، ولی این دلسوزی هرگز به چیزی نامعقول (مثل ایمان) ختم نمی‌شود، چرا که همواره دیدگاهی بی‌طرفانه به بیننده عرضه شده است. بنابراین وقتی آن کنش تعیین‌کننده‌ی فرضی رخ می‌دهد (شهادت ژان) بیننده می‌تواند آن را از دیدگاهی بی‌طرفانه ارزیابی کند و به تفسیری روان‌شناسانه یا جامعه‌شناسانه توسل جوید. ژان سمولوئه در مقایسه‌ای که میان ژاندارک درایر و ژاندارک برسون انجام داده است این تفاوت بنیادی را یادآور می‌شود: «در **محاکمه‌ی ژاندارک** هر بیننده در تنهایی خویش با رنج شخصی قهرمان همراه می‌شود. **مصائب ژاندارک** بزرگداشتی است از جسم شهیدی که شفاعتگر ما است... ما تماشاگران در هیئت جماعت حاضر در فیلم تجسم یافته‌ایم و از طریق این جماعت، به بازیگران درام تبدیل شده‌ایم،

هم چون اهداکنندگان تابلویی قرون وسطایی که دست‌ها بر سینه و چهره‌ها غرق در اشک زانو زده‌اند» [۱۸] سمولوئه این جملات را در تأیید مصائب می‌آورد (و به واقع نیز این جملات ستایش‌آمیز است، لیکن نه در مفهوم سبک استعلایی). ولی گفته‌های وی در عین حال ثابت می‌کند که درایر قصد دارد با توسل به همدلی عاطفی به «متعال» نایل آید، از این رو خود را از تأثیر سبک استعلایی در ایجاد تعالی معنوی محروم می‌سازد. بیننده‌ی فیلم‌های درایر دائماً به پای صلیب افتاده است و بر نعشی که به زودی سرد خواهد شد می‌گریزد. حال آن‌که بیننده‌ی برسون می‌تواند از مرحله‌ی گریستن فراتر رود و به چیزی ماندگارتر و تهذیب‌کننده‌تر دست یابد. همه‌ی کوشش‌هایی که احتمالاً درایر در راه رسیدن به ایستایی صرف کرده است در لحظات پایانی مصائب عقیم می‌ماند. شهادت ژان به اجتماع خروشان مردم انتقال می‌یابد: جمعیت دست به شورش می‌زند، سربازان آنان را به سختی سرکوب می‌کنند و بسیاری کشته یا مجروح می‌شوند.

این فصل به شکلی ساخته شده است که حس همدلی ما را برمی‌انگیزد؛ صحنه، مونتاژی پرتحرک دارد و سربازان به شکلی اکسپرسیونیستی از میان میله‌های آهنی و از بالای سر دیده می‌شوند. اگر بیننده تاکنون تردید داشته است، این فصل وی را از کمند سبک استعلایی رها می‌سازد. بیننده می‌تواند از مرگ ژان تعبیری روان‌شناسانه یا جامعه‌شناسانه یا معنوی بکند و در صورت داشتن چنین حق انتخابی، او ترجیحاً یکی از دو شق نخست را برمی‌گزیند. نماهای پایانی ژاندارک درایر و برسون به شکل معنی‌داری تفاوت دارد. پس از شورش که در پی مرگ ژان به وجود می‌آید، دوربین درایر به چوب سوخته برمی‌گردد و روی آن به سمت بالا تیلت می‌کند و می‌کوشد تا به شکلی ساختگی افکار بیننده را به سوی آسمان سوق دهد. حال آن‌که بینندگان در آشفتگی زمین باقی مانده‌اند. در فیلم برسون شورش به وقوع نمی‌پیوندد، مرگ قهرمان او همان قدر عادی است که زندگیش. برسون نیز فیلم خود را با نمایی از چوب سوخته پایان می‌دهد، ولی دوربین به سمت بالا تیلت نمی‌کند. توجه بیننده در محدوده‌ی این جهان باقی می‌ماند، ولی روحش چنان‌که اقتضای سبک استعلایی است، [دست‌کم] از جنبه‌ی نظری صعود می‌کند.

پایان جامعه‌شناسانه‌ی مصائب تفسیر فیلم را در مقام مطالعه‌ی درباره‌ی «ژان» به عنوان یک زن [۱۹] و نیز به عنوان فیلمی که حاکی از نگرش درایر به زنان است، [۲۰] توجیه می‌کند. تعبیری از این دست درباره‌ی فیلم امکان‌پذیر است، چرا که درایر برخلاف برسون از استدلال‌هایی که منحصرأ بر پایه‌ی فردیت بنا شده است اجتناب نمی‌ورزد. هر یک از این تعبیر، ما را از سبک

استعلایی دور می‌کند و به عرصه‌ی آشنا و قابل درک سینمای اکسپرسیونیسم و روان‌شناسانه سوق می‌دهد.

روز خشم

تحلیل روز خشم نیز برای این بحث مناسب است. این فیلم به‌ظاهر به دو نیمه‌ی مساوی تقسیم شده است: نیمی عمدتاً منطبق با سبک استعلایی و نیمی دیگر اکسپرسیونیستی/روان‌شناسانه. شاید رابرت وارشو نخستین منتقدی است که «سبک استعلایی» را به تعبیر مورد نظر این رساله به کار گرفته است. وارشو در سال ۱۹۴۸ در رساله‌ای با عنوان «روز خشم: تصویر محصور» کیفیت دوگانه‌ی فیلم درایر را تشریح کرد. وی نیمه‌ی نخست فیلم (سبک استعلایی) را ستود، ولی احساس می‌کرد که این نیمه به‌ناچار محکوم به زوال است، همان‌طور که نیمه‌ی دوم (اکسپرسیونیسم) این زوال را نشان می‌دهد. ناکامی درایر در روز خشم برای هر فیلمی که سعی می‌کرد تا گستره‌ای معنوی را تداعی کند، درس عبرتی شد. وارشو نوشت: «دوربین نمی‌تواند نظامی دینی بیافریند».[۲۱] درایر نخستین کارگردانی بود که با جدیت، آفریدن «نظامی دینی» را در سینما ممکن ساخت و دشواری‌های ویژه‌اش طبیعتاً ناشی از عظمت وظیفه‌ای بود که بر عهده داشت. ولی اشتباهات روز خشم بیش‌تر به درایر بازمی‌گردد تا سبک فیلم، چرا که این سبک در دست دیگر کارگردانان به آفرینش چنین نظامی بسیار نزدیک شد. در واقع همان اندازه که هر قالب هنری دیگری چنین کرده است.

نیمه نخست روز خشم درباره‌ی «مارته هرلوف» است، پیرزنی که محکوم به جادوگری است و به همین دلیل تعقیب، شکنجه، محاکمه و سوزانده می‌شود. «مارته» نمونه‌ی پست «ژاندارک» است، در این‌جا متعال در آینه‌ای شیطانی دیده می‌شود. سرنوشت مارته نیز هم‌چون ژان مقدر است (این سرنوشت در آغاز فیلم به موجب حکمی رسمی اعلام می‌شود)، بازجویان او نیز کوتاه‌فکرند. با شکنجه از وی اقرار گرفته می‌شود و مهم‌تر از همه آن‌که او از روی غریزه با نیرویی فوق انسانی و معنوی واکنش نشان می‌دهد. ولی مارته برخلاف ژان، پیر، زشت، لجوج و مکار است و می‌توان تصور کرد که «شهادت» و «تطهیرش» در خدمت ابلیس است (اگرچه اساساً، درایر درباره‌ی جادوگری به قضاوتی اخلاقی دست نمی‌زند، ولی نشانی از «شر» نیز در آن نمی‌بیند. شخصیت‌های روز خشم بر این باورند که جادوگری «شر» است، ولی درایر به جادوگری به همان شیوه‌ی تأثیرگذاری می‌نگرد که در مصائب به مسأله‌ی تقدس پرداخته بود. در واقع به نظر می‌رسد که وی بیش‌تر به متعال تمایل دارد تا قضاوت‌های اخلاقی).



کنش تعیین‌کننده در نیمه‌ی نخست روز خشم: صحنه‌ی مرگ مارتِه. «مارتِه معروف سویی‌ی پست‌تر ژاندارک است - در این جا متعال در آینده‌ی شیطانی دیده می‌شود».

تفسیرهای وارشو بر این بخش از روز خشم درآمدی بر بسیاری از تفسیرهایی است که سونتاک بعدها درباره‌ی برسون نوشت. وارشو می‌نویسد: «موسیقی فیلم روز خشم برای خوشایند تماشاگر یا جلب رضایت وی نیست».

او یادآور می‌شود که پیرامون جادوگر، «کشمکش‌ی دراماتیک» جریان ندارد، «ولی این نمایش قالبی و کوچک هیجانی می‌آفریند فراتر از آن چیزی که در بخش‌های بعدی و دراماتیک‌تر فیلم، به تجربه درمی‌آید». وارشو ادامه می‌دهد: «به نظر می‌رسد که کارگردان با خودداری از اذعان به این‌که حرکت فیزیکی در فیلم اشاره به حرکت دراماتیک آن دارد، ضرورت احساس بیننده را انکار می‌کند. بیننده ابزار مطمئنی برای مرتبط کردن جادوگر با واقعیت ندارد، ولی در هر حال جادوگر موجودی واقعی است و نیازمند واکنش بیننده و چون این واکنش سرکوب شده است، تنش افزایش می‌یابد». او حتی با اشاره به نکته‌ای اساسی‌تر می‌گوید: «احساس بیننده تا حدی بی‌ربط است: او در حال تماشای چیزی است که دیگر وجود ندارد و کسی نیست تا نگران احساس وی شود، با وجود این، بیننده دارای احساسی است».

مشابهت تفسیرهای وارشو و سونتاک و آفره، تز بنیادی این رساله را قوت می‌بخشد: کارگردانان «روحانی» نظیر آزو و برسون و درایر، نه تنها از نظر مقصد بلکه از نظر ابزار نیل به آن به

یکدیگر شبیه‌اند و برای رسیدن به تأثیرات مشابه از سبک مشترکی بهره می‌گیرند. به نظر می‌رسد که سبک استعلایی در مقایسه با کامرشیپیل یا اکسپرسیونیسم، تعبیر دقیق‌تری برای عمق معنوی روز خشم است، چرا که هیچ‌یک از این دو سبک در حالت عادی به واسطه‌ی کیفیات معنوی خویش شناخته نمی‌شود.

بخش مربوط به مارتِه در روز خشم استفاده‌ی بسیار صریحی از فرمول روزمرگی / ناهمگونی / ایستایی است. در این فیلم، روزمرگی و ناهمگونی به شیوه‌ای مشابه با مصائب ژاندارک آفریده شده است (درگیری معنوی در بستر واقعیتی سرد). ولی برخلاف مصائب در روز خشم، کنش تعیین‌کننده، آمیخته با رخداد‌های اجتماعی نیست و تأثیری اصیل دارد. آنگاه که پیکر مارتِه به شعله‌های آتش سپرده می‌شود، حس می‌کنیم که چیزی «آن جهانی» ویران شده است. دلیل این حس در درجه‌ی نخست این است که تأثیر عاطفی شهادت وی، نقش کنش تعیین‌کننده را دارد و بیننده را وامی‌دارد تا ناهمگونی پیش از آن را بپذیرد یا رد کند. کنش تعیین‌کننده، سبک‌پردازی روزمره را چه از نظر موضوعی (تأثیر کامل عاطفی) و چه از نظر تکنیکی (ورود خطی عمودی در ترکیب‌بندی سابقاً افقی) می‌شکند. درایر تأثیر تعیین‌کننده‌ی شهادت مارتِه را از پیش محاسبه کرده بود: «می‌توان گفت قاعده این است که بکوشیم در فیلم حرکتی مداوم و سیال که به‌شکلی افقی جریان دارد به‌وجود آوریم. در این حال اگر ناگهان خطوط عمودی را وارد تصویر کنیم، به یک تأثیر دراماتیک فوری دست می‌یابیم، هم‌چون تصاویر نردبان عمودی در روز خشم، پیش از آن‌که به درون آتش پرتاب شود». [۲۲]

وارشو، هم به روزمرگی (کسی به احساس بیننده توجه ندارد) و هم به ناهمگونی (با این حال احساسی در او هست) اشاره می‌کند، ولی ایستایی را نادیده می‌گیرد. به این دلیل واضح که درایر خود نیز به ایستایی بی‌توجه است. روز خشم ادامه می‌یابد و بخش مربوط به مارتِه انگیزه‌ی درام اکسپرسیونیستی / روان‌شناسانه‌ی جدیدی می‌شود. آنه (همسر آبسالوم، یکی از قضات مارتِه) در اثر تماس با مارتِه از نیروی جادوگری وی متأثر می‌شود. از این لحظه به بعد توجه فیلم از جادوگری به روان‌شناسی آن تغییر می‌یابد. در نیمه‌ی نخست فیلم پرسش محوری این است: «آیا جادوگران وجود دارند؟» پرسش اصلی نیمه دوم فیلم این است که «چرا آنه می‌پندارد جادوگر است؟» جادوگری آنه، برخلاف مارتِه، از مبدائی متعالی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه ناشی از فشار شدید روانی است.

آنه به اجبار با آبسالوم پیر و مغموم ازدواج کرده و حالا عاشق مارتین شده که پسر شوهر اوست و تازه از مدرسه‌ی علوم دینی بازگشته. آنه و مارتین سعی می‌کنند عشق‌شان را از دیگران پنهان کنند و آن دو را تنها در گردش‌های مخفیانه‌شان در دل طبیعت، با هم می‌بینیم. این تضاد و کشمکش را به وضوح می‌توان در طراحی صحنه‌ها مشاهده کرد: «آیا عاشق شدن گناه است؟» اما با ورود جادوگری به زندگی آنه، مشکل بالا حل می‌شود. آنه از مارتین شنیده بود که مادرش نیز جادوگر بوده و حالا آنه این نیرو را به تدریج در خود احساس می‌کند. آنه آرزوی مرگ آبسالوم را می‌کند و آرزویش برآورده می‌شود: آبسالوم در اثر حمله قلبی جان می‌دهد. در نیمه‌ی نخست سؤال این بود که عشق مجاز است یا خیر (که ظاهراً مجاز است) اما در نیمه‌ی دوم باید به این پرسش پاسخ دهیم که آیا فشارهای شدید روانی ممکن است باعث توهم جادوگری شود؟

جادوگری آنه، برخلاف مارتین، نتیجه‌ی تنش‌های روانی است. درایر با استفاده از نورپردازی سایه روشن در نماهای درشت از چهره‌ی آنه، به او هیبت یک ساحره را بخشیده است. غالباً نیمی از چهره‌ی آنه روشن و نیمی دیگر در تاریکی است و نور شمع‌های کنار تابوت آبسالوم در چشم‌های وی بازی می‌کند. وقتی آنه مورد پرسش واقع می‌شود بر چهره‌اش تصویر مضاعفی از شکل متغیر برگ‌ها دیده می‌شود، که بر چهره‌ی مارتین نیز پیش از آن‌که سوزانده شود ظاهر شده بود. به علاوه درایر در جایی که نیروهای جادوگری را با طوفان و رعد و برق همراه می‌سازد از نمادپردازی آشکار استفاده می‌کند. حال به نظر می‌رسد تکنیک‌های اکسپرسیونیستی که در سراسر فیلم حضور دارد، ذهن پریشان وی را مستقیماً تحت تأثیر قرار می‌دهد. برای آنه جادوگری توهمی روانی است، نتیجه‌ی مستقیم عشقی ممنوع. پس از مرگ آبسالوم، آنه می‌گوید: «فکر می‌کنم او برای ما مُرد». مارتین پاسخ می‌دهد، «آیا آرزوی مرگ او را کردی؟» و آنه می‌گوید: «من دوستت دارم، این تنها گناه من است».

مرگ «معجزه‌آسای» آبسالوم غیرمنطقی، ولی قابل درک است: مرگ وی بیان روان‌پریشی آنه است. در نیمه‌ی دوم روز خشم کنش تعیین‌کننده (مرگ آبسالوم) برای قهرمان فیلم رخ نمی‌دهد، بلکه به منظور القای دیدگاهی بی‌طرفانه به بیننده نسبت به قهرمان فیلم استفاده می‌شود. پس از مرگ آبسالوم، بیننده چه بسا نسبت به واقعیت و بداهت روان‌پریشی آنه متقاعد شود، ولی این احتمال که به نیرویی ماورای طبیعی ایمان بیاورد، وجود ندارد.



آنه در فیلم **روز خشم**: «درایر با استفاده از نورپردازی سایه‌روشن در نماهای نزدیک از چهره‌ی آنه، به او هیبت یک ساحره را بخشیده است. چهره‌ی آنه غالباً نیمی روشن و نیمی دیگر در تاریکی است».

اگرچه هر دو سبک توأمان در **روز خشم** حضور دارد، ولی نیمه‌ی نخست عمدتاً استعلایی و نیمه‌ی دوم اکسپرسیونیستی می‌نماید. این مسأله شاید به این دلیل است که درایر از نیمه‌ی نخست برای معرفی و پرداخت یک بُعدی شخصیت مارتا استفاده می‌کند تا زمینه را برای ضربه‌ی روحی آنه آماده کند. در فصل اتاق وحشت، مارتا شکنجه می‌شود و محیط اکسپرسیونیستی این صحنه را می‌توان دلیلی بر جادوگری وی تلقی کرد، گو این‌که اظهار بی‌گناهی دائم مارتا کمک می‌کند تا محیط بیش‌تر معرف دژخیمان‌ش شود تا خود وی. در هر حال این واقعیت بنیادی که جادوگری مارتا در خطر است و نه شخصیت وی، به عناصر سبک استعلایی امکان می‌دهد با آزادی بیش‌تری عمل کند.

وارشو با تحلیل هر دو بخش فیلم نتیجه می‌گیرد: «تلاش برای تلقین ایمان به کمک ابزاری تماماً زیبایی‌شناسانه چه از جنبه‌ی نمایشی و چه از جنبه‌ی بصری، شکستی محتوم خواهد بود». و این در حالی است که وارشو دلایل خود را از نیمه‌ی دوم فیلم برمی‌گیرد (طوفانی که نشانه‌ی نمادین «شر» است و تصویر مضاعف بر چهره‌ی آنه) و آن‌ها را به همه‌ی فیلم تعمیم می‌دهد. وارشو چنان‌که از هر شکاک دو آتش‌ای برمی‌آید، با سبک استعلایی مخالفت بنیادی

دارد، با این حال براهین خود را از بخش‌های اکسپرسیونیستی روز خشم برمی‌گیرد. به هر حال وارشو در اشاره‌ی ضمنی به این‌که ایستایی هرگز حاصل نمی‌شود، به خطا نرفته است؛ تضاد میان منطق درونی و منطق بیرونی فیلم نه تنها هرگز برطرف نمی‌شود بلکه تلاشی نیز جهت برطرف کردن آن صورت نمی‌گیرد.

