نوواقع‌گرایی و پدیدارشناسی

آمده آیفره
ترجمهٔ علی شیخ مهدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

واقع‌گرایی یکی از آن واژگانی است که باید همواره با توضیحی ضروری به کار رود. آیا منضم کردن واژهٔ «نو» (Neo) به واقع‌گرایی ایتالیای پس از جنگ مناسبت دارد؟ پیروان اصطلاحاتی که از بوتهٔ نقد و داوری بیرون آمده و کم‌وبیش پذیرش جهانی یافته‌اند به ما پاسخ خواهند داد: «بلی.» اما اگر ما ـ و حتی خود هنرمندان ـ بخواهیم در داوری‌های بی‌شماری که در این‌باره صورت گرفته است، بازنگری کنیم باید فراموش نکنیم که محافظه‌کاری یا به‌طور خلاصه، عدم آگاهی کافی، باعث می‌شوند که در حصار پیش‌داوری‌ها گرفتار آییم، درحالی که ما برای ایجاد تغییرات بی‌تاب شده‌ایم.

آیا قادریم با محو ساختن پیش‌داوری‌ها به یکی از جنبش‌های شناخته شدهٔ تاریخ زیباشناسی درگذشته یا حتی در آینده که ممکن است در جایی نامعلوم به تنهایی و تازگی پیدا شود، نگاهی عمیق بیندازیم؟ آیا نوواقع‌گرایی یعنی استقرار مجدد جهانی است که جزییاتش مساحی و مسیرهایش مشخص شده‌اند؟ به دیگر سخن، باید تاکید ما بر واقع‌گرایی باشد یا «نو» بودن آن؟

واقعیت و سینما

بی‌تردید، واقع‌گرایی فیلم با لومیر آغاز شد. او هرگز تصور نمی‌کرد که اختراعش بتواند چیزی غیر از ابزار بازتولید جهان واقعی باشد. اما واقعه‌ای نادر در نخستین گام رخ داد. او دوربینش را در محلی قرار داد و مشغول فیلم‌برداری شد اما به خاطر اشکالی، فیلم‌برداری را متوقف کرد و پس از لحظاتی آن را از سر گرفت. همین اتفاق کافی بود تا ثابت کند که ثبت جهان به صورت سیاه و سفید در سطح صاف فیلم، شکافی مسلم میان واقعیت و بازنمایی آن است.

پدیدهٔ عجیب ژیگاورتف به منظور پر کردن غیر ممکن این شکاف بود. او دریافته بود که نقطهٔ اتکای واقع‌گرایی در فیلم، جنبه استنادی آن است. لذا، احتیاجی به فیلم‌برداری در استودیو، بازیگران یا فیلم‌نامه نداشت. آرمان او قرار دادن دوربین در چهارراه‌ها و فیلم‌برداری کردن بود. اما پرسش بعدی این است که آیا چنین محدودیت‌هایی موجب واقع‌گرایی در فیلم می‌شود؟ آیا چنین تصاویر متحرکی که فاقد جذابیت‌های هنری باشند و صرفاً جنبه اولیه اما مهم استنادی را دارند، فقط به درد طراحان شهر یا جامعه‌شناسان نخواهند خورد؟ ورتف متوجه این موضوع شده بود؛ و برای آن‌که این تصاویر متحرک به فیلم تبدیل شوند، مجبور شد با مونتاژ، ضرباهنگ ویژه‌ای به آن‌ها بدهد. او سپس توجهش به این نکته جلب شد که چگونه ترتیب حلقه‌های فیلم را سامان دهد. این گرایش در برابر سایر عناصر رنگ می‌باخت؛ به‌طوری که او به‌ندرت می‌توانست نوعی تصویر هماهنگ تمام و کمالی به وجود آورد. بنابراین، نقطهٔ شروع ورتف، خام‌ترین نوع واقع‌گرایی بود و سپس در ادامه بود که ما را به هنر تجریدی سوق می‌داد. دیالکتیک میان دلالت‌گری و تصویرگری او به نحو چاره‌ناپذیری به مرگ سینمایی مستند منتهی می‌شد، زیرا هرچند داعیهٔ عدم دخالت دارد ولی ما را به عینیت درونی خویش که بدان معتقد است، می‌کشاند.

جنبش وریستی در سینما برای آن‌که از چنین مرگی دوری گزینند، از دادن هرگونه شکل ساده‌ای به واقعیت، برای رسیدن به حقیقت زندگی خودداری می‌کرد. هنرمند، تعمداً در رویدادی تغییر می‌دهد تا به آن نظمی راستین ببخشد؛ زیرا که می‌داند صورت‌های هنرش همواره باید واقعیت را درهم بشکنند. توجه او معطوف است به این‌که آفریده‌اش عظمت و والایی بیابد. ایجاد سایه‌های تیره و سنگین در وریسم روشنفکرانه، تشدید نور، یا بازی سایه‌های خاکستری، سایه‌های رنگی از قرمز تیره تا صورتی کمرنگ، در آثاری از گره‌میون تا کلوش همه به یک معناست: واقع‌گرایی اجتماعی زندگی.

