در دوران ما معرفت به امر قدسی یکی از جدی‌ترین بحث‌ها در حوزه تفکری است که توانسته از اعتقاد به مذهبی الهی در برابر فضایی که بعد از «خدا مرده است» نیچه در جهان به وجود آمد، دفاع کند. اما در نگاه معتقدان به مذاهب الهی این نوع پرداختن به امر قدسی غالباً تحت‌تاثیر عوامل انحرافی است. تکریم قدرتی تیره و تار و لاابالیگری **دیونیزوسی** (موسیقی جاز)، تلاش برای ورود به عوالمی عمیقاً غیرمادی و به بیان درآوردن چیزهای وصف‌ناپذیر از طریق شعر (سوررئالیسم) و همدلی تأثیرگذار با انسانی که نیرویی دردناک او را در جهانی از تعهدات انقلابی پرتاب کرده است. (مانند رمانهای **مالرو**)، سه موضوعی هستند که با امر قدسی ارتباط دارند.

این سه فضای برخاسته از امر قدسی معاصر در نزد فرد معتقد به خدا چون پدیده‌ای که دارای تباهی و فساد فراوانی است اما نهاد نخستین‌اش متعالی جلوه می‌کند، همان‌طور که تجسّد خدا هدفی استعلایی دارد. ما باید بلافاصله تصریح کنیم که به‌کارگیری هدف استعلایی در جمله پیشین، منظری مسیحی دارد و نباید آن را به تاریخ معاصر تعمیم داد اما در هر صورت نمی‌توان انکار کرد که این هم نهایتاً در حوزه هستی فرد انسانی قرار می‌گیرد. علاوه بر این، دین مسیحی درست مانند آیین تراژدی یونانی از مذاهب کهن است. ما در اینجا از فرصت استفاده می‌کنیم و تحقیق روی اینکه اگر انسان در ژرفنای نوعی ماهیت درونی فرو رود با امر قدسی برخورد خواهد داشت، برای خود حفظ می‌کنیم.

اشعار تغزلی از زمانی که در لایه‌های وجود فردی و جمعی انسان نفوذ کرد، به معنای آن است که همه مرزهای انسانی را پیموده است. این، چیزی است که **ژوزف سامسون** Joseph Samson در تحقیق درخشان خود به نام «موسیقی و زندگی درونی» به آن اشاره می‌کند که «آنچه از فعالیت‌های فکری و احساسی که در حال حاضر بشر به ارث برده است، منشأش جنبش غنایی است و هر حرکت، جنب و جوش و نغمه‌ای از این بستر برخاسته است». به تعبیری دیگر نغمه مقدس آسمانی که تمامی هنرها ملهم از آن است، از سرچشمه‌های خود به زمزمه درمی‌آید و پرتویی بر صفحه معرفت جهانی می‌افکند.

این نغمهٔ آرام که خود را بر هستی می‌گسترد چیست؟ آن عشق است که خارج از مرزهای دین و بی دینی، چیزی غیرقابل انکار در انسان است؛ نقطه‌ای پاک که زندگی حتی اگر دستخوش ویرانی، یأس یا اضطرار شود، این عنصر کانونی هرگز به طور کامل نابود نمی‌شود. از این روست

در اتللو ما شاهد درخششی هستیم که از ساختار باروکی آن برخاسته و زاییده اندیشه‌ای مؤثر در مفاهیم زشت و زیبا، معصومیت و گناه، روشنایی و ظلمت است

اتللو / اورسن ولز

که انسان باید در پایداری و حفظ آن بکوشد، چون در کنار آن احترام به خویش در او به وجود می‌آید و اقتداری روزافزون می‌یابد. بدون عشق، هرچه هست تنزل یافته و بی‌ارزش است و معناباختگی بر هر چیز سایه می‌اندازد؛ رشته پیوند میان پدیده‌ها از هم پاره می‌شود و هستی در پراکندگی و نیستی فرو می‌رود. در وهله اول همه فیلم‌هایی که (این چیز غیرقابل انکار) را می‌ستایند تا امر قدسی تعالی می‌یابند به شرط اینکه این ستایش از اغراض پلید شیطانی و سرمستی‌های فزاینده و اغراق‌آمیز یا از روی ترس و وهم نباشد.

اما این تنها شرط لازم نیست. برای این که یک فیلم هویت قدسی پیدا کند، گذشتن از سطح فنی مناسب و دستیابی به ساختاری حقیقتاً متحول‌کننده از نغمه یا ندایی که همه اثر از آن منشأ می‌گیرد، ضروری است. تعادل میان الهامات برآمده از نغمه یا ندا و عوامل اجرایی آن در یک قالب هنری می‌تواند صورت‌های متنوعی بپذیرد با این حال عنصر تعیین‌کننده در موفقیت، سبکی قوی و قدرتمند است. در حال حاضر معنای درونی امر قدسی توسط سبک پاره‌ای از فیلم‌ها دگرگون شده است. فیلم‌هایی چون بانویی از شانگهای اثر **اورسن ولز** و الکساندر نوسکی از **آیزنشتاین** و Electie Le Devil Sied' a از **دادلی نیکولز** را می‌توان نام برد. این آثار کم و بیش آشکار، مضمون مشترکی را در طرح‌ها و نقشه‌های کاملاً متفاوت بکار برده‌اند.

