به همین ترتیب، کارکرد شعر در فیلم‌هایش برای انتقال مفهومی بسیار خاص از زندگی‌هایی است که مخاطب تماشا می‌کند، مثل روستای آفریقایی فیلم‌برداری شده در *فضاهای عریان ـ زندگیِ گِره* است. این نوع شیوه‌ی تغزلی ویژگی مکرر فیلم‌سازی مستند است و بسیاری از مستندسازان اولیه امکان ارتباط دادن متن شعری، تغزلی را به واقعیت‌های نوار تصویر کاویده‌اند. یک ششم جهان (۱۹۲۶) اثر ژیگاورتف واقعاً «شعر فیلم» نام داشت و از طریق مجموعه‌ای از عناوین ریزتر مرتبط به سبک والت ویتمن در مورد تصاویرش توضیح می‌داد؛ همفری جنینگز صدای رویِ تصویر تلخی برای فیلم *خاطراتی برای تیموتی* (۱۹۴۱) به کار گرفت، که صدای مایکل رِدگِریو بود؛ و کریس مارکر مقالات شعری خاصش را برای *بدون خورشید* (۱۹۸۳) فراهم کرد.

مقاله‌ی ترین مین‌ها، یعنی «کاوش تمامیت‌خواه معنا»، نیز به سبکی تغزلیِ اندیشه‌ورزانه نوشته شده است، و ملغمه‌ای است از سخنان نغز مستندسازان به اضافه‌ی استدلال و تصاویری از فیلم‌های خودش. مین‌ها با مفروضات اصلی سنت و عملکرد فیلم مستندِ واقع‌گرایانه و آن چه به عنوان توهم ظالمانه‌ی «حقیقت مستند» معرفی می‌کند مخالفت می‌ورزد. تحلیل او دارای چهار استدلال اصلی است:

۱. بخش اعظم شیوه‌ی مستند زیانبار است چرا که ادعا می‌کند برداشتی از واقعیت را به عنوان حقیقتی روشن ارایه می‌کند. مستندساز داستانی غیرعینی را مطرح می‌کند چنان که انگار واقعیت‌های عینی آن مورد را تشکیل می‌دهد، و سپس دستورالعملی اخلاقی را مبتنی بر این گزینش به نمایش می‌کشد. صدایی، معمولاً مذکر، متکبرانه به افراد درون فیلمِ مستند، که فرض بر این است که به نحوی بی‌صدا هستند، اعطا می‌شود. ترین مین‌ها از سبکی از فیلم‌سازی دفاع می‌کند که از این نوع اخلاق‌گرایی محدودکننده می‌پرهیزد، و معیاری زیبایی‌شناختی می‌سازد که می‌تواند دورنماهای تازه‌ای ارایه دهد: «فیلم مستند»، در طلب معنا به هر قیمتی، اغلب فراموش می‌کند که چگونه اتفاق می‌افتد و چگونه زیبایی‌شناسی و سیاست در ساختش تفکیک‌ناپذیر باقی می‌مانند. زیرا زیبایی‌شناسی، وقتی با صرفاً تکنیک‌های زیبایی‌سازی برابر انگاشته نشود، اجازه می‌دهد تا زندگی را به گونه‌ای متفاوت تجربه کنیم، یا همان طور که برخی می‌گویند به آن معنای دیگری دهیم که با گرایش‌ها و تغییراتش هماهنگ باقی بماند.»

سبک و تکنیک‌هایی که معمولاً برای گزارش مستند مناسب‌تر انگاشته می‌شوند خود تنها قواعدند و باید آن‌ها را نفی کرد، زیرا عنصرِ ذاتیِ راز و رمزِ حقیقتِ مفروضِ فیلم مستند هستند

استدلال او در این‌جا به بحثی طولانی می‌پیوندد که ریشه در احساس‌گرایی (رمانتیسیسم) دارد، به‌گونه‌ای که تجربه‌ی زیبایی شناختی پیشگام، ممکن است انگیزشی باشد که به درکی تازه بینجامد.

۲. سبک و تکنیک‌هایی که معمولاً برای گزارش مستند مناسب‌تر انگاشته می‌شوند خود تنها قواعدند و باید آن‌ها را نفی کرد، زیرا عنصرِ ذاتیِ راز و رمزِ حقیقتِ مفروض فیلم مستند هستند. برای فیلم مستند واقع‌گرایانه‌ی اخلاقی، نشان دادن معادل گفتن است و «اخلاقیاتی برای تکنیک» به وجود آمده است که هدف از آن ارایه‌ی واقعیت در قالب قابل قبول‌ترین سبک و (احتمالاً) باکمترین واسطه است، و عبارت است از: کاربرد صدای همگامِ دقیقاً متمرکز؛ کمترین تدوین؛ کار دوربین عینی‌ساز و برداشت بلند؛ فیلم گرفتن پرواز روی دیوار (fly-on-wall) و عدسی‌های زاویه باز. مستندسازان نمایشی، نقیضه‌های حقیقت مستند را به صورتی بسیار آشکار به نمایش می‌گذارند. اوج گزارش سبکِ مستندِ الیور استون از ترور کندی، یعنی فیلم *جی.اف.کی* (امریکا / ۱۹۹۲)، حول محور نمایش مکرر جیم گریسن در دادگاهِ فیلم کوتاه آماتوریِ *زاپرودر* ساخته می‌شود که به شکلی تصادفی لحظه‌ی مرگ رییس جمهور کندی را هم‌خوانی کرده است. بهره‌گیری ثابت و مکرر از این سکانس در فیلم داستانی را می‌توان مستند با نقش هرزه‌نگاری

دانست، زیرا منظره‌ای صرفاً خوفناک را برای مخاطبش بازنمایی می‌کند و مکرراً در هوشیاری ما نسبت به حضور واقعی این مرگ در ملودرامِ داستانیِ مستندِ روایت فیلم لذتی پرهیجان را فرا می‌خوانَد.

جی اف کی نمونه‌ای معروف از این نوع فیلم داستانی شده است چنان‌که شیوه‌های فیلم مستند را تقلید می‌کند تا برای نظریه‌ی خود اعتبار کسب کند. این امر یکی از رشته استدلال‌های ترین مین‌ها را تأیید می‌کند: «بنابراین فیلم مستند می‌داند به راحتی به یک سبک تبدیل شود: دیگر یک شیوه‌ی تولید یانگرشی به زندگی نیست، بلکه تنها عنصری از زیبایی‌شناسی (یا ضد زیبایی‌شناسی) از کار درمی‌آید.»

۳. مستندسازان می‌توانند به خاطر ارزش‌های دروغینی، که از طریق وارسی فناورانه‌ی جامعه‌های پیش صنعتی به آن‌ها تداوم می‌بخشند، برای جهان توسعه نیافته بسیار زیانبار باشند. گزارش ترحم آمیز در مورد قربانیان جهان سومی که برای مخاطبانِ جهان اولی مربوطه تهیه می‌شود نمی‌تواند در قضاوت خود مشارکت رسانه‌ها را در آن‌چه پخش می‌کند در نظر نگیرد: این‌که چگونه بازنمایی به آن مربوط می‌شود یا چگونه بازنمایی خود یک ایدئولوژی است، وچگونه استیلای رسانه‌ها هم چنان به روند بی‌امان خود ادامه می‌دهد، به سادگی موردتوجه قرار نمی‌گیرد.» بنابراین شیوه‌ی مستندِ غیرمتفکرانه از طریق تشابه واقعیت که به شکلی مهلک حقیقت جلوه داده می‌شود، هم‌زمان هم با موضوعش و هم با مخاطبش سازش می‌یابد. ادعاهای فیلم مستندِ واقع‌گرایانه‌یِ اخلاقی در این که می‌تواند دنیا را به شیوه‌ای علمی ثبت کند در ژانر فیلم‌سازی مردم‌شناسانه خیلی آشکار است. فیلم مستند در واقع تا حد خیلی زیادی طی نخستین دهه‌های این سده به واسطه‌ی ثبت زندگی مردمان ناشناخته یا بدوی به صورت فیلم‌های سفرنامه‌ایِ قوم‌نگارانه پیشرفت کرده است. *نانوک شمالِ* رابرت فلاهِرتی یا *یک ششم جهانِ* ژیگاوِرتف به خاطر نمایش جذاب غرابت فرهنگ‌های غیراروپایی معروف شدند. ولی روال سفت و سخت ثبت مردم‌شناسانه‌ی دانشگاهی نیز نمی‌تواند عینی باشد: «مردم‌شناسی در کاوش برای معناسازیِ علمی خود پیوسته روابط قدرتِ نهفته درگفتمان‌های پراطمینان ارباب در مورد خودش و غیر از خودش را احیا می‌کند.» فیلم‌های خودِ ترین مین‌ها، یعنی *مونتاژ دوباره* و *فضاهای عریان ـ زندگی گِرد است* قواعد فیلم‌سازی مردم‌شناسانه راکه دقیقاً به همین ترتیب بااستفاده از تکنیک‌های تدوین آشکار، صدای روی تصویر و حاشیه‌ی صوتی عمل می‌کنند به مبارزه می‌خواند.

