نئورئالیسم و پدیدارشناسی

آمه ده آیفره
ترجمهٔ مسعود اوحدی

«رئالیسم» از آن واژه‌هایی است که هیچ‌گاه نباید بدون یک وابستهٔ اسم به‌کار رود. آیا «نئو» ــ آن‌گونه که به سینمای رئالیستی پس از جنگ ایتالیا بسته می‌شود، منظور ما را تأمین می‌کند؟ با توجه به کاربُرد کم و بیش جهانی که این [پیشوند] کسب کرده است، پاسخ باید آری باشد. اما اگر، برعکس، بیاییم نقدهای بی‌شمار ــ حتی از سوی خودِ هنرمندان ــ را که به بحث در این مورد پرداخته‌اند بکاویم، و اگر توجه کنیم که همهٔ استفاده‌کنندگانش آن را با نوعی احتیاط در داخل کروشه یا با بیان معترضه (به‌طور خلاصه، بر ذمّه بد)، به‌کار می‌برند، [آن‌وقت می‌بینیم] که برای جستجوی چیزی که جایگزین آن شود، اغوا می‌شوند.

ولی آیا جستجوی آن «چیز» باید با نگاه به گذشته، از طریق فرآیند حذف، در یکی از جنبش‌های طبقه‌بندی‌شده توسط تاریخ زیبایی‌شناسی، «صورت پذیرد یا در آینده» در ژرفای ناشناخته‌ها، جایی که تنها نو [یا جدید] را می‌توان یافت، پیدا شود؟ آیا نئورئالیسم دیگربار به ترسیم نقشهٔ جهان‌هایی که تا حال نقشه‌برداری شده‌اند، پرداخته، یا به راه خود وارد عمل می‌شود؟ به عبارت دیگر، آیا تأکید (اکسان) باید روی «رئالیسم» باشد، یا «نئو»؟

واقعیت در سینما

شکّی نیست که رئالیسم سینمایی آغازش را از لومی‌یر دارد، مردی که هرگز تصور نمی‌کرد اختراعش بتواند چیزی بیش از ابزار بازآفرینی جهان واقعی باشد. اما از همان آغاز، این حقیقت که وی دوربین خود را در نقطهٔ خاصی قرار داد، در لحظهٔ خاصی فیلم‌برداری را شروع کرد یا خاتمه داد و جهان را بر سطحی صاف به‌صورت سیاه و سفید ثبت و ضبط کرد، کافی بود تا فاصلهٔ ناگزیر میان واقع و بازنمایی [واقع] را مسجّل کند. ناممکن‌بودن پوشش این فاصله بار دیگر توسط پدیدهٔ غریبی به‌نام ژیگاورتوف، مطرح گردید: ورتوف چنین

آلمان سال صفر ــ طنین صدای هیتلر در خرابه‌های برلین

تشخیص داد که اوج رئالیسم در سینما، فیلم مستند است؛ از همین‌روی نیاز به فیلم‌برداری در خارج از استودیو، بدون بازیگر یا فیلمنامه، مسلّم گردید. کمال مطلوب ورتوف قراردادن دوربین بر سر چهارراه‌ها و راه‌انداختن آن بود. اما پرسش این است که آنچه از چنین حدود غایی رئالیسم سر بلند می‌کند می‌تواند

فیلم، یا کار سینمایی شمرده شود؟ یا این‌که صرفاً مجموعه‌ای از عکس‌های متحرک است که می‌تواند سندی پراهمیّت برای برنامه‌ریزان شهری یا جامعه‌شناسان باشد، ولی چندان مورد علاقهٔ دست‌اندرکاران هنر نیست؟ ورتوف دریافت که اگر قرار باشد عکس‌هایی از این‌نوع به فیلم برگردانده شوند، باید آن‌ها را از ریتم خاصی که از طریق تدوین بر آن‌ها اِعمال می‌شود، بهره‌مند ساخت. از آن‌پس، دلمشغولی ورتوف با این وجه کار چنان نقشی اختیار کرد که وی به‌تدریج نسبت به یکایک عناصری که در دسترس داشت سلب علاقه کرده، و تنها نوعی موومان سمفونیک پرداخت‌شده را که ضربی بسیار حساب‌شده داشت حفظ کرد، در حالی که موضوع اصلی [اولیه] دیگر اهمیتی نداشت. بدین‌ترتیب، ما از همان نقطهٔ آغاز خام‌ترین انواع واقع‌گرایی، به هنر انتزاعی عودت داده شدیم. این دیالکتیک نمایانگر بن‌بست ناگزیری است که فیلم مستند، با داعیّه انفعال و باور به عینیّت بدون فاعل خود، به‌سوی آن هدایت می‌شود.

برای اجتناب از چنین بن‌بستی، جنبش حقیقت‌گرا [وریسم] در سینما، از آغاز اتّخاذ هرگونه طریق مستقیم خام‌دستانه نسبت به واقعیت را به‌نفع میان‌بُرزدن از راه واقعیت، یعنی میان‌بُر از راه هنر و تعقّل، ردّ کرد. هنرمند رویدادی را در نظر می‌گیرد و به عمد و سنجیده جهت راست‌نمایی و تشبّه به واقعیت، آن را بازسازی می‌کند، و از آن‌جا که می‌داند «اَشکال» هنرش همواره باید محتوای واقعی را تراش داده و از آن بکاهد، دقّتی اعمال می‌کند تا با تیره‌ترکردن بیش‌تر سایه‌ها ــ سیاه‌کردن آن‌ها، حقیقت‌گرایی هوشمندانه، با تمامی بازی‌هایش در درجات مختلف خاکستری ــ یا به‌وسیلهٔ شدّت‌بخشیدن به نور، که تمامی درجات گُلگون، از تیره‌ترین سرخ تا روشن‌ترین صورتی، از گرمیون تا کلوش، را از طریق رئالیسم جامعه‌گرایانه به‌دست می‌دهد، جنبه‌های خاصّ یا برجستگی‌های آن را نمایان‌تر کند.