تغزل باروکی اولین اثر، شکوه حماسی و ابهت تراژیک دومی و سومین فیلم، ما را به درون فضایی با عظمت، تیز و ترسناک فرومی‌برد. راز و رمزهای انسان، به وسیله سبکی کنار هم قرار گرفته که در ما «ترس و لرز» به وجود می‌آورد. این، نوعی ستایش از معنویت و عوالم روحانی از طریق سبکی است که مناظری از بی‌کرانگی را جلوی چشم ما می‌آورد. این کار را با به تصویر درآوردن گوشه‌ای از جنگ یا یادآوری جدالی میان انسان و سرنوشت یا نمایش زندگی در همبستگی، عشق، رنج، دوران کودکی و قلمروهای دیگر خاطره و خیال، ممکن می‌کند. فیلم‌هایی چون ۱۸۶۰ اثر **بلازتی**، شکار غم‌انگیز اثر **جوزپه دسانتیس**، امید ساختهٔ **مالرو**، مردی از آران از **فلاهرتی**، مردی از جنوب اثر **رنوار**، خوشه‌های خشم و چقدر دره من سبز بود از **جان فورد**، ماریا کاندلاریا Candelaria Maria اثر **فرناندز** (Fernandez)، زنان جنگل بولونی اثر **برسون**، زنده باد مکزیک ساخته **آیزنشتاین**، غاصب L'Intrus از **کلارنس براون** (Clarence Brown)، پائیزا از **روسلینی**، دزدان دوچرخه اثر **ویتوریو دسیکا**، جادهٔ زندگی از **نیکولاس ای** (Ekk Nicolas) این روز را به ما بدهید (this day Give us) ساخته **ادوارد دمیتریک**، کودکی گورکی اثر **مارک دونسکوی** ما را به سوی امر قدسی می‌برند هرچند بازتاب‌های این امر هنوز در هاله‌ای از ابهامات شکوه‌آمیز باقی است اما نمی‌توان منکر ویژگی منقلب‌کننده آن‌ها شد.

در میان فیلم‌های ذکر شده جایی هم مخصوص اتللوی **اورسن ولز** می‌توان حفظ کرد. باید اطمینان داشت که ایجاد ساختاری مبتنی بر یک تخیل متافیزیکی که هماهنگی موسیقایی خود را در اوج زیبایی داراست، بسیار کم پیدا می‌شود. انعکاس این پدیده رنگارنگ و ستایش‌آمیز ما را وامی‌دارد تا در افکارمان نسبت

سینما و امر قدسی*

O ترجمه/خلاصه شده: گروه ترجمه کتاب ماه هنر
O نوشته: هانری آژل، آمده آیفر

اشاره:

چند سالی است که در کشور ما بحث «سینمای دینی» مطرح بوده است. آنچه از آموزه‌های دینی برمی‌آید آن است که گرایش به خداوند در نهاد هر انسانی از جانب آفریننده هستی، به صورت هدایتی تکوینی به ودیعه گذاشته شده است؛ بنابراین اندیشه پیرامون، خدا و شیطان، خیر و شر، مرگ و رستاخیز و مسائلی از این قبیل برای هر آدم مؤمن یا کافری وجود دارد.

هانری آژل و **آمده آیفر**، هر دو معتقدان مسیحی کاتولیک بودند و برخلاف پیروان مذهب پروتستان، برجنبه معنوی تجربه حضور در برابر ملکوت الهی تاکید می‌ورزیدند. در عین حال، این دو تحت تأثیر مباحث پدیدارشناسی در حوزه کلام و فلسفه مسیحی در اروپای پس از جنگ دوم جهانی قرار داشتند.کتاب‌های این دو گرچه کهنه به نظر می‌رسد اما برای علاقمندان سخت‌کوش ما که سعی در فهم سینما و دین نه به عنوان دو مقوله متمایز بلکه مقوم یکدیگر دارند مغتنم است.در ضمن علی‌رغم ذکر نام **آیفر** در شناسنامه کتاب ، نامبرده فقط یک مقاله در این کتاب دارد. با این وجود **آیفر** و **آژل** پیرامون مسائل مطرح شده در کتاب اتفاق نظر داشتند.

شاخه‌ای قدرتمند از عرفان مسیحی در قرون وسطا پدید آمد که همانند پیروان «حلولیّه» در فرهنگ اسلامی، مبتنی بر وحدت وجود خالق و مخلوق بود و طبیعت را به عنوان جسم خداوند می‌دانست، همچنان که مسیح، کالبد این جهانی روح خداوند بود. بر این اساس، عشق به مظاهر طبیعت و لمس بی‌واسطه آن به مثابه عملی عارفانه محسوب می‌شد. اگر این عرفا در روزگار ما زنده می‌شدند، بی‌گمان سینما هنری بود که چنین تجربه نابی را برای آنها امکان‌پذیر می‌ساخت. تماشای فیلم به مثابه لمس بی‌واسطه جهان بود و دوربین فیلمبرداری ابزار چنین رویارویی انگاشته می‌شد.