۴. و بالاخره انتزاعی‌ترین بخشش به مشارکتِ هویت، معنا و بازنمایی در فیلم‌هایِ مستند متعارف می‌پردازد. نوشتار و فیلم‌سازی‌اش به جنبه‌هایی از نظریه‌ی فمینیستی و پسامدرن می‌پیوندد، چنان که هویت منسوب را مورد پرسش قرار می‌دهد:

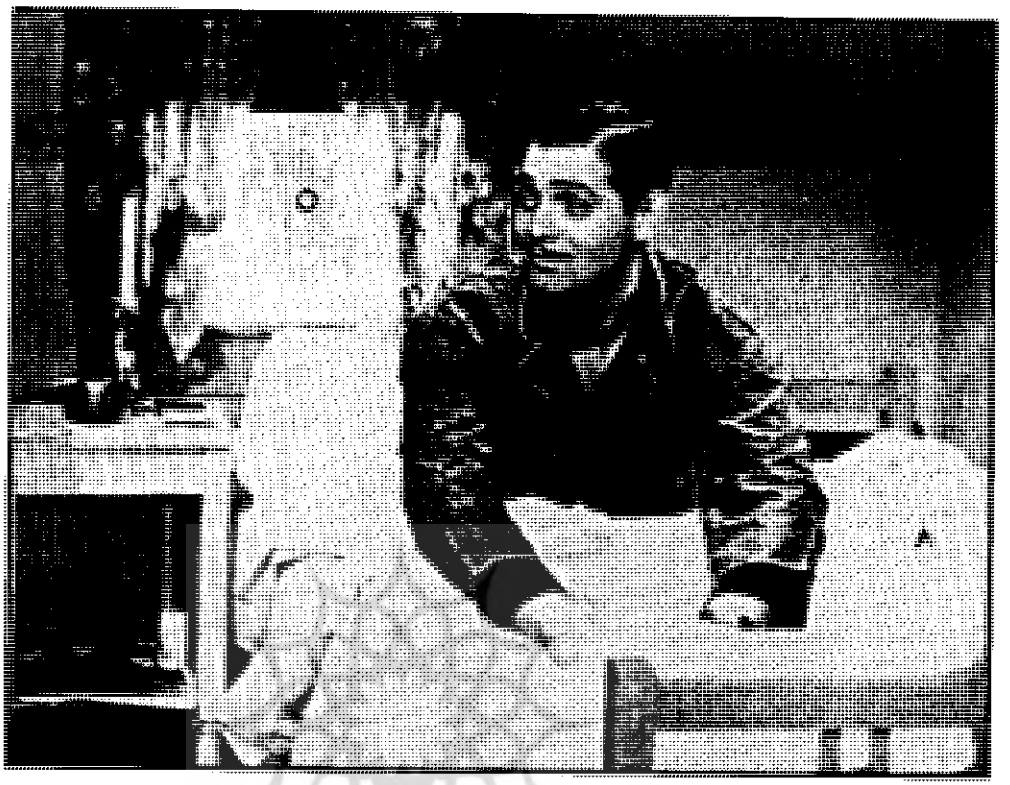
> هیچ منِ واقعیی وجود ندارد که به آن بازگردم، هیچ خود کاملی نیست که زن، زنِ رنگین پوست و نویسنده را ترکیب کند؛ در عوض شناخت‌های متنوعی از خود از طریق تفاوت و خانمه دادن‌های اختیاری، تصادفی و ناتمام وجود دارد که هم سیاست و هم هویت را ممکن می‌سازد. ❑

ترین مین‌ها

منبع:

Wheale, Nigel (ed.), Postmodern Arts (Routledge, 1995) 245-257.

در یک شب اتفاق افتاد



خوش‌بینی، امید و فیلم‌های خوشایند: مطالعه‌ی موردی کاپرا

استِفن بران
ترجمه‌ی فرهاد ساسانی

امروزه جرأت کردنِ تعریف از خوش‌بینی، امید و فیلم‌های خوشایند، می‌تواند مثل اجرای نمایش کمدی در مراسم تشیع‌جنازه باشد. در پی دو جنگ جهانی، یهودسوزی، توسعه‌ی سلاح‌های هسته‌ای و گرسنگی گسترده، می‌توان فهمید که چرا خوش‌بینی روزگار نامرادی داشته است. اکنون تعداد چشم‌گیری از مردم وجود دارند که آن‌قدر از درد و رنجِ ظاهراً بی‌امان جهان ناراحت‌اند که برایشان فکر خوش‌بینی نه تنها نامناسب است، بلکه حتی بی‌توجهی زننده‌ای نیز به حساب می‌آید. سینما نظرسنج رسانه‌های گروهی و رویدادنگار نومیدانه‌ترین ساعات قرن بوده است. دست‌کم از سال ۱۹۱۶ (بخشی از تعصب د.و. گریفیث) فیلم‌ها تخیلات ما را دگرگون کردند، به موضوعات حماسی پرداخته و ما را به سوی کثافتی سوق داده‌اند که ما را فرا گرفته است. ولی کارگردان‌هایی نیز وجود داشته‌اند که چشمانمان را به سوی ستارگان رهنمون کرده‌اند. وقتی چنین شود یک چیز مشخص است. با این که این‌گونه فیلم‌ها در

انحصار فرانک کاپرا نیستند، ولی دیر یا زود به او ارتباط پیدا می‌کند.

کاپرا در سال ۱۸۹۷ به دنیا آمد. او کارش را در عصر صامت آغاز کرد و به دنبال پیدایش صدا، پیش و پس از جنگ جهانی دوم به یک رشته موفقیت دست یافت. اگرچه بعدها کمترکمتر، او هم‌چنان تا دهه‌ی ۱۹۶۰ فیلم ساخت. وی در سال ۱۹۹۱ درگذشت.

عناصری مثل خوشایندی، خوش‌بینی و امید با اصطلاحاتی دینی چون جلال، مُلک خدا و معادشناسی مطابقت دارند

محصولات او با فیلم‌های خوشایند مترادف بوده‌اند، که این به خاطر طنز خیال‌انگیز موجود در آن‌هاست. به جای ارایه‌ی یک فرض نظری درباره‌ی معنای زندگی، تجربه‌ی بشری نقطه‌ی آغازینی است که کاپرا می‌کوشد هستی را از آن‌جا بکاود. آثار وی هم‌چنین پر از خوش‌بینی‌اند. این عمدتاً نتیجه‌ی طرفداری‌اش از مردم عادی در تلاششان برای پیروزی بر نیروهای قدرت‌مند است. امیدِ کاپرا بیشتر به مفهوم خدا به عنوان غایت زندگی ما مربوط می‌شود و منظری از *عاقبت* را به ما می‌نمایاند که به سویش هدایت می‌شویم.

برداشت من این است که عناصری مثل خوشایندی، خوش‌بینی و امید با اصطلاحاتی دینی چون جلال، مُلک خدا و معادشناسی مطابقت دارند. ناگزیر بین یک اصطلاح با اصطلاح دیگر هم‌پوشی وجود دارد. از این سه، جلال احتمالاً کاربرد عام‌تری دارد. با این حال تعریف آن دشوار است. هنرها به ما کمک می‌کنند تا آن‌چه را نمی‌توانیم به‌طور کافی به کلام درآوریم تجربه کنیم. جلال از «عظمت و خودداگی خداوند و واکنش انسان در برابر خدا با ستایش و دوستی و با پرستش و زندگی» سخن می‌گوید. ما در جریان سهیم شدن در این جلال، خودمان هم به سوی تجلیل شدن حرکت می‌کنیم. دیدگاه کاپرا مثل دیدگاه «رساله‌ی رومیان» (۱۹:۸-۲۵) نیست: وقتی بفهمیم که آفرینش مشتاق زمانی است که جلال خداوند بر ما عیان شود از زندگی خوشمان خواهد آمد. مُلک خدا اصطلاحی است که اغلب در قالب موضوع گسترده‌تر معادشناسی به آن می‌پردازند. اما همیشه چنین نیست. برای مثال بارت این دو را از هم متمایز می‌کند. برای هدف ما بهتر است که مُلک خدا را جداگانه در نظر بگیریم؛ به خاطر معانی ضمنی از پیش موجود در این‌جا (*انجیل متی* ۲۸:۱۲ و...) یا قریب‌الوقوع (*انجیل متی* ۲:۳) یا درون ما (*انجیل لوقا* ۲۱:۱۷) و نیز حالتی از هستی که در پایان زمان یا فراتر از آن وجود دارد. در این شرایط حاکمیت خداوند، حتی اگر پنهان هم باشد، آغاز شده است. خوش‌بینی کاپرا دنیایی را به تصویر می‌کشد که تحت حاکمیت خدایی خوب قرار دارد، اگرچه این مسأله در زمان *این زندگی عالی است* (۱۹۴۶) اتفاق می‌افتد که یک فیلم‌نامه‌ی بسیار عالی است.

