متافیزیک و زیبایی شناسی در هنر مدرن*

مهدی ارجمند

لغت یا واژهٔ *متافیزیک* در اندیشهٔ بعضی شارحان فلسفه، مترادف با بخش نادیدنی «هستی» و «وجود ازلی» است که اصطلاحاً «فراسوی» جهان ملموس و فیزیکی پیرامون انسان واقع گشته است و رابطهٔ آدمی با آن برپایهٔ نوعی «ابهام عقلانی» بنا شده، بدین معنا که «امر متافیزیکی» بیش از آنکه مایل به «نمودن» (Appearance) خویش بر دیدگان حیرت زدهٔ بشر باشد، گرایشی به «استتار» و پرده‌پوشی را با خود به همراه داشته که با باورهای انسان معاصر از موضوع «واقعیت ملموس» همخوانی نداشته است و حتی گاه در معارضهٔ با این طرز تلقی عقلانی بشر مدرن از «مسئلهٔ وجود» قرار می گیرد[1]. آگوست کنت (۱۸۵۷ـ۱۷۹۸) فیلسوف فرانسوی از اولین کسانی بود که تعارض «اندیشهٔ متافیزیکی» با سیر فلسفهٔ غرب را ـ که هرچه سریعتر به سوی «علمی شدن» و جنبهٔ تجربی و «معطوف به عمل» گام برمی داشت ـ پیشگویی نمود[2]. «امرمحال»، «حقیقت مطلق» یا «ارادهٔ نامتناهی خداوند» که هستهٔ اصلی فلسفهٔ تئولوژیک (خداشناسانه) را تشکیل می داد به مرور از دستور کار «فلسفهٔ علمی» کنار گذاشته شد و آنچه تا قبل تحت عنوان «هستی شناسی» و گرایش منبعث از آن، «خداجویی»، برای فلسفهٔ کهن سنگ اول «شناخت» آدمی از جهان محسوب می شد به یک «نمودشناسی» (Formology) یا «علم شناخت پدیدارها» تنزل یافت. بدین ترتیب فلسفه با هرچه «عینی تر شدن» خود نسبت به موضوع «جهان»، *امر نادیدنی* یا *محال* را به حوزه‌های دیگر معارف بشری نظیر دین و هنر مربوط ساخت[3]. همان گونه که ادیان از بدو ظهور خویش «ایمان»

به «ساحت قدسی» را دلیل بر وجود متافیزیک می دانستند و «ارتباطی قلبی» با جهان مستور *فراسو* برقرار می ساختند، برای هنرمندان نیز مکاشفات زیبایی شناسانه توأم با ورود به ساحت قدسی مزبور بود. با این تفاوت که در قاموس هنر، امر محال با ذات زیبایی در آمیخت و هر آنچه تا قبل ملال آور و درک ناشدنی برای ذهن بشر بود، هیئتی سحرآمیز و شگفت انگیز یافت. در واقع، وظیفهٔ هنرمند فراسونگر برچیدن و فرو آوردن عظمت متافیزیک به نمودارهای فیزیکی و قابل رؤیت بود تا همگان قادر شوند از اقیانوس آن سیراب گردند[۲]. از این پس «امر زیبا» یکی از صفات برجستهٔ اندیشهٔ متافیزیکی گشت چنانچه نخستین تصویرنگاران و نقاشان بزرگ تاریخ بشری برای آمیختن بعد لاهوتی در آثار هنری و چشم نوازشان از مجرای نهادهای دینی زمان خود عبور کردند.

بدین ترتیب حوزهٔ ادیان، جایگاه تلاقی «امرمتافیزیکی» با «پدیدهٔ زیبایی» گشت و هنر دینی به عنوان اولین تلاشهای هنرمندان فراسونگر، جایگاه ویژهٔ خود را در تاریخ معارف بشری بازیافت. پیش از آن ـ یعنی قبل از ظهور مذاهب ـ «حضور قدسی» در آثار نقاشان و پیکر تراشان کهن به گونه‌ای دیگر و به مناسبتهای خاص تجلی می یافت. مثلاً در تمدن قدیمی مصر، اندیشهٔ جاودانگی روح یا به قولی همان «کا» (Ka) که بخش نامیرای حیات بود از ارزشی ویژه بهره داشت که در چگونگی آفرینشهای هنری بی تأثیر نبود. در آن هنگام فرعون به عنوان نمایندهٔ خدای خورشید (آتون) بخشی از جریان اولوهیت تمدن مصری را به‌عهده داشت و پیکر تراشان با هیبت خاصی که به اندام و چهرهٔ او می بخشیدند رابطهٔ رهبر حکومت را با قدرتهای فرا انسانی و فوق طبیعی تشدید می کردند؛ اما همان زمان نیز «زیبایی» و ابهتی که در این پیکره‌ها به چشم می خورد بیانگر آن بخش از جهان متافیزیکی بود که در یک نمود فیزیکی متجلی می گشت و در واقع کار هنرمند اعطای حالتی اثیری و جادویی به‌این «نمودها» بود تا آنان را واجد کیفیتی غریب و در عین حال جذاب نماید. چنین موردی در هنر یونان باستان نیز تکرار می شد؛ بدین ترتیب که خدایان میتولوژی یونان، نمادهای نیروهایی شگرف و خارق انسانی بودند که در عین حال خویشاوندی نزدیکی با نمودهای انسانی داشتند. این خدایان معمولاً به همان شکل انسانی ترسیم می گشتند منتها با ابعادی بسیار عظیم که نشانگر قدرت زایدالوصف ایشان بود. شباهتها و تطابقاتی که بین «امرمتافیزیکی» و جهان قابل رؤیت یا فیزیکی مشاهده می شد در گسترهٔ ادیان نیز ادامه یافت، من جمله اشارهٔ خداوند به شباهت آفریده (انسان) و خالق در تورات (**عهد عتیق**)