آژل و **آیفر** به سینمای «نو واقعگرای» ایتالیا در سالهای پس از جنگ دوم جهانی، بسیار دلبسته بودند و با برداشتی کاتولیکی از اینکه می‌دیدند واقعیت به طور سرراست با حضور افرادیکه بازیگر به معنای معمول نیستند، در برابر دیدگانشان تجسّد (carnation) پیدا می‌کند، بسیار خشنود می‌شدند. به عقیده آن دو، سینما می‌تواند به مثابه هنری مقدس مطرح شود، البته، نه به خاطر طرح داستان‌های مربوط به مقدسان، بلکه از طریق نمایش تقابل‌های دوگانهٔ نور و ظلمت، گناه و پشیمانی و... از خلال دوربین فیلمبرداری که وسیلهٔ ثبت حضور امر قدسی در عالم طبیعت است.

در کشور ما، تفسیرهایی از آنچه **هایدگر** پیرامون استیلاجویی تکنولوژی اظهار کرده باعث شده است که برخی گمان برند که تکنولوژی با ساحت قدسی منافات دارد؛ درنتیجه، سینما که محصول مدرنیته و تکنولوژی است، نمی‌تواند محل تجلی امر قدسی باشد و به عنوان هنر مقدس برای مؤمنان محسوب شود.

ترجمه دیدگاه **آژل** و **آیفر** نشان می‌دهد که در سنت مسیحی، سینما می‌تواند هنری مقدس محسوب بشود. به همین منظور ترجمه بخش اول کتاب «سینما و امر قدسی» برای اطلاع خوانندگان کتاب ماه هنر آماده شده است.

مصائب ژاندارک / درایر

شیوه دشواری به کار گرفته شده است، که اهمیت آن بی‌پایان است: داستان آن درباره نوازنده‌ای در سه اپیزود که طی آن جدال زن جوانی در فیلم روشنائیهای سه‌گانه (lumieres Les Trois) علیه مرگ است تا اینکه کسی را که دوست دارد از چنگ آن نجات دهد. در اینجا می‌توان رویارویی زندگی با مرگ را که روان‌شناسی در عصر حاضر به خوبی از آن پرده برداشته، بازیافت. این اثر، جادویی که در سراسر فیلم نوعی عطر گیج‌کننده پخش می‌کند ـ مانند صحنه‌ای که ما در حال قدم زدن با مردگان از پلکانی بلند، بالا می‌رویم ـ به وضوح ارزش‌های قدسی فیلم را برای کسانی که آن را انکار می‌کنند، نشان می‌دهد. آفریننده‌ی اثر در پی آن است که ما را با احساس ظریفی از درک نیستی ارتباط دهد و از این نسبت نوستالژی جاودانگی را در ما زنده کند.

در فیلم‌های اکسپرسیونیستی، جابجایی‌هایی میان نشانه‌ها صورت می‌گیرد تا از آنها احساسی از گرایش به امر قدسی ایجاد شود. این موضوع در کارهای **مورنائو** به‌ویژه فاوست آشکار است. در این اثر، معنای فوق‌طبیعی به وسیله پیچ و تاب‌هایی ظریف و جنبش‌هایی که از جادوی نور ساخته می‌شود، به‌وجود می‌آید. هیچ‌کس بهتر از خود مورنائو نمی‌تواند در این باره صحبت کند: «تراکم هیولایی اولین تصاویر و نوری که در تاریکی متولد می‌شود و از ظلمت عبور می‌کند، با آهنگی که گویا از گستره آسمان گوش را می‌نوازد... هنگامی که مفیستوفلس از فراز شهر نگاه می‌کند».

هیچ کارگردانی همچون **لانگ** نتوانسته است این چنین استادانه در وسط استودیو امری فوق‌طبیعی را تصویر کند، آیا آنچه ما می‌بینیم ردای بلند شیطان با چین‌های فراوان و بزرگش است که روی شهر را پوشانده یا ابری عظیم و سنگین است؟ آیا این ظلمت اهریمنی در کار نابودی نور اهورایی است؟

در صحنه کلیسا:

از میان کلیسا امواج نور، نرم و آرام به همراهی نغمه‌ای مذهبی به سوی گنبد بالا می‌روند و از دری که باز است می‌گریزند. در آنجا آنها بر هم انباشته می‌شوند و در برابر تاریکی و ظلمت صف‌بندی می‌کنند.

در آخر:

پرتوهای نور سراسر آسمان را اندک اندک به تصرف درمی‌آورند و در نهایت، آسمان چون حبابی از نور به نشانه لطف الهی و رستگاری کامل و نیک‌فرجام، می‌درخشد. با این همه می‌توان گفت خاطره‌ای که از فیلم به جا می‌ماند همانند اثری است که توسط یک شعر ویژه آراسته و پاکیزه شده است و بدون بازی با کلمات باید اضافه کرد که رحمت و بخشش در پایان کار، حضوری بس چشمگیر دارد (**لوته آیزنر**، پرده اهریمنی).