این که قبلاً واژه‌ی «معادشناسی» را نشنیده باشیم دنیا به آخر نمی‌رسد. ممکن است بین این سه اصطلاح دینی که در این‌جا استفاده شده‌اند دور از ذهن‌تر از همه باشد. معادشناسی، اصطلاحاً «آخرین چیزها» یعنی مرگ، داوری، بهشت و جهنم، مربوط می‌شود. واژه‌ی eschatology از زمان نخستین ظهورش در ۱۸۴۴ بیشتر به آن دنیا پرداخته است. بررسی تأثیر پایان ـ پایان و هدف ما ـ بر تمام چیزهایی است که اکنون رخ می‌دهد. این دورنمای آفریننده‌ای که سرنوشت ما نیز هست، با سوق دادن ما به سوی دنیاهای تازه و شیوه‌های تازه‌ی هستی، با کاپرایی طنین‌انداز می‌شود که چنین امیدی را زمانی می‌یابد که شخصیت‌هایش سرانجام می‌بینند و درنتیجه از وضعیت حقیقی‌شان لذت می‌برند. آن‌چه (مثلاً در *ملاقات با جان دو* [*با ملت آشناشو*] محصول ۱۹۴۱ و *آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود* محصول ۱۹۳۹) نومیدی می‌نماید، پیش‌زمینه‌ی امید است. از میان تمام فیلم‌های کاپرا، *این زندگی عالی است* بهتر از همه حسی از خوشایندی را با درک جلال درمی‌آمیزد؛ با خوش‌بینی که مُلک خدا را آشکارا در دیدرس خود دارد، و امیدی مبتنی بر معادشناسی مسیحی است. *این زندگی عالی است* که کلاً

شاهکار کاپرا به شمار می‌آید، فیلم‌های زیادی را با مضمونی هماهنگ برانگیخت. سال بعد ستاره‌ی *همسر اسقف* (هنری کاستر، ۱۹۴۷) کاری گرانت، در نقش فرشته‌ی اسکیت‌بازی است. نخستین نسخه‌ی *معجزه در خیابان سی‌وچهارم* (هم‌چنین ساخته‌ی جرج سیتن در ۱۹۴۷) کوشید تا از خیال و رویای کاپرا سود برد. از آن زمان به بعد با تناوبی منظم فیلم‌هایی با ارجاع به *این زندگی عالی است* ساخته شده‌اند.

فیلم‌های خوشایند و جلال خداوند

کسانی از فیلم‌هایی که جرأت می‌کنند ما را خوشحال به خانه بفرستند ناراحت‌اند و به نظر می‌رسد فرانک کاپرا از آن‌ها می‌پرسد چه چیز خوش بودن بد است. کاپرا چهل سال پس از ساختن *این زندگی عالی است* فِرا جووانی را تأیید می‌کند که «اندوه دنیا تنها یک سایه است. پشت آن، که درعین‌حال در دسترس است، شادی است. فقط اگر می‌توانستیم ببینیم، می‌دیدیم که در تاریکی تابناکی و جلال است و برای دیدن فقط باید بنگریم. از شما استدعا دارم که بنگرید!» این جادوی تمام وجود بود که کاپرا می‌خواست آن را بر روی پرده تسخیر کند. روشن است که وی به طبیعتی شکوه‌مند اعتقاد داشت، طبیعتی که در دسترس است. الهیات طبیعی این فرض را در خود دارد که دانش خداوند بدیهی است. این را می‌توان از طریق زیبایی و خارق‌العاده بودن جهان *دریافت*. لازم نیست برای ما آشکار باشد. برای هر خردمندی که بیندیشد آن‌جا هست. منتقدان الهیات طبیعی می‌گویند که در قرن هراس‌های بزرگ نمی‌توانیم به استناد چشمانمان وجود رفتار مهربانانه‌ی خداوند را ببینیم. باید برایمان معلوم شود. فیلم‌های بزرگ یکی از ابزارهایی بوده‌اند که به وسیله‌ی آن‌ها مردم به فراتر از ظاهر سطحی چیزها رهنمون شده‌اند. الهیات طبیعی کاپرا واجد این شرایط است. جرج بیلی (که «مردی نمازگزار نیست») هیچ دانش مطلقی از جایگاه خود در گیتی ندارد. او وظیفه‌شناس و درعین‌حال آزرده و نومید است. او به کمک الهام (کلارنس و تمام کارهایش) نیاز دارد تا با پرستش پاسخ گوید. جرج اساساً نمی‌تواند بفهمد که یک زندگی عالی، قرض بانک و بقیه‌ی چیزها را دارد. نمی‌تواند به خودی‌خود خوبی خداوند را درک کند. لازم است تا فرشته‌ای گسیل شود و برایش روشن کند که «روزگار همان‌طور که باید می‌چرخد. پس با خدا در صلح و صفا باش.»

اندوه دنیا تنها یک سایه است.
پشت آن، که درعین‌حال در دسترس است،
شادی است. فقط اگر می‌توانستیم
ببینیم، می‌دیدیم که در
تاریکی تابناکی و جلال است و برای
دیدن فقط باید بنگریم

یکی از هواداران الهی بزرگ جلال خداوند در سده‌ی حاضر هانس اورس فُن بالتازار (۱۹۰۵ ـ ۱۹۸۸) یک کاتولیک رُمی سوییسی، بوده است. او که به شدت از پدران اولیه‌ی کلیسا بهره می‌برد، طرفدار رویکردی بود مبتنی بر این باور که هیچ جا خالی از شکوه خداوند نیست. وظیفه‌ی ما جست‌وجوی زیبایی است زیرا گرایش طبیعی وجود خداوند، شکل گرفتن و تجسم یافتن و به نمایش گذاشتن جبروت است. کلارنس گسیل می‌شود تا از ما بخواهد با درست نگاه کردن به جهانمان و خوش بودن با آن ببینیم.

کمتر از دو سال پس از ظهور *این زندگی عالی است* شعر *آرزو* (Desiderata) از شاعری گمنام انتشار یافت. اکنون بخش‌هایی از آن را اغلب در کتاب‌ها و نیز پوسترها و آگهی‌ها می‌یابیم. هم شعر و هم *این زندگی عالی است* نمایانگر آن جنبه‌هایی از رویای امریکایی هستند که به این احساس می‌پردازد که می‌توان بیرون رفت و خوشبختی را یافت. *آرزو* به خوانندگانش چنین سفارش می‌کند:

> آرام به میان سر و صدا و شتاب برو... زیرا دنیا پر است از فریب. ولی نگذار این‌ها چشم تو را به روی آن‌چه فضیلت است ببندد؛ افراد زیادی به دنبال آرمان‌های متعالی و هرجا که زندگی پر از پهلوانی است می‌گردند... عشق را نیز به استهزا مگیر؛ زیرا در مواجهه با خشکی و کسالت هم‌چون سبزه‌ها همیشه سبز است... شما مثل درختان و ستارگان فرزند جهانید؛ حق دارید این جا

باشید... با تمام فریبکاری، مشقت و روباهای نقش بر آب شده‌اش هنوز هم دنیای خوبی است.