پس خداوند آدم را به شکل خود آفرید

(سِفْر پیدایش، ۱: ۲۷)

و به گونه‌ای دیگر در قرآن کریم:

من می خواهم در زمین جانشینی بیافرینم

(سورهٔ بقره، آیهٔ ۳۰)

و باورهای مسیحیت در پیرامون خویشاوندی حضرت مسیح (ع) با امر الهی در **انجیل** که پیامبر را پسر خداوند خطاب می نماید.

این فرزند عزیز من است

از او اطاعت کنید

(**انجیل متی**/ باب ۱۷/ آیهٔ ۵)

و یا توصیف حضرت محمد(ص) دربارهٔ چهرهٔ حضرت علی(ع) در احادیث که به حضور «زیبایی معنوی» در بطن یك «نمود بصری» اشاره می کند: «نگاه کردن» به چهرهٔ او «عبادت» است

بدین معنا که در چهرهٔ مولای متقیان(ع) می توان زیبایی و قداست «امر محال» را بازیافت و «چهره» بیانگر روح قدسی نهفته «در سیما» می باشد. به همان گونه که در احادیث، همواره از رخسار پیامبران با توصیفاتی چون درخشنده، روحانی و ملکوتی نام برده می شود گویی «زیبایی» مورد نظر در این سیماها اشاراتی را به جهان «نادیدنی» و قدسی با خود به همراه دارند. دین اسلام با تمام توصیفاتی که از «امر زیبا» در ساحت اندیشهٔ دینی به دست داده، ترجیح داده است که عظمت «زیبایی» نمودهای قدسی را (چهره‌های پیامبر و ائمهٔ دین را) موضوع هنر اسلامی قرار ندهد. از این لحاظ رابطهٔ تصویرگر اسلامی با موضوع «زیبایی قدسی» به بازتاب و شمایل کشی از چهره‌های مقدسان منجر نگشت بل این رابطه به یك «حضور باطنی» یا «شهود قلبی» از امر زیبایی مقدس مبدل شد. بدین معنا که نگاه هنرمند مسلمان معطوف به بخشی از جهان متافیزیك گشت که در حیطهٔ «تصاویر مثالی»، مجرد و انتزاعی قابل تصور بود و چهرهٔ مقدسان چونان این تعبیر فلوطین از هنر نقاشی در پردهٔ غیب جای گرفت.

کشیدن تصویری از چهرهٔ انسان
که خود نمودی بیش نیست
بیهوده است.

(فلوطین)

**

اما هنر و فلسفهٔ غرب چنین راهی را پیش نگرفتند زیرا تأثیر شیوهٔ یونانی بر آثار هنرمندان دوره‌های بعد به گونه‌ای عمیق و اساسی بود که موضوع «زیبایی صوری» و چهره‌پردازانه را در رأس موضوعات هنری زمان قرار داد. مقدسان در آثار نقاشان غربی نه تنها ممنوع «سیما» نبودند بل اغلب اماکن مقدس نظیر کلیساها با تصاویر چهره‌های ایشان مزین شده است؛ اما از سویی این آزادی برای به تصویر کشیدن چهرهٔ مقدسان، فجایع بسیاری نیز در غرب به بار آورد، من جمله به بازی گرفتن این تصاویر در نشریات و فیلمهایی که از دیدگاه دینی و قدسی بهره‌ای نداشتند و در واقع معارضات خود را با موضوع دین و مذهب به وسیلهٔ مخدوش ساختن فضای روحانی این تصاویر اثبات می کردند. در واقع هنر تصویرنگاری غرب با عادی ساختن و برملاکردن شمایل مقدسان در جوامعی که گرایشهای مادی و پوزیتیویستی در آن رو به رشد بود، خواه ناخواه تعارضات بعدی را نسبت به تصویر دینی نیز پیش بینی می کرد. به همین دلیل درگیریهای کلیسا به عنوان نهاد متمرکز دینی غرب با روایات توهین آمیز شمایل مقدسان به وسیلهٔ آته‌ایستها موضوعی است که در این قرن به کرات تکرار شده است[5]. از سویی با ظهور و تولد هنر هفتم، نوع جدیدی از بیان تصویری در جامعهٔ بشری رو به رشد نهاد که در ابتدا با مضامین مقدس درگیر نبود و در خدمت مقاصد صاحبان آن که در پی ایجاد یك تجارت نوین بین المللی به وسیلهٔ سینما توگراف بودند، درآمد.