نئورئالیسم و پدیدارشناسی

نئورئالیسم را چگونه باید در دورنما قرار داد؟ آیا صرفاً به‌عنوان تغییرشکلی از «وریسم» باید به آن نگریست، یا اذعان داشت که نئورئالیسم راهِ دیگری برای خلاصی از بُن‌بست دیالکتیک مستند یافته است؟ برای احتراز از بحث‌های انتزاعی، بیاییم مبنای مباحثه را بر نمونه‌ای قرار دهیم که از لحاظ تمامی نیّات و اهداف، نئورئالیست می‌نماید، یعنی سکانس نهایی فیلم *آلمان در سال صفر*.

این فیلم، ابعاد متعدّدی دارد، اول، بُعد مستند، وضعیت آلمان بعد از جنگ؛ سپس ابعاد روانشناسانه، روانشناسی اجتماعی که آثار مخرّب تعالیم نازی را نشان می‌دهد. و نیز شاید، بُعد روانشناسی فردی کودک. اما بداعت کار از همین‌جا آغاز می‌شود زیرا دلمشغولی اثر، به‌هیچ‌وجه روانشناسی کودک یا نوجوان نیست (سینما تاکنون از این نوع روانشناسی‌ها بسیار داشته است). کار، تجسّمی است کاملاً متفاوت، دقیقاً محسوس و همه‌گیر از تلقّی انسانیِ کودکی در شرایط معیّن. نه آزمون احوال و افکار، نه دیالوگ درونی و نه حتی در غالب اوقات دیالوگ برونی، نه بازی با حالت چهره، خلاصه آن‌که هیچ تعلق خاطری به روانشناسی به مفهوم رفتاری آن وجود ندارد. در این‌جا، ما کاملاً در ورای روانشناسی قرار داریم و این هیچ ارتباطی با یک‌سری انعکاسات متوالی ندارد. در عوض، مسئله، تلقّی انسانی در تمامیّت خود است که به‌شیوه‌ای «طبیعی» به‌وسیلهٔ دوربین ضبط و ثبت شده است. برای درک آن عنصر کاملاً بدیع در این فراگرد، فقط لازم است پی ببریم که کودک در هیچ‌کجا احساس «بازی» [ایفای نقش] یا بازیگربودن را ارائه نمی‌کند. امکان ندارد بتوانیم بگوییم که او نقش خود را خوب، یا بد «بازی می‌کند». در آن معنا، کودک داخل بازی نیست، همان‌طور که بیننده در

آلمان سال صفر ــ «ادموند» و پدرکُشی

کم و زیادِ هم‌دردی یا بیزاری دخیل نیست. کودک فقط زندگی می‌کند و در برابرمان وجود دارد، و در «هستی»اش فراچنگ دوربین سینما آمده است. در تضاد با این امر، نگاه کنید به **کوچی** (Kucci) کوچک در در *هر جای اروپا* یا نوجوانِ فیلم *آخرین تعطیلات*، یا پسرک وحشی، غالب اوقات، همهٔ آن‌ها «خوب بازی می‌کنند». بدین‌معنا که احساساتی را که فیلم‌ساز تصور می‌کند آن‌ها باید تجربه کنند، در عالی‌ترین شکل ممکن ارائه می‌دهند. مورد فعلی، آن احساساتی که تلقّی کودک بتواند پاسخگویش باشد چیست؟ احساس تأسف، پشیمانی، یأس، گیجی؟ هیچ‌کدام از این نسبت‌ها، یا ترکیبی از همهٔ این‌ها هم قانع‌کننده نیست. چرا که در این‌جا ما با مسئله تلقیّات و برداشت‌های جامع انسانی یا بهتر بگوییم، برداشتی هستی‌گرایانه، روبرو هستیم. آنچه اهمیت دارد وجود کودک به‌عنوان یک هستی مستقل است؛ از همین‌روی کودک «بازی» نمی‌کند.

اگر آنچه که گفته شد درست باشد، ما از ورای روانشناسی گذشته و ــ البته تعجبی هم ندارد ــ به حوزهٔ اخلاق یا متافیزیک رسیده‌ایم. اجباری نداریم که روسلینی را به فیلسوفی مبدّل کنیم تا بتوانیم به چنین حسابی برسیم. روسلینی فقط باید یک انسان باشد تا یک تلقّی انسانی را در تمامیّتش تجسّم بخشد. آنچه که از این میان پدیدار می‌شود برحسب ضرورت، معنای تام و تمام وجود است آن هم نه به شکل تزی که فیلم در صدد ارائه آن باشد، یا حداقل به ترسیم آن بپردازد که البته پیش از فکر آفرینش فیلم یعنی ــ اگر بخواهیم عبارتی را که اکنون رایج است به‌کار بریم ــ آن‌گاه که ماهیت بر وجود مقدّم و ملموس است. و ابهام معنا نیز در همین‌جاست. بعضی در این فیلم نابسامانی اقتصادی جامعه زوال‌یافته‌ای را می‌بینند که در وجود کودکی متبلور شده و او را به قتل می‌رساند؛ بعضی دیگر کلاً قطبی‌شدن پوچی را؛ در دنیایی که مردمانش به زیادت و افراط گرویده‌اند و همه چیز فاسد و پوسیده است. بعضی دیگر هم در فیلم نشان از جهانی می‌بینند که در

آن مهر خداوندی از میان بازی اندوهبار و خونین رنج‌های انسانی ره به جایی نمی‌برد مگر در قالب آن موجودی که بر سر کودکی مُرده زانو زده است. روسلینی هیچ تصمیمی اتخاذ نمی‌کند. پرسش مطرح می‌کند. در برابر یک تلقّی هستی‌گرایانه، روسلینی راز هستی را به میان می‌کشد.