اُردت

در اُردت بسیاری از عناصر سبک استعلایی به روشنی دیده می‌شود. در میان فیلم‌های درایر، اُردت از نظر تکنیک و تأثیر بیش از بقیه به شیوه‌ی کار آزو و برسون نزدیک است. اُردت درایر دومین اقتباس سینمایی از نمایش‌نامه‌ی کای مونک است. نخستین برداشت را کارگردان سوئدی گوستاو مولاندر در سال ۱۹۴۳ انجام داد. این فیلم برداشتی واقع‌گرا و عقلانی از نمایش‌نامه‌ی کای مونک است. بورگ تروله درباره‌ی اُردت مولاندر می‌نویسد: «معجزه‌ی نمایش‌نامه‌ی کای مونک، بازگشت به سلامتی فکر تعبیر شده است، که می‌تواند از جنبه‌ی علمی تبیین شود. ولی با این حال برای کسانی که مستقیماً با آن تماس دارند، معجزه‌آمیز می‌نماید».[۲۳]

اقتباس درایر آشکارا در تضاد با اقتباس مولاندر است.^۱ در اُردت، برخلاف دیگر فیلم‌های درایر، استفاده‌ی آگاهانه از سبک استعلایی حس می‌شود. به ظاهر اکسپرسیونیسم هیچ نقشی در اُردت ندارد: سبک استعلایی در بطن کامرشیپیل عمل می‌کند و از سوی اکسپرسیونیسم چندان تهدید نمی‌شود. از بسیاری جهات اُردت یک فیلم کامرشیپیل قراردادی است: کنش عمدتاً در فضاهای داخلی و در میان تعداد ثابتی اتاق و افراد معینی روی می‌دهد. صحنه‌ها و گفت‌وگوهای مشخصی تکرار می‌شود و بسط می‌یابد و پالوده می‌شود تا زمانی که حقایق روانی معینی آشکار شود. دکررها واقع‌گرایانه است و در نورپردازی و کار دوربین و بازیگری اغراق دیده نمی‌شود. با وجود این، تکنیک‌های سبک استعلایی به ورای کامرشیپیل می‌رود و عناصر

۱. با این حال آن‌چه که برای بیننده‌ی اُردت آشکار است، چه بسا برای درایر تا این حد آشکار نبوده است. درایر در واکنش به اظهارنظر گویدو آریستارکو که گفته بود، او «به نفع معجزات مذهبی، علم را نادیده گرفته است»، اظهار داشت که «علوم جدید ما را به سوی درک عمیق‌تر نیروی الهی سوق می‌دهد و این تازه آغازی است برای آن‌که به ما توضیحی طبیعی برای امور فراطبیعی بدهد. شخصیت یوهان در نمایش‌نامه‌ی کای مونک را اکنون می‌توان از زاویه‌ی دیگری نگریست... من علوم جدید را به نفع معجزه‌ی مذهبی کنار نگذاشته‌ام؛ برعکس، نمایش‌نامه‌ی کای مونک برای من اهمیتی جدید و مضاعف یافته است چرا که تحقیقات روان‌شناسی اخیر، اندیشه‌ها و آرمان‌های متناقضی را که در این نمایش‌نامه بیان شده ثابت کرده است... اتفاقات غیرقابل توضیح نمایش‌نامه را توضیح داده و هماهنگی طبیعی در پس رویدادهای فراطبیعی که در فیلم یافت می‌شود ایجاد کرده است» (Letter film culture, no. 7[1956], p.24). گفته‌های درایر تغییری در این واقعیت که اُردت به شکلی انکارناپذیر رازآمیزتر و معجزه‌آمیزتر از فیلم مولاندر است نمی‌دهد، بلکه موضوع بحث این رساله را مبنی بر این‌که اندیشه‌ی درایر مقاصد دوگانه دارد تقویت می‌کند. او به خاطر معجزه از علم دست‌نثست، همان‌طور که برای علم نیز از معجزه دست‌نکشید.

طبیعت‌گرایانه آن را شکل‌پردازی می‌کند. اگرچه دکورها و نورپردازی در نمایش‌نامه‌های مجلسی به اندازه‌ی نمایش‌نامه‌های اکسپرسیونیستی تحریف شده نیست، اما بسیار بیانگر است و جزئیات عاطفی را با جزئیات طراحی دکور و سایه روشن‌های آن مرتبط می‌سازد. ولی در آردت دکورها غالباً ساده و نورپردازی تخت است. بسیاری از صحنه‌ها در تضاد با فیلم‌های پیشین دراپر به شکل غافلگیرکننده‌ای یک بُعدی است؛ شخصیت‌ها حرف‌های خود را رو به دوربین و در برابر پس‌زمینه‌ای خالی و ساده بیان می‌کنند. ترکیب‌بندی‌ها عموماً ایستا است و به شخصیت‌ها امکان می‌دهد تا هر صحنه را در قابی ثابت بازی کنند. برداشت‌های دوربین نیز طولانی است و از نظر زمانی به شخصیت‌ها امکان می‌دهد تا طول کامل یک اتاق را ببینند و بدون قطع نما در یک مکالمه شرکت کنند. این‌ها تکنیک‌های آشنای مرحله‌ی روزمره است: مرحله‌ی روزمره با حذف کیفیات هم‌دلی برانگیز زندگی طبیعی و با شکل‌پردازی جزئیات واقعی آن، سبکی سرد و بی‌روح می‌آفریند.

یوهان، «قدیس» فیلم آردت است، مردی آن‌چنان بیگانه با محیط که دیوانه می‌پندارندش. او «شیدای خدا» است. او هویت واقعی و هدف خود را پنهان نمی‌کند؛ و می‌گوید: «من عیسای ناصری هستم. مردم به عیسای مرده باور دارند ولی به عیسای زنده نه. من بازگشته‌ام تا به وجود خداوند شهادت دهم و معجزه بیافرینم». یوهان آن‌چنان به روشنی «نماد مسیح» است که وقتی دراپر در تضاد با مثنی کلی فیلم او را با ظرافت و استادی به چیزی بیش‌تر از یک نماد تبدیل می‌سازد، یعنی مسیحی واقعی و تناسخ یافته در عصر جدید، بیننده را غافلگیر می‌کند. دیگر شخصیت‌های آردت دریافته‌اند که یوهان «از آن‌ها به خدا نزدیک‌تر است»، ولی تا لحظه‌ی کنش تعیین‌کننده او را جز نماد چیزی نمی‌انگارند.

دیوانگی یوهان، الوهیت مبدل است، یوهان در درجه‌ی نخست به ماوراءالطبیعه واکنش نشان می‌دهد، نه به محیط خویش. از این رو، او نیز هم‌چون ژان و مارتا «مورد آزار» است (در مورد وی تمسخر و ریشخند). ناهمگونی وی همان ناهمگونی «کشیش روستا» است؛ او قربانی عذاب‌ی مقدس است و یکسر ناتوان از پاسخ‌گویی به محیط سرد خویش. در این جا دیوانگی جانشین شهادت شده است؛ دیوانگی آخرین پناهگاه قدیسی است که باید در تخته‌بند تن باقی بماند.

هیچ تعبیر دیگری از دیوانگی یوهان در بدنه‌ی فیلم وجود ندارد. مارتا پدر پیر یوهان، فرضی را مطرح می‌کند، «مطالعه‌ی آثار کیرکه‌گور او را دیوانه کرد»، ولی این تعبیر پیش از آن‌که معرف «یوهان» باشد، حاکی از نگرش احمقانه‌ی پدر نسبت به دیگران است. یوهان بر خلاف ژان و آنه و کم یا بیش مارتا، دست‌آورد محیطی ظالمانه و غیرمعمول نیست، محیط او یکسر معقول و معمولی به نظر می‌رسد، به عبارت دیگر یکسر روزمره است و او تنها فرد ناهمخوان با آن محیط است. اظهارات صریح یوهان، چهره‌ی بی‌حالت او، دل‌مشغولی شدیدش به مذهب،

ناتوانی‌اش در انجام هر عملی در جهان مصلحت‌اندیش، همه و همه او را ثمره‌ی ناهمگونی می‌نمایاند.

همان‌طور که دیوانگی یوهان بیش از هر چیز حاکی از ناهمگونی است، معجزه‌ی او نیز بیش از همه نوعی کنش تعیین‌کننده است. او در صحنه‌ای «لازاروس وار» خواهر ناتنی خود اینگر را زنده می‌کند. حجب و فریبی در کار نیست؛ یوهان به او فرمان می‌دهد تا از تابوتش برخیزد و او چنین می‌کند. معجزه غیرمنتظره و غیرقابل توجیه است و اعتقاد بیننده را طلب می‌کند.

ولی در *آردت*، هم‌چون دیگر فیلم‌های درایر، در مرحله‌ی ایستایی است که آشکار می‌شود سبک استعلایی تنها بخشی از فیلم‌سازی درایر است. کنش تعیین‌کننده‌ی یوهان، تا حدی تعهد معنوی بیننده را موجب می‌شود (به‌نظر من بیش‌تر از فیلم‌های دیگر درایر)، ولی به ایستایی ماندگاری منتهی نمی‌شود. می‌توان درایر را با گفتن این‌که کنش تعیین‌کننده‌ی فیلم شدیدتر از آن بود که ایمانی بیافریند و نیز به‌خاطر ناکامیش سرزنش کرد، ولی من معتقدم که این «ناکامی» عمدی بوده است. درایر همسان با آزو و برسون از عناصر روزمره و ناهمگونی استفاده می‌کند، ولی تمایلی برای آفریدن ایستایی به‌شیوه‌ی آن دو از خود نشان نمی‌دهد.

ناهمگونی در *آردت*: یوهان شیدای خدا. «اظهارات صریح یوهان، چهره‌ی بی‌حالت وی، دل‌مشغولی شدیدش به مذهب، ناتوانیش از انجام هر عملی در جهان مصلحت‌اندیش، همه و همه او را ثمره‌ی ناهمگونی می‌نمایاند».



در فیلمی با سبک استعلایی، شخصیتی که ناهمگونی را تجربه می‌کند و عامل کنش تعیین‌کننده است، شخصیت محوری فیلم است؛ در واقع ناهمگونی اوست که باید منتهی به ایستایی شود. ولی یوهان، شخصیت محوری *اُردت* نیست. او شخصیتی تمثیلی است؛ مظهر چیزی است که دیگر شخصیت‌ها باید بدان ایمان آورند. در صحنه‌ی گشایش فیلم، او می‌گوید: «من در نزد خدا پیامبرم. وای بر آنان که ایمان نمی‌آورند. من روشنایی جهانم، ولی ظلمت در نمی‌یابد. به‌سوی امت خویش بازآمدم، ولی آنان مرا نپذیرفتند». «امت او»، خانواده‌اش، در آغاز عقاید او را رد می‌کنند. برادرش میکِل می‌گوید، «در این زمانه معجزه اتفاق نمی‌افتد». یوهان دائماً مرگ را پیش‌گویی می‌کند، ولی نادیده گرفته می‌شود. به مجرد آن‌که اینگر در بستر بیماری می‌افتد؛ یوهان بار دیگر مرگ او را پیش‌گویی می‌کند و می‌گوید می‌تواند معجزه‌ای صورت دهد. ولی کشیشی که به ملاقات اینگر آمده است می‌گوید «این روزها معجزه روی نمی‌دهد». یوهان عاقبت وقتی آنه، دختر اینگر به او ایمان می‌آورد، قدرت انجام معجزه را می‌یابد. به نظر می‌رسد پس از زنده شدن اینگر خانواده، به نحوی به یوهان و هر آنچه وی مظهر آن است - مسیح زنده، معجزات، ناهمگونی و دیوانگی - ایمان آورده است. پس از مرگ اینگر، میکِل به یوهان گفته بود: «چطور می‌توان با دیوانه از عقل سخن گفت؟» و یوهان پاسخ داده بود: «داری نزدیک‌تر می‌شوی».

در این لحظه شاید تصور شود که *اُردت* تاکنون برداشتی غیرمتعارف از سبک استعلایی بوده و این‌که شخصیت‌های فیلم، همراه با تماشاگران، باید به تدریج درک کنند که شخصیت اصلی فیلم یوهان بوده است. اما یوهان بعد از انجام معجزه بار دیگر تبدیل به شخصیتی فرعی می‌شود و تأکید فیلم از الوهیت یوهان به جسمانیت اینگر باز می‌گردد. میکِل پیش از معجزه در جواب این دل‌داری که روح اینگر در بهشت است، گفته بود، «ولی من جسم او را نیز دوست داشتم». و در جمله‌ی پایانی فیلم، اینگر می‌گوید: «اکنون زندگی برای ما آغاز می‌شود». در این‌جا حتی تصویری از یوهان وجود دارد که اکنون با لبخندی رضایت‌آمیز بر چهره، سلامت فکری خود را بازیافته است. برای شخصیتی روحانی هم‌چون یوهان، این کار در حکم تقابل با شهادت و تقدس است. او نیز هم‌چون اینگر به زندگی بازگشته است. درایر از کنش تعیین‌کننده استفاده می‌کند تا بار دیگر انسانیت را تأیید کند. در این‌جا کنش تعیین‌کننده به عشق تجرد نمی‌بخشد، بلکه جسمانیت دوباره‌ای بدان می‌دهد.

غیبت نسبی اکسپرسیونیسم در *اُردت* امکان می‌دهد تا رابطه‌ی متقابل کامرشپیل و سبک

استعلایی را ببینیم. پایان فیلم به این نکته اشاره می‌کند که اُردت احتمالاً در اصل یک درام روان‌شناسانه، یا به عبارت دیگر یک فیلم کامرشپیل است. شخصیت‌های اصلی آموخته‌اند تا بر تعصب خویش قائل آیند، اختلافات خود را برطرف سازند، با شادمانی پیش‌تری زندگی کنند و ایمان خشک خود را انسانی نمایند. نکته‌ی عجیب درباره‌ی اُردت این است که به این هدف نایل می‌آید. درایر با استفاده از روزمرگی و ناهمگونی، عمقی معنوی به اُردت بخشیده است، که در غیر این صورت آن را نمی‌داشت، سپس این عمق معنوی را در درامی روان‌شناسانه به کار می‌گیرد. به ظاهر درایر بیننده را کاملاً برای متعال آماده می‌سازد و سپس امر «درون - بود» را بر وی عرض می‌کند.

درایر همانند برسون ریاضت‌جویی را ستایش می‌کند. او هرگز ضرورت وجود رنج به عنوان ابزار مکاشفه را مورد پرسش قرار نداده است. درایر نیز مانند برسون غالباً ریاضت‌جویی خود را در بطن استعاره‌ی زندان بنا می‌کند. در خداشناسی غربی استعاره‌ی زندان به مرگ یا به عبارت دیگر جدایی جسم و روح منتهی می‌شود. در حالی که مرگ در نزد برسون به شمایل‌نگاری یعنی روح جدا از تن می‌انجامد، در فیلم‌های درایر مرگ به تناسخ یعنی کالبدی جدید منجر می‌شود. مرگ ژان شورش مردم را به همراه دارد، مرگ مارته، آنه را متأثر می‌سازد و مرگ اینگر به تولدی تازه منجر می‌شود. درایر طالب ایستایی نیست و به ظاهر ناهمگونی ابدی را ترجیح می‌دهد، حالتی که جسم و روح همیشه زنده و در تنش‌اند.





زنده شدن اینگر در اُردت: کنش تعیین کننده و احتراز از ایستایی. «به نظر می رسد که درایر بیننده را کاملاً برای امر متعال آماده می کند و سپس امر درون - بود را به وی عرضه می نماید».



ارجحیت ناهمگونی نزد درایر وی را در سنت هنر و خداشناسی اروپای شمالی قرار می دهد، همان طور که کوشش برسون در راه ایستایی او را در سنت بیزانسی جنوب اروپا جای می دهد. بررسی اجمالی یک شکل هنری مشابه یعنی معماری گوتیک، آن گونه که نظریه پرداز اصلی آن، ویلهلم ورینگر آن را تعریف کرده است برای توضیح ثنویت بشیادی درایر و ارتباط آن با

فیلم‌هایش مؤثر خواهد بود.

معماری گوتیک

از آن‌جا که درایر به درجات مختلف از سبک استعلایی و استعاره‌ی زندان و موضوعات مذهبی استفاده می‌کند، گرایشی طبیعی برای مقایسه‌ی فیلم‌هایش با فیلم‌های برسون و به همین ترتیب نقاشی بیزانسی وجود دارد - کاری که «پرین» نیز انجام داده است. [۲۴] ولی تفاوت‌های درایر و برسون به اندازه‌ی مشابهت‌های‌شان اهمیت دارد. در واقع آن دو دریافت متضادی از امر متعال و نحوه‌ی بیان آن در زندگی و هنر دارند. فیلم‌های درایر همان اندازه به شمایل‌نگاری بیزانسی شبیه است که به فیلم‌های برسون شباهت دارد. ویژگی منحصر به فرد فیلم‌های درایر به شکل هنری دیگری یعنی معماری گوتیک نزدیک است. تفاوت‌های درایر و برسون از بسیاری جهات شبیه تفاوت‌های هنر گوتیک و هنر بیزانسی است.

معماری گوتیک، مقایسه‌ی دقیق را میان درایر و برسون میسر می‌سازد. معماری گوتیک از نظر اصول و مبادی شبیه به فیلم‌های برسون و در عمل شبیه به فیلم‌های درایر است. مفروضات مدرسی معماری گوتیک، بنا به تعریف کوماراسوامی و ماریتن و پانوفسکی با مفروضات هنر بیزانسی و فیلم‌های برسون شباهت دارد؛ و تکنیک‌های کلیساهای جامع گوتیک کنونی، خصوصاً نمونه‌های متأخر آن، بنا به تعریف ورینگر، به تکنیک‌های اکسپرسیونیسم و فیلم‌های درایر شبیه است. معماری گوتیک در فیلم‌های درایر، همسان با هنر زن در فیلم‌های آزو و شمایل‌نگاری بیزانسی در فیلم‌های برسون، استعاره‌ای است که بدون محدودیت زوایای آن را روشن می‌کند و آثار یکی از هنرمندان معاصر را به یک شکل هنر دینی قدیم‌تر مرتبط می‌سازد. در این تحلیل، کلیسای جامع گوتیک تنها کاربردی استعاری دارد چرا که تجربه‌ی یک کلیسای جامع از بنیان با تجربه‌ی سینما متفاوت است و آن‌چه در یکی به کار می‌آید، چه بسا در دیگری بی‌استفاده باشد. البته استعاره‌ی گوتیک نوعی تعمیم است و در هر تعمیم استثناهای بسیاری می‌توان یافت، با این حال این استعاره ممکن است مفید واقع شود.

کتاب‌های اولیه‌ی ویلهلم ورینگر (تجربید و همدلی، ۱۹۰۷ و شکل در گوتیک، ۱۹۱۲) آثاری پایه‌ای در زیباشناسی نقادانه به حساب می‌آید. این دو کتاب آن‌چه را که پیش از این اندیشیده شده بود خلاصه کرده و به نقادی آن‌ها پرداخت و طریق تازه‌ای در اندیشه گشود. ورینگر یکی از نخستین و مهم‌ترین نظریه‌پردازان شکل انتزاعی در هنر به شمار می‌رود. او در جهانی که به آرامی از جادوی واقع‌گرایی آزاد می‌شد، به دفاع از هنر شرقی و گوتیک و مدرن برخاست. با این‌که او از اصطلاح «اکسپرسیونیسم» استفاده نکرد، نظریاتش بخشی جدایی‌ناپذیر

از اساسنامه‌ی اکسپرسیونیسم شد. ورینگر به‌طور خلاصه هنر را به دو مقوله‌ی جدا از هم تقسیم کرد: «طبیعت‌گرا» و «سبک». طبیعت‌گرایی هنر احساس تعریف شد که (به قول تئودور لیپس) موجب «همدلی» می‌شد، حال آن‌که «سبک» هنر نقش به حساب می‌آمد که به «تجربید» منتهی می‌شد. «طبیعت‌گرایی» دستاورد فرهنگی قانع و زمینی بود و ویژگی آن چهره‌پردازی واقع‌گرا و خطوط نرم. سبک تجربیدی نتیجه‌ی نارضایتی و جست‌وجو برای معنویت بود و ویژگی اصلی آن چهره‌پردازی آرمانگرا و خطوطی با زوایای تند یا قائم. ورینگر عقیده داشت تنها تجربید را می‌توان «سبک» پنداشت در حالی که طبیعت‌گرایی «انداموار»^۱ و وفادار به زندگی است. بشر تنها با توسل به سبک تجربیدی می‌توانست «متعال» را بیان کند: «چرا که این شکل‌های تجربیدی و آزاد از هرگونه محدودیت، والاترین شکل‌هایی است که بشر می‌تواند در آن‌ها از ابهام موجود در تصویر جهان خلاصی یابد». [۲۵]

برای ورینگر، هر دو هنر بیزانسی و گوتیک، «سبک» به حساب می‌آمد. هر دو سعی داشتند با توسل به تجربید، از جهان مادی بگریزند. هر دو همدلی را اساس هنر نمی‌دانستند. ورینگر دریافت که هنر اروپای جنوبی (که نماینده‌ی آن هنر بیزانسی و پیش از آن، هنر شرقی است) «والا»^۲ تر از هنر اروپای شمالی (گوتیک متأخر) است، هر چند که گرایش شخصی‌اش به هنر نوردیک^۳ بود:

«تفاوت میان خطوط غیربیانگر و تجربیدی انسان شرقی، و خطوط تجربیدی و به شدت بیانگر انسان گوتیک دقیقاً همان تفاوتی است که میان ثنوتی نهایی و قطعی، که زاده‌ی بینشی عمیق به جهان است از یک سو و ثنوتی موقت، که حاصل مرحله‌ای توسعه نیافته از دانش است از سوی دیگر، وجود دارد؛ یعنی تفاوت میان توکل و رضای^۳ متعالی عصر کهن، و تأثر و تألم والای دوره‌ی جدید». [۲۶]

به راحتی می‌توان مشاهده کرد که نظریه‌ی ورینگر درباره‌ی تنش موجود در تجربید چگونه به سینمای اکسپرسیونیستی آلمان منتهی شد، هر چند که شاید او خود از شگردهای متظاهرانه و همدلی برانگیز در بسیاری از فیلم‌های اکسپرسیونیستی رضایت نداشت.