در تولیدات سینمایی اسکاندیناوی از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۳ نیز چنین مضامینی پیدا می‌شود. به عنوان نمونه، معنای شاعرانه اُو به شدت دلخراش که در آثار شوستروم و استیلر در ساختاری محکم و برگرفته از ناتورالیسم، تجسم یافته است می‌توان ذکر کرد. بدون شک عناصر طبیعی ـ محیط و برف ـ مکانی رویاگون می‌آفریند تا راه برای عرصه‌های معنوی باز شود. تقریباً تمامی سینمای سوئد از فضایی متناقض و چندپهلو اشباع شده است به طوری که تماشاگر در آن ردپاها را گم می‌کند. در سینمای سوئد واقعیت با نوعی ارتباط با جهان دیگر بنا می‌شود. شگفتی در اینجا یکی از ابعاد عالم است. در این سینما می‌توان از فضاهای بی‌پیرایهٔ فلکلوریک و افسانه‌ها بهره گرفت؛ همچنان که می‌توان با اصول مطرح مذهبی همراه شد.

شعری که در افسانه گوستابرلینگ، de Gosta Berling La Legende گنج آرن Tre'sor d'Arne و خانه قدیمی (Le Vieux Manoir) شناور است همچون درکی از توازن و شگفتی لذت‌بخش، بر مخاطب القاء می‌شود. افزون بر این در بخش پایانی این فیلم‌ها، شگفتی به وسیله ظهور بانوی شاگرین La Dame du chagrin به اوج می‌رسد «با تبسمی از شوربختی» و لباسی که **شکسپیر** بر اندام او پوشانده است. در سینمای کلاسیک سوئد هم شگفتی در اوج ظاهر می‌شود، اما در «صورتی بس اسفناک». فیلم ارابه شبح نمونه بسیار آشنا و بی‌تردید حیرت‌آور آن است. اگر فیلم **ویکتور شوستروم** پاره‌ای از ویژگی‌هایی که اعتباربخش شیوه اسکاندیناویایی است (زیبایی کوهساران، کلبه‌های محقر، راز و رمز فضاهای شبانه و چهره‌های پرداخت شده به وسیله نور) در خود نگه داشته است اما در آن از طریق روان‌شناسی و نمایشی کردن موضوع و به‌ویژه در بستری از شگفتی، آن «صورت بس اسفناک» را می‌توان یافت.

فوق‌طبیعت‌گرایی القاء شده از طریق عناصر «سورامپرسیون» (Surimpressions) قدرتی بود که در ۱۹۲۰ وجود داشت، روشی که امروزه برای چشمان ما که به طرق دیگر القا عادت کرده است در محاق و فراموشی قرار گرفته است. به قول **برازیلاش** (Brasillach) «این روش یگانه و غیرارادی برای به نمایش درآوردن یک تصویر

فیلم‌هایی که با امر قدسی ارتباط برقرار می‌کنند، از زاویه سلبی، به سوی سبکی واحد گرایش دارند و در ایجاد شگفتی، بدون هیچ محدودیتی کاملاً آزادانه عمل می‌کنند و از زاویه ایجابی، احساس جاودانگی و عشق، درون‌مایه‌های اصلی آنند

خون‌آشام / درایر

به این کارگردان تجدیدنظر کنیم. هرچند هنوز هم همشهری کین او بدیع و شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد و فیلم مکبث او نشان‌دهنده رنج و مشقتی است که او در کنکاش در تاریخ معرفت بشری کشیده است. با این همه اگرچه بانویی از شانگهای به عنوان یک اثر درخشان و موفق باروک در سینما تائید می‌شود اما ما در آن هیچ‌گونه بعد فوق‌طبیعی نمی‌بینیم. در اتللو ما شاهد درخششی هستیم که از ساختار باروکی آن برخاسته است. این پرتوافشانی چشمگیر، زاییده اندیشه‌ای مؤثر در مفاهیم زشت و زیبا، معصومیت و گناه، روشنایی و ظلمت است. آغاز نمایش اتللو، این اثر حزن‌انگیز، شاعرانه و دینی، با تشییع اجساد **اتللو** و **دزدمونا** شکل می‌گیرد و شأن معنوی درام را به تصویر درمی‌آورد. اما ویژگی این اثر، بازی باشکوه و هماهنگی است که میان مضامین روان‌شناسانه و اخلاقی فیلم با دکور، دریانوردان، توفان و جدال‌ها و کشمکش‌ها جریان دارد. انتقال تراژدی **شکسپیر** از طریق مونتاژی حقیقتاً بدیع، غوغایی بزرگ را در روح ما برپا می‌کند.