**

هنر هفتم در غرب به دنیا آمد و با توجه به

هنر یونانی تلاش برای انسانی کردن خدایان مینولوژیك (آفرینش آدم به وسیلهٔ زئوس اثر میکل آنژ)

تأثیراتی که از والدین کهنسال خود «ادبیات» و «درام» به ارث برده بود کم کم به یك شیوهٔ «روایت تصویری» جذاب و مؤثر در قرن بیستم مبدل گشت. البته «روایت» در سینماتوگراف غالباً به «حرکت» و «حادثه» گرایش داشت تا «تفکر» و «ژرف اندیشی» زیرا در ابتدا سینمای صامت تنها قادر به بازنمایش «نمود متحرك» اشیا و انسانها بر پرده بود و مسئلهٔ «کلام» و مفاهیم متفکرانه‌ای که از طریق گفتار می بایست منتقل گردد برای سینماگر صامت مقدور نبود. بدین ترتیب «جدایی گزینی» سینمای نوپا از «فلسفه» و مضامین هستی شناسانه، طبیعی به نظر می رسید تا آنجا که بسیاری از متفکران زمان، هنر هفتم را در مقایسه با *ادبیات* و *درام* فاقد جنبهٔ *فرارونده* (Transcendental) یا «متعالی» دانستند و حتی اطلاق کیفیت هنری را به سینماتوگراف شایسته نمی دانستند زیرا موضوع «حرکت» یا جنبش اشیا که این هنر جدید با خود به ارمغان آورده بود هنوز با توقعات زیبایی شناسانهٔ نقادان از مقولهٔ اثر هنری مطابقت نمی کرد و صرف تحرك اشیا بر روی پرده، دلیل بر «هنری بودن» یا «زیبا بودن» یك فیلم نبود. ادبیات و درام طی چند صد سال رشد تاریخی خود به درجه‌ای از بیان استتیك رسیده بودند که دیگر به روایت گویی ساده بسنده نمی کردند؛ بل نوعی فلسفه یا بیان هستی شناسانهٔ جهان از بطن رشد و شکوفایی این هنرها زاده شده بود که اینك مایهٔ افتخار جامعهٔ بشری محسوب می شد[۶]؛ اما سینماتوگراف فاقد چنین پیشینهٔ درخشانی بود

زیرا جدا از موارد ادبی و دراماتورژی خود، واجد ابعاد نوین و ناشناخته‌ای از ارتباط بود که هنوز در دستان سینماگران، شکل جدی و قابل بحثی پیدا نکرده بود. تجربیات تصویرگران هنر هفتم در آغاز پیدایش سینماتوگراف بیشتر در دو جهت قابل بررسی است: اول، کوشش کسانی چون گریفیث و سیسیل. ب. دومیل که در جهت ابقای شیوهٔ داستانگویی مبتنی بر ادبیات کلاسیک عمل می کردند و بر آن بودند تا هنر سینماتوگراف را به فتورمانهای متحرك و پرحادثه مبدل سازند.
چنانچه به گفتهٔ خود گریفیث:
«چارلز دیکنز به گونه‌ای می نوشت که من امروز عمل می کنم؛ اما داستان من با تصویر است و این است تنها تفاوت...»
در مقابل، گروه دیگری که از شیوه‌های داستانگویی تبعیت نمی کردند و در رأس ایشان سرگئی آیزنشتاین نظریه‌پرداز روس بود که در پی ایجاد یك دستور زبان بصری برای هنر سینماتوگراف، تئوری «تدوین جاذبه‌ها» (Montage Attractions) را بنا نهاد. اشخاصی نظیر ژرژ مه‌لیس نیز وجود داشتند که از هنر هفتم برای به تصویر کشیدن تخیلات فانتزی گون خویش سود می جستند و کار آنان به سفرهای خیالی ژول ورن در اعماق ناشناخته‌های کرهٔ زمین می مانست. اگر قرار باشد برای هر یك از این گروهها معادلی در دیگر علوم و معارف بشری پیدا کنیم، کار گریفیث شباهت زیادی به آموزه‌های پوزتیویستها (عمل گرایان) دارد که بعدها زیربنای ساختار سینمای کلاسیك امریکا را پی ریزی می کند.

بدین معنا که حوادث و «رویدادهای برونی» در آثار او جزء اصلی بیان هنری محسوب می شوند و آدمهای او از طریق کنشهای مخاطره‌آمیز با این حوادث هستند که دارای شخصیت نمایشی می گردند. اصولی که گریفیث برای سینمای حادثه پی افکند، همانی است که وسترنیسم و سینمای گانگستری هالیوود مدنظر قرارداد و ساختمان خود را بر آن بنا نهاد. فرمول «قهرمان»، «حادثه» و «پیروزی» که به مرور جای خود را به «ضد قهرمان»، «حادثه» و «شکست» داد در واقع از لحاظ ماهوی هیچ تفاوتی با یکدیگر ندارند زیرا در هر دو حالت یعنی چه بهروزی قهرمان و یاناکامی او، اصل «حادثه» و «حرکت» به عنوان جانمایهٔ بیان سینمایی انکار نگشت و هنر هفتم به مثابهٔ آینه‌ای که اندیشهٔ پوزتیویسم و پراگماتیسم را در چهارچوب حوادث نمایشی به بیننده عرضه کند شروع به رشد و نمو و تکثیر جهانی کرد[۷].