معماری گوتیک شمال اروپا، نتیجه‌ی تنش‌های خداشناسانه و به همان اندازه هنری بود. هر چند این هنر در اصول هنر قرون وسطی ریشه داشت، اما ظهور قریب‌الوقوع رنسانس را پیش‌گویی کرد. تنش گوتیک در واقع تنش میان فلورانس و بیزانس است. این هنر دستاورد زمانی است که بشر در مرکز جهان تغییرناپذیر خداوند ایستاده بود. هنر گوتیک دو قطب دارد: نظم

1. organic

2. Nordic

3. quietism

آرمانی جهان خداوند و حیات متغیر هر فرد که رنج گذشته و حال را تجربه می‌کند. در دوره‌ی گوتیک، مفهوم «تعالی»، مکاتب انسان‌گرایی و وحدت وجود را با یکدیگر آشتی داد. مورخ هنری، آرنولد هاورز می‌نویسد: «در این دوره [سده‌های آغازین قرون وسطی] اعتقاد به تعالی مطلق خداوند، خوارشماری طبیعت را همراه داشت. به همان میزان که اکنون [دوره‌ی هنر گوتیک] وحدت وجود مرسوم، سبب اعاده‌ی حیثیت به طبیعت شد... دگرگونی بنیادی آن بود که هنر یک بُعدی و معنوی اوایل قرون وسطی که هرگونه تقلید از واقعیتی که مستقیماً به وسیله‌ی حواس تجربه می‌شود و هرگونه تصدیق حسی را مردود می‌دانست جای خود را به هنری داد که صحت هر اظهارنظر حتی درباره‌ی فوق طبیعی‌ترین و آرمانی‌ترین و الهی‌ترین مسائل را منوط به دستیابی به تطابقی مستمر با واقعیت طبیعی و محسوس می‌دانست». [۲۷] سرانجام، به قول وایلی سیفر: «به‌طور خلاصه، هنر گوتیک انتقام انسان از کیفیت غیرانسانی شمایل‌های سبک رومی بود». [۲۸]

ورینگر یادآور می‌شود که دوگانگی بنیادی گوتیک نه برطرف شد و نه (چنان‌که در هنر شرق اتفاق افتاد) تعالی یافت، بلکه در کشمکش همیشگی باقی ماند. او می‌نویسد: «به نظر می‌رسد که طبیعت ذاتی این هنر بیش‌تر از انگیزشی مداوم مایه می‌گیرد که در جست‌وجو برای آرامش و رستگاری، به رضایت و اقناع نمی‌انجامد بلکه به تحذیر و از خودبی‌خود شدن منتهی می‌شود. بنابراین، ثنویت... خود را در جنون مبهم خلسه محو می‌کند». [۲۹] امیل مال در مطالعه‌ی خود درباره‌ی هنر قرون وسطی نتیجه می‌گیرد که «هنر گوتیک، برای نمایش خلسه از همه‌ی سحر و افسون‌ها و سایه‌روشن‌های جادویی خود استفاده کرد. هنر مذهبی پیش از این هرگز چنین شگردهایی را به کار نگرفته بود، این هنر به غایت امکان خود رسید». [۳۰]

کلیساهای جامع گوتیک متأخر با «چنین و نه»^۱ خود و با عناصر متضاد درونی خود که اتصال جاودانه یافته است، برهان خلف روش مدرسی است. عناصر متضادی چون مقدسان و ناودان‌های کله اژدری، پانتوکراتورها و پیکره‌های مسیح بر صلیب، خطوط مورب کشش و خطوط عمودی یا افقی. خطوط تنش غالباً اتفاقی با یکدیگر تصادم می‌کند و بدون کانون یا رأس است. هنر گوتیک فضایی نمایشی را به وجود آورد، ولی نتوانست کانونی نمایشی بیافریند که همه‌ی شخصیت‌ها و خطوط به ناچار بدان کشیده شود. ورینگر در پیکر تراشی گوتیک نمونه‌ی کوچکی از سبک گوتیک را یافت: چهره غالباً طبیعت‌گرا است و ردا تجریدی. بدن که در ردایی خشک و رسمی پیچیده شده است، نماینده‌ی نظم بیزانسی است و چهره که غالباً حس همدلی را برمی‌انگیزد انسان‌گرایی فلورانس را فریاد می‌کند. تضاد ذاتی زندگی گوتیک، خطوط

تجربیدی را به آستانه‌ی هرج و مرج کشاند. ورینگر نوشت شور انسان گوتیک برای دستیابی به دانش حقیقی «که به صورت طبیعی ارضا نمی‌شد خود را در تخیلات افسارگسیخته رها ساخت... همه چیز غریب و خیالی گشت».[۳۱] آخرین سرمنزل معماری گوتیک در واقع انکار خود بود، چراکه به جای مشخص کردن فضا، بدان حمله کرد و به جای آفریدن نظم روی زمین، ناستواری را به حیطه‌ی آسمان‌ها کشاند.

فیلم‌های درایر همه‌ی تنش‌ها و تضادهای معماری گوتیک را در خود دارد. درایر همانند هنرمند گوتیک مکانی را برای ارزش‌های معنوی در حیطه‌ی عالم مادی می‌جست و همانند هنرمند گوتیک، جست‌وجویش به ناکامی و تجرید و در مواردی به تحریف منتهی شد. فیلم‌های درایر همانند کلیسای جامع گوتیک، نوعی توازن ناستوار میان تأیید و انکار جهان است. فیلم‌های او پر از تناقض است: در روز خشم در پی شهادت سبک‌پردازی شده، صحنه‌هایی از عشق دوران جوانی می‌آید. در اُردت فراخونی نهایی امر قدسی به بوسه‌ای پر حرارت قطع می‌شود. تقلا‌ی ژاندارک برای زنده ماندن و در همان حال «با خدا بودن» نمونه‌ای از تقلا‌ی گوتیک است. درایر در رویارویی با بعضی از مسائلی که هنرمند گوتیک با آن‌ها درگیر بود به برخی از همان پاسخ‌ها رسید: انحراف از قواعد رایج و تعدد بخش‌های اصلی و مضامین متناقض.

فیلیپ پرین در بررسی ارزشمند خود درباره‌ی ساختار و ترکیب‌بندی در فیلم‌های درایر نشان داده است که فیلم‌های درایر عمدتاً بر خطوط عمودی اریب بنا شده‌اند که در یک ترکیب‌بندی واحد در چهار نقطه یکدیگر را قطع می‌کند. این خطوط اریب همانند خطوط صعودکننده و سقوط‌کننده‌ی کلیسای گنبددار دوره‌ی گوتیک، چشم را همواره در حرکت نگاه می‌دارد. به جز استثناهای معین و گفتنی (از جمله صحنه‌های روزمره در اُردت) در فیلم‌های درایر یک خط افقی یکپارچه به ندرت با یک خط عمودی غالب تداخل می‌کند. حتی در یک صحنه‌ی به ظاهر آرام نیز چشم نمی‌تواند بیاساید چراکه همواره میان پیش‌زمینه و پس‌زمینه یا میان خطوط نیرو که از چپ به راست یا از راست به چپ امتداد دارد و برای جلب توجه بیننده رقابت می‌کند، تنش‌هایی وجود دارد. عامل این تنش چه بسا به یکسان در طراحی لباس و طراحی صحنه و ترکیب‌بندی قاب تصویر است. برای مثال در روز خشم مرته خدمتکار عبوس «آبسالوم» غالباً یقه‌ی بسیار بزرگ قرن هفدهمی سفیدرنگی بر تن دارد. در صحنه‌های داخلی سایه - روشن دار (تنها صحنه‌هایی که مرته حضور دارد) یقه‌ی او نور بیش‌تری را از چهره یا محیطش به خود جذب می‌کند. اگر یقه‌ی روشنش را که شکل V دارد امتداد دهیم شکلی مورب خواهد یافت و خطوط نیرو را به شکل X قطع خواهد کرد. اگر به امتداد دادن خطوط ادامه دهیم، این خطوط

نیرو به پشت بدن چاق و سیاهپوش مرته می‌رود و با ستون‌های عمودی یا درگاه‌های موجود در زمینه، تلاقی خواهد کرد. گفتار مرته یا آمرانه است یا لحن صدایش توجه را جلب می‌کند، ولی خطوط اصلی نیرو نگاه را از او منحرف می‌کند. حتی نقطه‌ی تلاقی این خطوط روی چهره‌ی وی قرار ندارد. طبیعت خشن و صریح گفتار مرته در تضاد با خطوط توجه برانگیز نیرو و تعدد نقاط کانونی است. این تضاد از آن‌گونه تنش بصری نیست که در تقابل با گفت‌وگو یا کنش قرار می‌گیرد (برای مثال وقتی که رخدادی در پس‌زمینه در تقابل با پیش‌زمینه روی می‌دهد) بلکه موجب تضعیف آن می‌شود و وحدت آشکار آن را درهم می‌شکند.

جهات مورب چه در کلیسای جامع و چه در فیلم، قطعات بزرگی از فضا را به رقابت با یکدیگر وامی‌دارد. این خاصیت به فضا وحدت یا آرامش نمی‌دهد، بلکه به تضاد می‌انجامد. جهات مورب حاکی از آن است که هنرمند فضا را چونان کلی واحد نمی‌انگارد بلکه به هر شیئی یا بخشی از آن به‌عنوان کنشی مستقل در فضا می‌نگرد. بنابراین هیچ شخصیتی در قابی که به شکلی مورب خرد شده است، نمی‌تواند در مقام عنصر مسلط آن فضا سخن گوید، بلکه باید صرفاً یکی از نیروهای تلاقی‌کننده به‌شمار آید.

تنش‌های موجود در فیلم‌های درایر گاه حتی تا بیرون قاب امتداد می‌یابد. در یک ترکیب‌بندی مشهور از مصائب ژاندارک، یکی از نگهبانان که بخشی از بدنش در پس خط عمودی چپ قاب پنهان شده است، در حال کشیدن دست ژان است و در همان حال، ژان تلاش می‌کند خود را به بیرون از خط عمودی سمت راست قاب بکشانند. در این‌جا خطوط قاب حدودی دلبخواه بر تنشی که در شرف فرار از قاب است به‌نظر می‌رسد. تأثیر این قاب شبیه به تأثیری است که پس از ایستادن در تالار مرکزی کلیسای جامع گوتیک به آدمی دست می‌دهد. در حالی که خطوط نیرو از سقف سرازیر می‌شود و مستقیم از میان راهروها و دیوارها و در بیرون از میان پشتبندهای معلق پیش می‌رود، قاب تصویر یا صحن اصلی کلیسای جامع، نوعی حصار هنری بر واقعیتی است که به تنهایی از هم خواهد پاشید.

فیلم‌های درایر و معماری گوتیک به یکسان شکل‌هایی از ناهمگونی را نشان می‌دهد که بدون حل می‌نماید. ناهمگونی، کیفیت تعیین‌کننده‌ی مجسمه‌های ورینگر است، بخشی از آن، انتزاعی سبک‌شناختی است و بخشی دیگر همدلی طبیعت‌گرایانه: نمونه‌ی گوتیک آن‌چه را در این رساله «ناهمگونی» خوانده شد می‌توان در پیتای^۱ ویلنئو - اوینیون^۲ که وایلی سیفر آن را دستار نهایی نقاشی در قرون وسطی می‌نامد، مشاهده کرد:

۱. Pieta (نقاشی مریم مقدس، در حالی که جسد عیسی مسیح را در آغوش گرفته است و سوگواری می‌کند)

2. Villeneuve - Avignon

جسم بی‌جان و رنج‌کشیده‌ی مسیح یا زاویه‌ای که اوج شفقت را می‌رساند بر دامن مریم‌گریان و مصیبت دیده‌ی خم شده است... در زمینه، سمت چپ و خیلی کوچک، دیوارها و برج‌های اورشلیم دیده می‌شود. آسمان به رنگ برنز کمرنگ است، ویژگی انسانی این چهره‌ها به واقع‌گرایی نقاشی رنسانس نزدیک است؛ و می‌توان شخصیت‌های نمایشی گوتیک را مشاهده کرد... شخصیت‌های گوتیک زمینی هستند، ولی جهان اطرافشان چنین نیست. آن‌ها زیبنده‌ی منظری انسانی نیستند... موضوع اصلی تصویر، همسان با تجربه‌ی دوگانه گوتیک از واقعیت، دوگانه است، یعنی این جهانی و آن جهانی؛ و نسبت‌های پرده برای کسی که با آن آشنایی ندارد عجیب جلوه خواهد کرد. [۳۲]



نزاع نگیهان با ژان در فیلم **مصائب ژاندارک**: «خطوط قاب حدودی دلخواه یو تنش‌ی جلوه می‌کند که در شرف فرار از قاب است. تأثیر این قاب شبیه به تأثیری است که از ایستادن در تالار مرکزی کلیسای جامع گوتیک حادث می‌شود، در حالی که خطوط نیرو از سقف سرازیر می‌شود و از میان راهروها و دیوارها به درون پشته‌های معلق امتداد می‌یابد».

شخصیت‌های آثار گوتیک همانند مرحله‌ی «ناهمگونی» در سبک استعلایی، در فیلم‌های ازو، برسون و درایر، با محیط خویش تناسب ندارند. ولی در حالی که در بسیاری از سبک‌های هنری (ذن و بی‌زانشی و استعلایی) از ناهمگونی به عنوان یک وسیله بهره می‌گیرند، درایر همسان با هنر گوتیک آن را هدف می‌انگارد. فیلم‌های درایر و معماری گوتیک ناهمگونی وجودی بشر را به شیوه‌ای که بیانگر رنج و دوام است نشان می‌دهد، ولی ایستایی فراتر از اهداف و توانایی‌های



ناهمگونی گوتیک در پیتای ویلنو - آوینیون: «چهره‌های گوتیک زمینی‌اند اما جهان پیرامونشان چنین نیست. آن‌ها در چشم‌اندازی انسانی نمی‌گنجند».

آن‌ها می‌نماید. آن دانش ناتمام و ناکافی که ناهمگونی آن را می‌آفریند، به خودی خود به فضیلتی تبدیل می‌شود، به غایت آن‌چه که بشر می‌تواند آرزو کند.

در طرح ورینگر می‌توان شباهت‌هایی مشخص میان درایر و برسون یافت. برسون و درایر هر دو تنش را میان این جهان و جهان دیگر تجربه می‌کنند و این تنش را با توسل به تجرید بیان می‌کنند. هر دو «سبک» را بر «طبیعت‌گرایی» و «تجرید» را بر «همدلی» ترجیح می‌دهند. با این همه تفاوت‌های بنیادی‌شان بیش‌تر از شباهت‌های‌شان است:

برسون هم‌چون هنرمند بیزانسی، به فضا و حدث می‌بخشد. او از «خطوط غیربیانگر و تجریدی» ورینگر برای تشکیل و سکون زمینه استفاده می‌کند. ترکیب‌بندی قاب برسون همانند شمایل بیزانسی «گونه‌ای ثبات دارد که حرکات متناقض را حذف می‌کند».[۳۳] در هر قاب مفروض از فیلم‌های برسون معمولاً تنها یک کانون توجه وجود دارد و آن نقطه‌ای است که به بهترین شکل تنش میان قهرمان و محیطش را بیان می‌کند. در فیلم‌های برسون همواره یک خط افقی غالب با یک خط عمودی غالب و در

زاویه‌ای قائم، در محل چشم‌ها یا دهان بازیگر با یکدیگر تلاقی می‌کند. توجه بیننده بر چهره‌ی بازیگر متمرکز می‌شود، آن‌جا است که او باید تنش میان زمینه‌ی بی‌احساس و شوری معنوی را که در صدای خارجی فیلم بیان شده است تشخیص دهد. برسون به فضا وحدت می‌بخشد تا تنها یک کانون توجه، یک تنش و یک رویارویی واحد را نشان دهد که همانا رویارویی میان بیننده و امر مقدس است. واکنش بیننده به فیلم‌های برسون، فقط در لحظاتی که برسون از پیش تعیین کرده است صورت می‌گیرد. تدوین به قاعده و نامحسوس برسون برای ساختن این رویارویی واحد از طریق رشته‌ای از قاب‌ها و صحنه‌ها طراحی شده است.

ترکیب‌بندی‌های برسون و درایر، یکی بی‌زبانی و دیگری گوتیک. پایین، جیب‌بر؛ صفحه‌ی بعد، روز خشم: «برسون به فضا وحدت می‌بخشد. در هر قاب به احتمال قوی تنها یک کانون توجه وجود دارد. درایر فضا را تقسیم می‌کند. هر قاب غالباً چندین نقطه‌ی توجه دارد و ناآرام و در تضاد با خود جلوه می‌کند».





درایر همانند هنرمند گوتیک فضا را تقسیم می‌کند. او از «بیان تشدید یافته‌ی خطوط تجریدی» ورینگر برای ایجاد تضاد و تقسیم عناصر موجود در قاب استفاده می‌کند. قاب تصویر درایر غالباً چندین کانون توجه دارد و ناآرام و ناراضی و در تضاد با خویشتن می‌نماید. تدوین درایر، به‌ویژه در مصائب ژاندارک این شکستگی فضا را تشدید می‌کند. جهت راست به چپ و مورب یک نما چه بسا مستقیماً در تقابل با جهت چپ به راست نمای بعدی و دیگر تم‌هایی که به سرعت به دنبال آن می‌آید قرار گیرد. فیلم‌های درایر هم شامل «طبیعت‌گرایی» (صحنه‌های روستایی در روز خشم) است هم «سبک» (داخلی‌های سایه روشن‌دار در روز خشم)، هم خطوط غیربیانگر تجریدی (دیوارهای سفید در اُردت) و هم خطوط بیانگر تجریدی (صحنه‌های داخلی شبانه در اُردت)، هم انسان‌گرایی در کشاکش با محیط تعریف شده («آنه» در روز خشم) و هم معنویت در کشاکش با محیط واقعی (شهادت «مارته» در روز خشم)، هم مقابل‌نگری («یوهان» در اُردت) و هم سیمای حاکی از رنج («ژان» در مصائب)، هم امر مقدس و هم احساس قدسی. هر یک از این تنش‌ها را که کانون توجه و ویژه‌ی خود را دارد می‌توان در هر قاب فرضی از فیلم‌های درایر یا میان دو قاب که به یکدیگر پیوند خورده است مشاهده کرد. بنابراین، بیننده معمولاً در یک رویارویی مشخص محصور نمی‌شود، بلکه می‌تواند واکنش‌های متعددی نشان دهد. فضای تقسیم شده هیچ تنشی را برجسته نمی‌سازد و بیننده می‌تواند به هر

یک از تنش‌هایی که در فیلم تجربه می‌کند و قدرتی مشابه دارد واکنش نشان دهد. رساله‌ی پل تیلیچ درباره‌ی «هنر پروتستان»، ژرفایی خداشناسانه به تضاد میان برسون و درایر یا بیزانس و گوتیک بخشیده است. از نظر تیلیچ هنرمند پروتستان کسی است که بر «نماد صلیب» خیره مانده است و نمی‌تواند نماد دیگری را برای نمایش روز رستاخیز بیابد. [۳۴] هنر او یکسر تنش، تضاد و رنج است، کشمکش دائم میان تأیید و انکار جهان. رنج به خودی خود به هدف مبدل می‌شود و صلیب نماد نهایی آن است. «هنر پروتستان» که تیلیچ از آن سخن می‌گوید، هنر ناهمگونی است؛ و اگر آن را بسط دهیم در واقع همان کلیسای جامع گوتیک و هنر کارل درایر است.