روشن است که چه چیز این تلقّی را از جنبش‌های «وریست» و مستند متمایز می‌کند. عنصر مستند در این فیلم هیچ ادّعایی بر هیچ‌گونه «عینیّت» انفعالی خاص ندارد؛ شیوهٔ ارائهٔ «خنثی» در آن، هیچ‌گاه سرد یا غیرصمیمی نیست. اگر تخلّل و تز در این اثر نقشی نداشته باشند، در عوض آگاهی و تعهّد همواره وجود دارند. بحث و جدل اجتماعی هست، اما تبلیغات نیست. ولی بالاتر از هر چیز، عینیّات، ذهنیّات، مسائل اجتماعی و غیره، هرگز فی‌نفسه مورد تجزیه و تحلیل قرار نمی‌گیرند، این‌ها به‌عنوان کلیّتی حقیقی و عینی در کمال تازه ــ هستی ــ یافته‌اش، ثبت شده است. کلیّتی مثل یک توده (بلوک) زمانی و در عین‌حال حجمی، و از ما لحظه‌ای یا حرکتی کوچک هم دریغ نمی‌شود. در مواجهه با این کلیّت، تلقّی بیننده به‌ناچار یکسره عوض می‌شود. دیدن به‌صورت یک عمل (کُنش) درمی‌آید زیرا همه چیز به زیر پرسش می‌رود، پاسخ طلبیده می‌شود، عمل یا اقدام خواسته می‌شود. این، یک فراخوانی همگانی به آزادی است این‌که چگونه فیلم‌ساز ما را رو در روی یک رُخداد انسانی قرار می‌دهد، خود نکته‌ای جالب‌توجه است، رُخدادی که در تمامیّت خود فراچنگ آمده، اما فیلم‌ساز از تجزیه یا تحلیلش می‌پرهیزد و صرفاً به پژوهش آن پرداخته به شکلی غیرانتزاعی توصیفش می‌کند و چنان کاری می‌کند که ما در اثنای مشاهده، احساس تماشای نمایش را از دست می‌دهیم و وقوف به بازی بازیگران در ما محو می‌شود. به‌عبارت دیگر، با دادن اولویّت به وجود در برابر ماهیت آن هم در همه چیز، روش کار به‌طور عجیبی به آنچه که فلاسفه آن را توصیف پدیدارشناختی می‌نامند، نزدیک می‌شود.

تردیدی نیست که این روش با مختصر تفاوت‌هایی در معنا، بسته به اصول و آیین‌های هم‌بسته با آن، تعبیر شده، ولی با توجه به این‌که هنرمند ــ که متفکّر حرفه‌ای نیست ــ ممکن است به‌طور مشروع از چیزها کمی فاصله اختیار کند. نمی‌توان مُنکر شد که روسلینی و معدودی دیگر، سعی کرده‌اند بنا به گفتهٔ هوسرل Zuden Sachen Selbst : (Husserl) «به‌سوی خودِ چیزها» بروند، و آنچه را که چیزها از طریق خودشان عیان می‌کنند زیر پرسش قرار دهند. آنچه بیش از هر چیز به‌چشم می‌خورد، روش آن‌ها در طی مسیری خلاف مسیر تجزیه و تحلیل، پایان‌دادن به هرگونه نگرش جزءگرایانه نسبت به انسان و جهان، خودداری از پژوهش نافذ در «سیرت‌ها» و «محیط‌های اجتماعی»، قراردادن تمام آن‌ها در پرانتز، و در یک معنا سعی در ادراک دریافت کلّی آن چیزی است که پیوسته همانند هستی در زمان، یا هم‌چون رخدادهای انسانی که تمامی راز کائنات در آن‌ها حضوری مشترک دارد، کامل است. به‌عبارت دیگر، راز هستی جایگزین وضوح ساخت می‌شود.

این خلاف جهت چشم‌انداز، که شاید برای سینما تازگی داشته باشد، در دیگر زمینه‌های هنری، و به‌ویژه در رُمان ــ خیلی پیش از آنکه فلاسفه این وجه و شیوهٔ بیان را برگرفته، مورد استفاده قرار دهند و آن را به‌صورت تئوری درآورند ــ تجربه شده است.[1]

آیا نمی‌توان چنین استدلال کرد که هر دو حاوی کوشش‌هایی در جهت توصیف مستقیم تجربه ــ آن‌چنان‌که هست، بدون ملاحظهٔ منشأ روانشناسی آن یا تبیینات علّی که مورّخ یا جامعه‌شناس می‌تواند فراهم آورد ــ می‌باشند؟ نوعی بررسی تشریحی جمعی از پدیده‌ها آن‌گونه که خود را در زمان و فضا عیان می‌سازند، (در برابر قوانین ثابت و انتزاعی که بر چنان

پدیده‌هایی حاکم‌اند)، واقعیات برترینی که آن پدیده‌ها مظاهر و جلوه‌های آن، یا نقد هنجاری مشروعیّتش به‌شمار می‌روند؟ این دقیقاً همان تعریفی است که توسط مرلوپونتی (Merleau-ponty) در مورد پدیده‌شناسی از یک‌طرف، و نیز توسط لالاند (Lalande) در کتاب *واژگان فلسفه* ارائه شده است. واضح است که قابلیّت اعمال واژهٔ «بررسی» جای بحث دارد. در بهترین حالت ممکن، حذف این واژه خود زمینهٔ کافی برای حذف خصلت پژوهش یا فلسفه از آثار روسلینی و دوس پاسوس (Dos passos) ــ چیزی که آن‌دو هیچ‌وقت ادعایش را نداشتند ــ فراهم می‌کند؛ ولی شاید انکار آن جنبش زیبایی‌شناسی را که روسلینی یا دوس پاسوس نماینده‌اش هستند توجیه نکند، جنبشی که عنوانی دقیق‌تر از نئورئالیسم، مثلاً رئالیسم پدیدارشناسی، اختیار می‌کند.[۲]