(واکر ۳-۲:۱۹۷۵)

آرزو و فیلم کاپرا جنبه‌های عجین دیدگاهی هستند که انتظار دارند خداوند را «به خاطر هرچه طبیعی است، نامحدود است و آری است» بشناسند و او را سپاس گویند. *این زندگی عالی است* با بارش زیبای برف بر روی بِدفورد فالز آغاز می‌شود. بر روی لبه‌ی صدا نیایش‌هایی به جرج پیشنهاد می‌شود. دوربین به سمت آسمان می‌چرخد و در بی‌نهایتِ فضا، ستارگان با لطافت به پایین می‌نگرند. کاپرا آن را هم‌چون جهانی لطیف و نه بی‌تفاوت به تصویر می‌کشد. (مؤلف وجودگرا / اگزیستانسیالیست، آلبر کامر، زمانی آن را به هر دو صورت توصیف کرده بود.) در *این زندگی عالی است* آسمان‌ها نه تنها از *جلال* خداوند می‌گویند، بلکه از عشق خداوند هم سخن می‌رانند. کلارنس واکنش آسمان در برابر مصیبت جرج است.

هم *آرزو* و هم *این زندگی عالی است* دارای مفهوم احیا شده‌ای از ایمان پدران زائر هستند. امریکا، یا در این مورد امریکای پس از جنگ، جهان جدیدی است برای مشعوف شدن. باید آغاز تازه‌ای داشت و سختی روزگاران پیشین نباید چشم ما را به روی این امکان ببندد. این معنویت بود که به نسل جوان ترش کمک کرد و در میان آن‌ها پدر و مادر استیون اسپیلبرگ نیز بودند. *برخورد نزدیک از نوع سوم* (۱۹۷۷، تدوین ویژه ۱۹۸۰) یکی از زیباترین فیلم‌هایی است که تاکنون ساخته شده است. استون اسپیلبرگ می‌خواست وقتی سفینه‌های فضایی فرود می‌آیند این صحنه «کلیسای جامع نور» باشد. سخنان فرا جووانی نیز این جا طنین‌انداز می‌شود. بیشتر افراد درون فیلم *برخورد نزدیک از نوع سوم* نمی‌توانند بفهمند که دنیا دارای شکوهی غیر از نوع بشری است. نوع خاصی از افراد، این را تشخیص می‌دهند. پسر کوچک، گری، تشخیص می‌دهد. همین‌طور هم روی (ریچارد دریفوس) و کسانی که به برج شیطان وایومینگ کشانده می‌شوند؛ جایی که بیگانگان از طریق نور و موسیقی و اطوار، بخشی از جلال آفرینش را انتقال می‌دهند.

آفریده‌های استیون اسپیلبرگ (برای رسیدن به تأییدهایشان در *تی.تی. موجود فرازمینی*، ۱۹۸۲) متخاصم نیستند بلکه نمایانگر جهانی هستند که خیلی خوب است. در *این زندگی عالی است* مدتی طول می‌کشد تا جرج به نتیجه‌ای مشابه برسد. این طلوع کُندِ حقیقت معنوی، مضمون همیشگی فیلم‌هاست. در *روز نفس کشیدن زمین* (۱۹۹۳) فیل کانرز (بیل موری) پیش‌بینی‌کننده‌ی هواکه از زندگی خسته شده است، نخست از دنیایی بهره می‌برد که اجازه یافته است واردش شود. بیل موری تقریباً به آگاهی کاپراوارِ خود از این باور می‌رسد که زندگی عالی است. وقتی رستگاری‌اش با بیان عشق به دختری که می‌ستاید کامل می‌شود برف بار دیگر شروع به باریدن می‌کند. در این *زندگی عالی است* برف دوباره زمانی می‌بارد که جرج واقعاً می‌خواهد زندگی کند.

تمام این فیلم‌ها این مضمون را دارند که اگر به اندازه‌ی کافی بمانیم و به حد کافی خوب بنگریم در تاریکی، تابناکی و جلال را می‌بینیم، و کاش می‌توانستیم ببینیم، و برای دیدن فقط مجبوریم بنگریم. الهاماتی با هدف الهی که تمام این فیلم‌ها در اختیار شخصیت‌های اصلی‌شان قرار می‌دهند هم یک امتیاز و هم یک مسؤولیت است. همگی تجربه‌ی خلسه را دارند. خلسه (ecstasy، از لغت یونانی ec-stais) حرکت چیزی از جای درستش به جایی دیگر است. به لحاظ دینی این خداست که از آن‌چه اوست (الهی) به آن‌چه او نیست (انسانی) می‌رود. در این *زندگی عالی است* الوهیت بالای زمین است و وقتی ضروری باشد به آن سر می‌زند. برداشت مسیحی متعارف‌تر این است که الوهیت با ماست (یعنی درونگرا) و نیز متعالی است. در بشر، خلسه حالت از خودبی‌خودشدگی است که روح، که از بدن می‌رهد و چیزهای الهی را در نظر می‌آورد. جرج رهایی از وجود زمینی‌اش را تجربه می‌کند و دورنمایی الهی می‌یابد. در مورد او باید نشان داد که زندگی بدون او چقدر وحشتناک است.

خوش‌بینی و مُلک خدا

برای کسانی که نمی‌توانند بی‌اعتقادی را کنار بگذارند، خطر

آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود

تعلیق‌آمیز شک به فیلم‌های خوشایند هم‌چنان باقی می‌ماند. اگر تنها زمانی احساس خوشی می‌کنیم که فرشتگان، اشیای پرنده‌ی ناشناخته یا گسست زمانی مطرح می‌شوند، ممکن است با «موهبتی ارزان» کارمان را پیش برده باشیم. هالیوود را اغلب «کارخانه‌ی رویا» توصیف کرده‌اند، این درحالی است که بسیاری از فیلم‌های خوشایند، به عناصر وجودیِ قابل تردیدی مثل یوفوها و فرشتگان نمی‌پردازند. این مسأله آن‌ها را در برابر اتهام غیرواقع‌گرایانه بودن مصونیت نمی‌بخشد، زیرا با این‌که آن‌چه ارایه می‌کنند ممکن به نظر می‌رسد، آن را نامحتمل می‌انگارند. واقع‌گرایی در فلسفه مفهومی مشکل‌زاست، ولی در تفکر کلی، به معنای چیزی است که وجودی عینی دارد. پسامدرنیسم در مسیر طولانیِ پرسش از واقع‌گرایی و اصلاح آن تنها یکی از جنبش‌های متأخرتر است. این شکِ فراروایت‌هاست که خوشایندِ نتیجه‌گیری‌های خردگرایانه‌ی علمی یا مطلق‌های یک باور مذهبی است. به لحاظ فرهنگی این‌ها اغلب به افراد ستم کرده‌اند و نتوانسته‌اند به نقش تمایز، ویژه بودن، خلاقیت و تفسیری که هر شخصی برای حقیقت قایل می‌شود بها دهند. روایت فیلم تقریباً پیوسته حول محور افرادی خاص می‌چرخد تا جنبش‌های گسترده، از طریق قهرمانان حقیقت *آن‌ها* را درمی‌یابیم، ولی بر آن تأکید می‌کنیم و حقیقتی را برای خودمان استخراج می‌نماییم. الهیات می‌خواهد ادعا کند که یک داستان خاص ـ داستان خداوند اندر مسیح ـ آن‌قدر همگانی هست که بتوانیم خودمان را، هریک به شیوه‌ی خود، در قالب جادوی آن بیابیم و از طریق آن با یکدیگر آشتی کنیم.

واقع‌گرایی و حقیقت

فیلم‌های خوشایند نمایانگر ندای بلانش دوبوا در *اتوبوسی به نام هوس* هستند. «من واقع‌گرایی نمی‌خواهم به شما می‌گویم چه می‌خواهم. جادو!» شاید آن طور که به نظر رسد واقع‌گریزی نیست. ژان رنوار، پس از دیدن یک فیلم موزیکال، از فیلم‌های امریکایی می‌گوید هیچ‌گونه واقع‌گرایی در آن نبود: «نه واقع‌گرایی، بلکه چیزی بسیار بهتر از آن، حقیقت بزرگ.» این، یادآوری موضوعات بنیادینی است چون چگونه زندگی می‌کنیم و می‌میریم. سازندگان فیلم موفق سال ۱۹۹۰، یعنی *زن زیبا*، خیلی راحت پذیرفتند که در «سیندر ـ جاپرکنِ حذف شده‌ای ـ لا»* ریشه دارد. این‌که چنین داستانی چندین سده دوام آورده است و در پوشش‌های فرهنگی گوناگونی رخ نموده است گواه توان و قدرت آن است. *زن زیبا* می‌تواند ایده‌ای را به ما دهد که مرتب به تصویر کشیده شده است. حقیقت بزرگ در این‌جا این است که حتی اگر یک نفر روسپی (جولیا رابرتز) و دیگری، یک میلیونر (ریچارد گِر) هم وجود داشته باشد «هیچ چیزی نیست که عشق نتواند با آن رویارو شود.» (*اولین نامه‌ی پولس به قرنتیان* ۷:۱۳). از این گذشته، خوش اقبالی به سراغ کسی می‌آید که با او نامنصفانه برخورد شده باشد. ولی ما از پیش خط اصلی داستان را می‌دانیم. این تاحدی توضیح می‌دهد که چرا ما احساس خیلی خوبی داریم. منظورم این است که خوش‌بین هستیم.