نوواقع‌گرایی و پدیدارشناسی

چه نگاهی به نوواقع‌گرایی باید داشته باشیم؟ آیا آن را به سادگی، گونهٔ تغییر شکل یافتهٔ وریسم بدانیم، یا جانشینی غیرمعمول برای بن‌بست استناد دیالکتیکی [که ورتف گرفتار آن بود]؟ دوری جستن از بحث‌های انتزاعی، به ما این امکان را می‌دهد که بر روی محتویات و مقاصد ویژه نوواقع‌گرایی در سکانس نهایی فیلم *آلمان سال صفر* به‌طور بنیادی بحث کنیم.

این فیلم، اثری چند بُعدی است. زیرا به‌طور مستند، روان‌شناسی اجتماعی آلمان پس از جنگ و تاثیرات ناخوشایند تربیت نازی‌ها بر روان فردی بچه‌هاست. سینما دارای چنین قابلیتی است که به‌طور خیلی دقیق و همه‌جانبه حالت انسانی یک بچه را در شرایط موجود ترسیم می‌کند. بدون استفاده از درون‌بینی [= تک‌گویی شخصی]، خویشتن‌نگری یا هرگونه گفتگویی با دیگران [که روش‌های مرسوم در ادبیات‌اند]، بدون به کارگیری بازیگری با چهره [ی همانند تآتر] و حتی بدون توجه به اشارات رفتارگرایان در روان‌شناسی در باب زنجیرهٔ بازتاب‌ها فقط با استفاده از دوربینی خنثا چنین حالت انسانی با تمام جامعیت آن فراچنگ آمده است. برای درک کامل این موضوع، فقط کافی است که بفهمیم آن بچه «عمل» (act) می‌کند یا «بازی» (acting). او، خوب یا بد، نقش خودش را «عمل» می‌کند. وی به سادگی، زندگی می‌کند، بنابراین بیننده نسبت به او نه احساس همدردی پیدا می‌کند و نه تنفر. ما به وسیلهٔ دوربین، وجود او را به چنگ آورده‌ایم. برای نمونه‌های دیگر از این دست، بنگرید به کوچی کوچولو در فیلم *نوزادی در اروپا* یا فیلم *پسر وحشی* یا آدم بزرگسال در فیلم *آخرین*

تعطیلات که در همه آن‌ها، فقط «عمل» می‌کنند و خوب هم این کار را انجام می‌دهند: و برای این‌که ترجمانی عالی از احساسات و تخیلات فیلم‌ساز باشند، آن‌ها را تجربه می‌کنند. بازی کردن عواطفی مانند ندامت، افسردگی و تحیّر، که اینک مطابق حالت بچه است؟ هیچ‌کدام از این نشانه‌ها به تنهایی کفایت نمی‌کند، بلکه ترکیبی از آن‌هاست که به‌طور همه‌جانبه حالت‌های انسانی، یا اگر اجازه بدهید بگویم «حالت وجودی» او را پدیدار می‌کند.

اگر کاملاً خویشتن‌دار باشیم می‌توانیم بدون آن‌که هیجان‌زده شویم از قلمرو روان‌شناسی، اخلاق یا متافیزیک عبور کنیم. ما رسلینی را مجبور نمی‌بینیم که همانند فیلسوف به سراغ موضوع برود. همه آن چیزهایی که او از نوع بشر انتظار دارد به نحو جامعی در حالت انسانی ترسیم شده‌اند. چه سرچشمه‌هایی برای «وجود تمام و کمال» ضرورت حیاتی دارد تا یک فیلم بتواند آن را نه به شکل بیانیه، بلکه ثابت کند یا دست‌کم به تصویر بکشد؟ به همین منظور، مفهوم‌سازی‌هایی مانند این‌که، کجاست «جوهر هستی پیشین» برای فیلم، مقدمه‌ای ضروری محسوب می‌شود. در این‌جا، معنا یعنی واحد جمع‌کنندهٔ حالت غیر خیالی؛ بنابراین، عدم صراحتی که بعضی‌ها در ارتباط میان هرج‌ومرج اقتصادی و سقوط جامعه گفته‌اند، در بچه و کشتن او تبلور یافته است؛ یا موارد دیگری مانند قطب‌بندی بی‌حاصل به عنوان یک کل. هر چیز پوسیده در جهانی که مردمش اضافی هستند نیز مشمول همین معنای ابهام‌آمیز است. هنوز کسانی هستند که ظهور جهانی خدای بزرگ محبت را انتظار دارند، خدایی که نمی‌تواند راهی برای متوقف کردن اندوه و بازی خونبار مصایب انسانی بیابد، جز این‌که بر بالای جسد بچه، زانو بزند. رسلینی، نتیجه‌گیری نمی‌کند، بلکه فقط با نمایش «حالت وجودی»، پرسش طرح می‌کند. قصد او «راز هستی» است.