در این اثر، روحی مردانه و دلاور که در جستجویی بی‌ترحم و خونبارست، تحت فشاری کشنده از زهری تلخ، خرد می‌شود. زهری چسبناک و جهنمی به نام شک که به وسیله یاگو و رودریگو سرتاسر دنیای **اتللو** را به خود آغشته است. وحشت که یکی از عناصر آثار **شکسپیر** است در اتللو بیشتر از مکبث خود را نشان می‌دهد. تصویر کاملی از این عنصر در اتللو به نمایش درمی‌آید و یأسی که ما در هنگام خواندن این اثر بر چهره خویش می‌بینیم، در نهایت درخشش به تصویر درآمده است. این درست است که درجه‌ای از وحشت که در اعتقادات ماوراءالطبیعه بت‌پرستان عهد قدیم وجود داشت در تمدنهای بسیار کهن‌تر نیز بوده است. این همان وحشتی است که بیش و کم به شکلی مبهم در نمایش‌های مذهبی قرون وسطی جریان داشت. (تابو، کاری از **مورنائو** و **فلاهرتی** و از **آیزنشتاین**). اعجاب و ترس در این نوع آثار در شبکه‌ای از نشانه، توفانها، اشباح و سحر و جادو ظهور پیدا می‌کند. خارج از این شبکه، اعجاب دیگری نیز هست که تقریباً همیشه از طریق شخصیتی در دو وجه سرگشتگی و ترس خود را ظاهر می‌کند.

شکسپیر با دقت عناصر تیره و تار و روحیات پلید را تصفیه می‌کند و با خشنودی ساخته‌های خود را با اتخاذ شیوه‌ای ناب و سرشار از معنویت، ویران می‌کند. ایجاد اعجاب و شگفتی می‌تواند دلالت بر امر قدسی باشد: این کار می‌تواند جستجویی در تاریکی و آمیخته با شک و دودلی باشد. در این حالت جستجوی شگفتی می‌تواند در سبک‌های گوناگونی چون اکسپرسیونیسم، باروک و ناتورالیسم نمودار شود. به خوبی به نظر می‌رسد که نخستین سبک از میان سبکهای گفته شده با ظهور امر قدسی کمتر قرابت داشته باشد. در این زمینه بازخوانی تحلیل‌های ستایش‌آمیز کتاب **لوته آیزنر** درباره فیلم‌های سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۶ آلمان ضروری است: کتاب پرده اهریمنی L'Ecran demoniaque او تاکیدی است بر آموزه‌های **کراکوئر** در کتاب از کالیگاری تا هیتلر. جنبش اکسپرسیونیسم چیزی جز شکل اغراق شده مکتب رمانتیسم که در آن بخشی از روح پایدار و آمرانه آلمانی بیان می‌شود، نبود. این روح به ناگزیر برای پیوستن به عرصه‌ای کیهانی و فراواقعی از خود خارج می‌شود ـ این گسترش با سرمایه‌ای از استحالات عارفانه ـ درون راز و رمزهای آفرینش و با حذف شخص به نفع دنیایی که رسیدن به آن جز با شکستن ساختارهای سست و ناپایدار عملی نیست، به‌دست می‌آید. استفاده از شب به مثابه یک جهان، شیوه‌ای است مشترک میان اکسپرسیونیسم و باروک؛ اما در باروک یک ثنویت (دوتایی) ذاتی وجود دارد. در حالی که هنر در نزد کلاسیک‌ها بر پالایش روح (Catharsis) تقدم دارد اما هنرمندان باروکی در پی گسترش آن هستند، در صورتی که کلاسیک‌ها عهده‌دار تسهیل زندگی بشر به وسیله هنر شده‌اند ولی طرفداران مکتب باروک، در پی آزادی‌اند. و این آزادی گاهی از طریق عروج به آسمان یا تجربه ماندن در زمین و به عبارت دیگر از طریق قرار گرفتن در جایگاه خدا یا همانند مخلوقات دچار فاجعه شدن، حاصل می‌شود، زیرا جنبش باروک تحت‌تأثیر تقابل‌های دوقطبی است. این ثنویت مثلاً گاهی با تقابل بهشت و جهنم، خود را از اعجابی که می‌آفریند بهتر نشان می‌دهد.

پیچ و تاب‌های سبک باروک می‌تواند به درک یک فاجعه یا سقوط در مغاک منجر شود. درواقع، اکسپرسیونیسم شکل تغییریافته‌ای از سبک باروک را در خود دارد و یکی از قلمروهای شناخت است، که در آن انبوهی از فضاهای شبانه و مسموم راه حضور صبح و روشنایی را بسته‌اند. **لوته‌آیزنر** در بررسی زیبایی‌شناسی سینمای آلمان از سال ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۶، به این افکار پرشور خشنودی‌های عمومی توجه کرده است. این قرائت خشم‌آلود و هذیانی از روشنایی و روز و فرو ریختن هنجارها، ناگزیر معنای تازه و سرگیجه‌آوری از متافیزیک را می‌سازد.

اکسپرسیونیست‌ها از زندگی کابوس‌وار و غرق در نشانه‌های تهدیدکننده با معماری و فضاهای تاریک و روشن و با شوری برخاسته از خودآزاری، خود را درون عرصه‌هایی از معنویت، عقل و امر مقدس پرتاب می‌کنند که به مسئولیت خود که نفی و انکار پاره‌ای از جدی‌ترین ارزش‌هاست پاسخ دهند. اکسپرسیونیست‌ها که اغلب به وسیله یکدیگر ستایش می‌شوند روزنه‌ای نورانی برای کسی بازنمی‌گذارند.