ولی برسون هنرمند رستاخیز یا به عبارت دیگر هنرمند ایستایی است. صلیب در نزد برسون، وسیله‌ای برای پایانی است که به آغاز رستاخیز می‌انجامد و مراقب است تا صلیب را با رستاخیز خلط نکند. برسون، همانند درایر، رنج را با توسل به استعاره‌ی زندان نشان می‌دهد. ولی وی برخلاف درایر، زندان را به نماد رستاخیز بدل می‌سازد؛ از این جهت «برسون» شبیه آن مسیحی بیزانسی است که به قول فیلسوف الهی دانیل - راپس «الهیات شکوه و جلال را بر الهیات رنج مرجع می‌داند». [۳۵] رنج در نزد او هرگز چیزی بیش از سکوی پرشی برای ایستایی نیست.

درایر و برسون هر دو هنرمندانی بزرگ‌اند و قصد من قرار دادن آن دو در دسته‌ای واحد و طبقه‌بندی آن‌ها به شکلی که یکی بالاتر از دیگری قرار گیرد نبوده است. اگر درایر برای رسیدن به ایستایی می‌کوشید و شکست می‌خورد، آنگاه شاید می‌توانستیم او را پایین‌تر از برسون قرار دهیم. ولی ناهمگونی درایر هنری مجزا و با امکان قائم به ذات بوده است. هیچ‌یک از تاریخ‌دانان هنر، معماری گوتیک را در مقایسه با شمایل‌نگاری بیزانسی سرزنش نکرده است. هر دوی این هنرها به خودی خود بزرگ است. به همین ترتیب، ناهمگونی در فیلم‌های درایر دقیقاً به اندازه‌ی ایستایی در فیلم‌های برسون، بی‌واسطه و محقق است. هم‌چنان که هر دو هنرمند یعنی برسون و درایر نیز به یکسان استاد و «بزرگ»‌اند.

ولی این دو در مقام هنرمندان استعلایی، به یک اندازه بزرگ نیستند. برسون هنری آفرید «مهدبتر و ماندگارتر»، و در این‌جا تمایز دشوار میان این دو هنرمند با توسل به معیار سبک استعلایی صورت می‌گیرد. برسون و درایر هر دو سبک‌هایی استثنایی دارند، ولی تنها سبک برسون را می‌توان استعلایی خواند. فیلم‌های وی نمونه‌ی بارز سبک استعلایی است در حالی که درایر در فیلم‌هایش تنها بخش‌هایی از سبک استعلایی را استفاده می‌کند، اما استفاده‌ای مناسب.

فصل چهارم: نتیجه گیری



صخره‌ها و بامبو، ووچن، دودمان یوآن.

فصل چهارم: نتیجه گیری

در سراسر این رساله فرض ثابتی وجود داشته است: سبک استعلایی، روشی مناسب برای انتقال امر مقدس به سینما است. این فرض ما است، ولی آیا ضرورتاً چنین است؟ چرا تنها زهد و ریاضت در خدمت «متعال» است؟ آیا متعال نمی تواند از طریق کثرت و اکسپرسیونیسم بیان شود؟ چرا آزو بر میز و گوجی، برسون بر رنه و درایر بر برگمان ترجیح دارند؟

ژاک ماریتن می نویسد: «هیچ سبک مختص هنر مذهبی و هیچ تکنیک مذهبی وجود ندارد. هر کسی که به وجود تکنیک مذهبی اعتقاد دارد، در مسیر رسیدن به بارون^۱ است». آیا این رساله، با اصرار بر سبک استعلایی، در این مسیر قرار ندارد؟

کیفیت یگانه‌ی سبک استعلایی که من آن را تعریف کرده‌ام باید با توجه به دو ملاحظه‌ی مقتضی مورد دقت قرار گیرد: نخست این که در گذشته کدام شکل هنری به بیان معنوی دست یافته است؟ دوم، این شکل‌ها چه نسبتی با «هنر نوین» یعنی تصاویر متحرک دارد؟ این پرسش بنیادی (و ملاحظات ضروری آن) به ناگزیر مسائل خداشناسانه و زیباشناسانه‌ای را که خارج از حوصله‌ی این رساله است برمی‌انگیزد و هدف من در این جا، چنان که در سرتاسر رساله پی

۱. هنر بارونس که در سال‌های ۱۸۶۰ در صومعه‌ی واقع در بارون گسترش یافت، یکی از نخستین «هنرهای مدرن» بود و با کیفیت بدویش طلایه‌دار نقاشی‌های گوگن، سزان و کاندینسکی بوده است. با این حال هنر بارونس بیان معنویت را در شکلی واحد محدود ساخت و راهی را برای دگرگونی و تجربه باز نگذاشت. با توجه به سبک اصولاً ابداعی آن، این هنر تأثیری بسیار اندک بر شکل‌های هنری پس از خود داشت.

گرفته‌ام، ارائه‌ی یک زیبایی‌شناسی «نوین» نیست، بلکه تبیین استنباط خود از «سبک استعلایی» سینمایی در کنار نظریه‌های پیشین است.

امر معنوی در هنر

برای ارائه‌ی امر مقدس در هنر روش‌های بسیاری وجود دارد. هیچ هنرمند و هیچ سبکی، بازار استعلایی را قبضه نکرده است. اگرچه به گفته ماریتن تکنیک مذهبی ویژه‌ای وجود ندارد، ولی هم او اظهار می‌دارد که «این امر، حقیقت دارد که هر سبکی برای هنر مقدس مناسب نیست». در هر هنری بعضی سبک‌ها برای امر مقدس مناسب‌ترین است و بقیه برای بیان امور زمینی و در سینما هیچ سبکی برای بیان «امر مقدس» مناسب‌تر از سبک استعلایی نیست.

کدام نتایج کلی را می‌توان از تاریخ پرفراز و نشیب هنر مقدس استخراج کرد؟ جلوه‌های گوناگون «متعال» در هنرهایی مانند پیکرتراشی افریقایی غربی، صورتک‌های زونی،^۱ شمایل‌های بیزانسی، باغ‌های ذن، دست‌نوشته‌های مصور قرون وسطی، معماری گوتیک، شعر متفکرانه‌ی قرن هفدهم، نمایش‌نامه‌های اخلاقی، نقاشی‌های رامبراند و پیکره‌های هنری مورچه‌وجه مشترکی دارد؟ آیا در تاریخ هنر استعلایی چیزی وجود دارد که بتوان آن را اقتباس و انتزاع تعریف کرد و سپس در رسانه‌ی کمابیش جدید تصاویر متحرک قرار داد؟ چه تمایزاتی میان «امر مقدس» و احساس معنوی در اشکال هنری دیگر ایجاد شده و آیا این تمایزات در سینما قابل بهره‌برداری است؟

همان‌طور که در مقدمه گفته شد استعاره‌ی اساسی و ماندگار برای امر مقدس در هنر، بیان مذهب بدوی از طریق هنر بدوی است. بسیاری از تکنیک‌هایی که در طول تاریخ برای بیان «امر مقدس» در هنر به کار گرفته شده است، از هنر بدوی مایه می‌گیرد. به نظر می‌رسد که غالباً هنر مقدس تکنیک‌های بدوی را تأیید می‌کند: دو بعدی بودن تصویر، مقابل‌نگری، خطوط انتزاعی، شخصیت‌های مثالی.^۲

با وجود این، تقسیم دوگانه‌ی بدوی - کلاسیک به عنوان تمایزی میان امر مقدس و احساس قدسی، در بهترین حالت، تنها قاعده‌ای کلی است؛ چرا که این تمایز را نمی‌توان در توضیح دوره‌ی تاریخی معین یا فنون معینی به کار گرفت. مطالعات قوم‌شناسانه‌ی اخیر نشان داده است که در هنر بدوی بسیار بیش‌تر از آنچه شارحان اولیه آن تصور می‌کردند می‌توان رسوم اجتماعی و مقاصد درون شخصی را یافت و این‌که هنر کلاسیک نیز به دلیل همه‌ی گرایش‌های «طبیعت‌گرایانه»^۳ اش می‌توانست به شدت مذهبی باشد. تقسیم دوگانه‌ی بدوی - کلاسیک

1. Zuni

2. archetypal

به عنوان یک اصل کلی اهمیت بسیار دارد ولی باید مراقب بود که بیش تر از این مورد استفاده قرار نگیرد.

از سوی دیگر نمی توان تقسیم دو گانه ی بدوی - کلاسیک را مستقیماً در مورد فنون هنری به کار گرفت. فنونی که معمولاً به هنر بدوی (مقدس) نسبت داده می شود، با موفقیت برای مقاصد کلاسیک (نامقدس) نیز استفاده شده است. در مسیر طولانی تاریخ هیچ تکنیک منفردی را نمی توان به هنر قدسی یا زمینی نسبت داد. به عبارت دیگر، تکنیک مذهبی وجود ندارد. برای مثال هنر بیزانسی بر آن بود که «امر مقدس» را می توان در آن گونه ترکیب بندی های هنری که یک بخش اصلی دارد آشکار ساخت، در این حالت توجه بیننده بر چهره ی قدیس ثابت خواهد ماند. ۹۰۰ سال بعد واسیلی کاندینسکی در دفاع از هنر بدوی «نوین» نوشت که امر معنوی را می توان در ترکیب بندی هایی با بخش های اصلی متعدد آشکار ساخت. در این حالت، بیننده می تواند «رابطه ی درونی»، اشکال و رنگ های مجزا و منفرد را به خوبی درک کند. در مثالی دیگر، شعر متفکرانه ی قرن هفدهم معتقد بود که شعر می تواند «امر مقدس» را از راه بیان تعلیمی و توصیف غنی و استعاره ی استادانه ابراز کند. در مقابل، شاعران معاصر که خواسته اند متعال را در آثار خویش آشکار سازند، سطور شکسته و استعاره ی بی ربط را ترجیح می دهند. مسأله ی «تکنیک مذهبی» هنگامی که در سینما مطرح می شود دشواری بیش تری می یابد. خطوط تجریدی و بیان گرا که کارکردی این چنین مؤثر در محجر محراب آیزنهایم ساخته ی گرونوالد دارد، ممکن است تأثیر یکسر متفاوتی در یک فیلم بلند سینمایی بگذارد. ساختار معماری که در حالت سه بُعدی بسیار تأثیرگذار است چه بسا اگر در پرده ی دو بُعدی سینما استفاده شود کاملاً به ناکامی منجر شود. شکل های قدیم تر هنر استعلائی، هنگام مقایسه با سینما، همان طور که پیش از این گفتیم، تنها می تواند کارکردی استعاری بیابد.

به دلیل نبود تکنیک های مذهبی، تعمیم های زیباشناسانه مهم و ضروری جلوه می کند. یک تکنیک یا شکل را تنها زمانی می توان «مذهبی» (یا استعلائی) توصیف کرد که در زمینه ای به شدت محدود (مثلاً شمایل نگاری بیزانسی یا نقاشی سومی - ا) تعریف شود. برای استفاده از تجارب حاصل از این آثار منفرد در رسانه های دیگر، باید بر اصل تعمیم تکیه کنیم. نتیجتاً زیبایی شناسان و خداشناسان همواره در تقسیم دو گانه ی بدوی - کلاسیک، تجدید نظر می کنند و هر یک آن را با ظرف خود وفق می دهد و می کوشد تا آن تمایز مهم را زنده و پرمعنی نگاه دارد. ورینگر آن را تمایز میان «طبیعت گرایی» و «سبک» توصیف می کند و وان درلیو آن را تمایز میان «طبیعت گرایی» و «تهذیب» می داند. در نگاه آلدوس هاکسلی آن تقسیم دو گانه به معنای تفاوت میان «سنت» و «سبک شخصی» است و در نظر بنیامین راولند پسر، تفاوت «هنر سنتی»

و «هنر غیر سنتی» است و الی آخر. هر یک از این تمایزات محدود است. چراکه آنان تکنیک‌های هنری را برای تفسیر اصول کلی استفاده کرده‌اند. زیبایی‌شناسان می‌بایست هوشیار باشند چراکه تکنیک‌ها عوض می‌شود، حال آن‌که اصول ثابت است. من در تلاش برای مرتبط ساختن شکل‌های معنوی در هنر، استعاره‌ای یکسر غیر هنری را ترجیح می‌دهم، استعاره‌ای که بر تکنیک‌های هنری متکی نیست، بلکه در عوض به انواع اعمال صالح نسبت داده می‌شود.

ژاک ماریتن در کتاب مذهب و فرهنگ (۱۹۳۰) دو نوع از «ابزارهای در بند زمان» را تشریح کرده است. اگرچه این ابزارها عمدتاً به کارهای مفید اطلاق می‌شود، او آن‌ها را برای ارجاع به هنرمندان و خداشناسان نیز به کار می‌گیرد، که اگر بسط‌شان دهیم می‌توان به دو شکل کلی هنر، یعنی مقدس و نامقدس، نیز نسبت داد. نخستین نوع از این ابزارهای در بند زمان، یعنی ابزارهای کثیر (moyens temporels riches) آن‌هایی است که «به اقتضای طبیعت خود نیازمند میزان معینی توفیق حسی است». این سنخ اعمال صالح از زندگی در برابر جهانی فاسد حمایت می‌کند: «تحقیر یا مردود شمردن آن‌ها بیهوده خواهد بود، چرا که ابزاری ضروری است، آن‌ها بخشی از مصالح طبیعی زندگی بشر است. ابزارهای کثیر، ابزار کسانی مثل نظامیان و کارگران و سوداگران است، ابزاری مرتبط با امور عملی و محصولات مادی و احساس جسمانی».

ابزار نوع دوم، یعنی ابزارهای کمیاب (moyens temporels pauvres)، ابزارهایی مناسب برای روح است. «این ابزارها هر چه از بار ماده فارغ‌تر باشند، منزوی‌ترند و هر چه نادیدنی‌تر، مؤثرتر. چراکه آن‌ها ابزارهایی ناب برای فضیلت روح است». ابزارهای کمیاب برای توفیق حسی ساخته نشده است بلکه در خدمت تعالی روح است. چون این ابزارها «ابزارهای مناسب حکمت است». بنابراین، ابزار شاعران و فیلسوفان است: موتسارت، ساتی، رامبرانت، دانته، هومر و سن توماس.

«ماریتن» می‌نویسد، «باید دانست که در ابزارهای مادی نظم و سلسله مراتب وجود دارد». ابزارهای کمیاب والاتر از ابزار کثیر است: «جهان در زیر بار مرگ در حال تباهی است و جوانی خود را تنها با توسل به تهیدستی روح باز خواهد یافت». هر چند که هر دو سنخ مادی است، ابزارهای کمیاب ابزاری برای نزدیکی به یک هدف است: «هر چه به ذات امر معنوی نزدیک‌تر شویم، نیاز به ابزار مادی که در این راه استفاده می‌کردیم کاهش می‌یابد». هر دو سنخ این ابزارها ضروری ولی بدون اهمیت برابر است: ابزارهای کثیر جسم را زنده نگاه می‌دارد و به این ترتیب ابزارهای کمیاب امکان می‌یابند به روح تعالی بخشند. «ماریتن» احتمالاً کشیش روستایی برسون را مردی توصیف می‌کرد که ابزار کثیر را تنها برای حمایت از ابزار کمیاب استفاده می‌کرد و نیز کسی که وقتی ابزار کمیابش به مقصود نایل می‌آید، هر دو سنخ ابزار مادی را رها می‌کند.

به همین نحو می توان گفت که هنر قدسی از هر دو سنخ ابزار کثیر و کمیاب استفاده می کند. ابزارهای کثیر حامی حیات مادی بیننده (یا خواننده و یا شنونده) است، یعنی حافظ منافع او است. در این میان ابزارهای «کمیاب» روح وی را تعالی می بخشد. ابزار کثیر در هنر با «طبیعت گرایی» ورینگر مطابقت دارد. این ابزارها حسی، عاطفی، انسانی و فردی است. صفات آنها خطوط نرم صورتگری واقع گرا و سه بُعدی بودن و تجربه گرایی است. این آثار مخاطب را به همدلی وامی دارد. ابزارهای کمیاب با «سبک» ورینگر مطابقت دارد. ابزارهای کمیاب سرد و شکل گرا و کاهنی است. صفات آنها تجرید، صورتگری سبک پرداخته، دو بُعدی بودن و خشکی است؛ آنها توجه و درک عمیق را پرورش می دهند. این ابزارهای متضاد، مقولاتی مجزا نیست؛ آنها هر دو در هر اثر هنری، به ویژه آثار قدسی هنر حضور دارند و بر یکدیگر تأثیر می گذارند.

هنرمندی که آرزومند بیان «متعال» است، نمی تواند هیچ یک از ابزار کثیر یا کمیاب را نادیده بگیرد، بلکه باید از اولویت آنها آگاه شود. ابزارهای کثیر در خدمت حمایت از ابزار کمیاب است. و ابزارهای کمیاب در برابر آگاهی معنوی سر تسلیم فرود می آورد. در کلیسای بیزانسی ابزارهای کثیر آن موادی است که فضا را محصور می کند و موجب تسهیل در امر عشای ربانی می شود. در حالی که ابزارهای کمیاب مانند خطوط عمودی و شمایل نگاری، آنهایی است که شخص را مکلف به تقدیس می کند. در یک شمایل بیزانسی، ابزار کثیر عبارت است از گونه گونی رنگ و حالت واقع گرایانه ی شخصیت های فرعی و ابزار کمیاب، همانا پس زمینه ی طلایی و مقابل نگری شخصیت مرکزی است. البته نسبت میان ابزار کثیر و ابزار کمیاب در شکل های هنری متفاوت، اختلاف فاحشی دارد.

نسبت میان ابزار کثیر و کمیاب می تواند معیاری برای درجه ی «معنویت» یک اثر هنری باشد. یک کار هنری هر چه بیش تر بتواند با موفقیت ابزارهای کمیاب را در میان یک اجتماع کثیر، تجسم بخشد، به «مقصود» استعلایی خویش نزدیک تر شده است. البته در این جا با معیاری دقیق سروکار نداریم، ولی این معیار دست کم از دیدگاهی کلی معتبر است و می توان آن را به هر فعالیت انسانی اعم از هنری یا اجتماعی یا فلسفی ربط داد. ولی پیش از آن که این معیار کلی را در سینما استفاده کنیم، بی مناسبت نیست درباره ی طبیعت تطبیقی تصاویر متحرک توضیحاتی بدهیم.