تعریف عملی خوش‌بینی، حتی اگر با زبانی فراگیر بیان نگردد، از این قرار است: «شیوه‌ای از اندیشیدن و زیستن که از یک سو ظرفیت انسان را برای ترقی خودش و کل شرایط انسانی تأیید می‌کند و از سوی دیگر مدعی می‌شود که واقعیت غایی، که تحت کنترل خیر است نه شر، اگر این ترقی را تضمین نکند از آن حمایت می‌کند.» این تعریف ارزش زیادی برای دستاوردها و آرزوهای بشری و برای فرهنگ و نگرش‌های متمدنانه‌ی سنت مسیحی قایل می‌شود که از تأکید بر تجربه بشری از خدا نشأت می‌گیرد تا پندار نظری.

در فیلم‌های کاپرا این خوش‌بینی در مورد دستاورد بشری، اغلب شکلی جمعی به خود می‌گیرد. جوامع شهری کوچک خداترسی که مراقب یکدیگر هستند اغلب در تقابل با خصومت و بدی زندگی شهرهای بزرگ قرار می‌گیرند. بدفورد فالز به عنوان الگویی از چگونگی عملکرد یک جامعه معرفی می‌شود؛ یک الگوی خوش‌بینانه از مُلک خدا و از این‌که همه چیز چگونه می‌تواند باشد است. به این ترتیب در تلاشمان برای کشف حاکمیت خداوند در زندگی خودمان، می‌توانیم به دقت الگوی زندگی در جامعه را مورد توجه قرار دهیم، تفسیر کنیم و از آن انتقاد کنیم. در این *زندگی عالی است* خانواده‌ی مارتینی مهاجرانی ایتالیایی هستند که در یکی از محله‌های پایین پاتر زندگی می‌کنند. مارتینی‌ها به واسطه‌ی اقدامات جمعی شرکت ساختمان‌سازی و وام‌دهی، خانه‌ای برای خود به دست آورده‌اند. بعدها گروهی از دوستان مهربان که به نظر می‌رسد نماینده‌ی کل جامعه به جز پاتر باشند جرج بیلی را نجات می‌دهند. چنین فیلم‌هایی مغایر شناختی هستند مبنی بر این که این زندگی باید دره‌ای از اشک باشد تا بدین‌وسیله جان و روان برای زندگی بعدی ساخته شود. همه چیز خوب خواهد بود و همه چیز *در این* زندگی خوب خواهد بود.

اعتقادی تعدیل شده به ترقی اجتماعی

اغلب هدف کاپرا را «انسان معمولی» یاد کرده‌اند. او به یک دانش پژوه گفته بود: «فکر نمی‌کردم معمولی باشد. فکر می‌کردم از آن آدم‌ها باشد. فکر می‌کردم امید دنیا باشد.» کاپرا کسی نبود که به این گفته‌ی ساموئل گلدوین توجه کند که اگر می‌خواهید پیامی بفرستید از اتحادیه‌ی غرب استفاده کنید. در میراثی که کاپرا برای ما باقی گذاشته است، چندین طلیعه‌دار از نوع قصه‌ی *زن زیبا* وجود دارد. قبلاً در *زن یک روزه* (۱۹۳۳) نشانه‌ای برای دون پایگان و مطیعان قرار داده بود. این مسأله در بیشتر آثار بعدی‌اش تکرار شد، ازجمله فیلم بازساخته‌ی ۱۹۶۱ به نام *معجزه‌ی سیب*. در *آقای دیدز به شهر می‌رود* (۱۹۳۶)، *آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود* (۱۹۳۹) و *ملاقات با جان دو* (۱۹۴۱)، این قدرت یک فرد نترس در برابر بدبینی مشترک است که سرانجام پیروز می‌شود.

ادبیات متأخرتر برخی از تعهدات زندگی واقعی کاپرا به افراد عادی را بی‌اعتبار کرده است، ولی دست‌کم در فیلم‌هایش این تعهدات یک خط‌سیر اشتباه‌ناپذیر را دنبال می‌کنند. باور این فیلم‌ها این است که اشتباهات، اگر نمایان شوند، درست می‌شوند. اما آینده‌ی چنین پیروزی کاملی با گذشت زمان مأیوس‌کننده‌تر می‌شود.

شاید تجربه‌ی مستقیم کاپرا از جنگ جهانی دوم به خوش‌بینی او صدمه زده باشد. شروع آن ظرف کمتر از دوازده ماه پس از پایان جنگ در *این زندگی عالی است* رخ داد. می‌توان گفت که کاپرا در آن سال‌های جنگ با تداوم سرسختانه، حیرت‌آور و یأس‌آور پلیدی روبه‌رو شده است. تغییر اجتماعی به خودی‌خود مُلک خدا را برقرار نمی‌سازد. کاپرا بیشتر به سوی راینهولد نیبور (۱۸۹۲ ـ ۱۹۷۱) از دین‌شناسان برجسته‌ی امریکا حرکت کرده است. نیبور یکی از طرفداران اولیه‌ی الهیات یا قلعه‌هایی بود که توجه اندکی به نقص‌پذیری بشر می‌کردند. او اظهار می‌کرد که طبیعت معیوب بشر از تأثیر تمام کوشش‌ها برای پیشرفت اخلاقی و اجتماعی می‌کاهد. کاپرا در دهه‌ی سی با نیبور هم‌دل نبوده است. فیلم‌هایی چون *آقای دیدز به شهر می‌رود* و *آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود* پایان‌های خارق‌العاده‌ای دارند. واقعیت‌های ناخوشایند پرگناهیِ ساختاریی که کاپرا ماهرانه به تصویر می‌کشد تنها در حلقه‌ی آخر با یک پایان شادِ نامحتمل محو می‌شود. این‌ها به خوبی موضع نیبور علیه ضعف مفاهیم آزادی‌خواهانه را نشان می‌دهند. نیبور حس می‌کرد الهیات آزادی‌خواهانه به بُعد جمعی پرگناهی توجه ناکافی دارد. ممکن نیست منافع پایگاه‌های قدرت موضوع بسیاری از فیلم‌های کاپرا در این سوی آسمان، به دست «انسانی اخلاقی در جامعه‌ای غیراخلاقی» (عنوان کتاب نیبور چاپ ۱۹۳۹) تغییر شکل دهد. حتی اگر این پایگاه‌های قدرت تغییر یابند تا ایدئولوژی‌های نوظهور را در برگیرند، نهادها و ملت‌ها را قدرت شکل می‌دهند نه افراد. این بدان معنا نیست که بگوییم باید از تلاش برای هدایت در مُلک خدا دست برداریم. صلیب و رستاخیز تأیید خداوند بر این نکته است که صفا و رستگاری در این‌جا و اکنون آغاز خواهد شد. پاسخ کاپرا این بوده است که چنانچه تعدادی کافی از افراد اخلاق‌گرا برخیزند، آن‌گاه ساختار قدرتی را تشکیل خواهند داد که قادر به دگرگون کردن جامعه‌ی غیراخلاقی خواهد بود. در *این زندگی عالی است* چنین دگرگونی‌هایی موقت و گذرا انگاشته شده‌اند. جمعیتی که هنگام هجوم به بانک پولشان را می‌خواهند، مظهر عظمت این وظیفه‌اند. جرج به آن‌ها می‌گوید: «ما باید با هم باشیم.» اکثرشان با هم هستند. مردم کم‌کم خانه‌های آبرومندانه‌ای می‌گیرند. خودِ بزرگ‌نماییِ پاتر هم خنثی می‌شود. شهر تدارک جنگ می‌بیند. کسانی که فرا خوانده می‌شوند شجاعت زیادی از خود نشان می‌دهند. هر آن‌چه ممکن است در جامعه تفرقه اندازد با بینش کاپرا نسبت به ارزش‌های مشترکی که جامعه را یکپارچه نگاه می‌دارد خنثی می‌شود. با این حال برخی چیزها تغییر می‌کنند و اقبال‌ها نیز دگرگون می‌شوند. پاتر شکست نمی‌خورد. جرج، با خوانش بدبینانه‌ای از متن، نمی‌توانند خود واقعی‌اش را کشف کند یا توان بالقوه‌اش را بالفعل سازد یا در شکل‌دهی ساختارها مشارکت کند. اکثر مردم به اعتقادی که آن‌ها را سرکوب می‌کند، پای‌بند می‌مانند. پاتر در این که آن‌ها را «سناده‌لوح» خطاب می‌کند درست می‌گوید. آن‌ها نیز نسخه‌ی تحلیل رفته‌ای از رویای امریکا را می‌خرند؛ رویایی که درعوض انجام کاری که ممکن است خیلی دوست نداشته باشند و در ازای گرفتن دستمزدی آزادی محدودی به دست می‌آورند که نمی‌تواند به طور کامل از پس هزینه‌ی خرید کالاهایی که به شکلی پرسش‌برانگیز موردنیازشان نیست برآید.