همه‌ی فیلم‌هایی که عشق، این چیز غیرقابل انکار را می‌ستایند، تا امر قدسی تعالی می‌یابند. به شرط آنکه این ستایش از اغراض پلید شیطانی و سرمستی‌های فزاینده و اغراق‌آمیز یا از روی ترس و وهم نباشد

فاوست /مورنائو

خیال، در قلمروی ممنوع و فوق انسانی است». کوکتو در شعری، بنیادهای فکری نمایشی‌اش را چنین اظهار می‌کند:

کار من پرده برگرفتن از اسرار یا افشای خطاهای آفرینش نیست
من گذشته‌ام از اینها
نادیدنی‌ها (از آن شما)
من می‌گویم
فریاد بر کشیدن و دستها را برافراشتن بیهوده است.
گناه در لباسی هراس‌آور، جامه بدل کرده است
من به جذابیت آن چه زشت می‌نماید، می‌پردازم.
نیرنگ‌های مرگ و خیانت مرا فرامی‌خوانند. (کوکتو ، ایرا ۱).

مارسل ریموند هم توجه به دنیای فرشته‌ها، جادو و افسانه‌ها را نوعی تلاش در جهت چیره‌دستی می‌داند که آتش فریب را نه به مانند برانگیختن کیمیاگری‌های شاعرانه بلکه برای به گردش درآوردن جادو و خیالی نشاط‌انگیز برمی‌افروزد. (**ریموند**، بودلر در سوررئالیسم).

این فرشته‌گرایی بی‌شک قلبی پاک می‌طلبد، با مصرف منظم دارو نمی‌توان با این دنیا ارتباط برقرار کرد، درواقع نوعی سرنوشت است که برای آفریدن مرحله دیگری از هستی به کسی داده می‌شود. مرحله‌ای که فراتر از زمین خاکی است. قطعاً کوکتو این سطح از هستی را که ما توانایی دیدنش را نداریم لمس کرده است. با این همه آیا می‌توان حقیقتاً باور کرد نور سردی که او به ما نشان می‌دهد منشأش بهشت گمشده باشد؟ کسانی که می‌خواهند با مصرف دارو به عالمی خاص برسند بیشتر افرادی در خواب مغناطیسی‌اند تا خوابگرد، کوکتو از زمین نمی‌گریزد تا خودش را در دیاری عجیب و وحشتناک حبس کند، دیاری که در آن چیزی رشد نمی‌کند، بیابانی که ما را به تنگی نفس بیندازد.

دنیایی که کوکتو می‌سازد مثلا در فیلم‌های دیو و دلبر، ارفه بازگشت جاودانه و وحشت کودکانه ما از مکانی بسته اما غیرقابل تصرف است که هویتی استعاری و مقدس دارد. در آثار تئاتری‌ای که کوکتو ساخته است نیز از این مکانها به صورت یک غار اضطراب‌آور زیر دریا یا کاخی در ماشین جهنمی و قلعه‌ای در شوالیه‌های میزگرد، دیده می‌شود.

در فیلم دیو و دلبر ما شاهد گرایش به یافتن قاعده‌ای که از معادله‌ای معنوی و غیرمادی تبعیت کند، هستیم. همه فیلم، نظامی از نشانه‌هاست که اگر به خطوط اصلی و قوی امر قدسی نمی‌رسد، حداقل حرکتی موازی با آن دارد.

مسایلی که به سرنوشت دیو (زشت) در مقایسه با دلبر (زیبا) مربوط می‌شود مانند تقابل نمادین میان روز، روشنایی و شفافیت با شب، تاریکی و مُغاک است. سؤال از اینجا شکل می‌گیرد، چگونه این تاریکی هیولایی، اما نیرومند، با معصومیت و پاکی، تقدس و تبرک خواهد یافت؟ این درون‌مایه فیلم دیو و دلبر است. کوکتو با بهره‌گیری از پیچ و تاب‌های شعر تغزلی و تخیل، با راز و رمزهای رستگاری عارفانه، ارتباط برقرار می‌کند. بدون شک کارگردانی امور فوق‌طبیعی، گرایشی بی‌دینی او یا دست‌کم وابستگی به دیدگاهی مبتنی بر اسطوره‌شناسی شاعرانه را نشان می‌دهد. کوکتو با اصرار در بیان متین و در عین حال با ملاطفت، به قلمرو شخصیت دیو گام می‌گذارد و با تغییر چهره این محزون بزرگ به قیافه‌ای دیگر، ما را به سوی معنویت کهن یونانی و آسیایی هدایت می‌کند. مثلاً در آن جایی که مردی به حرکات موزون «باله فدر» (le ballet de phedre) می‌پردازد می‌توان مشابهت آن را با بخشی از تئاتر جادویی کهن یافت و در آن شگفتی و ترس مقدس را درک کرد.