معلوم است که «وریسم» و جنبش‌های مستند چه دیدگاهی نسبت به این *حالت* دارند. وجه استنادی این‌گونه فیلم‌ها در برابر عینیت منفعل یا عرضهٔ خنثای آن هیچ‌گونه چالشی ندارد. اگر استدلال و اظهار آن یکپارچه باشد، نشانهٔ هشیاری در برابر پیچیدگی موضوع است. می‌پذیریم که منازعهٔ اجتماعی باشد، اما نه به صورت تبلیغ. علی‌رغم موارد فوق در این گونه فیلم‌ها «عینی»، «ذهنی»، «اجتماعی» و غیره، هیچ‌گاه تحلیل نمی‌شوند، بلکه به صورت یک کلیت غیر تخیلی در هرج‌ومرجی تمام در زمان و ابعادی یکپارچه ارائه می‌شوند و نه در لحظات و حالات. در برابر چنین ماهیتی بیننده، چاره‌ای ندارد، جز آن‌که تمایلش را به‌طور بنیادینی دگرگون سازد. اگر هر عمل را پرسشی در نظر بگیریم، پاسخ‌ها همان اعمال مقتضی خواهند بود؛ و این دعوت به رهایی است؛ مجاهدتی است که از طریق آن فیلم‌ساز ما را با رویدادی انسانی و تمامیت آن، رویارو می‌کند و ما با دوری جستن از اظهارنظر و تحلیل خویش، حس بینندگی را از دست می‌دهیم و نزد بازیگران هشیاری در عمل کردن ناپدید می‌شود. به دیگر سخن تفوق هستی بر جوهر چیزها حاصل می‌آید و این روش عجیب همان است که فیلسوفان بر آن نام «توصیف پدیدارشناختی» داده و بر آن تاخته‌اند.

تفسیر هر شخص بستگی دارد به آموزه‌هایش و با چنین روشی، تفسیرها بدون شک اختلاف اندکی با یکدیگر خواهند داشت. لازم نیست که هنرمند همانند متفکری حرفه‌ای باشد، اما رسلینی و چند نفری توانسته‌اند همانند هوسرل [به جای اتکا به اظهار و تحلیل شخصی] یکراست بروند به سوی خود چیزها، همان‌طوری که هستند، تا آن‌ها خودشان را اظهار کنند، از طریق خودشان و نه از طریق ما.

طبق آنچه در بالا گفته شد، طریقهٔ آنان این‌گونه بود که برای تحلیل یک وضعیت، تمامی آنچه را که مربوط به تقسیم‌بندی‌های بشری است کنار گذارند و به سراغ خود موضوع بروند. بدین‌ترتیب به درک جامعی که مدام رو به فزونی می‌رود، دست یابند! همانند «هستی در زمان» یا مانند رویدادهای انسانی. بنابراین، راز، جانشین وضوح برای هستی می‌شود.

چنین بازگونگی دیدگاه شاید برای سینما، تازگی داشته باشد، ولی در حوزه‌های دیگر هنر و داستان‌نویسی قبلاً تجربه شده است؛ و به‌ویژه آن‌که فلاسفه آن را از حد حالت بیان به یک موضع نظری ارتقا داده‌اند.[1]

آیا آن‌ها می‌توانستند یا یکدیگر بحث نکنند؟ آنان مقالاتی می‌نوشتند که توصیف تجربه‌شان بود بدون این‌که به

جنبه‌های روان‌شناختی، تکوین یا هرگونه توضیح علّی مورد توجه یک دانشمند، مورخ یا جامعه‌شناس، اهمیتی بدهند. آن‌ها نوعی مطالعهٔ توصیفی از یک پدیدار، همان‌گونه که در زمان و مکان است ـ بیان می‌کردند. بنابراین آیا می‌توانستند برای چنین پدیدارهایی یا وقایع استعلایی، در میان قوانین حکومتی موضعی پایدار و مشروعیتی بیابند و آن را اظهار کنند؟ با کنار هم قرار دادن معنایی که لالاند در *فرهنگ فلسفی* خویش از واژهٔ «یادگیری» (study) می‌دهد از یک‌سو، و تعریف پدیدارشناسی مرلوپونتی از سوی دیگر، به خوبی می‌توان باب منازعه را گشود. حاصل آن‌که، کارهای رسلینی یا دوس پاسوس را نباید به دلیل آن‌که آن‌ها پژوهشگر یا فیلسوف نبودند، انکار کرد. آن‌ها هرگز مدعی چنین عناوینی نبودند. بنابراین شاید کار سنجیده‌ای نباشد که جنبش زیباشناسی آنان را منکر شویم و بهتر است به جای عبارت «نوواقع‌گرایی» چیز دیگری به کار بریم؛ مثلاً واقع‌گرایی پدیدارشناختی.[۲]

هنر در واقع‌گرایی پدیدارشناختی

تصور همگانی این است: نوواقع‌گرایی، که درباره‌اش صحبت می‌کنیم صرفاً جنبشی زیباشناختی و انکار سبک به مثابه امری اجتناب‌ناپذیر در واقع‌گرایی پدیدارشناختی است؛ و درنتیجه، بحث آن ضرورتاً به خارج از قلمرو هنر مربوط می‌شود. برای آن‌که از بحث بی‌اساس پرهیز کرده باشیم، بیایید به فیلم به خصوصی، یعنی *دزدان دوچرخهٔ* دسیکا نگاه کنیم. در این فیلم، یک مرد داریم که دنبال دوچرخه‌اش می‌گردد. او، کارگری است که در نهایت نومیدی گرفتار شده است و به پسرش التفاتی ندارد. او تلاش می‌کند دوچرخهٔ فرد دیگری را بدزدد. همانند فردی از طبقهٔ کارگر است که دزدی ابزارهای کار را در پیش می‌گیرد تا نگرانیش را فرو نشاند. او شخصی است که وجودش درگرو چیزهای دیگر است؛ تحلیل‌ناشدنی است. هستِ او، مجزا از واقعیت یکپارچه‌ای که محاصره‌اش کرده است، نیست. نشانه‌هایی از جهان، دوستان، کلیسا، آموزشگاه‌های آلمانی، ریتا هیورث در پوستر همگی او را فراگرفته‌اند. این بی‌اهمیتی، بدون استفاده از دکور بوده است. لذا، او همانی هست که هست.