سینما و هنرها: دو نگاه کلی

ژرار دوس وان درلیو در مطالعات خود درباره «امر مقدس» در هنر، تاریخ هنرهای اصلی را از

سرچشمه‌هاشان در رسوم مذهبی تا موقعیت تقدس‌زدایی شده‌ی فعلی پی می‌گیرد. هر یک از هنرها در بدو پیدایش خود ویژگی مذهبی داشتند لیکن در طی قرون به‌شکلی روزافزون دچار «نابودی وحدت» شدند. رقص آیینی مذهبی به sacer ludus تحول یافت، sacer ludus به همین ترتیب به درام بورژوازی و آیین عشای ربانی و آیین عشای ربانی نیز در سیر تکاملی خود به آیین مردمی تبدیل شد. در سراسر تاریخ، روند هنر از امر مقدس به امور دنیوی بوده است. رنسانس با تأکیدش بر طبیعت‌گرایی و تلاش فردی، معمولاً مقصر اصلی در این «تلاشی وحدت» شناخته می‌شود، ولی وان درلیو یادآور می‌شود که این روند به گذشته‌ای دور یعنی زمان «کاهن بزرگ آخناتن» بازمی‌گردد که تندیس خدایان مصری را شبیه به چهره‌های خانواده‌ی خود ساخت. [۴] به اعتقاد وان درلیو در تاریخ هنر به‌ندرت هنرمندان نخبه‌ای توانسته‌اند روند دنیوی شدن هنر را مهار کنند و به سرچشمه‌های اصلی آن بازگردند.

وان درلیو در مطالعه‌ی خود به سینما نمی‌پردازد. سینما اساساً تنها شکل هنری مهمی است که در طرح وان درلیو نمی‌گنجد. تصاویر متحرک زاده‌ی رسوم مذهبی نیست بلکه فرزند نامشروع سرمایه‌داری و تکنولوژی است. اگر هنرمند بخواهد به عقب یعنی به سرچشمه‌های آن بازگردد، تنها کارفرمایان و فن‌سالاران را خواهد یافت.^۱ آن‌گاه که «امر قدسی» بخواهد در سینما حضور یابد، هنری که ذاتاً زمینی است، برخی نتایج نامعمول اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. نتایجی که وان درلیو پیش‌بینی نکرده بود.

آندره بازن در رساله‌ی خود به نام «هستی‌شناسی تصاویر عکس‌برداری شده»، به‌خلاف وان درلیو، بر آن است که میان هنر و مذهب هیچ‌گاه وحدتی بنیادی وجود نداشته است و هنر (در این‌جا نقاشی) همواره دو هدف را پی گرفته است: «یکی اصولاً زیباشناسانه، یعنی بیان واقعیت معنوی که در آن نماد از موضوع فراتر می‌رود؛ و دیگری صرفاً روان‌شناسانه، یعنی نسخه‌برداری از جهان خارج». [۵] هنرهای ترسیمی از بدو پیدایش این هر دو آرزو را تحقق بخشیده است: اولی که اصولاً زیباشناسانه است، در شمایل‌های بیزانسی، و دومی که کاملاً روان‌شناسانه است در «صورتک‌های مرگ» مصری. بازن اضافه می‌کند که «البته هنرمندان بزرگ همواره توانسته‌اند این دو گرایش را تلفیق کنند».

۱. این فرض که هنر و مذهب وحدتی بنیادی دارد، در نقد هنری آن‌چنان قوی بوده است که بعضی نویسندگان مطلقاً امکان هنر نامقدس را مردود می‌دانستند. بیست سال پس از اختراع تصاویر متحرک، آلساندرو دلامنا نوشت: هنر هرگز از میان انسان‌ها برنخواهد خواست و توسعه نخواهد یافت مگر آن‌که ریشه‌ای در مذهب داشته باشد. هنری که در اصل مطلقاً این جهانی است با هنری که برای ارضای ذائقه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی مخاطب تولد یافته است... در تاریخ بشر قابل تصور نیست و هرگز وجود نداشته است.

بازن همانند وان درلیو حس می‌کرد که معنویت در هنر به تدریج به «نسخه‌برداری از جهان خارج» تسلیم شد. گرچه گرایش صرفاً «روان‌شناسانه» همواره به حیات خود ادامه داد، تا پیش از رنسانس به گرایش غالب در هنر تبدیل نشد. وی می‌نویسد؛ «پرسپکتیو گناه اصلی نقاشی غربی است»، و از آن پس کیفیت معنوی هنر به تدریج تقلیل یافته است.

«واقع‌گرایی»، یعنی نسخه‌برداری از جهان خارجی یا درونی، سبب زوال کیفیت معنوی در هنر است. هر دو نظرگاه کلی، چه وحدت‌گرا مانند نظرگاه وان درلیو و چه ثنوی مانند نظرگاه بازن، مبتنی بر این است که ستیز با واقعیت همواره موجب انگیزش هنر شده است: گاو میش از دیوار جدا و مجسمه‌ها عکس شدند و عکس‌ها حرکت کردند. هنرمند سرانجام برای تقلید زندگی کوشید تا برخلاف یونانیان که صرفاً عالی‌ترین شکل جسمانی را تصویر می‌کردند، وجود مادی را بازسازی کنند. رؤیای دیوانه‌وار و یکتور فرانکنشتین بسط گوتیک رؤیایی بود که بسیاری از هنرمندان دوران او در آن سهیم بودند: بازآفرینی مصنوعی زندگی و محیط اطراف بشر. اصرار بر نسخه‌برداری از جهان خارج با اصرار بر نسخه‌برداری از جهان درونی همراه بود.

هنرمند رُمانتیک به موشکافی در احساس خود پرداخت و آن‌ها را به دقت ثبت کرد، در حالی‌که در برابر هیچ واقعیتی به جز واقعیت درونی خود متعهد نبود. در این زمان اسطوره‌ی «شخصیت هنرمند» به شکوفایی کامل رسید و به جذابیت و تأثیر روان‌شناسانه و شعر رُمانتیک و رمان روان‌شناسانه منتهی شد. سیفر به شباهت‌هایی میان واقع‌گرایی و رمانتیسیم قرن نوزدهم اشاره کرده است: اثر هنری رُمانتیک، گرچه به تخیل افسارگسیخته گرایش داشت، چیزی جز رئالیسم وارونه نبود.

هنرها در جست‌وجوی واقعیت، آشکارا به یکدیگر غبطه می‌خوردند. هنرهای فضایی بر هنرهای زمانی رشک می‌بردند و بالعکس. هوگارت برای تقلید زمان، نقاشی‌های پی‌درپی را آفرید و بالزاک برای خلق فضا از توصیفات دقیق نقاشی‌گون استفاده کرد. هر یک از هنرها خواستار نوعی واقع‌گرایی بود که بتواند جنبه‌ی تازه‌ای از واقعیت را عرضه کند و کاوش مداوم برای یافتن هنری که از نظر مکان و زمان واقع‌گرا است سبب غوطه‌وری فزاینده‌ی هنرها در واقعیت شد.

سینما، یعنی هنر نسخه‌برداری از مکان و زمان، همه چیز را دگرگون ساخت. ادعای شتابزده‌ی سیفر مبنی بر این‌که سینما بقیه‌ی هنرها را به قرن بیستم پرتاب کرد و خود متأسفانه در قرن نوزدهم باقی ماند. [۷]، در تاریخ سینما و هنر معاصر نظری تعیین‌کننده است، که هنوز به طور کامل تفسیر نشده است. تصاویر متحرک نوعی حس بی‌واسطه از واقعیت دارند که هنرهای دیگر

برای به دست آوردن آن غالباً خود را به ابتذال کشانده بودند. هدف‌های دست نیافتنی واقع‌گرایی، از بدیهیات تصاویر متحرک به‌شمار می‌آمد. اگرچه هنوز قله‌های واقع‌گرایانه دست‌نیافته‌ای وجود دارد (مثلاً سینمای هولوگرافیک)، ولی سینما دست‌کم به‌طور موقت حرص شبیه‌سازی از واقعیت را متوقف ساخته است. بازن می‌نویسد: «اگر گناه اصلی نقاشی پرسپکتیو بود، سپس و لومیر نقاشی را از این گناه نجات دادند. عکس‌برداری در راه دستیابی به هدف‌های هنر باروک، هنرهای تجسمی را از دغدغه‌ی شباهت رهانید. نقاشی می‌بایست توهم [واقعیت] را به ما عرضه می‌کرد و این توهم برای هنر بسنده بود. از سوی دیگر عکس‌برداری و سینما کشفیاتی بود که یک‌بار و برای همیشه و بنا به ماهیت خود، عطش ما برای واقع‌گرایی را سیراب کرد».[۸]

سینما راه را برای نسخه‌برداری از واقعیت بیرونی کوتاه کرد - دیگر هیچ نقاش یا رمان‌نویسی برای واقع‌گرایی که سینما به‌طور ذاتی عرضه‌کننده‌ی آن بود، تلاش نکرد و تمایل به نسخه‌برداری از واقعیت درونی را به سطحی عمیق‌تر و پیچیده‌تر سوق داد. سینما همان‌طور که هاووز نوشت «آخرین پله در طریق دهری‌گری بود».[۹] سینما بر امور انسانی و جسمانی و نامقدس صحنه گذارد. سینما در زمانی که دیگر هنرها شروع به کاوش در قرن بیستم می‌کردند، کیفیات واقع‌گرایانه‌ی قرن نوزدهمی را تقدیس می‌کرد. سینما از آغاز پیدایش بارزترین جلوه‌ی ابزار کثیر بود؛ هنری تقلیدی و بازنمایانه و تجربی بود که می‌توانست همدلی آنی ایجاد کند.

این دیدگاه ویژه‌ی تاریخی درباره‌ی سینما و خاستگاه‌های زمینی آن، می‌تواند حسی از وارونگی زمانی به‌دست دهد. سینما در دست فیلم‌سازانی مثل آزو و برسون به‌سوی زمینی شدن حرکتی نداشته است، بلکه همواره به‌سوی تقدس در سیر بوده است. در تاریخ سینما، برسون پس از درایر و درایر خود پس از لومیر آمده است. انگار که در تاریخ نقاشی، شمایل‌نگاران بیزانسی پس از معماران گوتیک و معماران گوتیک پس از «هوگارت» بیایند. در سینما می‌توان گفت برسون که فیلم‌هایش با شمایل‌ها مقایسه شده است آثار درایر را که با کلیساهای جامع گوتیک مقایسه شده، تصفیه و پالوده کرده است. سینمای معنوی پیوسته می‌بایست امکانات بالقوه‌اش را پشت‌سر می‌گذاشت. هنری که در بدو تولد «کثیر» بود، می‌بایست «کمیاب» را کشف می‌کرد.

سبک استعلائی: کثیر و کمیاب

اگر از این چشم‌انداز تاریخی بنگریم، تکنیک‌های سبک استعلائی روشنی بیش‌تری می‌یابد. سبک استعلائی با شکل‌های پیشین هنر استعلائی متفاوت است. هم‌چنان که سینما با رسانه‌های هنری پیش از خود تفاوت دارد. سبک استعلائی نظریه‌ی «ابزار کثیر و کمیاب» را به

سینما کشانده است.

کاملاً آشکار است که سبک استعلایی در زمان عمل می‌کند و این سبک می‌بایست یک تا سه ساعت توجه بیننده را جلب کند. بنابراین، سبک استعلایی به خلاف معماری رابطه‌ای ثابت میان ابزار کثیر و کمیاب نیست، بلکه فعل و انفعالی پویا است که ضریاهنگی زمانی و فضایی می‌آفریند. این سبک می‌تواند به تدریج ابزار کثیر کم‌تر و ابزار کمیاب بیش‌تری را به کار گیرد. بنابراین سبک استعلایی سه پله دارد؛ به عبارت دیگر این سبک رابطه‌ای رشد یابنده است. سبک استعلایی می‌تواند همان تأثیری را ایجاد کند که بیننده در موقع راه رفتن در کلیسایی بیزانسی تجربه می‌کند، یعنی حرکت از ابزار هنری کثیر به سوی ابزار هنری کمیاب. با این حال در سینما، هنر است که بیننده‌ی منفعل را به پیش می‌راند چرا که می‌تواند وی را از ابزار کثیر به ابزار کمیاب زهنمون شود. بنابراین، یکی از راه‌های تعیین «کیفیت معنوی» یک سبک سینمایی، آزمودن طریق خلاص شدن آن سبک از ابزارهای کثیر ذاتی خود و جایگزین کردن ابزارهای کمیاب است.

فیلم‌سازی که اندیشه‌ی استعلایی دارد خود را در موقعیتی یگانه می‌یابد؛ او می‌بایست به شایستگی خود را از زیاده‌روی در به کارگیری ابزارهای کثیر («واقع‌گرایی» ذاتی سینما) رها سازد. او نمی‌تواند این ابزارها را نادیده بگیرد یا از آن‌ها غافل شود، بلکه باید آن‌ها را به نفع خود دگرگون سازد. سینما شاید شکل‌های هنری دیگر را از تقلید زندگی آزاد کرده است، همان‌طور که بازن و سیفر مدعی آن‌اند، ولی هنوز خود را آزاد نساخته است. بازن می‌گوید در واقع سینما بدین وسیله زنجیرهای تازه‌ای در جهت «دغدغه‌ی واقعیت» پدید آورده است. این پیوند یگانه میان رسانه و ابزارهای کثیر به همان اندازه که فوایدی دارد، زیان‌بار هم هست. از سویی سینمای مغنوی برای دستیابی به حسی از «واقع‌گرایی» نیازی به ضایع کردن خود نداشت. پینش از ظهور سینما، بعضی هنرمندان مذهبی می‌کوشیدند تا توهم امر «درون - بود» را بیافرینند و سپس خود آن توهم را فرو ریزند و بدین وسیله «متعال» را آشکار نمایند؛ ولی این هنرمندان نیروی زیادی را صرف آفریدن ناموفق توهمی کردند که نتوانستند به‌طور کامل آن را «فرو ریزند». چون فیلم‌ساز استعلایی از پیش چنین توهمی را در اختیار دارد، می‌تواند بی‌درنگ به مرحله‌ی بعدی یعنی فرو ریختن توهم گام نهد. با وجود این فیلم‌ساز مذهبی نمی‌تواند به اندازه‌ی هنرمندان دیگر از ابزارهای کثیر چشم‌پوشی کند. برای مثال یک نقاش با ذهنیت استعلایی هم‌چون کاندینسکی، می‌توانست عملاً ابزارهای کثیر را نادیده بگیرد. برای او ابزار کثیر از بدیهیات فرض می‌شد. در واقع این ابزارها همان گالری‌ای بود که بیننده در آن ایستاده بود. خود تابلو می‌توانست یکسر از ابزارهای کمیاب تشکیل شود، یعنی از تأثیر متقابل نیروهای انتزاعی. به دلیل آن‌که سینما هنری

تقلیدی در زمان است، نه تنها نقاشی انتزاعی بلکه گالری را نیز می‌آفریند. فیلم‌ساز استعلایی نمی‌تواند به سادگی ابزارهای کثیر را فرو بگذارد.

تصویر متحرک از نخستین قاب‌های خود به شکل بالقوه، همدلی زیادی در بیننده ایجاد می‌کند. یکی از کارکردهای سبک استعلایی استفاده از همدلی به عنوان نیروی بالقوه و نگاه داشتن آن در همان سطح است. تماشاگر انگیزه‌ای طبیعی برای مشارکت در کنش‌ها و دکورهای روی پرده دارد. فیلم‌ساز سبک استعلایی می‌تواند از این ابزارهای کثیر مشخص و این یکدلی طبیعی در حالی که به تدریج ابزارهای کمیاب را جانشین آن‌ها می‌کند برای نگه‌داشتن بیننده در سالن سینما استفاده کند. ابزارهای کمیاب در سبک استعلایی تا حد زیادی صرفاً به دلیل خودداری از به کارگیری ابزارهای کثیر به وجود می‌آید. نیاز چندانی به ابداع شکل‌های تجربیدی تازه نیست چرا که «کمیابی» را می‌توان با محروم ساختن تدریجی ابزارهای کثیر از نیروی بالقوه‌شان به دست آورد. سبک استعلایی باید همواره در این مسیر باریک گام بردارد؛ یعنی از ابزارهای کثیر مفروض برای علاقه‌مند ساختن تماشاگر استفاده کند و همزمان با آن برای طرح مسأله‌ی مهم‌تری آن علاقه را از بین ببرد. و از آن‌جا که ابزارهای کثیر بالقوه‌ی فیلم‌ها این چنین بزرگ است، طرد آن‌ها می‌تواند بسی بزرگ‌تر باشد.

از این رو در فیلمی با هدف معنوی، یک روزمرگی و یک ناهمگونی ضروری است، چرا که ایستایی فوری امکان‌پذیر نیست. مرحله‌ی روزمره از یک سو با ویژگی‌های ظاهری و «واقع‌گرایانه‌ی» سینما همخوان است و از سوی دیگر موجب تضعیف آن‌ها می‌شود. بیننده از فیلم لذت‌های معین و آنی را توقع دارد، یعنی حسی از واقعیت قابل اثبات و اطمینان واقعی و محیطی قابل درک. مرحله‌ی روزمره این انتظارات کوچک‌تر را تأمین می‌کند، ولی از همدلی‌ای که معمولاً از پی آن می‌آید ممانعت به عمل می‌آورد. «واقعیت» مرحله‌ی روزمره آن‌چنان سبک‌پردازی شده است که پذیرای آن‌گونه همدلی که طبیعتاً به دنبال حسی از محیط قابل درک می‌آید نیست. استفاده از ابزار کثیر در هنر مقدس، الگوی روشنی برای استفاده‌ی شایسته از آن است: ابزارهای کثیر محیطی را (روی پرده) و تماشاگری را (در سالن سینما) می‌آفریند که ابزارهای کمیاب بر اساس آن‌ها عمل کنند.

در مرحله‌ی ناهمگونی، کشمکش میان ابزارهای هنری کثیر و کمیاب برای بیننده آشکار می‌شود و وی را آشفته می‌سازد. این کشمکش در وجود قهرمان فیلم تجلی می‌یابد که محصول ابزارهای کثیر است، موجودی با هیئت بشری که نیازهای مادیش مشابه ما است، در حالی که رفتارش نمونه‌ای از کمیابی است. در این‌جا شاهد ناهمگونی ابزارهای هنری هستیم: از یک سو تکنیک‌های کثیر تقلیدی - قهرمان و محیطش - و از سوی دیگر سبک‌پردازی سرد و کمیاب که

جایگزین این تکنیک‌ها می‌شود. سبک استعلایی از کم‌ترین ابزار کثیر برای سرپا نگه‌داشتن فیلمی که در آن ابزارها به‌طور فزاینده کمیاب می‌شود استفاده می‌کند.

سبک استعلایی به لحاظ نظری ابزار کمیاب را جایگزین ابزار کثیر می‌کند و کنش تعیین‌کننده میزان موفقیت آن را در این تلاش معین می‌نماید. در این جا به‌روشنی ابزار کثیر یک کنش نمایشی یا عاطفی است که همدلی بیننده را طلب می‌کند و این در حالی است که با سبک استعلایی موفقیت‌آمیز، فیلم آن‌چنان برهنه و آن‌چنان کمیاب خواهد بود که تکنیک کثیر زمینه‌ای برای مداخله نخواهد یافت. در نظم دگرگون شده‌ی ابزار هنری، شگردهای همدل‌کننده و نمایشی اکنون نامناسب می‌نماید.

البته ایستایی، آخرین نمونه از ابزار کمیاب است. تصویر کاملاً از حرکت باز می‌ایستد. بیننده مشاهده کرده است که ابزارهای کثیر معنای اندکی دارد و ابزارهای کمیاب که اکنون غالب شده است، به‌زودی راه را بر پایان فیلم می‌گشاید. امید می‌رود تا سبک استعلایی بیننده را به حرکت وادارد: حرکت از ابزار کثیر به‌سوی ابزار کمیاب. بیننده‌گری در راهروی مرکزی کلیسایی بیزانسی پیش می‌رود. آن‌گاه که تصویر متوقف می‌شود، بیننده به پیش‌روی ادامه می‌دهد و می‌توان گفت که به اعماق تصویر نفوذ می‌کند. این «معجزه» هنر مقدس است. اگر این واقعه رخ دهد، بیننده به ورای نقطه‌ای که در آن هرگونه «ابزار زمانی» (کثیر یا کمیاب) ارزش مند است، حرکت خواهد کرد؛ در واقع بیننده به ورای حیطه‌ی هنر گام نهاده است.