اما نگاه آیزنشتاین معطوف به جنبهٔ «زبان شناسانه» سینماتوگراف بود و موضوع دیالکتیک هگلی که در تئوری تدوین جاذبه‌ها بر آن تأکید می شود (سنتز ← آنتی تز + تز) در نظریات او نقش اساسی را بازی می کند. در اینجا موضوع «مفهوم» یا «ایده» که برای فلاسفه‌ای چون هگل مقوله‌ای اساسی و زیربنایی محسوب می شد در پژوهشهای نوشتاری و تصویری آیزنشتاین نیز به وفور یافت می شود. از این لحاظ شاید بتوان او را از معدود پیشروان هنر هفتم دانست که با موضوع کار خویش چونان یك متفکر برخورد نمود و «ایده‌مندی» را به جای «حادثه‌پردازی» هدف و غایت هنر سینماتوگراف معرفی نمود[۸]. به زعم او، کار اصلی سینماگر نه فریب بیننده با حوادث نمایشی و هیپنوتیك بل برانگیختن حس «شعورمندی» در اوست.

این «شعور» شامل دریافتهای عقلانی و عاطفی توأمان است زیرا هنر، ابتدا بیننده را برمی انگیزد (به لحاظ عاطفی) و سپس به او آموزش می دهد (مفاهیم را) و وظیفهٔ راستین سینماگر هدایت تماشاگر به سوی یك «لذت متعالی» است تا در عین مجذوب شدن، «بیاموزد» و در همان لحظه که به خواب رفته، حقایق را حلاجی کند. «متافیزیك» به مفهوم قدسی و الهی آن در آموزهٔ آیزنشتاین مدنظر نیست، شاید به این دلیل که نظریه‌پرداز روس هرگز به روشنی و وضوح از آن سخن نگفته است؛ اما میل به «شناسایی» امر پوشیده و برملا ساختن نیروها و کششهای نادیدنی اشیا و رویدادها از طریق مواجههٔ (Confront) صوری ایشان، موردی است که در آثار او به وفور تکرار می شوند. در واقع آنچه آیزنشتاین مایل بود بیازماید «ترکیبات بدیع» و نامتعارف صوری برای کشف حقیقت درونی وقایع بود و به همین دلیل نیز اصطلاح تدوین مرکب و چند صدایی (Polyphony) را که از موسیقی مذهبی باخ به عاریت گرفته بود برای هرچه پیچیده‌تر ساختن تضادهای صوری خود به کار می بست زیرا به زعم او «مفاهیم» و ایده‌های پوشیدهٔ حقیقت تنها از راه کنتراستهای شدید و مقابله‌های تصاویر برانگیخته، از پرده برون خواهند آمد و آنچه تحت عنوان ناشناخته از آن نام می بریم در برخوردهاست (Contacts) که به «شناسه» و مورد قابل درك برای ذهن انسان تبدیل می شود و تا زمانی که «برخوردی» وجود نداشته باشد، «جهان نادیدنی» همچنان فراچنگ شعور آدمی

واقع نخواهد گشت. «متافیزیك» در آثار آیزنشتاین از طریق میل شگرف سینماگر به «ایده‌سازی» از «نمودها» قابل بررسی است، بدین معنا که او می خواست «سینماتوگراف» را به «*ایدئوگراف*» یا هنر آفرینش مفاهیم سوق دهد. به بیان کاملتر بر آن بود تا مجموعهٔ *تصاویر* را به *سلسلهٔ معانی* مبدل کند و بدین ترتیب هنر سینماتوگراف را به «دستگاه تولید اندیشه» و نه دستگاه ضبط وقایع نزدیکتر سازد. چنین خواستی اگرچه نه به طور کامل و چونان نظامی زبان شناسانه و سیستماتیك؛ به شکل ضمنی و مقطعی مورد استفادهٔ بسیاری از هنرمندان بعد از آیزنشتاین واقع گشت.برای مثال در آثار شاعران سینما نظیر ژان کوکتو، پازولینی، تارکوفسکی و پاراجانف سلسلهٔ تصاویر و ترکیب نماهای بصری اغلب موجب ایجاد «مفاهیم شعری» در اثر هنری می گردند که به گونه‌ای جادویی دنیای نادیدنی را در معرض دیدگان بیننده قرار می دهد[۹]. بدین ترتیب آنچه فلاسفه تحت عنوان متافیزیك و تبعات نامحسوس آن همواره از حدود شناخت ادراك آدمی خارج دانسته‌اند، در مشاهدات این شاعران و دیگرانی نظیر ایشان شکلی «دیدنی» پیدا می کند. البته پرواضح است تصاویر این گونه هنرمندان که تا حد زیادی به «شهود» و باورهای باطنی آنان مربوط است لزوماً بیانگر تمامیت «جهان فراسو» نیست، بل دقیقاً تحت تأثیر تخیل شاعرانهٔ ایماژیستهای مزبور شکل می گیرد و آنان خواه‌ناخواه دنیای درون و پوشیدهٔ روحی خویش را بر پرده باز می تابانند؛ اما موضوع قابل تعمق، «وارستگی» این تصاویر از قواعد فیزیکی جهان پیرامون ماست تا حدی که صحت و سقم آنان را با محك واقعیات ملموس عینی نمی توان تشخیص داد و این خصیصه، همان ویژگی بارز اندیشهٔ متافیزیکی است، چنانچه «امورمحال» را نیز نمی توان با معیار ممکنات سنجید. در اینجا جریان آفرینش هنری به حوزهٔ ناممکنات وارد می شود و آنچه فلاسفه به ویژه راسیونالیستها (فیلسوفان عقل گرا) از حوزهٔ دید آدمی خارج می پندارند به گونه‌ای خلاق و براساس نیروهای باطنی هنرمند موضوع «مشاهده» قرار می گیرد. به قولی:

هنرمند می بیند
آنچه را فیلسوف، عمری
در پشت کلمات پنهان ساخته بود

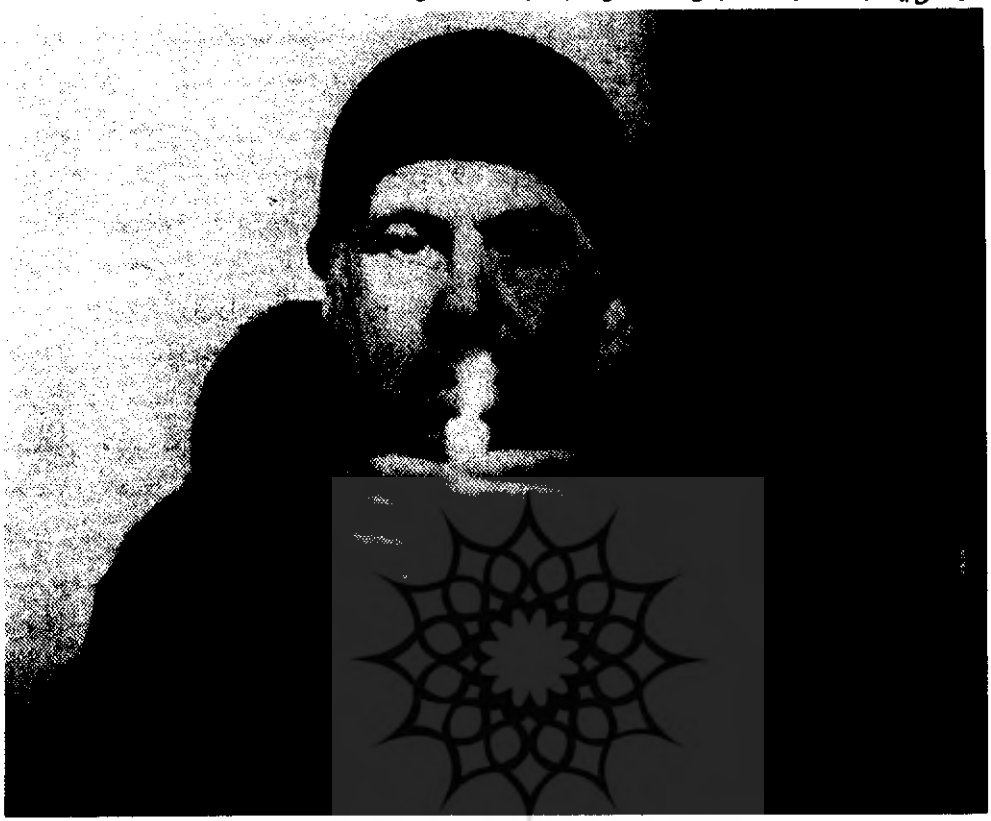
و این «بینایی» بسته به جهان ذهنی هنرمند، واجد منشی متافیزیکی خواهد بود. در آثار تصویرگران دینی، تخیل هنری در خدمت بینش تئولوژیك (خداشناسانه) قرار می گیرد و ماهیت تصویر، ترجمان «ایمان دینی» هنرمند خواهد گشت. دراین حالت، مضمون تصاویر بازتاب الوهیت خاصی است که از درون هنرمند به بیرون تراوش شده و در عین «همسویی» با ایمان شخصی او به «امر محال» (متافیزیك) واجد آرامش و سکونی روحانی نیز هست. برای مثال در هنر دینی غرب باید از شمایل مقدسان مجموعهٔ آثار آندرهٔ روبلف در نقاشی یا درامهای مذهبی پل کلودل، نمایشنامه‌نویس مذهبی فرانسوی و همچنین روایات سینمایی آندره‌ی تارکوفسکی سینماگر فقید روس یاد کرد. درعرصهٔ هنر دینی و همچنین چالشهای وجودی فلاسفهٔ هستی شناس (Exictencial) با مقولهٔ متافیزیك، آنچه معیار «آرامش» یا «ناآرامی» و