آیا پرهیز از انتخاب [و کنار هم قرار دادن] کاری غیر هنری نیست؟ بلی؛ اما انتخاب ماهیتاً فقط یک معنا ندارد؛ مهم این است که در مثال مذکور، واقع‌گرایی با استفادهٔ زیرکانه و آگاهانه از وسایل صورت گرفته است تا از سر بی‌اختیاری. واقع‌گرایی پدیدارشناختی نیز به همین طریق است، اما روحی متفاوت به اثر می‌دمد. بیننده با در پرانتز قرار دادن خویش، اجازه می‌دهد که جهان آن‌طور که هست خودش را بیان کند. درنتیجه حسِ درحال حاضر بودن نه ناشی از دیدگاه بیننده، بلکه بر اثر واقع‌گرایی به وجود می‌آید. «منِ» استعلایی نویسنده در بیرون از پرانتزها قرار دارد؛ و هرگز خودش را در داخل پرانتز قرار نمی‌دهد. او تنها کسی است که ارزش کامل کوشش هنری‌اش را که مستلزم تاثیرپذیری درونی‌اش از واقعیت است، می‌شناسد و آن حس را نیز به بیننده می‌دهد. مطمئناً، هنر بی‌حد و مرز است و روایت را سامان می‌دهد، میزانسن (Mise-en - scéne) را می‌سازد و بازیگران را هدایت می‌کند، اما آنچه تأثیر نهایی است نه روایت است، نه میزانسن و نه بازیگران منقاد. به سخن دیگر، ما با یک واقع‌گرایی صحنه‌ای ـ لحظه‌ای روبه‌روییم که ترکیبی از مستند و جنبش‌های وریستی است. «واقعیت‌سازی» با وریسم پدید آمده بود، اما باز تولید مستقیم واقعیت که آرمان واقع‌گرایی اولیه بود از این طریق تأمین نمی‌شد، بلکه با انکار این اعتقاد از طریق رویکردی غیرمستقیم با حذف اضافات رویداد انجام گرفت. توهم زیباشناسی کامل واقعیت، بیش‌تر، از ریاضت کسی در باب معنای هنر به وجود می‌آید تا اشکال هنری مانند اکسپرسیونیسم یا کنتراکتیویسم.

نخست، ریاضت‌کشی برای فیلم‌نامه را بگوییم. توضیح مفصلی نمی‌خواهد که فیلم‌نامه‌ای که خوب ساخته و پرداخته شده باشد، با منطق نمایشی مطابقت دارد، بی‌عیب و نقص است و دارای جنبه‌های متناقض روان آدمی است. مسألهٔ ما از «وجود» است و نه از یک نفر معمار. اگر هنرمند سزاوار نام مقدس خلاق در جهان باشد، پرسش ما از او نیز هست. در ایتالیا به‌ندرت یک فیلم‌نامه‌نویس به تنهایی کار می‌کرد و گروه‌های فیلم‌نامه‌نویس آن‌جا معروف‌اند. هرچند

طبیعتِ همه‌جا گسترِ رویداد، در واقعیت مکانی ـ زمانی رخ می‌دهد و آگاهی انسان که بخشی از ماهیت اوست، به این رویداد معنا می‌دهد و آن را درک می‌کند.

در این‌جا با طرح پرسش کلی، کوشش شده است که این روش توضیح داده شود، اما ریشه‌های عمیق‌تری وجود دارند، زیرا ادراک کلی زندگی هیچ‌گاه در یک فرد نمی‌تواند جمع شود. زاواتینی و دسیکا ماه‌ها روی فیلم‌نامهٔ *دزدان دوچرخه* کار کردند تا آن را برای مردم باورپذیر سازند.

ریاضت‌کشی برای میزانسن و بازیگری مکمل ریاضت‌کشی جهت فیلم‌نامه است. دربارهٔ بازیگری، آندره بازن در مقاله‌ای تحلیلی در شمارهٔ نوامبر ۱۹۴۹ مجلهٔ *اسپریت* به خوبی به آن پرداخته است.[۳] رسیدن به چنین نتیجه‌ای، مستلزم به کار گرفتن وسایل اضافی است، برای مثال، شروع و ادامهٔ کار دوربین در یک صحنهٔ خیابانی نباید موجب هیچ‌گونه پراکندگی‌ای شود و کارگر و پسرش نیز باید بدانند که نقش آن‌ها مهم‌تر از خود دوچرخه نیست. در واقع‌گرایی پدیدارشناختی، هنر با یافتن راهی برای نفی خودش قوام می‌یابد. چنین امری کاملاً آگاهانه است و با این دگرگون‌سازی به عنوان هنر، اعتبار پیدا می‌کند. ضروری است مؤلفه‌هایی مانند بافت متراکم زندگی، برای هرچه که فیلم‌برداری می‌شود، معلوم شود. به قول سارتر فقط، میزانِ زیبایی، حقیقت دارد.