طرح بالا بسیار ناقص است چرا که جایی برای عمل متقابل و ظریف ابزارهای کثیر و کمیاب که سبک استعلایی را توانا می‌سازد و علاقه‌ی نسبی بیننده را در فاصله‌ی زمانی چندین ساعت حفظ کند، باقی نمی‌گذارد؛ ولی اگر سبک استعلایی می‌تواند این حرکت از ابزار کثیر به کمیاب را بیافریند، این طرح دست‌کم تعریفی کلی از هنر معنوی در این رسانه‌ی «جدید» را در خود دارد. زیرا فرایندی معنوی را به حرکت درآورده است.^۱

۱. راه‌های بسیاری برای توصیف این «فرایند معنوی» وجود دارد. من به این دلیل از اصطلاحات «ماریتن» یعنی «ابزار کثیر» و «کمیاب» استفاده کردم که آن‌ها ارزشی کلی دارد. هر چند این اصطلاحات را می‌توان به‌صورت کلی مورد استفاده قرار داد، اما وقتی در مورد فیلم‌های به‌خصوصی به‌کار گرفته شود دقت کافی ندارد. دونالد اسکولر در مقاله‌ای درباره‌ی فیلم‌های برسون، توصیفی سیستمی‌تر از این «فرایند معنوی» ارائه می‌دهد. او هم‌چنین فیلم‌های برسون (در این مورد خاص، یک محکوم به مرگ گریخته است) را به سه سطح جداگانه تقسیم می‌کند که نشانگر «پالایش فزاینده‌ی عوامل بصری» است. از نگاه وی سبب معنوی از ابزار کثیر به ابزار کمیاب «سفری است به سطوح روایی و ترسیمی و نهایتاً تجسمی وجود. این مراحل یا لایه‌های روح، خود را از طریق کیفیات سینمایی نظیر هم‌نمایش می‌دهند. او [فوتن، فهرمان فیلم] به ورای زمان و مکان - سطوح روایی و ترسیمی فیلم - و به منطقه‌ای قدم گذاشته که در آن‌جا اشیا در ذات خویش حضور دارند».

"praxis as a cinematic principle in films by Robert Bresson," *cinema Journal*, IX, No 1[Fall, 1969], pp. 21-22

ابزار فوق‌کثیر: فیلم مذهبی

اگر سبک استعلائی نشان‌دهنده‌ی نسبت صحیح میان ابزار کثیر و کمیاب است، وجود فیلم‌هایی که در آن‌ها یکی از دو سوی این تناسب سنگینی بیش از حد یافته است طبیعی خواهد بود. سخن از فیلم‌هایی است که در استفاده از ابزار کثیر یا کمیاب افراط می‌کنند. فیلم «مذهبی»، چه از انواع «نمایشی» و چه «الهامی»، متداول‌ترین مثال از استفاده‌ی افراطی از ابزار هنری کثیر است.

هنرمندان مشتاق به انتقال «امر قدسی» در سینما، جزو نخستین کسانی بودند که تلاش کردند رسانه‌ای غیرقدسی را به‌سوی نتایج قدسی سوق دهند. لومیر نمایش «تعزیه‌ی حضرت مسیح در هوریتس واقع در بوهمیا» را در سال ۱۸۹۷ به فیلم درآورد، مه‌لیس در سال ۱۸۹۹ فیلمی تخیلی از «مسیح» ساخت که روی آب راه می‌رود و زکا در ۱۹۰۱ فیلمی نمایشی به نام پسر اسرافکار را آفرید. از آن پس فیلم‌سازان پیوسته کوشیدند تا امر معنوی را مستقیماً وارد سینما سازند. ناکامی معمول چنین فیلم‌هایی - خواه «نمایشی» و خواه «الهامی» - تا حد زیادی ناشی از تصویری منطقی ولی اشتباه درباره‌ی واقعیت سینمایی و واقعیت معنوی است. با پذیرش دو فرض، یکی فرض آیفره مبنی بر این‌که «نقش سینما... ایجاد توهم امر قدسی... در تماشاگر است» [۱۰] و دیگری فرض دورگنات که می‌گوید «درست به این دلیل که تصاویر متحرک حس ما از واقعیت را اقناع می‌کند، رسانه‌ای آرمانی برای ساختن تخیلی است که واقعی بنماید»، میدان عمل مبلغ مذهبی روشن می‌شود: او صرفاً می‌بایست امر معنوی را در فیلم قرار دهد. فیلم «واقعی» است، امر معنوی «در» فیلم است، بنابراین امر معنوی واقعی است. بدین ترتیب صاحب تاریخ کاملی از جادوهای سینمایی هستیم؛ کور می‌تواند ببیند، افلیج راه برود و کزن بشنود و همه‌ی این‌ها به کمک دوربین شکل می‌گیرد.

نمایش کلاسیک این قیاس نادرست در فیلم ده فرمان (۱۹۵۶) اثر سیسیل. ب. دومیل روی می‌دهد. در صحنه‌ی عنوان‌بندی، موسی در کوه سینا است و خداوند در بیرون و سمت راست پرده. پس از رعدوبرق‌های هشداردهنده، خداوند فرمان‌ها را به‌دقت یکی پس از دیگری به درون پرده و به‌سوی لوح‌های سفید آماده پرتاب می‌کند. فرمان‌ها ابتدا به‌صورت گلوله‌های آتشین کوچک و چرخان همراه با صدای بادی شدید ظاهر می‌شوند و سپس به‌سرعت و در اندازه‌هایی مناسب طول پرده را درمی‌نوردند و با لوح‌های سفید برخورد می‌کنند. پوفا دود محو می‌شود در حالی که لوح به‌روشنی منقوش شده است. این قبیل حقه‌های سینمایی را به‌شکلی نسبتاً جدی‌تر در فیلم‌های «الهامی» با بودجه‌ی پایین می‌توان یافت.

برای مثال در فیلم قلب ناآرام ساخته‌ی بیلی گراهام شفای معجزه‌آسا جانشین گلوله‌های

آتشین آسمانی شده است. اگر بیننده باز هم معنای این اعمال را نفهمد، کودکی معصوم ظاهر می شود تا به بیننده بگوید که: بله، خداوند هنوز هم معجزه آفرین است. معمولاً بیننده به هیچ یک از این روش ها اعتقاد ندارد. تغییر دین ناگهانی به همان اندازه ی گلوله های آتشین آسمانی باور نکردنی است. بیننده می داند که فرمان های نازل شده منشأ آسمانی ندارد؛ بلکه در لابراتوار فیلم تولید شده است و شفای معجزه آسا از آسمان نازل نشده بلکه حاصل کار فیلم نامه نویسی خام دست است.

به استثنای بعضی فیلم های حماسی ملهم از کارهای دومیل، به بسیاری از این دست فیلم ها به راستی امید است که الهام بخش ایمان مذهبی باشد. فیلم های مذهبی همانند فیلم های سبک استعلائی، برای تبلور بخشیدن به نیت خود، از کنش تعیین کننده سود می برند. چیزی به پایان فیلم نمانده که معجزه به وقوع می پیوندد؛ لازارس به زحمت از غار خویش خارج می شود و موسیقی اوج می گیرد. ولی چرا ایمان مذهبی به وجود نمی آید؟ البته حقیقت آن است که این فیلم ها موجد ایمان نیز هست؛ میلیون ها انسان گریان که فیلم مردی به نام پیتر را دیده اند می توانند بر این حقیقت گواهی دهند. ولی چنین ایمانی را نمی توان به درستی به «مطلقاً غیر» نسبت داد. اگر دقیق تر بگوییم این ایمان واکنشی ایجابی به ترکیب هماهنگی از جسمانیت سینمایی و احساسات قدسی است و برای بسیاری که چیزی بیش از تجربه ای عاطفی از هنر مقدس طلب نمی کنند، چنین فیلم هایی بسنده است.

فیلم قراردادی مذهبی، سبکی را به کار می گیرد که بیش تر حاوی همذات پنداری است تا رودررویی. چنین سبکی ابزار هنری کثیر را که در تصاویر متحرک مستور است تقویت می کند. بیننده در تمایزش برای همذات پنداری و یکدلی با شخصیت، طرح یا دکور، یاری و تشویق می شود. برای یک یا دو ساعت بیننده به فرد رنجور و مقدس روی پرده تبدیل می شود و انگیزه های انسانی و شریف و تطهیرکننده ی وی، پرسش ها و اشتباهات و گناهان شخصی را می پوشاند. نمایش معنوی، همانند نمایش ژمانتیک، استعاره ای تخیلی برای نمایش انسانی است. در واقع از رویارویی انسان و امر معنوی پرهیز شده است. در این چا کنش تعیین کننده، شکلی سبک، شناسانه نیست که موجب تشویش و ناراحتی بیننده شود، بلکه نقطه ی اوج ابزارهای کثیری است که در فیلم استفاده شده است. کنش تعیین کننده در این گونه فیلم ها توهم بیننده را مبنی بر این که سرانجام می توان معنویت را به دست آورد، محقق می سازد، به عبارت دیگر کنش تعیین کننده نتیجه ی مستقیم همذات پنداری بیننده است. ابزار کثیر به راستی برای فیلم ساز و سوسه انگیز است، به ویژه اگر به تبلیغ مذهبی گرایش داشته باشد او تقریباً به آسانی می تواند همدلی ملحدی سرسخت را با آزمون ها و رنج های مسیح به دست آورد. ولی او بیننده را به سطح مسیح ارتقا نمی دهد، بلکه مسیح را تا سطح بیننده پایین می آورد.



روش‌های افراطی: چارلتون هستون در فیلم **ده فرمان**. «فیلم قراردادی مذهبی از سبکی مبتنی بر همذات‌پنداری سود می‌جوید و نه رودررویی، این نوع فیلم توهم بیننده را مبنی بر این‌که می‌توان معنویت را نیابتاً تجربه نمود، محقق می‌سازد».

فیلم سازی که خواهان بیان «متعال» است نباید راه دیگری در پیش گیرد. او می باید به تدریج ابزار کثیر و بنیان این جهانی آن را حذف کند. لحظه ی رویارویی در کشش تعیین کننده، تنها زمانی به وقوع می پیوندد که ابزار کثیر نیروی خود را از دست داده است. اگر بیننده بتواند «معجزه» را به شیوه ای انسانی - روان شناسانه یا جامعه شناسانه - تعبیر کند، از رویارویی با امر متعال اجتناب خواهد کرد. سینما با رد توان بالقوه ی خویش در طول یک زمان معین، می تواند سبکی را که حاوی رویارویی بیننده با متعال است بیافریند. سینما از این طریق می تواند ابزار کثیر و کمیاب را به گونه ای رودرروی یکدیگر قرار دهد که دومی ترجیح داده شود.

این حقیقت به ظاهر بدیهی درباره ی سینما، چیزی است که بسیاری از زیباشناسان و متألهین، از جمله وان درلیو از فهم آن فرومانده اند. وان درلیو در تنها تفسیرش درباره ی سینما با گفتن این که «از نظر زیباشناسی و انسانی، نمایش خیمه شب بازی بالاتر از سینما قرار می گیرد» [۱۲] ادعای خود را مبنی بر این که «ثبات بهتر از حرکت، ژرفای چیزها را بیان می کند»، استحکام می بخشد. وی فرض می کرد که فیلم ها به ابزار هنری کثیر محدود خواهند بود، چرا که در واقع آن ها مردم واقعی را در موقعیت های واقعی نمایش می دادند؛ حال آن که عروسک های خیمه شب بازی با چهره های سبک پرداخته ی کمیاب خود، طبیعتاً «مقام بالاتری» را نسبت به سینما کسب می کردند. ولی درست عکس این نظر درست می نماید: چون سینما بسیار بیش تر از نمایش خیمه شب بازی «کثیر» است، می تواند بیش از آن «کمیاب» شود و چون از نظر تکنیک بسیار آزادتر است، می تواند بیش از آن سبک پردازی شود. در قابلیت بی مانند سینما برای بازآفرینی امر درون - بود، قابلیت منحصر به فرد آن برای فراخوانی «متعال» نهفته است.

ابزار فوق کمیاب: فیلم ایستایی

یک اثر خوب اگر در حفظ زندگی تا زمان تطهیر معنوی شکست بخورد، ممکن است «فوق کمیاب» شود. زاهدی که خود را از سر ندامت و نه از سر ایمان، تا حد مرگ گرسنگی می دهد یا کلیسایی که به خاطر نپذیرفتن اعانات کارش را تعطیل می کند، از قربانیان افراط در ابزار کمیاب است. «فوق کمیاب» به معنای فوق مقدس نیست. این ابزارها همواره فوق کمیاب نیستند بلکه در مواردی خاص این چنین اند. در واقع آن ها برای موارد منفرد یا سازمان ویژه ای که برای آن ها استفاده شده اند، بیش از حد لزوم کمیاب هستند.

بنابراین در سینما ابزارهای فوق کمیاب از جنبه ی نظری ابزارهایی است که نمی تواند تماشاگر را حفظ کند. خواننده نباید در این متن ابزار فوق کمیاب را با نبود محبوبیت عام یا گیشه ی ناموفق اشتباه بگیرد، زیرا منظور از ابزار فوق کمیاب ابزاری است که بیش از حد لزوم

کمیاب و سریع است. یک فیلم فوق کمیاب به بیننده امکان حرکت از ابزار کثیر به ابزار کمیاب را نمی‌دهد. در واقع چنین فیلمی انتظار بسیار بیش‌تری از وی دارد، چرا که ایستایی فوری را طلب می‌کند و بیننده را، اغلب به معنای دقیق کلمه و گاه به معنای استعاره‌ای آن، از سالن نمایش می‌راند.

در فرهنگ فیلم بحثی درباره‌ی نوعی از فیلم وجود داشته است که می‌توان آن را فیلم «فوق کمیاب» خواند. پی. آدام سیتنی برای نخستین بار آن‌چه را «فیلم ساختاری» می‌نامید، توصیف کرد و ژرژ ماسون با دقتی بیش‌تر، از آن تحت عنوان «فیلم ساختاری یک شکل» تعریفی دوباره به دست داد: «فیلمی که یک شکل ساده‌ی واحد دارد و اساساً یک الگوی ساختاری واحد را به نمایش می‌گذارد» [۱۳]. در میان این مقوله‌ی کلی یعنی فیلم‌های یک شکل، دسته‌ای فرعی وجود دارد که من آن‌ها را فیلم‌های ایستایی می‌نامم. این فیلم‌ها از نظر سبک استعلایی، صرفاً در بُعد ایستایی امتداد یافته است و نظرگاهی منجمد از زندگی را در طی زمانی معین می‌آزماید.

معروف‌ترین این «فیلم‌های ایستایی» فیلم درخشان مایکل آسنو است به نام طول موج. این فیلم زومی ۴۵ دقیقه‌ای و پیوسته در اتاق زیرشیروانی یک آپارتمان «به طرف» تصویری از دریا است که به دیوار روبه‌رو نصب شده است. حرکت اصلی فیلم، حرکت دائم دوربین است که پیوسته نگاه خود را محدود می‌کند و چشم‌اندازی ثابت را در حالی که دائماً به آن نزدیک می‌شود می‌کاود. زندگی ساکن اثر بروس بیلی مطالعه‌ای است دو دقیقه‌ای با یک نما و قابی ثابت. درباره‌ی آن چه نام فیلم بدان اشاره دارد، یعنی زندگی‌ای ساکن که شامل سطح یک میز و دسته‌ای گل و اشیای روی میز است. فیلم *آواز ۲۷* و *کوه من* ساخته‌ی استان براقیج کاوشی سی دقیقه‌ای روی قله‌ی کوه راکی از زوایای گوناگون است. سیتنی تعریف می‌کند که هری اسمیت زمانی به وار هول پیشنهاد کرده بود که نمایی دور و ثابت از کوه «فوجی» فیلم‌برداری کنند. هایش چای را موردی عینی از ایستایی یک فیلم سبک استعلایی مواجه هستیم، یعنی انتزاع و بسط یک صحنه‌ی ختامي «آزو».

نمی‌خواهم فیلم‌هایی از این دست را محکوم یا تحقیر کنم، بلکه صرفاً می‌خواهم به این نکته اشاره کنم که این فیلم‌ها ضمن استفاده از سبک استعلایی به شکلی افراطی ابزار هنری کمیاب را به کار می‌گیرند. سبک استعلایی حرکتی معنوی ایجاد می‌کند که از ابزار کثیر به سوی ابزار کمیاب جریان می‌یابد. به منظور دستیابی به این تأثیر، این سبک پاره‌ای شگردهای کثیر سینمایی را به کار می‌گیرد و در عین حال به شکلی فزاینده آن‌ها را طرد می‌کند، شگردهایی هم‌چون ترسیم شخصیت و کنش‌های متقابل وی و ساختار خطی روایت. فیلم‌های ایستایی حتی این سطح از ابزار کثیر را نیز رد می‌کنند، به عبارت دیگر آن‌ها از ایستایی آغاز می‌کنند. سبک استعلایی حرکتی

معنوی را از روزمره به ایستایی به وجود می آورد، در حالی که فیلم های ایستایی خواهان آن است که این حرکت فوراً کامل شود. پیش از این نیز به فیلم های ایستایی وارهول به عنوان فیلم های روزمره اشاره کرده ام (خواب، خوردن، امپایز)؛ این فیلم ها را می توان فیلم های ایستایی نیز دانست چرا که از نگاه ذن، «کوه» در مرحله ی روزمره و ایستایی نمودی یکسان دارد. فیلم های ایستایی وارهول را می توان به یکسان فیلم هایی روزمره یا ایستایی انگاشت، ولی مهم تر آن که گمان نمی کنم بتوان این فیلم ها را هم زمان شامل هر دوی آن ها دانست، در حالی که حرکتی را از یکی به دیگری می آفریند. سرانجام آن که، حرکت از ابزار کثیر به ابزار کمیاب تعریف کارآمد ما از هنر مقدس است.

برای آن که فیلم های ایستایی تأثیرگذار شود، انتظار می رود بیننده دانش و تعهدی ویژه بیابد. اگر بیننده با دستاوردهای گذشته ی سینما و به طور کلی هنر آشنایی ندارد و یا متعهد به کاوش متعال در هنر نیست، نمی تواند نوآوری یا مقصود این فیلم ها را به خوبی درک کند. فیلم های ایستایی، برخلاف فیلم های سبک استعلایی، نمی توانند بر بیننده ی «سرد» و نامستعد تأثیر بگذارند و وی را به سطحی دیگر ارتقا دهند. از این رو است که می گوئیم فیلم های ایستایی بیش از حد کمیاب نمی تواند تماشاگر را حفیظ کند.^۱

تعریف نهایی سبک استعلایی

بسیاری از ابزار هنری کثیر به ابزار کمیاب منتهی می شود، درست همان گونه که بسیاری از احساسات مقدس به یک نگره ی نهایی متعال منتهی می گردد. اگر این نکته را نپذیریم، در واقع به ورطه ی برون (Beuron) افتاده ایم. معنویت در هنر باید همگام با زمان و تحول هنرها پیش برود. به همین ترتیب بهترین تعریف از هنر معنوی، تعریفی است که در سیلان است. این تعریف بر

۱. باید در این جا تمایزی مهم را یاد آور شوم: فیلم های ایستایی تنها تا آن جایی فوق کمیاب است که در مقوله ی فیلم های سبک استعلایی قرار گیرد. اگر فیلم ساخته نشده ی وارهول به نام فوجی یا ما، به دنبال همان آگاهی بود که *اواخر پاییز* آزو به دنبال آن است، آنگاه این فیلم ضرورتاً در فوق کمیاب بودن ناکام می شد، چرا که در آن تلاشی برای به حرکت واداشتن فرایند معنوی صورت نگرفته است. ولی بیش تر فیلم های ایستایی بیش از آن که حاصل بسط سبک استعلایی باشد، دسته ای یکسر متفاوت در سینما محسوب می شود. اگر درست فهمیده باشم، بهترین نمونه ها از فیلم های ایستایی (کارهای گهر ولاندو و فراصبتون) در تلاش هستند تا نوعی آگاهی استعلایی را به شبهه ای که به نقاشی معاصر نزدیک تر است تا سبک سینمایی استعلایی، به وجود آورند. برای مثال، فکر می کنم که یک فیلم با سه زوم ثابت *نظیر سرعت آرام* (Serene velocity) ساخته ی ارنی گهر (نمای ۳۰ دقیقه ای از یک راهرو که در همین زوم به سرعت با موقعیت های گونه گونه «میان برش» می شود) بیش تر به درد مرحله ی ایستایی این سبک می خورد. این فیلم سازان همانند کاندینسکی، ابزار کثیر را مسلم فرض می کنند و تنها در حیطه ی ابزار کمیاب عمل می کنند. این گفته نیز به معنای تحقیر «نقاش فیلم» نیست، بلکه وی را از فیلم ساز سبک استعلایی متمایز می کند. مابکل استو در میان همه ی فیلم سازان ایستایی، بیش از بقیه در فیلم *طول موج* به سبک استعلایی نزدیک شده است. در واقع، شاید خالق سبک استعلایی جدیدی در سینما است.