فرانک دارابونت با همان شور و شوقی *رهایی از شاشنک* را کارگردانی می‌کند که بیانگر آن است که روح بشر را نمی‌توان مأیوس کرد یا نباید کرد. این یادآور کاپرای اولیه است. ه. داد، دین‌شناس انگلیسی با نفوذ، در همان زمان چنین اظهار می‌کند که مُلک خدا دست‌کم تا حدی از پیش در این‌جا برقرار بوده است «مُلک خدا به شما نزدیک شده است.» (*لوقا* ۹:۱۰). «معادشناسی محقق شده‌ی» داد یادآور این برداشت اولیه‌ی کلیساست مبنی بر این که هرکس حاکمیت خداوند

را پذیرفت «قدرت‌های عصر آتی را چشیده است.» (عبریان ۵:۶). اعتقاد بر این است که کسانی که این را بپذیرند این قدرت را می‌یابند که فرزندان خداوند شوند و درضمن از عرف بشری برهند. سخنِ داد در مورد یک مُلک خدایی تقریباً محقق شده است که شاید به خاطر افتادن سایه‌ی ستم نازی‌ها بر جهان مبالغه‌آمیز شده باشد. با این حال داد به خوبی به ما یادآور می‌شود که قدرت تبدیل شدن به فرزندان خدا (که زندگی عصر جدید را آغاز خواهند کرد) به تمام نسل‌های بعدی پیشکش می‌شود. مادام که مردم به مبارزه‌اش برخیزند، مُلک خدا بر زمین هم‌چون در آسمان محقق می‌شود. در *رهایی از شاشنک* تیم رابینز همین موضوع مُلک جدید خداوند را نمایش می‌دهد. آندی دافرِنس مرتکب قتل شده است. طی سالیان حبس می‌بینیم که تمامیتش را حفظ می کند. شاید زندان جرج بیلی میله‌ای نداشته باشد، ولی او خود را در زندان می‌بینید.

عقب‌نشینی و فرار بیشتر و بیشتر خصلت قهرمانان کاپرا می‌شود که زمانی بسیار شجاعانه حریفانشان را شکست می‌دادند

آندی مثل جرج ستونی از جامعه‌ی کوچکش می‌شود. با وجود محیطی فاسد (زندانبانان زیاده خواه) شیوه‌های آرامی برای طرفداری از نیازهای هم سلولیانش می‌یابد. این یک لحظه‌ی پیروزمندانه است که پس از سال‌ها ترقیِ پیوسته می‌گریزد. «رهایی» عنوان فیلم به تغییر در دیگران و خود او اشاره می‌کند. حتی اگر فرار هم موفقیت‌آمیز نبود، بازهم می‌شد همین مطلب را در مورد آندی گفت؛ همان‌طور که کلارنس در *این زندگی عالی است* می‌گوید: «عجیب است، نه؟ زندگی هر آدمی بر زندگی خیلی‌های دیگر اثر می‌گذارد و وقتی نیست حفره‌ی ترسناکی باقی می‌گذارد، نه؟» آندی واقعاً حفره‌ای ترسناک باقی می‌گذارد: حفره‌ای که از طریق آن می‌گریزد. علاوه بر آن، افرادی که باقی می‌مانند احساس خسران می‌کنند. وقتی دوستش رِد، خودش هم سرانجام آزادی مشروط می‌یابد، نزدیک است که خودکشی کند. رِد از هم بندانش جداافتاده است و در آن لحظه نمی‌تواند رد اندی را دنبال کند، پس در زندگی‌اش حفره‌ای بزرگ به وجود می‌آید. چون اندی اکنون به پلیس ویژه‌ی ضد فساد زندانبانان خبر می‌دهد زندانبانان (و احتمالاً شرایط) در زندان ایالتی شاشنک تغییر می‌کند. بار دیگر با این سناریو مواجهیم که یک نفر این تفاوت را به وجود می‌آورد. حرکتی برای مُلک خدا انجام گرفته است. در زمان *این زندگی عالی است* این تنها راهی بود که کاپرا معتقد بود ترقی ساختاری، با تک‌تک گام‌های عملی و منفردی که برداشته می‌شد، می‌توانست رخ دهد. پدر جرج بیلی، که پیشتر در تصویر دیده می‌شود، می‌گوید: «حس می‌کنم تا اندازه‌ای داریم کار مهمی انجام می‌دهیم. نیازی اساسی‌رو برآورده می‌کنیم. آدم عمیقاً در وجود خودش حس می‌کند که باید سقف و دیوارها و نجاری خودش رو بخواد، و ما هم بهش کمک می‌کنیم تا در دفتر کوچیک درب و داغونمون به این چیزها برسد.»

عقب‌نشینی و فرار بیشتر و بیشتر خصلت قهرمانان کاپرا می‌شود که زمانی بسیار شجاعانه حریفانشان را شکست می‌دادند. جرج بیلی حتی شهر کوچکش را هم ترک نمی‌کند. مُلکی الهی که از آن مستفاد می‌شود متناقض است، چون هم از قبل در این‌جا هست و هم هنوز برقرار نشده است. کاپرا با تنشی تقریباً زیاد به این تعابیر اعتقاد دارد. سلطنت خداوند بر سر کسانی برقرار می‌ماند که آن را پذیرفته باشند. جرج در پایان *این زندگی عالی است* آن را (یعنی عنصر «از پیش» متناقض را) می‌پذیرد. پاتر هنوز باید یاد بگیرد که در مُلک خدا (یعنی عنصر «هنوز محقق نشده») زندگی کند. برای بیان ماهیت متناقض این مُلک به زبان شعر نیاز است:

راهی دراز در پیش است اما درون آن
چیزهای کاملاً متفاوتی رخ می‌دهد:
جشنواره‌هایی که در آن‌ها مسکینان
شاه‌اند و مسلولان
شفا یافته‌اند....

توماس

راینهولد نیبور تمام این پیروزی‌های کوچک و ائتلاف‌های سست را نخستین گام به سوی مُلک خدا می‌داند. خوش‌بینی کاپرا به چنین نظام ایمانیی تعلق دارد. می‌توان از آن انتقاد کرد که تجدیدنظر طلب است. جرج مجبور است نگرشش را تغییر دهد تا با واقعیت‌های وجودش مطابقت یابد، و از آن خوشحال باشد! یوحنای قدیس می‌گوید: «مرا نه دنیا بلکه نگرشم نسبت به آن ساخته یا برهم ریخته است.» این آغاز حیات مُلک خداست. این موضع‌گیری اعتقادی کاپراست. ویکتور فرانکل، یک روان درمانگر و بازمانده‌ی یکی از اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها، در تلاش برای تبیین این‌که چگونه امید می‌تواند به دهشتناک‌ترین اوضاع راه یابد از نیچه نقل می‌کند که کسی که *چرایی* برای زنده ماندن دارد می‌تواند تقریباً هر *چگونه‌ای* را تحمل کند.

امید و معادشناسی

امید به عنوان یک فضیلت معنوی با خوش‌بینی و این که مردم ترقی خواهند کرد متفاوت است. چنانچه هیچ‌گونه ترقی بشری نیز وجود نداشته باشد، امید از بین نخواهد رفت. امید و خوش آمدن نیز همیشه با هم مرتبط نیستند. امید می‌تواند گاه بیش از یک احساس گذرا باشد، احساسی که «جاودانه در سینه‌ی انسان می‌جوشد.» بسیاری از کارگردان‌های موفق با وجود رنج بشری امیدی قابل قبول را حفظ می‌کنند. افراد کمی می‌توانند این کار را هم‌چون کاپرا به صورتی شاد درآورند.