این‌جاست که معلوم می‌شود چرا مقولهٔ نوواقع‌گرایی را نمی‌توان با ملاحظات صوری و دیدگاه‌های دقیق بیان کرد. بهترین نمونه در این‌باره، فیلم *زمین می‌لرزد* است. من معتقدم این فیلم، اثر پدیدارشناختی اصیلی است یا دست‌کم این‌که همانند فیلم *مسیح پرهیزکار* حد واسط میان تمایل نوواقع‌گرایی و سنت ایتالیایی پر آب و تاب اپرا و باروک بود. زیبایی در این فیلم‌ها نسبت به بافت متراکم زندگی کمتر به چشم می‌آید. تودهٔ انسانی قابل سنجش، ویژگی ماهوی شکل این فیلم‌هاست. همچنین، با قرار دادن حساب شدهٔ آن در میان نیازها، به طرزی ماهرانه دو عنصر اصالت و تقابل را به یکدیگر متصل کرده است. توصیه شده است که پوستر، خیلی، زیبا نباشد، زیرا ممکن است بینندهٔ رهگذر نتواند از سطح ظاهر به عمق واقعیت آن برسد. امیدوارم که بشود هردوی این‌ها را با هم داشت. علاوه بر شکل خنثا، جایی نیز برای هنر شفاف به مثابه شیئی که هم مکدر است و هم شفاف، در یک زمان باشد؛ همانند حالاتی که در کنده‌کاری یا برجسته‌کاری‌های روی دیوارها می‌توان مشاهده کرد. در یکی از نقاشی‌های «ورمیر» تسمه‌سازی ساعی، کنار پنجره قرار گرفته است؛ استفاده استادانه از رنگ‌های آبی، خاکستریِ نقره‌ای و نارنجی کمرنگ به گونه‌ای است که گویی ماده‌ای نرم اما توپر همانند سطحی گوشتالود پرتوافشانی می‌کند. شبیه این تأثیر در ماهیگیران اصیل سیسیلی در فیلم ویسکونتی دیده می‌شود. در معنا و مفهومی تئولوژیک. ویسکونتی بر آنان پوششی از گوشت کشیده است، اما نه برای آن‌که آنان را مستور کند، بلکه آشکارشان سازد و باعث دیدنشان شود. می‌دانم که از زمینه‌ای خطیر سخن می‌گویم و دیگران، اکثراً، فقط در دام پرده‌پوشی گرفتار آمده‌اند. اما دست‌کم در این حالت غیرممکن است که بتوان از دیدن پرهیز کرد. این شکل‌دهی صوری، نوعی فروتنی اُنتولوژیک است که در ناتورالیسم سنجیدهٔ *دزدان دوچرخه* وجود دارد؛ تصوفی (پوشیدگی‌ای) که به منظور زیباشناختی است.

واقعیت انسانی و معنای آن

برخی گرایش‌های زیباشناختی وجود دارند که ممکن است در برابر واقع‌گرایی پدیدارشناختی موضع‌گیری کنند. شایان ذکرترینشان قطعهٔ استدلالی یعنی نمایشی که دارای پیام است یا صورت دقیق‌تر آن قطعهٔ موضوعی را می‌توان برشمرد که بر طبق آن‌ها، ثبات شخصیت اثر، نشانه علّو یقینی است که دارای شکل خاص و سرانجام نهایی است و خلاصه آن‌که، آرمانش معنای بی‌ابهام است. چنین موضعی به دلیل محدودیتش هنگامی که تفسیری دشوار نیاز باشد،

برخلاف واقع‌گرایی پدیدارشناختی، نه رویداد را با خود همراه می‌سازد و نه براساس آمال و انگیزه‌هایش در آن نفوذ هنرمندانه می‌کند. طبیعتِ همه‌جاگسترِ رویداد، در واقعیت مکانی ـ زمانی رخ می‌دهد و آگاهی انسان که بخشی از ماهیت اوست، به این رویداد معنا می‌دهد و آن را درک می‌کند. این آگاهی هرگز برای استخراج یک سرانجام نهایی نهادینه نشده است، بلکه ادراک می‌تواند همواره تفسیری باشد و صبغهٔ معیارها و نظریات شخصی را بخورد؛ از این‌رو، جهان‌بینیِ شخص، دقیقاً شبیه خود جهان واقعی است؛ و چنین نتیجه‌ای یک ابهام بنیادین است.