به طور کلی فیلم‌هایی که بر محور امری نامعقول می‌چرخند در دو گروه قابل بخشند و این تقسیم نیز با توجه به حساسیت معنوی نویسنده یا کارگردان و قدرت سیکش صورت می‌پذیرد. فیلم‌هایی که با امر قدسی ارتباط برقرار می‌کنند از دو زاویه سلبی و ایجابی مورد بررسی قرار می‌گیرند. از زاویه سلبی فیلم‌هایی چون سرزمین بی‌ستاره، دست شیطان، ارابه شبح، مردی که روحش را فروخت، برای عشق آسمان، گریخته از جهنم، میثاقی با شیطان، یک شهر کوچک بی تاریخ و... قابل توجه‌اند. این فیلم‌ها به سوی سبکی واحد گرایش دارند و در ایجاد شگفتی بدون هیچ محدودیت و کاملاً آزادانه عمل می‌کنند.

از زاویه ایجابی آثاری چون مرده نافرمان، تصویر ژنی، معجزه در میلان و بویژه Peter Ibbetson ـ روایت دو موجود عاشق، که چون جسم فیزیکی‌شان از هم جداست در رویا به هم می‌پیوندند ـ قابل بررسی‌اند، در این دسته فیلم‌ها احساس جاودانگی و عشق، درون‌مایه‌های اصلی‌اند.

بنا بر رهنمود ار ـ پ ـ رگامی (R. P. Regamey)، مذاهب مبتنی بر وحی و غیروحی به «ارزش جاودانگی موجود در لحظه» نظر دارند و از همین طریق است که ما با تاریخ، عقیده و آیین مذهبی ارتباط می‌یابیم. سینما هنگامی که توانایی‌هایش را در جهت نمایش حضور «ارزش جاودانگی موجود در لحظه را در لایه‌های گوناگون هستی به کار گیرد، شایستگی نام سینمای مقدس را می‌یابد.

باید قبول کرد همه آثاری که در این زمینه به‌وجود آمده‌اند از ارزش یکسانی برخوردار نیستند و در ارایه قابلیت‌های تجسمی و تخیلی و ترسیم خطوط ساختاری و ذهنی خود قابل تمایزند. به طور کلی، سه نمونه سینما با صفت مقدس داریم: شکل اول آن، سینمایی است که واقعیت را تا سطح یک ریاضت پالایش می‌کند و به ارایه ریاضت و رنج کشیدن به عنوان پدیده بزرگ آیینی می‌پردازد مانند مصایب ژاندارک، Dies Irae، فرشته عصیان، دفتر خاطرات یک کشیش دهکده.

دومین شکل، از فلکلوری نیرومند و مؤکد ریشه می‌گیرد. این توصیف رئالیستی می‌تواند با اندوهی زیباشناسانه همراه شود. اندوهی که با فکر اصلی روایت همخوانی داشته باشد و اگر جز این شود فیلم متظاهر و اغفال‌کننده خواهد بود مثل فیلم خدا نیازمند آدم‌هاست و درجه این انحراف وقتی بیشتر می‌شود که سبک فیلم به استحکام و وحدت مطلوب نرسد مانند چمنزارهای سبز.[1]

در سومین جایگاه، ترس و دلهره، حضور کامل دارد چون اصل بر این است که «آنچه به نام رویدادهای عینی آدمها قلمداد می‌شود درحقیقت در راز و رمز کیهانی از پیش وجود داشته است در این شکل از سینمای مقدس، یک ملاحظه ساده، یعنی آزاد گذاشتن تماشاگر برای درک نسبت میان انسان و حضور امر قدسی، با تکیه بر شناخت خود، در نظر گرفته شده است. آثاری چون یازده فیورتی (Onze Fioretti)، دختر بانلاق، یک روز زندگی، معجزه و رم شهر بی‌دفاع در این جایگاه قرار می‌گیرند.

پاورقی:

*** منبع:**

Le Cinema et le sacre
Les Editions du Cerf, Paris, 1961

۱ ـ آمده آیفر، نو واقعگرایی و پدیدارشناسی، مجله کایه دو سینما، شماره ۱۷ (لازم به توضیح است که علاقمندان می‌توانند به ترجمه این مقاله آیفر که به فارسی انجام شده است مراجعه کنند: فصلنامه، فارابی، شماره‌های ۳۲ و ۳۳، بهار و تابستان ۱۳۷۸). (م.)