بستری از ابزارهای زمان‌مند قرار می‌گیرد و چه بسا گاهی بر این بستر حرکت کند. در هر هنر و در هر عصری، امر استعلایی مناسب‌ترین جایگاه و سبک خویش را می‌یابد. این سبک گاهی بیش‌تر از ابزار کثیر و گاهی نیز از ابزار کمیاب سود می‌جوید. در حال حاضر سینما جایگاه مناسب سبک استعلایی است. سبک استعلایی نقطه‌ای را بر طیف وسیع ابزار کثیر نشان می‌دهد که در آن متعال به موفق‌ترین شکل بیان می‌شود. این سبک با ابزار کثیر بیش‌تر، «تقدس» کم‌تری خواهد داشت و با ابزار کمیاب بیش‌تر، نفسانی‌تر خواهد بود.

هنر استعلایی باید همواره در سیلان باشد، چرا که به رازی عظیم‌تر اشاره دارد؛ و نیز به این دلیل که نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی بشر با امر مقدس است. در هر عصری بیننده به شکل ویژه‌ای - به نقطه‌ی خاصی روی طیف هنر یا مذهب و یا فلسفه - متوسل می‌شود؛ شکلی که می‌تواند وی را به راز بزرگ‌تر رهنمون شود. در زمان حاضر هیچ سبک سینمایی نمی‌تواند به خوبی سبک استعلایی و هیچ فیلمی به خوبی فیلم‌های آزو و برسون این وظیفه‌ی اساسی را انجام دهد. انتظار چیزی کم‌تر یا کنار آمدن با چیزی کم‌تر از سینما - به‌طور کلی با فیلم‌های آزو و به‌طور اخص با آثار برسون - به معنای تحقیر آنان خواهد بود. سبک استعلایی می‌تواند بیننده را از راه آزمون‌های تجربی به بیان امر متعال توانا سازد و دوباره وی را از قلمرویی که بازی با عواطف و شخصیت او در آن راه ندارد به دنیای محسوس بازگرداند. سبک استعلایی می‌تواند ما را به آن سکوت و آن تصویر ناپیدایی نزدیک‌تر کند که در آن خطوط موازی مذهب و هنر با یکدیگر تلاقی می‌کنند و درهم می‌آمیزند.

یادداشت‌های نویسنده

یادداشت‌های نویسنده

مقدمه

1. Carl Jung, The secret of the Golden Flower (New York: Harcourt Brace, 1931), P.135.
2. Clive Bell, Art (London: Chatto & Windus, 1913), P.68.
3. Gerardus van der Leeuw, Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art (New York: Holt Rinehart and Winston, 1963), P.279
4. Ananda K.Coomaraswamy, "Christian and Oriental Philosophy of Art," Why Exhibit Works of Art? (London: Luzac & Co., 1943), P.53.
5. Van der Leeuw, P.332
6. Roger Fry, Vision and Design (London: Chatto and Windus, 1920), P.302
7. Wylie Sypher, Rococo to cubism in Art and Literature (New York: Alfred A.Knopf, 1960), P.xix.
8. Raymond Durgnaf, Films and Feelings (London: Faber and Faber, Ltd., 1967). P.30.

آرنولد هوسر در کتاب

'The philosophy of Art History (New York: Alfred A.Knopf, 1958)

صفحه ۱۲۰، منشأ نظریه سبک را در مقام نوعی بیان فردی به آموزه الوئیس ریگل تحت عنوان Kunstwollen نسبت می‌دهد.

9. Heinrich Wofflin, principles of Art History (New York: Dover Publications, 1950), p.13.

10. Amédée Ayfre, "Cinéma, et transcendence," in Henri Agel and Amédée Ayfre, Le Cinéma, et le sacré (Paris: Les Editions du Cerf, 1961).

آیفره فقید درباره روابط میان استعلا، درون - بودگی، تجسد و امر قدسی با سینما به تفصیل بحث کرده است. هر چند دیدگاه من در این کتاب با دیدگاه آیفره از بسیاری جهات متفاوت است، من نیز مانند هر پژوهشگر دیگری که به بررسی استعلا و سینما می‌پردازد تا حدی مدیون او هستم.

11. "The Question: Interview With Robert Bresson by Jean- Luc Godard and Michael Delahaye," Cahiers du Cinéma in English, No 8, p.25.

12. Waldemar Deonna, "Primitivism and Classicism: The Two Faces of Art History," in Wylie Sypher (ed). Art History: An Anthology of Modern Criticism (New York: Bintage Books, 1963), P.26.

13. Ernst Vatter, Religioese Plastik der Naturvoelkr, quoted in Robert Goldwater, primitivism in Modern Art (New York: Vintage Books, 1967), P.39.

فصل اول

1. St. Ambrose on I Cor. 12:3, cited by St. Thomas Aquinas, Sum. Theol. I-II. 109 I ad I.

2. R. H. Blyth, Zen in English Literature and Oriental Classics (New York: E.P.Dutton, 1960), P.33.

3. D.T.Suzuki, "The Role of Nature in Zen Buddhism," Zen Buddhism (Garden City: Doubleday, 1956), PP.253-256.

4. Donald Richie, Japanese Movies (Tokyo: Japan Travel Bureau, 1961), PP.102-105.

5. Ibid.P.59.

6. Joseph L. Anderson and Donald Richie, The Japanese Film (New York: Grove press,

1960),P.51.

7. Tom Milne, "Flavour of Green Tea Over Rice;" Sight and Sound, 32 (Autumn, 1963), P.186.

8. Ibid.,P.359.

9. Quoted in Donald Richie, "The Later Films of Yasujiro Ozu,; Film Quarterly, 13 (Fall, 1959), P.21.

10. "Ozu on Ozu: The Talkies," Cinema, 6 (No.1),P.5.

11. Quoted in Richie, "The Later Films...," P.23.

12. Ibid., P.22.

13. Richie,"The later Films...," P.21.

14. Donald Richie, " Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films," Film Quarterly, 17 (Winter, 1963-1964).

15. Richie, " The Later Films...," P.19.

16. J.Blackwell," Ozu-An Interpretation," paper presented in Film Education course, British Film Institute, London, March, 1968.

17. Anada K.Coomaraswamy," Christian and Oriental Philosophy of Art," Why Exhibit Works of Art? (London: Luzac, 1943), p.41.

18. Richie," yasujiro Ozu: The Syntax...," P.13.

19. Richie, Japanese Movies, P.75.

20. Letter from Donald Richie, Department of Film, Museum o Modern Art, New York, N.Y., March 9, 1970.

21. letter from Donald Richie, April 6, 1970.

22. William K.Barnes (ed), Rekigions in Japan, a report repared by the Religious and Cultural; Resources Division, Civil Information and Education section, General Headquarters of the supreme Commander of the Allied Powerse, Tokyo (Tolyo: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1955), P.90.

23. Alan W.Watts, The Spirit of Zen (New York: Grove Press, 1960),P.43.

24. Langdon Warner, The Enduring Art of Japan (New York: Grove Press, 1958),P.99.

25. Milne,P.184.

26. Will Peterson, "Stone Garden," in Nancy Wilson Ross (ed), *The World of Zen* (New York: Vintage Books, 1960), P.107.
 27. Richie, "Yasujiro Ozu: The Syntax...", P.12.
 28. Peterson, P.109.
 29. Alan W. Watts, *The Way of Zen* (New York: Pantheon, 1957), P.183.
 30. Richie, "Yasujiro Ozu: The Syntax...", P.15.
 31. Ananda K. Coomaraswamy, "The Theory of Art in Asia," *The Transformation of Nature in Art* (New York: Dover Publications, 1956), PP. 30-31.
 32. Watts, *The Way of Zen*, P.176.
 33. Richie, "The Later Films...", P.24.
 34. Richie, "A Short Guide to the Aesthetics of Japanese Film," *Unijapan Bulletin*, 2 (December, 1965), P.2.
 35. Suzuki, P.231.
 36. Ibid., P.240.
 37. Watts, *The Way of Zen*, P.187.
 38. "A Talk with Ozu," *Cinema*, 6(No.1), P.7.
 39. "Ozu on Ozu...", P.4.
 40. Anderson and Richie, P.359.
 41. Amédée Ayfre, "Cinema et transcendance," in Henri Agel and Amédée Ayfre, *Le Cinéma et le sacré* (Paris: Les Editions du Cerf, 1961), P.154.
 42. Jean Sémolué. "Les Personnages de Robert Bresson," *Cashiers du Cinema*, 13 (October, 1957), P.12.
 43. Ayfre, P.165.
 44. Tadao Sato, *The Art of Yasujiro Ozu* (Tokyo: Japan Independent Film, 1966), P.13.
۴۵. رینچی گفته است «شوخی در ژاپن اغلب بدخواهانه است. اُزو در این جا از شوخی در مفهوم عام سود می جوید. در فرهنگ ژاپن طنز پدیده نادری است - بسیاری از ژاپنی ها هیچ گاه در نمی یافتند که اُزو بیانی طنزآمیز دارد» (Letter ششم آوریل ۱۹۷۰). حتی اگر بپذیریم که ژاپنی ها شوخی طنزآمیز اُزو را در نمی یافتند، باز هم می توانیم بگوییم که اُزو نیز مانند بروسون و درایو از طریق ناهمگونی در چارچوب شیوه طنزآمیز عمل می کرد.

46. Milne, P.183.
47. Suzuki, P.234.
48. Sato, P.22.
49. Christopher Dawson, Religion and Culture (Cleveland: World Publishing, 1958), PP.36-37.
50. Rudolf Otto, *Mysticism East and West* (New York: Collier Books, 1962), P.57f.
۵۱. وارنر، ص ۱۰۳. در نقل قول وارنر به مشکل معناشناختی جالبی درباره واژه transcendence (استعلا) اشاره می‌شود. این واژه از نظر ریشه‌شناختی از دو جزء تشکیل شده است: trans به معنای «آن سوی» و Scandare به معنای «صعود کردن». اما من در کاربرد این واژه ملاحظات و محدودیت‌های ریشه‌شناختی را مد نظر نداشته‌ام، و مراد من از آن تجربه روحی‌ای است که در میان همه فرهنگ‌ها مشترک است.
52. D.T. Suzuki, *Mysticism Christian and Buddhist* (New York: collier Books, 1962), P.101.

فصل دوم

1. Raymond Durnat, "Les Anges du Péché," in Jan Cameron (ed.), *The Films of Robert Bresson* (London: Studio Vista, 1969), P.25.
2. Susan Sontag *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson*, "Against Interpretation" (New York: Farrar Straus & Giroux, 1966), p.186.
3. "Interview recueilli par Michel Capdenac," *Les Lettres Francaises*, No.928 (May 24.1962).
4. Raymond Durnat, *Films and Feelings* (London: Faber and Faber, 1967), P.41.
5. James Blue, *Excerpts from an Interview with Robert Bresson* June, 1965 (Los Angeles: by the author, 1969), P.2.
6. Sontag, P.180.
7. Quoted in Marjorie Greene, "Robert Bresson," *Film Quarterly*, 13 (Spring, 1960), P.6.
8. "The Question: Interview with Robert Bresson By Jean-Luc Godard and Michael Delahaye," *Cashiers du Cinéma in English*, No.8, P.12.
9. Gervase Mathew, *Byzantine Aisthetics* (London: John Murray, 1963), P.6.

10. "Excerpts...", P.1.
11. "Propos de Robert Bresson," *Cashiers du Cinéma*, 13 (October, 1957),P.4.
12. "Excerpts...", P.2.
13. Amédée Ayfre," The Universe of Robert Bresoon," in Cameron (ed.), the Films of Robert Bresson,P.8.
14. Interview with Jean Pelegri, actor in *Pichpocket*, By James Blue, January, 1961.
15. "Interview," *LExpress*, December 23,1959.
16. "The Question," P.25.
17. Sontag, P.191.
18. Quoted in Roy Armes, *French Cinema since 1946*, Vol. I "The Great Tradition (Cranbury, N.J.:A.S.Barnes, 1966),P.120
19. Quoted in Jean Dorchet,| *Bresson on Location*, "Sequence, No. 13 (New Year, 1951),P.8.
20. "Excerpts...", P.2.
21. Quoted in Sontag,P.185.
22. Quoted in Armes, P.121.
23. "The Question," P.16.
24. "Interview recueillié par Michel Capdenac,"
25. André Bazin, "Le Journal dun Curé de campagne and the Stylistics of Robert Bresson," *What is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967),P.133.
26. "The Question," P.16.
27. "Excerpts...", P.2.
28. Quoted in Roland Monod, "Working with Bresson," *Sight and Sound*, 26 (Summer, 1957),P.31.
29. "Excerpts...", P.4.
30. "Interview recueillié par Michel Capdenac".
31. "Excerpts...", P.1.
32. Bazin,P.128.
33. Quoted in John Russell Taylor, *Cinema Eye, Cinema Ear* (New York: Hill and

- Wang, 1964),P.130.
34. Sontag, PP.183-184.
35. "Excerpts...", PP.3-4.
36. Sontag, P.176.
37. Ibid., P.183.
38. Jean Sémolué Bresson (Paris: Editions Universitaires, 1959),P.69.
39. "Entretien avec Robert Bresson et Jean Guittion," Etudes Cinématographiques, Nos. 18-19 (Autumn, 1962), PP.93-94.
40. "Excerpts...", P.2.
41. Jean Sémolué, "Les Personages de Robert Bresson," Cahiers du Cinéma, 13 (October, 1957),P.12.
42. "Excerpts...", P.4.
43. "Interview," Arts, June 17, 1959.
44. Quoted in Armes, P.123.
45. "Excerpts...", P.4.
46. Quoted in Leo Murray, "Un condamné á Mort Sést Echappé," in Cameron (ed.), The Films of Robert Bresson, P.79.
47. "Propos de Robert Bresson," P.7.
48. "Excerpts...", P.4.
49. John Dewey, Art As Experience (New York: Capricorn Books, 1958),P.69.
50. Avfre, "The Universe...", PP. 14-15.
51. Quoted in Murray,P.68.
52. Sontag,P.186.
53. "Propos de Robert Bresson," P.6.
54. Quoted in Heinz Skrobucha, Icons (London: Oliver & Boyd, 1963),P.21.
55. Quoted in Jacques Maritain, Art and Scholasticism and thr Frontiers of Poetry (New York: Charles Scrioner'sons 1962),P.67.
56. Ibid.
57. Plato, Phaedo 67 D.

58. Calvin, Inst, I, XV,2.
59. Quoted in Marvin Zeman, "The Suicide of Robert Bresson," cinema VI, No.3 (spring, 1971),P.37.
60. Ibid.
61. Quoted in Greene,P.9.
62. "The Question," P.10.
63. Bazin, P.134.
64. Jansen, augustinus XI,p.131.
65. "The Quesion" P.25.
66. Quoted in Ayfre, "The Universe...," P.24.
67. Ananda K. Coomaraswamy, "The Theory of Art in Asia," The Transformation of Nature in Art (Cambirdge: Harvard Universety Press, 1934),P.3.
68. Martain,P.10.
69. Coomaraswamy,P.57.
70. Aquinas, In poster, Analyst, Lib. I, Lect. 1, No.1.
71. Erwin Panofsky, Gothic Architecture and Sholasticism (New York: Meridian Books, 1958),PP.28-29.
72. Ibid.,P.64.
73. Quoted in Manolis Chtzidakis abd André Grabar, Byzantine and Early Medieval Painting (New York: Viking Press, 1965),PP.4-5.
74. A.C. Bridge; Images of God (London: Hodde and Stroughton, 1960),P.33.
75. Ibid.,P.51.
76. Barthélémy Amengual, "Rapports avec Iart byzantine," S.M. Eisenstein, Premier Plan No. 25 (October, 1962),P.97.
77. Quoted in Skrobucha,P.9.
78. Agathias, Palatine Anthology, quoted in Mathew,P.78.
79. Geradus van der Leeuw, Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art (New York: Holt Rinehart and Winston, 1963),P.304.
80. Quoted in Herbert Read, Art and Society (New York: Schocken Books, 1966),P.58.

81. Quoted in Skrobucha,P.6.

فصل سوم

1. "Between Heaven and Hell Interview with Carl Dreyer by Michel Delahaye," Cahiers du Cinema in English, No.4,P.12.
2. Clando Perrin, Carl. Th. Dreyer (Paris: Editions Seghers, 1967),P.87.
3. Lotte H. Eisner, The Haunted Screen (Berkely University of California Press, 1969),PP.177-221.
4. Ibid.,P.177.
5. August Strindbeg. Open Letters to the Intimate Theater, trans. and ed. by Walter Jognson (Seattle: University of Washington Press, 1959),P.19.
6. Eisner,P.179.
7. Lotte H. Eisner, "Recontre avec Carl Dreyer," cahiers du cinema, 9 (June, 1955),P.5.
8. Between Heaven and Hell...,P.15.
9. Carl Dreyer, "A Little on Film Style," Cinema, 6 (Fall, 1970),P.10.
10. Ibid., P.11.
11. Carl Dreyer, "Thoughts on My Craft," Sigh and Sound, 25 (Winter, 1955-56),P.129.
12. "Interview with Dreyer by Jogn h. Winge," Sigh and Sound, 19 (January, 1950),P.17.
13. "Filmographie Commntee," Cahiers du Cinema, No. 207 (December, 1968),P.27.
14. Dreyer, "Alittle...," p.10.
15. Ibid.
16. "Between Heaven nad Hell...," P.8.
17. "Propos de Robert Bresson", "Cashires du Cinema, 13 (October, 1975), P.4.
18. Jean Sémolué. "Passion et Procés (de Dreyer á Bresson), "Etudes Cinématographiques, Nos. 18-19 (Autumn, 1962),P.106.
19. Richard Rowland writes that The Passion of Joan of Arc is the "splendid Solitude of a pure and determined woman" (Cine - Technician, [January -February, 1951],P.5).

۲۰. تروله می‌نویسد: «آیا نظر اُستن، منتقد سوئدی، در تفسیر روان‌شناختی آثار درایر درست است که می‌گوید ترس از زنان در فیلم‌های او نقشی بسیار مهم‌تر از آن‌چه قبلاً تصور می‌رفته

دارد؟»

'The World of Carl Dreyer, Sight and Sound, 25 [Winter, 1955-56], P.120.

21. Robert Warshow, "Day of Wrath: The Enclosed Image,,: The Immediate Experience (Garden City: Anchor Books, 1964),P.196f.

22. Dreyer, "A Little...," P.10.

23. Trolle,P.126.

24. Perrin,P.101.

25. Wihelm Worringer, Abstracion and Empathy (Cleveland: World Publishing Company, 1967),P.134.

26. Wilhelm Worringer, Form in Gothic (New York: Schochen Books, 1964),P.81.

27. Arnold Hauser, The Social History of Art, Vol. I: Prehistiric, Ancient- Oriental, Greece and Rome, Middle Ages (New York: Vintage Books, 1951),PP.234-235.