«نظم» یا «آشفتگی» اندیشهٔ به وجود آمده در آموزهٔ هنرمند یا فیلسوف بوده است، درجه یا میزان «ایمان وجودی» او به مبانی تئولوژیك و خداشناسانهٔ متافیزیسم بوده است. بدین معنا که هرگاه دراین باور خللی وارد آمده است «امر محال» یا برای فیلسوف و هنرمند «درك ناشدنی» وغیرقابل مشاهده گشته ویا آنکه درحد بالاتری یکسره مورد *انکار* واقع شده است. از سویی چون اصل مکاشفات متافیزیکی هرگز از صحنهٔ فلسفه و هنر به کنار نهاده نشده و جزء ذاتی پرسشهای بنیادی انسان در پیرامون موضوع هستی است، فیلسوف یا هنرمند مزبور که در ایمان خود به خالق هستی قائل به شك گشته بود با جستارهای متافیزیکی خود، دچار یك «شوریدگی» و «جنون» برآمده از آن می شد که در تاریخ فلسفه و هنر نمونه‌های بسیاری از آن را شاهد بودیم. برای مثال در آثار و آموزه‌های فردریش نیچه فیلسوف آلمانی با اینکه متافیزیسم در هیئت «میل به جاودانگی» و نامیرایی ارادهٔ انسان، بارها مورد تأکید قرار می گیرد؛ اما عدم ایمان نیچه به شعورمندی هستی و وجود خالق یکتا و واحد، او را به فیلسوفی «شوریده» و ملحد مبدل ساخت که با هر اصل بنیادی و اخلاقی که برآمده از ادیان الهی است سر عناد و ویرانگری داشت[۱۰]. اگر بخواهیم برای او همتایی در سینماتوگراف بجوییم، باید از لوییس بونوئل اسپانیایی نام ببریم که در آثار بحث انگیز خود به گونه‌های مختلف با اندیشه‌های تئولوژیك به معارضه برخاست. گرچه تأثیرات او از آموزه‌های فروید و سوررئالیسم در نگرش زیبایی شناسانه‌اش بیش از اندیشهٔ متافیزیسم است؛ شیوهٔ بت شکنی اخلاقی که شگرد بارز نیچه در

«هنر دینی» جایگاه تلاقی «متافیزیك» با «اموزیسا» ست. (نمایی از آندره روبلف اثر تارکوفسکی)

فلسفه بود، در فیلمهای بونوئل نیز تکرار می شود. با این توصیف که به جای «شوریدگی» نیچه‌ای، در تصاویر او شکل تازه‌ای از «طنز» شروع به رشد می کند که ریشه در کمدی ساتیر و هجوآمیز غربی دارد. او در فیلم ویریدیانا تابلوی شام آخر داوینچی را به بازی می گیرد و به جای مسیح (ع) مرد کوری را جایگزین می کند که اطرافش، حواریون به هیئت انسانهای شرور و مفلوکی گرد آمده‌اند؛ اما این عمل ملحدانه نه تنها او را آشفته نمی کند بل برایش چندان «جدی» و «هستی شناسانه» نیز نیست، زیرا در گفتاری پس از نمایش فیلم می گوید که هرگز قصد توهین به مقدسات دینی را نداشته است. در واقع همان طور که تصور می رود، هنرمند یا باید با موضوع متافیزیسم درگیر نشود یا اگر چنین کرد ایمان خود به اندیشهٔ تئولوژیك را مخدوش نسازد، زیرا در این صورت اثر هنری دچار یك فروریزی و سقوط درونی می شود. سینماگر دیگری که از ابتدای کارش با مضامین متافیزیکی در آویخت و آثاری قابل تأمل آفرید، اینگمار برگمن سوئدی است که همواره بین دو قطب *ایمان و بی ایمانی* در نوسان بوده است. دنیای درون انسان و مسئلهٔ «بودشناسی» یا آن هستی که حیاتش منوط به وجود «هستی دار» یعنی خود انسان می باشد، همان آموزه‌ای که مکتب اگزیستانسیالیسم در فلسفه با توجه به آن، ساختار خود را بنا نموده، تمی است که در بسیاری از فیلمهای برگمن حضور دارد؛ اما باید توجه داشت که حتی در باورهای بنیادین سردمداران این نهضت فلسفی، دوگونه تمایل نسبت به موضوع تئولوژیك وجود دارد. نخست، آن میل شدید «ایمان به خداوند» که در نهاد کسانی چون سورن کی یرکه گورد و گابریل مارسل جاری بود و برگمن بخصوص تأثیر از فیلسوف نخست را به کرات بازگو نموده است و دیگر، آن دسته از فیلسوفان مکتب وجود که به چنین ایمانی قائل نبودند و موضوع «هستی» را تنها از طریق شناخت «انسان هستی دار» یعنی «خودآدمی» و نه خالق او مورد بررسی قرار می دادند (افرادی چون هایدگر و ژان پل سارتر). اینگمار برگمن، نمایندهٔ شاخص تفکر اگزیستانسیالیست در سینما، همواره این دوگونه نگرش به موضوع هستی را در آثارش منعکس نموده است یعنی از یکسو می توان میل شگرف «ایمان خواهی» و «خداجویی» را در بسیاری از لحظات اوج فیلمهایش بازیافت، مثلاً آنجا که در پایان *همچون در یك آینه*، پسر، ایمان خود را به خداوند با این کلام که «من با پدر صحبت کرده‌ام» باز می یابد و رابطهٔ پدر و پسر نظیر آنچه در انجیل آمده، بیانگر ارتباط روح انسانی (پسر) با روح قدسی الهی (پدر) می گردد. به قولی برگمن با چنین تداعی موضوعی، ایمان دینی خود به اندیشهٔ تئولوژیك را در حیطهٔ کتاب مقدس صحه می گذارد. به همین ترتیب، در صحنهٔ مشابه دیگری، این بار از زبان پدر، صفت بارز ذات الهی را که همان محبت بی پایان و شگرفی است که همچنان در مذهب مسیحیت جزء نهادی تعالیم دینی بوده بازگو می کند. جملهٔ پدر به پسر اشاره‌ای است به این «عشق» که مسیح جان خود را بر سر آن تسلیم نمود: «آری پسرم، خداوند همان عشق است». این جمله، کلام رمزی همچون در یك آینه و دیگر آثاری است که برگمن با شوق «ایمان» و «ایقان» به پرده کشیده است؛ اما همو