البته، شرایط است که به منظور حفظ تمامیت رویداد، آن را دنبال می‌کند. کوچک‌ترین کنکاش در هر متن برای رسیدن به تمایلات و تفسیر شخصی نویسنده، موجب می‌شود که معنای باطنی آن، تسلیم کنش کلی شود و بار دیگر ما را به پیام بازگرداند. این نکته نشان می‌دهد که چقدر فیلم‌های مدعی اگزیستانسیالیسم مانند فیلم *بازی‌ها انجام می‌شوند* یا فیلم *دست‌های آلوده* از پدیدارشناسی بدورند. سارتر به وضوح، اگر نه در پیام که مضمون، تعهد را مطرح می‌کند. او برخلاف کافکا به موقعیت یکپارچه و رویداد کامل متعهد بود و آن را توصیه می‌کرد. تحلیل نقادانهٔ دقیقی نیست اگر بگوییم، نویسنده برای آنکه تکه‌تکه شدن بر اثر مشکلات را به متن زندگی آورد، باید خودش دچار آن وضعیت شده باشد. به سخن دیگر، ضرورت محتملی برای آنکه زاواتینی یا پاگلیرو یا دیگران فیلسوف نباشند وجود ندارد، بلکه آن‌ها نابغه بودند.

فیلم پاگلیرو به نام *انسانی شهرنشین می‌شود* تصویر منحصر به فرد از همهٔ آن چیزهایی است که تاکنون درباره واقع‌گرایی پدیدارشناختی گفته‌ایم؛ و درضمن جوانب با ارزش دیگری هم دارد. این فیلم، موقعیت انسانی همه‌جانبه و تمامی رویدادها از کوچک و بزرگ را در کنار یکدیگر توصیف می‌کند. هیچ شخصیت اصلی‌ای که بقیه، پوشش بازیگری او باشند، ندارد؛ و همگان دارای حضوری برابرند. برازیلیان بزرگ، قاتل مظنون و کافهٔ گوشه خیابان، ارزشی یکسان دارند؛ حیات دارند و دیده می‌شوند؛ شانه به شانهٔ هم؛ بعضی وقت‌ها گرفتار و گاهی تنها. پایان [فیلم] به معنای واقعی، پایان نیست. شخصی که [سینما را] ترک می‌کند، این احساس را دارد که همه چیز می‌توانست ادامه یابد. اگر چشم نکته‌بین، موضوعات را بسط دهد این نتیجه حاصل می‌شود که پوستهٔ چیزهاست که آن‌ها را صریحاً آشکار می‌کند. آدم‌هایی که در این فیلم هستند، محتاج آن‌اند که مورد توجه قرار گیرند. مشکل درک نکردن کسی که قاتل شناخته شده اما بی‌گناه است، بی‌معناست، اما مردی، دیگری را بر اثر اشتباه می‌کشد درحالی که خودش قربانی دیگران است. تنهایی جمعی، از آن نوعی که بر اثر عدم ارتباط اصیل به وجود می‌آید، در عشق و نفرت آنان دیده می‌شود و به‌ویژه در عشق که بیش‌تر تماسی سطحی شده است؛ پسربچه‌ای که زیادی است و مدام به خیابان رانده می‌شود تا سربه‌نیست شود. افراد بزرگسال نیز از تهوع وجود رنج می‌برند و در میان غریبه‌ها سر در لاک خویش دارند. آنان زندگی می‌کنند به خاطر مردن. کارگری با جام بدقوارهٔ آبجوخوری که چهره‌ای همانند مرده‌شور دارد، نمی‌تواند کاری پیدا کند و احمقانه شریکش را می‌کشد. زنی که جویای عشق است، آن را نمی‌یابد و به خودش لاف می‌زند. سیاهپوستی که بر اثر بیماری می‌میرد، درواقع بر اثر شرایط کارش کشته می‌شود. این‌جا، همه می‌میرند، اما نه به علل طبیعی. هیچ‌یک از آنان، راه نجاتی از این وضعیت ندارند. در پایان [فیلم] همانند کشتی نشستگانی هستند که از دریا بیرون کشیده شده‌اند، اما به جزایر خوشبختی نمی‌رسند؛ قاتل حقیقی معلوم می‌شود کیست. آن‌ها متناوباً مرگشان را به‌طور موقت به تأخیر می‌اندازند، اما هرگز از موقعیتی که مدام آنان را فراگرفته است، خلاصی نمی‌یابند.

یک ویژگی ظاهری به طرز عجیبی از این مردم جدایی‌ناپذیر است که در یک کلام، در فیلم برای هم یکسان است و آن روشنایی زننده و فاقد درخششی است که حالت‌ساز نیست، بلکه شکننده، ناموزون و مهار نشده است. جالب‌ترین صحنه مربوط به مرد مجروحی است که کشان‌کشان خود را از پلکانی بالا می‌کشد؛ پلکان به دیوارهٔ ساحلی مشرف است و این دیوار، استعارهٔ مرگ و ناچیز شمرده شدن است. *دیوار*، نماد تصنع وجود نیست، بلکه آن‌جا «هست» تا نشانهٔ غیرطبیعی بودن شیئی شدن و بی‌عاطفگی مستمر و

خشونت کور اشیا باشد. در این‌جا هیچ اثری از قطرات باران و مه فیلم‌های کارنه یا تابش نور فیلم‌های ایتالیایی که نشانگر افق‌های انسان فوق‌العاده است، وجود ندارد. [دیوار] همانند پرده‌ای فولادی مانع دیده شدن افق دوردست است. دیواری است که درهای بستهٔ زندانِ انسانی که محکوم به آزادی است، در آن تعبیه شده است. غیبت موسیقی و صدای خش‌دار تاکیدی مجدد بر این تصویر است.