هنر در رئالیسم پدیدارشناسی

همواره فرض بر این است که آنچه درباره‌اش صحبت می‌کنیم یک جنبش زیبایی‌شناختی است. طرد «سبک» مستتر در رئالیسم پدیدارشناسانه مسلماً بیان عزمی در جهت یافتن مکانی خارج از حوزه هنر است. اما برای احتراز از احتجاج در خلأ، بیاییم به اثری ویژه یعنی «دزدان دوچرخه» ویتوریوده‌سیکا نگاه کنیم. این‌جا با مردی طرف هستیم که در جستجوی دوچرخهٔ خویش است، او فقط «مردی که پسرش را دوست دارد» نیست، کارگری است که عاجزانه خود را درگیر تلاش برای دزدیدن دوچرخهٔ دیگری می‌کند، مردی که، سرانجام نمایانگر محنت طبقه‌ای زحمتکش است که تا حدّ دزدیدن ابزار کارش تنزّل کرده، اما در محاصرهٔ توده‌ای از واقعیت است که نشانه‌ها و آثاری از دنیای ما دارد، نشانه‌هایی هم‌چون: دوستان، کلیسا، طلبه‌های مباحثه‌جوی آلمانی، و ریتا هیورث در یک پوستر سینمایی. و این به‌هیچ‌وجه صرفاً دکور نیست، تقریباً در همان سطحی که کارگر درماندهٔ ما «وجود» دارد، این نیز وجود دارد.

البته، این نشان‌دهندهٔ طرد یا وازدن گزینش است، ولی مگرنه این‌که هنر چیزی دربارهٔ گزینش است؟ بله، اما انتخاب لزوماً انتخاب وسیله است. در این مورد وسیله کاملاً دقیق و سختگیر است. مسئلهٔ مهم این است که خودِ رئالیسم این اثر تنها از طریق استفاده از وسایلی که بسیار دقیق‌تر، موشکاف‌تر و آگاهانه‌تر از هرچه که به کامل‌ترین نوع آنیّت منسوب است، می‌تواند تحقق یابد. رئالیسم پدیدارشناختی، همانند روشی که آن را القاء می‌کند (ولی به مفهومی متفاوت)، حاصل نوعی «پرانتز» یا «کپسوله‌شدن» است. بین دو کمان پرانتز، اثر قرار دارد؛ آن بخش یا تکّه‌ای از جهان که به بیننده دقیقاً آن حسّ حاضرنبودن در صحنهٔ رویداد را می‌دهد، حتی صحنهٔ رویدادی واقع‌گرا. اما بیرون از دو کمان (پرانتز) «من» برتر قرارداد که همانا *مؤلف* است ــ همان‌که قیمت واقعی تلاش هنری لازم جهت دست‌یافتن به حسّ واقعیت را می‌داند و این حسّ را به تماشاگر می‌دهد که او، *مؤلف*، هرگز به داخل پرانتز پای نگذاشته است. مسلّم است که هنر نامتناهی ملزم به سازمان‌دهی یک روایت، ساخت میزانسن و رهبری بازیگر است و در عین‌حال ارائه این حسّ نهایی که نه روایتی وجود دارد، نه میزانسنی، و نه بازیگری درکار دخالت دارد. به‌عبارت دیگر، ما بار دیگر با رئالیسم مرحله دوم سروکار داریم که ترکیبی از جنبش‌های مستند و «وریست» (حقیقت‌گرا). همراه با «وریسم» این واقعیت نیز همراه شد که آرمان رئالیسم اولیه (مرحله اول) نمی‌تواند مستقیماً با بازسازی واقعیت به‌دست آید؛ حالا این باور که رهیافت نامستقیم باید شکل اسلوبی‌کردن رویداد را اختیار کند، وارد عمل شده بود. توهّم کامل زیبایی‌شناختی از واقعیت تنها می‌تواند از اعمال ریاضت در طرق و وسایلی که نهایتاً در آن‌ها هنر بیش‌تری نسبت به هر یک از اشکال مختلف اکسپرسیونیسم یا کنستراکتیویسم وجود دارد، منتج

نمایی از فیلم دزد دوچرخه

شود.

نخست ریاضت و پرهیزکاری فیلمنامه را بررسی می‌کنیم. مسئله، دیگر فیلمنامه‌ای نیست که بر طبق فلان منطق بی‌عیب و نقص دراماتیک با تقابل‌های روانشناختی دقیق به‌خوبی «ساخته» شده باشد. مسئله، در باب معماری نیست، در باب هستی است. اگر هنرمندی شایستهٔ اتّصاف به صفت الهی خالق (در هر مرتبه‌ای) می‌شود از همین‌جاست. او به‌ندرت تنهاست. تیم‌های فیلمنامه‌نویسی ایتالیا بسیار مشهوراند. همواره سعی بر این بوده که به‌عنوان مسئله‌ای تبلیغاتی از آن یاد کنند اما ریشه‌های آن عمیق‌تر، و در حسّ غنای پایان‌ناپذیر زندگی قرارداد که یک‌تنه نمی‌توان در برانگیختن آن موفق بود. زاواتینی (Zavattini) و دسیکا (Desica) ماه‌ها روی فیلمنامهٔ *دزدان دوچرخه* کار کردند تا این باور را در مردم به‌وجود آورند که مسئله عمیق‌تر از تبلیغات و شهرت‌پراکنی است.