به لحاظ دینی، امید در نهایت به رسیدن به خدا در آینده مربوط می‌شود. بنا به اصطلاح مسیحیت، رستاخیر متناقض ناامیدی است. وعده‌ی خداوند به آینده‌ای دیگرگون است. بنابراین واکنشی پایا در برابر این وعده نشانه‌ی یک چنین امیدی است. در فیلم، مثل تمام قصه‌گویی‌ها، نقطه‌ی عطف چشم‌گیر اغلب زمانی رخ می‌دهد که چنین امیدی نیروی لازم برای رویارویی با خصومت و پیروزی بر آن را به قهرمان بدهد. ممکن است کار ایمان باشد: «امیدی که برآورده شده باشد، دیگر امید نیست.» (رومیان ۲۴:۸). بنابراین امید در الهیات با چیزی ارتباط دارد که به معادشناسی معروف است؛ پایان هر چیز. معادشناسی یعنی مطالعه‌ی چیزهای واپسین مثل بهشت، دوزخ، مرگ و داوری. جرج بیلی تازه واقعاً می‌فهمد که وقتی رسولی از آسمان تصویری اعطایی، اگرچه دردناک، را بر او عیان می‌سازد در میان طرحی بزرگ قرار گرفته است.

امید به عنوان یک فضیلت معنوی با خوش‌بینی و این که مردم ترقی خواهند کرد متفاوت است. چنانچه هیچ‌گونه ترقی بشری نیز وجود نداشته باشد، امید از بین نخواهد رفت

تیلیش: جسته‌وجوی هویت گم شده

الهیات پل تیلیش برای درک ما از جرج بیلی مفید است. تیلیش، با استفاده از وجودگرایی و روان‌شناسی عمقی، اظهار می‌کند که انسان از «مبنای هستی» (اصطلاح تیلیش برای خداوند)، از خود و از دیگران مجزاست. بیگانگی ما موجب افسردگی و اضطرابی می‌شود که نمی‌توانیم فراتر از این دنیا را ببینیم. خودانگاری جرج بیلی نشانه‌هایی از این ابهام معنوی را به نمایش می‌گذارد. خودیت او با سفر اجتناب‌پذیر تقلیل می‌یابد و محقق نمی‌شود. نورپردازی و کار دوربین در نمایش این حس تنهایی بسیار مناسب است. وقتی جرج می‌شنود در صورتی که او برنامه‌ی حرکتش را به هم بزند شرکت پدر فقیدش می‌توانند ادامه‌ی کار دهد، صورت درهم و سایه افتاده‌اش کم‌کم به صورت نمای نزدیک نشان داده می‌شود. وقتی می‌شنود برادرش ازدواج کرده است، این انزوا به صورتی فیزیکی در ایستگاه راه‌آهن به نمایش در می‌آید: فوج استقبال‌کنندگان دور می‌شوند و جرج در تصویر باقی می‌ماند. سپس در همان شب، پس از میهمانی بازگشت به خانه، جرجی تنها در وسط خیابان اصلی شهر به تصویر درمی‌آید.

پاری (رابین ویلیامز) و جک (جِف بریجز) در *شاه ماهی‌گیر* (تری گیلیام، ۱۹۹۱) به ترتیب به خاطر ناراحتی و گناه از شخصیت خودشان جدا هستند. رِی (کِوین کاستنر) در *زمین*

رویاها (۱۹۸۹) چون هیچ وقت پدرش را واقعاً نشناخته است، مرتب دچار توهم می‌شود. امید برای تیلیش، هم‌چون روح در ماست که به سوی محقق ساختن توان بالقوه‌ی ما کشانده می‌شود. وقتی به دنبال «هستی جدید» می‌گردیم - تیلیش اظهار می‌کند که مسیح کسی است که بیگانگی بین ما و خداوند را از هم گسسته است - آن‌چه هستیم و آن‌چه توان تبدیل شدن به آن را داریم به هم متصل می‌شود. فرهنگ صحنه‌ای است که این فعالیت الهی در آن رخ می‌دهد. مبارزه‌ی دینی از بیگانگی تا خود تعالی بخشی جاودانه است و نتیجه‌ی بسیاری نبردها شکست است. امید در این باور است که ما هیچ‌گاه درنهایت منکوب نمی‌شویم. این به واسطه‌ی شک جرج است که جلال رخ می‌نماید. به واسطه‌ی تأیید او بر نیاز بشر («پروردگارا، من یک مرد نمازگزار نیستم... من طاقتم طاق شده است.») خدا نمایان می‌شود. جرج بیلی از ریل خارج می‌شود چون تمام زندگی‌اش برای این لحظه طی شده است و این ما را به یاد سخن میلتن در **بهشت گم شده** می‌اندازد، چنان که در کتاب سوم، خداوند آدم را چنان می‌سازد که «بایستد اما در افتادن مختار» باشد. در *شاه ماهی‌گیر*، جک فقط آرزو می‌کند که «می‌توانست جریمه را بپردازد و به خانه رود، ولی ادامه‌ی ناراحتی‌اش او را به کمک به پاری وامی‌دارد و این ملاک رستگارش خودش می‌شود. پاری، که غرق سنت‌های جام مقدس است، مثل شاه ماهیگیرانِ زخمی و درحال مرگ به نظر می‌رسد. او شاهد است که قاتل همسرش دیوانه می‌شود و سرانجام بیهوش می‌شود و جک او را نجات می‌دهد. در فیلم *فارست گامپ* (رابرت زمکیس، ۱۹۴۴)، با این که فارست از دست دادنِ مادر، بوبا دوستش و جنیِ غایت آرزوهایش را تجربه می‌کند، به نظر نمی‌رسد هیچ‌گاه روحیه‌اش قوی شود. به این ترتیب الهیات تیلیش به شکلی مطلوب با این بی‌گناهی که دنیا را در می‌نوردد ولی به لحاظ عاطفی هیچ‌گاه خانه را ترک نمی‌کند، مطابقت پیدا نمی‌کند. شاید تیلیش پاسخ می‌داد که فارست نمی‌تواند از «هوشیاری کاذب» گذر کند تا به مرحله‌ی بعدی هستی حقیقی برسد. یا آیا چنین است که همیشه او را «احمق» خوانده‌اند و احساس نیازش همیشه با اوست؟ «رحمت بر کسانی که به نیازشان به خدا واقف‌اند؛ مُلک بهشت از آن آنان است.» (متی ۵:۳). فارست نماینده‌ی آن دسته از مردمی است که پیشتر در زمره‌ی این مُلک بوده‌اند و حضورشان در میان مابقی ما انگیزه‌ای برای رسیدن به آن‌ها، جِنی، دوست همیشگی‌اش، بیهوده راه‌های زیادی را برای رسیدن به رستگاری امتحان می‌کند. به نظر می‌رسد فارست چیزی را دارد که توماس هاردی آن را چنین توصیف می‌کند: «امید مبارکی که او از آن باخبر بود و من بی‌خبر.» کاپرا و زمکیس در تجلیل از زندگی «با تمام فریبکاری، مشقت و رویاهای نقش برآب شده‌اش» قوی‌تر از تیلیش هستند. جرج آن چیزی را که فارست قبلاً می‌دانست می‌فهمد. فارست یک بار می‌گوید: «باید با آن چیزی که خدا به تو داده بهترین کار را بکنی.» از نظر بالتازار، خدا نه فقط به عنوان یک معلم (برای این که به ما بگوید چه چیز درست است) و نه فقط به عنوان یک منجی (تا ما را خوب کند) بلکه به عنوان یک آشکارکننده‌ی عشق، جلال و زیبایی الهی ظاهر می‌شود. فارست کسی است که در مورد او پیام گم نشده است. پس از این که بالاخره با جِنی ازدواج می‌کند از یک طلوع سخن می‌گوید: «نمی‌توانستم بگویم کی آسمان ایستاد و دنیا شروع شد.»