بنابراین، پاگلیرو دقیقاً اگزیستانسیالیستی پیرو سارتر است که رویدادها را به طرزی پدیدارشناختی توصیف می‌کند. او این کار را در فیلم‌های سارتریش به طریقی انجام می‌دهد که کاملاً با تحلیل‌های بسیار ارزشمند گذشته‌اش متفاوت است. او بدون هرگونه دخل و تصرف ظاهری، تماشاگر را هدایت می‌کند که به دنیا و انسان بنگرد. به نظر می‌رسد که حق با هایدگر بود که به ادمُند هوسرل اظهار می‌کرد هرگونه توصیف وجود همیشه و ضرورتاً به نظم‌دهی ایده‌های ما منتهی خواهد شد. زیرا، ایده یعنی امر مفهوم، درحالی که وجود خودش حالت و عامل خویش است. از این‌رو شاید کمی زود باشد که به رسلینی، دسیکا و زاواتینی به خاطر میراثشان و آزادی تفسیری که به تماشاگر می‌دادند، تبریک بگوییم. اگر این‌طور به نظر می‌رسد که جهان آنان، کمتر آنگ دیدگاهشان را خورده است، بی‌گمان بدین‌خاطر است که دغدغهٔ انتخاب داشتند، یا آنکه انتخاب برای آن‌ها در سطح دیگری مطرح بود. همچنان که گابریل مارسل می‌گوید: «وجود عدم مشابهات استعلایی نزد همه، بر دروغ و تصنع ارجح نیست.» بنابراین، بیهوده است از تصاویر دلفریب در فیلم پاگلیرو سراغ بگیریم، بلکه کافی است تا از زاویه متفاوتی بدان بنگریم.

واقع‌گرایی پدیدارشناختی و معنای کاتولیکیِ لطف

فیلم *آسمان بر فراز مرداب* یا فیلم‌های مشابه دیگری را که در این مکتب قرار دارند، در نظر بگیرید؛ هریک از آن‌ها به لحاظ اجتماعی، روان‌شناختی و اخلاقی کامل هستند. شاید به نظر برسد که این فیلم، مُستندی سرراست از خانوادهٔ گُرِتی با پرداختی استادانه از زمین و آب و آسمان پونتین مارشز است، اما به‌تدریج، فیلم بر روی تمایلات دو طرفهٔ محبت‌آمیز میان آلساندرو و ماریای جوان متمرکز می‌شود، بدون آنکه در بقیه رویدادها، اختلال و کاستی صورت گیرد. تمامی زندگی بی‌وقفه ادامه دارد تا آنکه تمایل آلساندرو تیزتر می‌شود. بالاخره، شهوت باطنی او به اوج می‌رسد و منجر به هتک ناموس می‌شود.

دختر [ماریا] برای نخستین بار در تدارک شرکت در آیین عشای ربانی است. سپس با جزییات تمام مراسم پرقیل‌وقال بر سر چیزهای بی‌اهمیت نشان داده می‌شود که ویژهٔ استان‌هایی با سنت‌های مذهبی قدیمی است. ماریا با خلوص و تمرکز ژرف، بازی می‌کند درحالی که دوستانش بیش‌تر دستورالعمل‌های پوچ بازیگری را به کار می‌بندند. پس از بی‌سیرت شدن، او را در یک بیمارستان بستری می‌کنند و سپس در همان‌جا می‌میرد. انبوه مردم او را در هیئت قدیسی مشاهده می‌کنند که دعا می‌خوانند.

این رخدادها، همان‌گونه که روی می‌دهند نشان داده می‌شوند، بدون آنکه هیچ‌گونه قصد و هدایتی، به منظور تفسیر آنان وجود داشته باشد. اگر این ماجرا در فیلم پدیدار نمی‌شد، هرکسی ممکن بود که واقعاً آن دختر را از قدیسین به حساب بیاورد. داوری او نه به خاطر باورهای مذهبی، بلکه بر اثر خود رویدادست که توجهش را جلب می‌کند.

برای آدم مؤمن به کار بستن تفسیری مذهبی و دادن معنای باطنی به رویدادها، مشکل نیست. ابهام، فی‌نفسه نوعی معیار اصالت است. فضای درخشان صحنه‌های بیرونی و صداهای داخلی، آگاهی‌دهنده‌اند. تشخیص دستان خدا دشوار نیست؛ این‌جا هر چیزی جسم می‌یابد و از تخیل فاصله می‌گیرد و مشکلات رفع می‌شوند. جایی که همه چیز مستعد تأویل طبیعی است، مکانی است برای واقعیت استعلایی که توسعهٔ طبیعی ضرورت‌هاست و این خودش یکی از ویژگی‌های استعلاست.

به دیگر سخن، ابهام، حالتِ وجودیِ راز است که از آزادی محافظت می‌کند. برای مسیحی، درک تجلیات، مشکل نیست، زیرا بر طبق دیدگاهی متصوفانه با جهان‌های خلق شده در [فیلم‌های] برسُن اگر برتر نباشد، دست‌کم همسنگ است.