28. Wylie Sypher, Four Stages of Renaissance Style (Garden City: Anchor Books, 1955),P.46.

29. Worringer, Form in Gothic, P.68.

30. Emile Male, Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century (New York: Noonday Press, 1958),P.199.

31. Worringer, Form in Gothic, P.81.

32. Sypher, P.54.

33. Andre Grabar, The Art of the Byzantine Empire (New York: Crown Publishers 1966),P.108.

34. Paul Tillich, Theology of Culture (New York: Oxford University Press, 1964),P.75.

35. Henri Daniel - Rops, the Church in the Dark ages Vol Ii (Garden City: Image Books, 1962), P.271.

نتیجه گیری

1. Jacques Martiain, Art and Scholasticism and the Frontiers of Poeiry (New York: Charles Scribners' Sons, 1962)P.103

2. Wassily Kandinsky, Concerning the Spirtual in Art (New York: George Wittenborn,

1964),P.66.

3. Jacques Martiain, "Religion and Culture," *The Social and Political Philosophy of Jacques Martiain* (Garden City: Image Books, 1965),P.219.

4. Gerardus vander Leeuw. *Sacred and Profane Beauty* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963),P.127.

5. Andre Bazin, "The Ontology of the Photographic Image." *What Is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967),P.11.

6. Wyler Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature* (New York: Vintage Books, 1960),P.73.

7. Ibid., PP.265-267.

8. Bazin, "The Ontology...", P.12.

۹. درباره تأثیر سینما بر «ادبیات روان‌شناختی» جویس و پروست از جمله در کتاب زیر بحث شده است:

Arnold Hauser, *The Social History of Art Vol. IV: Naturalism, Impressionism, The Film Age* (New York Vintage Books, 1951)PP.238-239.

10. Amédée Ayfre, "Cinema et transcendence," *Le Cinéma et le Sacré*, Henri Agel and Amédée Ayfre (Paris: Les Editions du Cerf, 1961)P.159.

11. Raymond Durgnat, *Films and Feelings* (London: Faber and Faber, 1967),P.31.

12. Van der Leeuw, 162,

13. George Macuinias, "Some Comments on Structural Film by p. Adams Sitney," *Film Culture Reader* (New York: Praeger Pulishers, 1970),P.349.

کتاب شناسی

کتاب شناسی

Agel, Henri, and Amédée Ayfre. *Le Cinéma et le sacré*. Paris: Les Editions du Cerf, 1961.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California press, 1954.

Ayfre, Amédée. *Le Cinéma et la foi chrétienne*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1960.

-----, *Cinéma et mystère*. Paris: Les Editions du Cerf, 1969.

-----, *Conversion aux images?* Paris: Les Editions du Cerf, 1964.

-----, *Dieu au Cinéma*. Paris: Ed. Privat, Presses Universitaires de France. 1953.

Bazin, André. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967.

Bell, Clive. *Art*. London: Chatto & Windus, 1913.

Bridge, A.C. *Images of God*. London: Hodder and Stroughton, 1960.

Collingwood, R.G. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1938.

Cambridge: *Harvard University Press*, 1934.

Coomaraswamy, Anandak. *The Transformation of Nature in Art*.

-----, *Why Exhibit Works of Art?* London: Luzac, 1943.

- Cope, Gilbert, ed. *Christianity and the Visual Arts*. London: The Faith Press, 1964.
- Dawson, Christopher. *Religion and Culture*. New York: Sheed and Ward, 1948.
- Dewey, John. *Art As Experience*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1934.
- Durgnat, Raymond. *Films and Feelings*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1967.
- Eliade, Mircea. *Patterns in Comparative Religion*. New York: Sheed and Ward 1958.
- , *The Sacred and the Profane*. New York: Harcourt, Brace & World, 1959.
- Fry, Roger. *Vision and Design*. London: Chatto & Windus, 1925.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*. New York: Harper, 1938.
- Hauser, Arnold. *The Philosophy of Art History*. New York: Alfred A.Knopf, 1958.
- , *The Social History of Art*. New York: Alfred A.Knopf, 1951.
- Huxley, Aldous. *On Art and Artists*. Cleveland: World Publishing, 1960.
- Isherwood, Christopher. "The Problem of the Religious Novel,"
- , *Exhumations*. Harmondsworth, England: Penguin Books Ltd., 1966.
- Jarrett - Kerr, Martin. "Theology and the Arts, "The Scope of Theology".
- Edited by Daniel T. Jenkins. Cleveland: World Publishing, 1968.
- Jung, Carl G. *Psychology and Religion*. London: Oxford University Press, 1938
- Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. New York: George Witten_born, 1947.
- Langer, Susanne K. *Feeling and form*. New York: Charles scribners sons, 1953.
- , *Problems in Art*. New York: Charles Scribner's sons, 1957
- Male, Emile, *Religious Art in France of the Thirteenth Century*. New York: E.P. Dutton, 1913.
- , *religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century*. New York: Pantheon, 1949.
- Maritain, Jacques. *Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry*. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.
- , "Religion and Culture, "The Social and Political Philosophy of Jacques Maritain." Garden City: Doubleday, 1965.
- Mathew, ervase. *Byzantine Aesthetics*. London: John Murray, 1963.
- Morev, Charlono Rufun. *Christian Art*. New York: Longmans. 1935

- Niebuhr, H. Richard. *Christ and Culture*. New York: Harper and Row, 1951.
- Otto, Rudolph. *Mysticism East and West*. New York: Macmillan, 1932.
- Panofsky, Erwin. *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York: Meridian, 1958.
- . *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Doubleday, 1955.
- . *Studies in Iconology*. New York: Oxford University Press, 1939.
- Read, Herbert. *Art and Society*. London: Faber & Faber, 1945.
- . *The Meaning of Art*. London: Faber & Faber, 1931.
- Rowland, Benjamin, jr. *Art in East and West*. Cambridge: Harvard University Press. 1954.
- Sitney, P. Adams. "Structural Film" *Film Culture*, No. 47 (Summer, 1969).
- Suzuki, Daisetz Teitaro *Mysticism Christian and Buddhist*. New York: Collier Books, 1962.
- Sypher, Wylie. *Rococo to Cubism*. Alfred A. Knopf, 1960.
- Tillich, Paul. *the Religious Situation*. New York: Meridian, 1965.
- . *Theology of Culture*. New York: Oxford University Press, 1964.
- Van der Leeuw, Gerardus. *Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- Von Ogden Vogt. *Art and Religion*. New Haven: Yale University Press, 1921.
- Wolfflin, Heinrich. *Classic Art*. London: Phaidon, 1952.
- . *Principles of Art History*. New York: Dover Publications, 1950.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy*. London: Routledge and Kegan Paul, 1948.
- . *Form in Gothic*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1927.

فصل اول: اُزو

- Anderson, Joseph L., and Donald Richie. *The Japanese Film*. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1959.
- Binyon, Lawrence. *The Spirit of Man in Asian Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1935.
- Blyth, R.H. *Zen in English Literature and Oriental Classics*. Tokyo: Hokumido Press,

1948.

Giularis, shinobu and Marcel. *Le Cinéma Japonais*. Paris: Les Editions du Cerf, 1956.

Herrigel, E. *Zen in the Art of Archery*. New York: Pantheon, 1953.

Milne, Tom. "Flavour of Green Tea Over Rice," *Sight and Sound*, 32 (Autumn, 1963).

"Ozu Spectrum," *Cinema* (Beverly Hills), 6, No. 1.

Richie, Donald. "Bibliography," *Film Comment*, 7 (Spring, 1971).

-----, *Japanese Movies*. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1961.

-----, "The later Films of Yasujiro Ozu," *Film Quarterly*, 13 (Fall, 1959).

-----, "A Short Guide to the Aesthetics of Japanese Film," *Unijapan Bulletin*, Nos. 11-12 (December, 1965).

-----, "Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films," *Film Quarterly*, 17 (Winter, 1963-1964).

Ryu, Chishu. "Yasujiro Ozu," *Sight and Sound*, 33 (Spring, 1964).

Sato, Tadao. *The Art of Yasujiro Ozu*. Tokyo: Japan Independent Film, 1966.

Siren, O. "Zen Buddhism and its Relation to Art," *Theosophical Path*. Point Loma, Calif., 1934.

Suzuki, Daisetz Teitaro. *Essays in Zen Buddhism*. 3 Vols. London: Luzac, 1927, 1933, 1934.

-----, *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture*. Kyoto: Eastern Buddhist Society, 1938.

Warner, langdon. *The Enduring Art of Japan*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

Watts, Alan W. *The Spirit of Zen*. London: Murray, 1936.

-----, *The Way of Zen*. New York: Pantheon, 1957.

Wood, Robin. "Tokyo Story," *Movie*, No. 13 (Summer, 1965).

فصل دوم: برسون

Armon, Roy. *French Cinema Since 1946. Vol. I. The Great Tradition*. London:

- Blue, James. *Excepts from an Interview with Robert Bresson, June 1965*. Los Angeles: by the author, 1969.
- Briot, René. *Robert Bresson*. Paris: Les Editions du Cerf, 1957.
- Cameron, Ian, de. *The Films of Robert Bresson*. London: Studio Vista, 1969.
- Chatzidakis, Manolis, and André Grabar. *Byzantine and Early Medieval Painting*. London: George Weidinfeld and Nicholson, 1965.
- Douchet, Jean. "Bresson on Location," *Sequence*, No. 13 (New Year, 1951).
- Drouguet, Robert. *Robert Bresson*. Lyon: Premier Plan 42, SERDOC, 1966.
- "Entretien avec Robert Bresson," *Cahiers du Cinéma*, No 104 (February, 1960).
- "Entretien avec Robert Bresson," *Cahiers du Cinéma*, No 140 (February, 1963).
- Estève, Michel. *Robert Bresson*. Paris: Seghers, 1962.
- Grabar. André. *The Art of the Byzantine Empire*. London: Methuen, 1966.
- Green, Calvin. "Ars Theologica," *Cineaste*, 3 (Fall, 1969).
- Green, Julien. "En Travaillant avec Robert Bresson," *Cahiers du Cinéma*, No. 50 (August - September, 1955).
- Green, Marjorie. "Robert Bresson," *Film Quarterly*, 13 (Spring, 1960).
- Hussey, J.M. *The Byzantine World*. London: Hutchinson, 1957.
- "Interview with Robert Bresson," *Movie*, No.7 (February - March, 1963).
- Lambert, Gavin "Notes on Robert Bresson," *sight and Sound*, 23 (July - September, 1953).
- Lethaby, W.R. *Mediaeval Art*. London: Duckworth, 1904.
- Mayersburg, paul. "The Trial of Joan of Arc," *Movie*, No.7 (February- March, 1963).
- Monod, Roland. "Working With Bresson," *Sight and Sound*, 27 (Summer, 1957).
- Morey, Charles Rufus. *Mediaeval Art*. New York: Norton, 1942.
- "Propos de Robert Bresson," *Cahiers du Cinéma*, No. 75 (October, 1957).
- "The Question: Interview with Robert Bresson," *Cahiers du cinema in English*, No.8.
- Rhode, Eric. *Tower of Babel*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1966.
- Rice, David 'Tulbot. *Byzantine Art*. London: Oxford University Press, 1935.
- Roud. Richard. *"The Early Work of Robert Bresson," Film Culture, No. 20 (1950).*

- Sémolué, Jean. *Bresson*. Paris: Editions University, 1959.
- Sktobucha, Heinz. *Icons*. London: Oliver & Boyd, 1963.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966.
- Taylor, John Russell. *Cinema Eye, Cinema Ear*. London: Methuen, 1964.
- Wulf, Maurice de. *History of Medieval Philosophy*, 2 vols. London: Longmas, Green, 1938.
- Zeman, Marvin. "The Suicide of Robert Bresson," *Cinema* (Beverly Hills), 6 (Spring, 1971).

فصل سوم: درایر

- Adams, Henry. *Mont-Saint-Michel and Chartres* New York: American Institute of Architects, 1913.
- Agee, James. "Day of Wrath," *Agee on Film*. Boston: Beacon Press, 1964.
- Amengual, Barthélémy. "Bresson et Dreyer," *Image et son*, No. 69 (February, 1954).
- "Between Heaven and Hell, Interview with Carl Dreyer," *Cahiers du cinema in English*, No.4.
- Bond, Kirk. "The Basic Demand of Life for Love," *Film Comment*. 4 (Fall, 1966).
- , "The World of Carl Dreyer," *Film Quarterly*, 19 (Fall, 1965).
- Bowser, Eileen. "The Films of Carl Dreyer." New York: The Museum of Modern Art, 1964.
- "Carl Dreyer," *Cahiers du Cinéma, Special issue*, No. 207 (December, 1968).
- Cowie, Peter. "Dreyer at 75," *Films and Filming* (March, 1964).
- Daniel-Rops, Henri. *The Church in the Dark Ages*. 2 vols. New York: E.P. Dutton & Co., 1960.
- Dreyer, Carl. "Color and Color Films" *Films in Review* (April, 1955). -----, "Ecrits de Carl Dreyer, I-IV," *Cahiers du Cinéma*, Nos. 124,127,133,134.
- , "A Little on Film Style," *Cinema* (Beverly Hills), 6 (Fall, 1970).
- , "Metaphysic of Ordet: A Letter from Carl Th. Dreyer," *Film Culture*, No7.
- , "Thoughts on my Craft." *Sight and Sound*, 25 (Winter, 1955-56).

Dupetly, Denis. "Carl Dreyer: Utter Bore or Total Genius?", *Films and Filming* (February, 1968).

Eisner, Lotte H. "Réalisme et Irréel Chez Dreyer," *Cahiers du Cinéma*, No. 65.

----- "Recontre avec Carl Dreyer," *Cahiers du Cinéma*, 9, No. 48.

Esteve, Michel, ed. *Jeanne d'Arc à l'écran*. Etudes Cinématographiques, Nos. 18-19 (Autumn. 1962).

----- La Passion du Christ, Etudes Cinématographiques, Nos. 10-11 (Autumn, 1961.

"Interview with Dreyer," *Sight and Sound*, 19 (January, 1950).

Kelman, Ken. "Dreyer," *Film Culture*, No. 35 (Winter, 1964-65).

Manvell, Roger. "Lunch with Carl Dreyer," *Pequin Film Review*, No. 3 (1947).

Martindale, Andrew. *Gothic Art*. New York: Praeger, 1967.

Monty, I.B., "Carl Th. Dreyer," Copenhagen: Danish Governmental Film Foundation. 1964.

"My Way of Working is in Relation to the Future, A Conversation with Carl Dreyer," *Film Comment*, 4 (Fall, 1966).

Neergaard, Ebbe. *Carl Dreyer: A Film Director's Work*. London: British Film Institute, 1955.

Parrain, Phillippe, Barthélémy Amengual, and Vincent Pinel. *Dreyer: Cadres et Mouvements*. Etudes Cinématographiques, Nos. 53-56 (1967).

Perrin, Claude. *Carl Th. Dreyer*. Paris: Editions Seghers, 1969.

Powell, Dilys. "Carl Dreyer," *Film Today* (1948).

Rohmeer, Eric. "Une Alceste Chrétienne: *Ordet*," *Cahiers du Cinéma*. No. 55. Rowland,

Rowland, Richad. "Carl Dreyer's World," *The Cine-Technician* (January-February, 1951).

Sémolué, Jean. *Dreyer*. Paris: Editions Universitaires, 1962.

----- "Quelques Réflexions sur Dreyer et sur Bresson," *Education et Cinéma*, Nos. 15-16 (October- November, 1958).

Scott, Geoffrey. *The Architecture of Humanism*. London: Constable and Co., 1924.

Skoller, Don. "A Little on Film Style: Annotations," *Cinema* (Beverly Hills), 6 (Fall,

1970).

-----, "To Rescue Gertrud," Film Comment, 4 (Fall, 1966).

Sypher, Wylie. *Four Stages of Renaissance Style*. Garden City: Doubleday, 1955.

Trolle, Boerge. "The World of Carl Dreyer," *Sight and Sound*, 25 (Winter, 1955-56).

Warshow, Robert. "Day of Wrath: The Enclosed Image," *The Immediate Experience*. Garden City: Doubleday, 1962.

فهرست اعلام

فهرست اعلام

آدالین ۳۱، ۷۲

آواز ۲۷، ۱۶۸

اریاب خانه، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۳

أردت، ۱۴، ۵۱، ۵۶، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶،

۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۸

انجیل به روایت متی، ۱۴، ۵۶

ان یو، ۱۲۶

اواخر بهار، ۲۵، ۲۶، ۳۸، ۴۸، ۵۳، ۵۵، ۱۰۸

اواخر پاییز، ۱۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۴، ۳۹، ۵۵

اوایل بهار، ۲۳، ۳۹

اوایل تابستان، ۲۷، ۳۲

اوگتسو مونوگاتاری، ۵۶

باکره و کودک، ۱۷

برخورد کوتاه، ۷۶

بعد از ظهر پاییزی، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۵، ۴۵، ۴۹، ۵۱، ۵۲

۵۳، ۵۶

به دنیا آمدم، اما...، ۲۳، ۲۷، ۵۰

پاییز خانواده‌ی کوه‌ایاگاوا، ۲۷

پسر اسرافکار، ۱۶۴

پیتر سیاه، ۵۰

جیب‌بر، ۶۴، ۶۷، ۷۳، ۷۵، ۸۱، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۹۲

۹۴، ۹۶، ۹۷، ۱۰۳، ۱۴۷

خاطرات کشیش روستا، ۱۳، ۶۴، ۶۷، ۷۲، ۷۴، ۷۵

۷۶، ۷۷، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۹۱، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۱۰۵

خانم‌های جنگل بولونی، ۶۴، ۶۵

خواب، ۷۴

خون‌آشام، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۲۰

داستان توکیو، ۲۴، ۳۴، ۴۱، ۴۸، ۴۹، ۵۱، ۵۲

دو نفر، ۱۱۶

ده فرمان، ۱۶۴، ۱۶۶

روز خشم، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳

۱۴۳، ۱۴۷، ۱۴۸

زندگی ساکن، ۱۶۸

زن نازنین، ۶۲، ۶۵، ۹۳

ساتیریگون، ۷۲

سانشوی مباشر، ۵۶

شفق توکیو، ۴۰

شمعون صحرا، ۵۶

صبح به‌خیر، ۲۳، ۲۷

طعم چای سبز بعد از برنج، ۳۳، ۳۶، ۴۰

طول موج، ۱۶۸

فراموش‌شدگان، ۴۳

فرشته‌های گناه، ۶۴

قلب ناآرام، ۱۶۴

کسوف، ۵۶

کوه من، ۱۶۸

گرترو، ۱۱۶

گنج، ۱۲۶

ماجرای همگانی، ۶۴

مادیگان، ۷۲

متروپولیس، ۱۲۰

مجلس رقص آتش‌نشانان، ۵۰

محاكمه‌ی ژاندارک، ۶۲، ۶۴، ۶۷، ۶۹، ۷۳، ۸۰، ۸۳

۸۴، ۸۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۲۷

مردی به‌نام پتر، ۱۶۵

مصائب ژاندارک، ۱۴، ۱۱۶، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷،

۱۳۱، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۸

مورشت، ۶۴، ۹۳

میکائیل، ۱۱۶، ۱۱۷

ناگهان بالتازار، ۶۴، ۹۳

نامه‌ی زن ناشناس، ۷۶

نوسفراتو، ۱۲۰

هفت مرد از اکنون، ۱۴

یک محکوم به مرگ گریخته است، ۶۴، ۶۶، ۶۷، ۶۹،

۷۱، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۶، ۸۷، ۹۲،

۹۴، ۹۵، ۹۷

Paul Schrader
M. Gozar Abadi

Transcendental Style in Film

OZU

BRESSON

DREYER



بنیاد سینمایی فارابی

Farabi Cinema Foundation

قیمت: ۱۸۰۰۰ ریال

شماره شابک: ۹۶۴-۶۶۳۴-۴۹-۴

ISBN: 964-6634-49-4