هنرمند می بیند آنچه را فیلسوف «جستجو» می کند. (نمایی از نوستالژیا اثر تارکوفسکی)



در بسیاری از مقاطع زندگیش به یأس فلسفی و خلأ متافیزیکی مبتلا شد که آثاری نظیر سکوت ثمرهٔ این بحران روحی هنرمند می باشند. اگزیستانسیالیسم جدا از بعد وجود «شناختی» خود، آکنده از اضطرابی درونی است. بدین معنا که فیلسوف این مکتب، آن گونه که کی‌یرکه گورد در اثر معروفش ترس و لرز بدان اشاره می کند، هراسی وجودی را که ناشی از گزینش آزادی فردی در مقابل «گذار هستی» است با خود حمل می کند. یعنی «دلهرهٔ وجودی» انسان دقیقاً با موضوع فردیت (Individual) و کنش شخصی آدمیان آمیخته است و اگر فردی در آرزوی آزادی کامل بسر می برد، باید *هراس* ناشی از شناخت وجود را نیز که چونان هراس برآمده از «تنهایی» در کائنات، مهیب است، پذیرا گردد. چنین رنجی اگر با «ایمان دینی» توأم شود، به رستگاری فیلسوف می انجامد. چنانچه برای کی یرکه گورد و برگمن در همچون در یک آینه پایان «هراس» عین *آگاهی* و اهلیت است و اگر «ایمان» یا عشق به خداوند در قلب انسان زبانه بکشد، آدمی چونان ابراهیم(ع) از آزمون خواهد گذشت و بر ترس از آتش برون (یا به قولی همان هراس درون) فایق خواهد آمد. زیرا تنها در «ایمان» است که معجزه به وقوع می پیوندد

بدان که *ایمانت* مرا

شفا داد

(شفای کور - انجیل لوقا)

و تنها در «ایمان» است که ارادهٔ آدمی با ارادهٔ خداوند یکی می شود.

فرزندم، اگر کوهها از جای کنده شوند
تو پابرجا باش
دندانهایت را به هم بفشار
جمجمه‌ات را به خدا بسپار
و قلمهایت را
چونان میخ فرو رفته بر زمین
استوار نما . . . !

(نهج البلاغه ـ خطبهٔ ۱۱)

◇

پانوشتها:

* متافیزیك از اصل یونانی «متاتافوسیکا» گرفته شده که با حذف حرف تعریف یونانی «تا» ومزج دو کلمهٔ یونانی متا (بعد) وفوسیکا (طبیعت) به صورت «متافوسیکا» در آمده وبه معنی فلسفه اولی، امور عامه، علم اعلی یا فلسفهٔ کلی استعمال شده است. به حسب نقل مورخان فلسفه مأخذ این لفظ به قرن اول پیش از میلاد راجع می گردد واین لفظ، نخست به صورت نامی برای یکی از کتابهای ارسطو از سوی تدوین گران آثار ارسطو به کار رفته که از نظر ترتیب بعد از کتاب طبیعت قرار داشته واز مباحث کلی وجود، بحث می کرده است.

از آنجا که در این قسمت از آثار ارسطو از اموری گفتگو شده که به دنیای مرئی تعلق نمی داشته است از لفظ «مابعدالطبیعه» (متافیزیك به زبان فرانسه Métaphysique) معنی منقول «ماوراء الطبیعه» (ترانس فیزیك Transphysique) مراد گردیده است وبعدها به همین معنا نیز به کار رفته است. البته در آثار فیلسوفان اسلامی متافیزیك همه جا به معنای مابعدالطبیعه آمده است.