بر طبق روان‌شناسی ادراک، لطف، پنهانی نیست و ابهامات،

عظیم نیستند، درحالی‌که برعکس، وضعیت‌های مختلف در لطفِ پنهانی و مبهم است؛ زیرا همانا که صورت بشری، راز استعلایی خداست.

بنابراین، به نظر من، احتمالات و خطرات واقع‌گرایی پدیدارشناختی در قلمرو بیان مذهبی است. اما قطعاً خطر بزرگ این خواهد بود که بخواهیم برخلاف مشیت خدا، بیش از آنچه که او برای هدایت رویدادها خواسته است، نیرو به کار بریم و مخاطب را مجبور سازیم معنایی را که ما می‌خواهیم دریابد؛ بلکه باید اجازه دهیم مخاطب [طبق مشیت الهی] آزادانه معانی رویدادها را کشف کند.

گسترهٔ معناهای قابل حصول در واقع‌گرایی پدیدارشناختی به وسعتِ واقعیت انسانی است و از هرگونه امر پیشینی اجتناب می‌کند؛ درعوض، تا هنگامی که پرسشی به منظور دستیابی به نتیجه هست، معانی نیز باقی هستند. به گفتهٔ ژان وال، پرسش‌ها، ارزشی فی‌نفسه دارند. به این سخن پاسکال باید معتقد شویم که گفت مسایل هنگامی حل خواهند شد که از آن‌ها درگذریم و زندان انسان را به روی آسمان بگشاییم. ❑

از: مقالات *کایه‌دو سینما* (۱۹۵۱ تا ۱۹۵۹)، راتلیج، ۱۹۸۵.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بازن در پاسخ به کتاب ***عصر رمان امریکایی*** نوشته کلود ـ ادمند ماگنی که مدعی انکار تأثیر فیلم بر رمان بود، در مجلهٔ ***اسپریت*** ۱۹۴۸ خاطرنشان کرد که واقع‌گرایی ایتالیایی، معادل سینمایی رمان امریکایی است. او همچنین، نتیجه گرفت که افزایش نقش فعال تماشاگر، بیست‌وپنج سال زودتر در سینما رخ داده است، کما این‌که در مدت زمان طولانی‌تر قبلاً در نقاشی به وقوع پیوسته بود. این موضوع را سارتر در کتابش به نام ***ادبیات چیست؟*** مطرح می‌کند و توضیح می‌دهد که عذاب درک نقشی ویژه به مثابه آفریدن موقعیت‌های ژرف دارد و از همین‌روست که او به بالندگی نسل خویش در فن رمان‌نویسی اشاره می‌کند. براین اساس، شخص هنگامی به اوج می‌رسد که فصل «شکنجه» در فیلم نوواقع‌گرای ***رم شهر بی‌دفاع*** (۱۹۴۵) را به دقت نقد کند. (یادداشت نویسنده).

[نام مقاله‌ای را که بازن در مجلهٔ ***اسپریت*** سال ۱۹۴۸ نوشت و مورد اشاره آیفر نیز هست، چنین است: «نوواقع‌گرایی: نوعی زیباشناسی واقعیت» ن ک: آندره بازن، ***سینما چیست؟*** ج ۲، ترجمهٔ محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۷. ـ م.]

۲. گائه‌تان پیکُن در مقاله‌ای به نام «میزگرد» که ترجمهٔ فرانسوی مقاله‌ای ایتالیایی «پرسشگرایی» نوشتهٔ اوگو اسپریتو در مجلهٔ ***سپید و سیاه*** است؛ مفهوم ناتورالیسم متافیزیکی را مطرح می‌کند؛ و می‌نویسد که برای او چندان دشوار نیست از خلال فلسفه برهر (Breher) برسد به این‌که، ناتورالیسم متافیزیکی در رمان و نقاشی به اوج می‌رسد. درحالی که مرلوپونتی در ***گزارش انجمن فرانسوی فلسفه*** در اعتراض به کسانی که معتقدند چنین امری در سینما رخ نداده است، حکم می‌دهد که داستان نقل شده [توسط فیلم] به دنیای عمیق یک مقالهٔ فلسفی دلالت دارد. (کتاب ***پدیدارشناسی ادراک*** صفحهٔ XVI). (یادداشت نویسنده).

۳. در مقالهٔ «دزدان دوچرخه» نوشتهٔ بازن [***سینما چیست؟*** ج ۲.ـ م.].

۴. واژگانی همانند زیادی (de trop) تصنع (facticité) در این‌جا به مفهوم سارتری آن به‌کار رفته است. سارتر، ارتباطی وجود شناختی و مفهومی میان آزادی و تصنع قایل است. توضیح آن پیچیده است اما به‌طور مختصر، تصنع یعنی همهٔ آن چیزهایی که سازندهٔ تعیّن است؛ مانند، جنسیت، اجتماع، طبقهٔ اقتصادی و از این قبیل. درحالی که این تعینات فقط در قلمرو تمایلات ما هستند و ما باید نسبت به آن‌ها اختیار انتخاب داشته باشیم. (یادداشت نویسنده).