ریاضت فیلمنامه با ریاضت *میزانسن* و بازیگران کامل می‌شود (که آندره بازن به شیوه‌ای تحسین‌برانگیز در مقالهٔ خود برای نشریهٔ اِسپری (Esprit)، نوامبر ۱۹۴۹، آن را تحلیل نموده است). البته این همواره نیازمند وسایل کمکی جهت اطمینان از امر است، مثلاً، این‌که واردکردن و راه‌انداختن دوربین در کار فیلم‌برداری یک صحنهٔ خیابانی موجب انقطاع و گسیختگی آشکاری نشود و یا کارگر و پسرش نقشی بیش از خودِ دوچرخه اختیار نکنند. در رئالیسم پدیدارشناختی، هنر در چارچوب همان کُنشی پای می‌گیرد که به‌وسیلهٔ آن در جستجوی نابودی خود برمی‌آید. اما به آن آگاهی کامل دارد و طبعاً آن را به ادعای خود در معتبربودن به‌عنوان هنر مبدّل می‌سازد. معنا و تعبیر ما ضمناً نیازمند درنظرداشتن این حقیقت است که همه چیز چنان فیلم‌برداری می‌شود که بافت فشرده‌ای از زندگی ایجاد نماید که ــ به زبان تفکّری که به قبل از سارتر برمی‌گردد ــ تنها سنجهٔ حقیقی زیبایی است. برای همین است که طبقه فیلم‌های نئورئالیست که دلمشغولی‌های شکلی آن‌ها واضح است (بهترین نمونه‌اش زمین می‌لرزد) نمی‌تواند به‌عنوان ادلّه‌ای علیه دیدگاه‌هایی که اکنون بیان گردید، آورده شود. اگر این فیلم‌ها به‌عنوان آثار پدیدارشناختی معتبر درنظر گرفته شوند ــ و معتقدم که این حداقل در مورد *زمین می‌لرزد* صحّت دارد ــ نمی‌توانند هم‌چون فیلم مسیح *پاکدامن*، صرفاً از لحاظ ربط و پیوستگی بین گرایش نئورئالیستی و سنّت بزرگ نمایش‌های عظیم ایتالیایی، سنّت‌های اُپرایی و باروک، توصیف شوند. حتی در این فیلم‌ها «زیبایی»، بیش‌تر بافت فشردهٔ زندگی در آن‌هاست تا عملکرد جنبه‌های شکلی‌شان. کیفیّت ملموس (ماده) موضوع و تودهٔ انسانی قابل سنجش و تعمق آثار نئورئالیستی هستی شکل آن‌ها را می‌نمایاند. یا اگر مسئله را دقیق‌تر بررسی کنیم، آنچه که باید شناخته و درک شود پیوستگی دو عنصر، یا تقابل اعمال فطری و تعمّدی آن‌هاست. گفته شده که یک پوستر نباید خیلی زیبا باشد چون رهگذر ناظر هیچ‌وقت از سطح به عمق نرفته و به نکته واقعی کار نخواهد رسید. البته به‌طور کلّی چنین نیست. در کنار شکل خنثی جایی برای هنر فراناب وجود دارد، یک نوع زیبایی ابزاری که هم سرشار و هم شفّاف است. یک نقاشی اثر ورمیر (Vermeer) می‌تواند هم زنی توربافت در کنار پنجره باشد و هم جلوهٔ زندگی خوش‌پرداختی از آبی، خاکستری نقره‌ای و نارنجی بسیار کمرنگ که از

سطحی تقریباً فربه، گوشت‌آلود و مخملین ساطع می‌شود. همین تجربه می‌تواند از سوی ماهیگیران سیسیلی واقعی در اثر ویسکونتی (زمین می‌لرزد) فرا آید. شکوهی (شکوه در مفهوم تقریباً معنوی کلمه) که ویسکونتی ماهیگیرانش را در آن می‌پیچاند، حجابی نیست که آن‌ها را از نظر پنهان بدارد، این چیزی است که آن‌ها را قابل مشاهده می‌کند. می‌دانم که این زمینهٔ پرمخاطره‌ای است و می‌دانم که اکثراً فیلم‌های دیگری با جهتی مشابه در دام زیاده‌روی‌های خود افتاده‌اند، ولی دست‌کم در این مورد امکان ندارد بتوان در قالبِ صورتی از دیدن نوعی تحقیرِ بود شناختی، که نسبت آن به بی‌طرفی تعمّدی و سنجیدهٔ دزدان دوچرخه مثل نسبت عرفان به ریاضت است، احتراز نمود.

واقعیّت انسانی و مفهوم آن

گرایش‌های زیبایی‌شناختی بسیاری وجود دارد که شاید با رئالیسم پدیدارشناختی در تضاد باشند، مقتضی‌ترین این‌ها (Piece à Thème) یا درام مبتنی بر درونمایه، است. ویژگی ثابت آن‌ها نوعی ورازوی اثر است که شکل یک هدف عَرَضی و بیرونی خاص را به خود گرفته و لزوم جستجوی دایم آرمان معنای خالی از ابهام را در ساده‌ترین شکل آن پیش می‌آورد. این، هرچقدر هم که تعبیر دشوار باشد، در نقطهٔ مقابل رئالیسم پدیدارشناختی قرار دارد که عزمش نه دخالت در رویدادها و نه جذب مصنوعی اندیشه‌ها و عواطف در آن‌هاست. اما طبیعت همه شمول رویداد هم ویژگی واقعیت فضایی ـ زمانی را دارد و هم رابطه‌ای با آگاهی و وجدان بشریّت ـ که بخشی از هستی آن، و «معنا» و «مفهومش» می‌باشد. از آن‌جا که این «مفهوم» تنها با آگاهی‌ای که هیچ‌وقت جداً متوجه هدفی خارجی نیست، قابل درک است، می‌تواند همواره توسط آگاهی و بر طبق استاندارد و تئوری‌هایش، یعنی جهان‌بینی خود، دقیقاً همانند خود جهان واقعی، تعبیر و رنگ‌آمیزی شود. حاصل کار ابهامی بنیادین است.