گفتنی است که متافیزیك در این مقاله همه جا به معنی ماوراءالطبیعه ـ ونه مابعدالطبیعه ـ به کار رفته است ـ ن.

۱ـ به همین دلیل است که همواره موضوع «متافیزیك» در اندیشهٔ علمی معاصر به امری «موهوم» ودرك ناشدنی تقلیل یافته است.

۲ـ به زعم کنت (Cont) که از فیلسوفان پوزیتیویسم بود، تاریخ فلسفه با گذر از مرحلهٔ متافیزیك الهی به متافیزیك متفکرانه ومورد بحث بسیاری از فلاسفه که با مفهوم «ایمان» سروکار ندارند وبا ورود به فلسفهٔ علمی «معطوف به عمل» یا همان پوزیتیستی، در واقع پرداختن به اندیشهٔ متافیزیك الهی را (امرمحال) از دستور کار خویش کنار نهاده است.

۳ـ اگرچه سیر فلسفهٔ علمی با هرچه تعقلی تر شدن خود، تصویر کم رنگتری را از متافیزیسم ارائه داد؛ برای ادیان به واسطهٔ بنیادهای ریشه ای خود با مفاهیم «ایمان» و «جهان فراسو» وهمچنین برای بخش اعظمی از جهان هنر که از «شهود» برای کشف «امر زیبا» سود می جست، متافیزیك کماکان موضوع «مکاشفه» بود.

۴ـ بدین معنا که هنر می خواست «امرمحال» را که علم بر درك ناشدنی آن رای داده بود، به حوزهٔ ادراك زیبایی شناسانه انتقال دهد واز این طریق حضور متافیزیك را چونان امری بدیهی صحه گذارد.

۵ـ آنه ایستها یا ملحدان ومعارضان با باورهای دینی در غرب، از آزادی به تصویر کشیدن چهرهٔ مقدسان سوء استفاده کردند وآتشی برپا ساختند که سینماتوگراف نیز از آن مصون نماند. من جمله در هیئت ستاره ـ رقاصانی که نام Maddona (مریم مقدس) بر خود نهادند وفیلمهایی چون سلام برمریم، که ساحت مقدسات دینی مسیحیت را یکسره زیر سؤال می برد.

۶ـ ادبیات ودرام غرب قله‌های صعب العبور مضامین متعالی را با وجود کسانی چون اشیل، شکسپیر وگونه قرنها پیش از ظهور سینماتوگراف فتح کرده بودند واین هنر نوپا در آغاز، ارمغانی بجز «باز نمایش» حرکت زندگی بر پرده، برای تماشاگران نداشت، تا به وسیلهٔ آن بتواند با رقبای بزرگ خود زورآزمایی کند.

۷ـ سنگ بنایی که گریفیث برای سینمای حادثه‌ای گذاشت به عنوان «اصلی مقدس»، هنرز ملکهٔ اذهان سینماگران تجاری دنیاست و همان گونه که فیلسوفان پوزتیویسم در سیر تاریخ فلسفه مبلغ «کنش معطوف به سود» برای بقای جامعهٔ بشری بودند، آموزهٔ گریفیث نیز ترجمان همین اندیشه در قالب فرمولهای جذب تماشاگر بود. یعنی کنش قهرمان برای در آویختن با حوادث و رویدادها، جهت ارضای حس ماجراجویی خود واحتمالاً کسب نفعی که در پشت این درگیریها برای او وجود دارد.

۸ـ در آثار آیزنشتاین نیز «حادثه» وجود دارد؛ اما چونان زمینه‌ای برای تجربیات گرامری وزبان شناسانهٔ هنرهفتم؛ زیرا فیلمهای او مملو از ترکیبات استعاری در تدوین نماها هستند که ذهن بیننده را به سوی کشف مفاهیم و معانی جدیدی سوق می دهند که هیچ ربطی با زمینهٔ فیلم یعنی «حادثه» ندارد.

۹ـ شاعران سینما دیدگاه تدوین برونی وفیزیکی آیزنشتاین را به نحوی دیگر در ترکیبات درونی تصاویر خویش آزموده‌اند. برای مثال به یاد آوریم جزیره‌ای در اقیانوس اندیشه (در سولاریس اثر تارکوفسکی) که در واقع یك «ترکیب بصری» ودرعین حال «مفهومی» است ودربردارندهٔ همان نظری که آیزنشتاین دربارهٔ سینما داشت، یعنی وجه «ایدئوگرافی» هنر هفتم.

۱۰ـ فیلم فراسوی نیك وبد ساختهٔ خانم لیلیانا کاوانی که براساس زندگی نیچه ساخته شده (به بازیگری ارلاندو ژوزفسون) یکی از آثاری است که در زمان خود، بیانگر عقاید نیچه‌ای کارگردانش بود. من جمله همان «بت شکنی اخلاقی» و «ی ایمانی به وجود خداوند»؛ اما خانم کاوانی در واپسین اثرش فرانچسکو گویی از عقاید فلسفی پیشین خود روی برمی تابد و اثری می سازد که حماسه‌ای است در وصف «ایمان» وبازگشتی به مفاهیم متافیزیك الهی.