برای این که یک فیلم هویت قدسی پیدا کند، گذشتن از سطح فنی مناسب و دستیابی به ساختاری حقیقتاً متحول‌کننده از نغمه یا ندایی که همه اثر از آن منشأ می‌گیرد، ضروری است

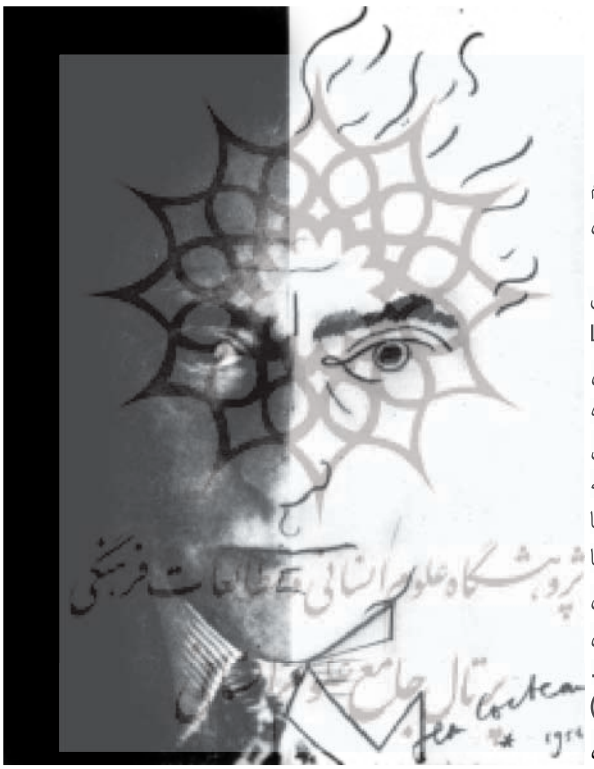
دیو و دلبر / کُوکتو

کمی تیره، بر اساس تصویری روشن انجام می‌شود تا حقیقتی درونی و فوق مادی آشکار شود» (**برازیلاش**، تاریخ سینما).

بنجامین کریستنسون در ساحری در گذر دوران La Sorcellerie a trarers les ages (۱۹۲۱) که از حیث تاریخی بسیار اهمیت دارد، این روش را در تولید شگفتی در یک حوزه کاملاً متفاوت جای داده است. شور حاصل از نگاه کردن به این اثر رنگارنگ (که می‌توان آن را با یکی از تابلوهای **بروگل** با نام کابوسها مقایسه کرد) همراه با مکاشفه‌ای عمیق، اعتمادی پایدار را به این روش، که به کار کریستنسون خصلتی پیامبرگونه بخشیده، در انسان برمی‌انگیزد.

در فیلمی چون خون‌آشام (Vampyr) از **کارل درایر** نیز ما با شکل کاملاً متفاوتی از همین روش مواجه‌ایم. این اثر در مقایسه با فیلم دیگر درایر به نام برگ‌هایی از کتاب شیطان که حکایت از اشتیاق در به‌کارگیری فضاهای باورنکردنی و خیالی دوران جوانی دارد کاملاً فرق می‌کند. در خون‌آشام (ساخته شده در فرانسه) درهم‌آمیختگی تغزل و سحر و فضاهای زاهدانه و پر رمز و راز، طعمی را که از یک اضطراب در روح و ذهن به جا می‌ماند، ایجاد می‌کند، درست مانند شرابی رخوت‌انگیز.

در اثر درایر شگفتی با قدرت در ما نفوذ می‌کند و بیننده به راحتی تصویر قهرمان را که در تشییع جنازه خود حضور دارد و به جنازه خود،



ژان کُوکتو

با چشمان درشت و گشوده آرمیده در تابوت، می‌نگرد باور می‌کند. به نظر می‌آید پرداخت خیالپردازانه و بهره‌گیری از نهان روشی در سبک **درایر** در جهت ارایه ساختاری است که در آن، نقشی از بیرحمی و شقاوت هم‌چون پدیده‌ای مطلوب و جذاب ساماندهی می‌شود. درایر از حکایت خون‌آشام‌ها و اشباح انگلیسی که تا اندازه‌ای نسبت به ارزش‌های مذهبی بیگانه‌اند، دور نیست.

بیست سال بعد ما این ترکیب میان شعر و معنویت مسیحی را در چند فیلم سوئدی بازمی‌یابیم که اثری چون جادو (La Sorciere) ازمیان آنها متوسط اما حداقل دو یا سه تا قابل توجه و حتی بی‌نظیر است. مثلاً در نمایی بی‌باکانه از قربانی خون (Le Sacrifice du sang) کفر و دنیاطلبی به شکلی غیرقابل انکار «ترس مقدس» را القاء می‌کند.

احساس تیرگی و تهدید که از فضایی هولناک سرچشمه می‌گیرد، در infandum مو بر بدن انسان سیخ می‌کند. درواقع، هر کارگردانی مبتنی بر اسطوره‌شناسی شخصی و تجربه‌های شاعرانه خود اثر خود را سامان داده است. همچنین در آثار **کوکتو** مثل خون یک شاعر، دیو و دلبر، ارفه شگفتی، گاه سوزان و گاه منجمد در قالب باروک خود را نشان می‌دهد که به نظر می‌آید با ویژگی‌های امر قدسی قابل جمع نیست.

قطعاً در اولین برخورد با آنچه گفته شد حسی از تعجب و ناامیدی به وجود می‌آید. به‌ویژه برای کسانی که در این نوع کارها به دنبال اثبات امر قدسی هستند. کوکتو در اپرا از کار خود می‌گوید: «موضوع نه پی بردن به راز فرشتگان و نه شکستن قفل دروازه نادیدنی‌هاست بلکه گام نهادن به وسیله نوعی