شرط، البته، این است که به رویداد اجازه داده شود کامل‌بودن خود را حفظ کند. کم‌ترین دخالت از لحاظ هرگونه پرداخت، که طی آن مؤلف بخواهد تعبیر شخصی خویش را از معنای باطنی آشکار نماید، کلّ کار را به مصالحه برگزار کرده است. بار دیگر با پیام روبرو هستیم. این نشان می‌دهد که فیلم‌های مدّعی هستی‌گرابودن هم‌چون: *کار از کار گذشت* یا *دست‌های آلوده* چه‌قدر از تعلّق به پدیدارشناختی به‌دورانند. ژان پل سارتر به‌وضوح نسبت به تم‌هایی که سروکارش با آن‌هاست (اگر نگوییم نسبت به پیام) تعهّد دارد؛ برخلاف کافکا، که سارتر او را به‌خاطر درگیری و شرکت در موقعیتی تک‌سازشده و رویدادی کامل می‌ستود، فقط تحت تحلیل منتقدان نیست که همه چیز به‌صورت مسئله درمی‌آید؛ برای زنده‌کردن هر چیزی مؤلف باید متعهد باشد. چنانچه جز این بخواهیم عمل کنیم احتمالاً لازم است نه یک فیلسوف، بلکه شخصی برخوردار از نبوغ زاواتینی... یا پالی‌یه‌رو (Pagliero) باشیم.

فیلم پالی‌یه‌رو، *مردی در شهر*، در حقیقت تصویر قابل توجهی از تمامی آن چیزهایی است که در مورد رئالیسم پدیدارشناختی گفته شد، و در عین‌حال، این فیلم ابعاد اخلاقی و ارزشمند دیگری نیز ارائه می‌دهد. *مردی در شهر* ضمناً شرحی بسیار دقیق از وضعیتِ همه ـ شمول بشری، و تمامی رویدادهای بزرگ و کوچک که این وضعیت آن‌ها را جمع آورده، به‌دست می‌دهد. هیچ‌گونه شخصیت اصلی که بقیه صرفاً نقش‌های کمکی یا فرعی در مقابل او داشته باشند، در این فیلم وجود ندارند. همه حضوری به‌تساوی دارند ـ آن برزیلی تنومند، آن به‌ظاهر قاتل، و آن کافهٔ دورافتاده همه مانند یکدیگراند. زندگی‌ها، گاه آمیخته و گاه جدا از هم، ولی پهلو به پهلوی هم رقم می‌خورند. پایان واقعاً پایان نیست: انسان با این حسّ خلوت می‌کند که همه چیز می‌توانست ادامه یابد. و وقتی

چشمِ منتقد مضامین را قیاس یا استقراء می‌کند این‌ها چنان جزو گوشت و خونِ چیزها هستند که واضح و عیان‌کردن آن‌ها لودادنشان است. اما به‌هرحال از آن‌جا که این‌ها وجود دارند نیازمند آن‌اند که مورد اشاره قرار گیرند، مسئلهٔ سوءتفاهم: آن به‌اصطلاح قاتل بی‌گناه است، پوچی: مردی کسی را به اشتباه می‌کُشد زیرا مقتول را به‌جای کسِ دیگری گرفته است، تنهایی کسی که به حضور در جمع عادت دارد، هیچ ارتباط درست و حسابی بین یک شخص و شخص دیگر که یکدیگر را دوست داشته، یا از هم متنفر باشند ردّ و بدل نمی‌شود و عشق چیزی بیش از تماس پوست‌ها نیست: کودکی که جایش این‌جا نیست دایماً به خیابان، به بیراهه کشانده می‌شود. بزرگسالان نیز از دل‌آشوب هستی رنج می‌کشند و تا اندازه‌ای با خود بیگانه‌اند. آن‌ها همه زنده‌هایی برای مُردن‌اند. آن کارگر با «دک و پوز زشت» یا آن‌طور که غالباً خطابش می‌کنند «مُرده‌شوی صورت» نمی‌تواند کار پیدا کند و سرانجام به وضعی مسخره کشته می‌شود. آن زن که نمی‌تواند هیچ‌گونه عشقی بیابد و با گاز خودکشی می‌کند. آن مرد سیاه که از مرضِ سل می‌میرد، و در واقع شرایط کاری او را کشته است. «همه فانی‌اند» و این‌جا کسی به مرگ طبیعی نمی‌میرد. هیچ‌کدام از این مردم از موقعیت خود رهایی ندارد و در آخر به‌وضوح احساس می‌کنی این قایقی که عازم دریا

می‌شود نشانهٔ فرار به «جزایر رَحمت» نبوده، بلکه قاتلان حقیقی و ظاهری، هر دو به وضعیتی تازه عزیمت می‌کنند که معلوم می‌شود مثل همان وضعیت اول است. آن‌ها موقتاً «خلاص» شده‌اند ولی هرگز موفق نخواهند شد از وضعیتی که به‌طور دایم در پیرامون آن‌ها منعقد می‌شود رهایی یابند.

و عنصر شکلی به طرز عجیبی به این مردم چفت می‌شود. به‌طور خلاصه در یک کلام می‌توان گفت: فیلم «یک‌نواخت» است. جلوهٔ نور زُمخت و خالی از زرق و برق است، نوری است نه جوّی، که بی‌دوام و شکننده، با زاویهٔ تابش و خشن. گیراترین تصویر آن، مرد مجروح روی برانکارکه از دیوارهٔ شیب‌دار مُشرف بر اسکله بالا می‌آید، استعاره‌ای است هستی‌گرا از شدّت و قدرتی نامعمول ــ «دیوار»ی که فراسوی آن تنها هیچی و مرگ خواهد بود. دیوار، آن‌جا برای «نمادپردازی» معیّنات[۳] هستی نیست، دیوار «همان» هستی است، که در معیّنات منجمد شده، به‌صورت شیء درآمده و صورت دوام سرد و سختی کور اشیاء را به خود گرفته است. در این‌جا از فضای مه‌آلود بندر «لوهاور» در فیلم مارسل‌کارنه یا نور درخشان فیلم‌های ایتالیایی، که هر یک به شیوهٔ خود برانگیزانندهٔ افق‌های فرا ـ انسانی‌اند، خبری نیست. این شبکهٔ فولادین است که این افق‌ها را ــ دیوار را ــ که حامی درهای بستهٔ محبس انسانی است، محافظت می‌کند. محبسی که در آن محکوم به آزادی شده‌ایم. غیبت کامل موسیقی، در کنار حاشیهٔ صوتی سنگین و ساینده، بار دیگر بر این جنبه تأکید گذاشته و از هرگونه جلوهٔ مهیّج جلوگیری می‌کند.

بدین‌ترتیب، این مفهوم هستی‌گرایانه، یا دقیق‌تر بگویم، مفهوم سارتری است که پالی‌یه‌رو وادارمان می‌کند آن را به رویدادهای فیلم ببخشیم، رویدادهایی که او به‌شیوهٔ پدیدارشناختی توصیف می‌کند. اما از آن‌جا که پالی‌یه‌رو این کار را با حسّ کاملاً متفاوتی از

لحاظ خواست‌های اثر، و عنایت کاملاً متفاوت نسبت به واقعیت ملموس و روش (متد) کار، انجام می‌دهد، متمّمی بر تحلیل‌های گذشته می‌آورد که به طریقی متفاوت از فیلم‌های خود سارتر، ارزشمند است. یعنی، بدون هیچ‌گونه انحراف و اعوجاج، تأثیرات دیدگاهی چنین آشکار هدایت‌شده از جهان و انسان را اعمال می‌کند. به‌نظر می‌رسد هایدگر حق داشت که در مخالفت با هوسرل بر این نکته تأکید ورزد که وصف هستی همواره و لزوماً اندیشه‌ای که ما از آن (هستی) داریم را تأیید می‌کند، زیرا آن اندیشه از هم‌اکنون یک عنصر، وجه، و عامل خود هستی است. بنابراین تبریک‌گفتن به روسلینی، دسیکا و زاواتینی به‌خاطر رخصت آزادی تعبیر که به تماشاگران بخشیدند، کمی زودهنگام بود. اگر چنین به‌نظر می‌رسد که دنیای آن‌ها کم‌تر با بینششان مشخص می‌شود، بی‌تردید به‌واسطهٔ آن است که گزینش آن‌ها در سطحی کاملاً متفاوت قرار داشت، در آن‌جایی که کلام گابریل مارسل می‌تواند مصداق پیدا کند که: «آن هستی‌ای که معطوف به فرارَوی نشود به ورطهٔ تحریف، تزویر و معیّنات سقوط خواهد کرد». بنابراین به زیر پرسش‌بردن تجسّمات مسحورکنندهٔ پالی‌یه‌رو بی‌فایده خواهد بود، و کافی است که صرفاً آن‌ها را در زاویهٔ دیگری قرار دهیم.

رئالیسم پدیدارشناختی و مفهوم کاتولیکی فیض الهی

این یکی شاید همان باشد که *آسمان فراز مرداب* در برابرمان قرار می‌دهد. هم‌چون بقیهٔ فیلم‌های این مکتب، *آسمان...* از ماهیّتی اجتماعی، روانشناختی و اخلاقی تشکیل شده است. آن را می‌توان صرفاً مستندی دربارهٔ مرداب‌های «پونتینه» دانست زیرا خانوادهٔ گوره‌تی عمیقاً وابسته و ملزم به زمین، آب، و آسمان تصویر شده اند. اما به‌تدریج توجه بر نگرش‌های متقابل آله‌ساندرو و ماریای جوان متمرکز می‌شود، بی‌آن‌که این امر موجب قطع رابطه با بقیهٔ رویداد شود. با دقیق‌ترشدن نگرش آله‌ساندرو و برملاشدن ماهیّت حقیقی آن به‌عنوان یک وسوسهٔ جنسی مقاومت‌ناپذیر که به چندین اقدام به تجاوز و سرانجام جنایت منتهی می‌شود، تمامی زندگی در مزرعهٔ واقع بر مرداب «پونتینه» به‌صورت موازی نمایان می‌شود.

در این اثناء، فیلم آماده‌شدن دختر برای شرکت در نخستین مراسم عشاءِ ربانی، و سپس مراسم را با جزئیات اندکی قیل و قال‌دارش ــ به‌ویژه در کشورهایی که سنّت‌های کهن آیینی زنده است ــ به ما نشان می‌دهد. با این‌همه، فیلم صمیمیّت و توجه عمیقی را که ماریا به صحنهٔ عمل می‌آورد، و نیز به همان میزان، تشریفات بیهوده‌ای را که شاید مراسم از دیدِ بعضی از همراهان او داشته است، پنهان نمی‌کند. پس از جنایت، دختر مجروح در بیمارستان تحت مراقبت قرار می‌گیرد و همان‌جا می‌میرد. جمعیّت که او را به چشم قدّیسه‌ای نگریسته‌اند، دعا می‌کنند.

این‌ها رویدادهایی‌اند که چنان‌که نشان داده شد، هیچ اصرار و فشاری برای هدایت تعبیراتی که باید برای آن‌ها قایل شد، ندارند. اگر بیننده هنگام خروج از سالن سینما دریابد که دختر عملاً در زمرهٔ قدّیسین درآمده است، ممکن است موضوع را به‌کلّ بی‌معنی و مضحک بیابد: فیلم اجباری درمیان نگذاشته که به‌خاطر جالب‌توجه‌کردن رویدادها مجموعه ارزش‌های شخصی تماشاگر حتماً دگرگون شود.

اما برای شخص مؤمن، القاء تعبیر مذهبی به‌معنای باطنی این رویدادها مشکلی ایجاد نمی‌کند. خودِ ابهام از یک لحاظ معیاری برای سنجش میزان اعتبار است. حیطهٔ وهمی و مشتبه‌ساز دیدگاه‌های برونی و اصوات درونی به‌مراتب هُشداردهنده‌تراند. این‌جا همه‌چیز چنان عمیقاً با واقعیت جسمانی مشخص می‌شود و آن‌قدر از خیال و فانتزی فاصله دارد که در تشخیص حضور خداوند هیچ مشکل و مسئله‌ای به‌میان نمی‌آورد. آن‌جا

که همه چیز مستعد پذیرش تعبیر و تفسیری طبیعی است هنوز جای کافی برای یک واقعیت متعالی در محدودهٔ تحول طبیعی موجبیّت‌ها وجود دارد و این یقیناً یکی از ویژگی‌های مقولهٔ وراءوی است.

به‌عبارت دیگر، ابهام وجه وجودی عالم اسرار است که حافظ آزادی است. با آنکه شاید ظواهر خلاف این را نماید، اما یک مسیحی ـ از دیدگاه عرفانی ـ در تشخیص یک سطح و یک کیفیّت که اگر برتر از جهان‌های آفریدهٔ برسون نباشد حداقل با آن‌ها برابر است، مشکلی نخواهد داشت.

این‌گونه است که اگر روانشناسی در مفهوم بایسته بی‌نهایت کم ـ پرداخت است، مسئلهٔ فیض هم بیش‌تر از آن پنهان نیست و ابهامات اساساً بیش‌تر نیستند؛ و این به‌هرحال در خود طبیعت فیض است که پنهان و مبهم باشد چرا که دقیقاً چهرهٔ انسانی اسرار وراءوی الهی است.

این‌ها، از نظر من، امکانات و مخاطرات رئالیسم پدیدارشناختی در حوزهٔ بیان مذهبی است. اما خطر بزرگ‌تر تحمیل توجه به این بیان از طریق به‌زور هدایت‌کردن رویدادها و در فشارگذاشتن تماشاگر برای یافتن معنایی خاصّ در آن‌هاست، معنایی که فقط می‌تواند در دسترس کسانی باشد که آزادانه آن را کشف می‌کنند.

حیطهٔ معانی قابل دسترس رئالیسم پدیدارشناختی بدین‌ترتیب به وسعت خودِ رئالیسم انسانی است. این حیطه هیچ‌گونه رابطهٔ علت و معلولی با پیشینهٔ خود را ردّ نمی‌کند، به شرط آنکه این معانی در راستای مسئله و پرسش باقی بمانند نه در مرتبهٔ راه‌حلّ، زیرا ضمن آنکه هم‌چون ژان وال (Jean Wahl) می‌داند که مسائل به خودیِ خود دارای ارزشی هستند، همراه با پاسکال (Pascal) به این امر معتقد است که مسائل تنها وقتی می‌توانند حل یا رفع شوند که پای از آن‌ها بیرون گذاشته شود و نیز به این امر که درِ زندانِ بشر به آسمان گشوده خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بازن در شمارهٔ ژانویه ۱۹۴۸ مجلهٔ اسپری نوشت که رئالیسم ایتالیایی صرفاً معادل سینمایی رمان آمریکایی است، و این نکته او را به مخالفت با نظریهٔ نفوذ و تأثیر سینما بر زمان واداشت که توسط کلود ـ ادموند مانی عنوان شده بود. بازن به این نتیجه رسید که این سینما بود که بیست سال عقب‌تر از زمان حرکت می‌کرد. ضمناً باید به‌خاطر داشت که سارتر در کتاب ادبیات چیست؟ نقش خاصّی برای شکنجه به‌عنوان خالق موقعیت‌های بی‌نهایت شدید، جهت شرح انقلابی که نسل او، در تکنیک زمان ایجاد کرده بود، قائل شده است. در این زمینه، می‌توان به سکانس بسیار مورد انتقاد شکنجه در مشهورترین فیلم نئورئالیستی، رُم، شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵) اشاره کرد.

مقاله‌ای که مورد اشاره آیخه (از شماره ژانویه مجله اسپری) قرار گرفته، زیبایی‌شناسی واقعیّت: نئورئالیسم (رئالیسم سینمایی و مکتب ایتالیایی آزادی) نوشتهٔ آندره بازن است که در کتاب سینما چیست، جلد دوم، به‌چاپ رسیده است.

اشاره به خانم مانی (Magni) هم مربوط به کتاب او عصر رُمان آمریکایی است.

۲. «نانورالیسم متافیزیکی» واژه‌هایی پیشنهاد کرده که به‌نظر نمی‌رسد تأکید کافی بر ارتباط با فلسفه‌ای که برر (Brehr) معتقد بود، باید در رُمان با نقاشی به حدّ اعلیٰ برسد، داشته باشد. اصلاً سینما به‌نظر او نرسیده بود. فلاسفه‌ای که روش پدیدارشناختی را به‌کار می‌برند آخرین کسانی‌اند که بر علیه این مدّعا اعتراض می‌کنند، برای آنان «یک داستان روایت‌شده می‌تواند دالّ بر جهانی به عمق رسالهٔ فلسفی باشد» (مرلو پونتی، پدیده‌شناسی ادراک).

۳. معیّنات *facticité* این‌جا در مفهوم سارتری به‌کار رفته است. از نظر سارتر روابط بودشناختی و مفهومی بین آزادی و معیّنات بسیار حسّاس و پیچیده است، به‌طور خلاصه، معیّنات معطوف به «داده‌ها، معلومات، و مفروضات»ی است ـ هم‌چون جنسیّت، طبقه اجتماعی و اقتصادی، و غیره، ـ که بر فرد تحمیل می‌شود. و تنها اختیار و آزادی ممکن در حوزهٔ تلقّیاتی است که به آن‌ها القاء گردیده است.