کسی برای این که از من مراقبت کند

جرج بیلی، بنا به اصطلاح تیلیش، در این نقطه نه حضور معنوی دارد و نه جماعت معنوی. هنوز باید تأثیر روح الهیِ غایی نامشروط بر روح جرج او را فراگیرد. جرج هم‌چنین حمایتی راکه از جماعت معنوی به دست می‌آید کاملاً درک نکرده است. محفل دوستان و خویشان خود جرج زمانی که مرموزانه گردهم می‌آیند تا ازو پشتیبانی کنند و از او در برابر ورشکستگی مالی محافظت نمایند یک چنین جماعت معنویی را تشکیل می‌دهند. ما نه در زمین و نه در آسمان تنها نیستیم. برادرش به افتخار او به عنوان ثروتمندترین مرد شهر می‌نوشد. کلارنس به شکلی اثیری، نسخه‌ای از *تام سایر* با این نوشته برای او باقی می‌گذارد: «جرج عزیز! به خاطر داشته باش که هیچ مردی شکست نمی‌خورد اگر *دوستانی*

داشته باشد. ممنون از بال‌ها. کلارنس را دوست بدار.» در *سرزمین رویاها* رِی زمین بیس‌بال را می‌سازد و همان‌طور که صدا قول می‌دهد: «او خواهد آمد.» روح «جوی بی‌کفش» جکسن مظهری است از پدر رِی. بیس‌بال استعاره‌ای است برای ارزش‌های اصلی. قواعد و اندازه‌ی زمینش هیچ‌گاه تغییر نکرده است. این‌ها با ضدفرهنگِ رِی و زنش، که در دهه‌ی شصت در زمین دانشگاه برکلی با هم ملاقات کردند، هم‌گرا هستند. رِی، در رویارو شدن با افسانه‌ی بیس‌بال (حضور معنوی)، خود را در ملاقات با پدر خودش می‌بیند. او سرانجام به واسطه‌ی این هدیه‌ی پدرش از جاودانگی قادر می‌شود تا به پسر گم شده‌ی درون مرد دسترسی یابد. بازیکنان بیس‌بال در الگوی تیلیش به جماعت معنوی نمایانگر اهل بهشت تبدیل می‌شوند.

پیشرفت جرج بیلی در جهت دیگری است. رفتار او نیز مثل رفتار فارست گامپ خیلی بچگانه است. موقعیت کریسمس مانندِ *این زندگی عالی است* یک سرنخ بصری بزرگ است. رفتار بچگانه برانگیزاننده‌ی رویاهای جرج است. پدرش هیچ‌گاه واقعاً به او گوش نمی‌دهد. پیتر، انگار برای نخستین بار، از جرج می‌پرسد که قصدش چیست. این مسأله در شبِ رفتن به دانشکده پس از چهارسال مشغولیت در شرکت ساختمان‌سازی و دام‌دهی اتفاق می‌افتد! وقتی به عنوان یک پسربچه به نصیحت *فوری* پدرش در مورد نسخه‌ی سمی گوثر نیاز دارد، پیتر او را راهی می‌کند. با این حال جرج از پدرش که هیچ وقت به او توجه نکرده است الگو می‌گیرد و دچار وابستگی ناپخته‌ای به پدرش می‌شود. جرج، که جهنم تجربه‌ی کابوسش را پشت سر گذاشته است، مثل مردی که بچگی‌اش را کنار گذاشته است به خانه باز می‌گردد. او به دیگران می‌پیوندد و سرود *به آواز فرشتگان نویدبخش گوش فرا بده* را چنین می‌خواند: «زاده برای پرورش پسران زمین. زاده برای بخشش زندگی دوم به آن‌ها.» جرج نمی‌خواهد دوباره زاده شود، زیرا احساس انطباق را درک می‌کند. چرا که اکنون می‌خواهد هستی تازه داشته باشد. فردی تازه باشد. اکنون می‌خواهد سرنوشتش را به سرنوشت جماعت معنوی بدفورد فالز گره بزند نه این که هم‌رنگ آن‌ها شود و آرزوی جای دیگری را در سر بپروراند.

پایان

شاه ماهی‌گیر یک فیلم امروزین نادر است. در خاتمه‌ی فیلم وقتی ساختمان‌های پشت پارک مرکزی شهر نیویورک روشن می‌شوند «پایان» روی صحنه می‌درخشد. *این زندگی عالی است* با همین کلمه در برابر پس زمینه‌ی زنگ‌هایی که به صدا در می‌آیند خاتمه می‌یابد. آرم تجاری «فیلم‌های آزادی». فیلم‌های دیگری که در این‌جا به آن‌ها پرداختیم از این کلمات استفاده نمی‌کنند، و این نمایانگر برداشت‌های غیرقطعی‌تر و پراکنده‌تر از این است که زندگی پس از تمام شدن تیتراژ ممکن است چگونه پیش رود. در *شاه ماهی‌گیر* مثل *این زندگی عالی است* امیدی بی‌پروا به چشم می‌خورد. پایان رنج پاری و نفی یک فاجعه‌ی دهشتناک و پایان تنبیه خودخواسته‌ی جک به خاطر مرگ مردم بی‌گناه داخل رستوران. کابوس‌های آن‌ها تمام می‌شود. در *این زندگی عالی است*، وقتی کابوس جرج بیلی تمام می‌شود، پاتر هنوز مجازات نشده است، ولی می‌توانیم ببینیم که پیروزی او چقدر توخالی است. او یک «پیرمرد مجنون سرخورده» است. حضرت عیسی مرتب از ریاکارانی سخن می‌گوید که قبلاً پاداششان را گرفته‌اند (*متی* ۶:۲ و ۶ و ۱۶). پاتر نیز قبلاً پاداشش را، تنها پاداشی که احتمال دارد بگیرد، گرفته است. به نظر می‌رسد فیلم می‌گوید ممکن است این تأثیر خیلی خوبی بر او داشته باشد.

احساس قوی تمام‌نشدنی گناه در *شاه ماهی‌گیر*، در *این زندگی عالی است* صریح‌تر بیان می‌شود. کلارنس روی برگ سفید کتابی که برای جرج باقی می‌گذارد می‌نویسد که هیچ مردی شکست نمی‌خورد اگر دوستانی داشته باشد. بین ساخت این دو فیلم فاصله‌ای چهل‌وپنج ساله وجود دارد. در فیلم اول قطعیتِ مداخله و بخشش الهی دست‌نخورده باقی می‌ماند. اگر فرشته‌ای به شما چیزی بگوید آن وقت به شما گفته شده است! در فیلم دوم این قطعیت‌های قدیمی از بین رفته است. دیگر نمی‌توان مطمئن بود که فیلم‌سازان و مخاطبان همان مفروضات دینی را (اگر داشته باشند) دارند

که «خداوند در بهشتش دارد...» یا پایان‌های همیشه خوش معتبرند. (آیا آن‌ها، حتی در روزگار کاپرا هم، چیزی بیش از یک امید بودند؟) با این حال، در پایان *شاه ماهی‌گیر* چنان با کابوس‌های شخصیت‌هایش کار می‌کند که به هریک برکتی می‌رسد. آن‌ها از حضور خداوند و از طریق مردم کوچک پاری از جماعت معنوی مطمئن‌اند.

پایان‌های خوش و روایت‌های پرامید

این پرسش باقی می‌ماند که آیا برای همه‌ی فیلم‌هایی که بررسی کردیم پایان خوشی وجود دارد. *سرزمین رویاها* دارای خاتمه‌ی رضایت‌بخشی است. فیلم با خطوط خودروهایی پایان می‌یابد که به سمت این سرزمین در حرکت‌اند. مردم مشتاق و حتی تشنه‌ی تجربه‌ی معنوی‌اند. *فارست گامپ*، همان‌طور که شروع می‌شود، با پری شناور به شکلی ظاهراً تصادفی پایان می‌یابد. در آغاز فیلم روی پاهای فارست آرام می‌گیرد. فارست پر را بر می‌دارد و لای کتابی در کیفش می‌گذارد. در پایان بار دیگر پر راهی سفر خود می‌شود. در فیلم مرتب به سرنوشت اشاره می‌شود. فارست بیش از یک بار می‌گوید «زندگی جعبه‌ی شکلات است و هیچ وقت نمی‌دانید قرار است به چه چیزی برسید.» می‌توان چنین نتیجه گرفت که زندگی را شرایط کورِ آشفته می‌گرداند. فارست بارها و بارها می‌بیند که به کانون لحظات تاریخی امریکا کشانده می‌شود. با کار رایانه‌ای هوشمندانه می‌بینیم که او با رییس جمهوران و ستارگان راک ملاقات می‌کند و روی برخی از آن‌ها تأثیر می‌گذارد، مثل قهرمان کاپرا که زندگی‌اش بر زندگی افراد زیادی تأثیر می‌گذارد. رویارویی‌های فارست نشان می‌دهد که چیزی چون تصادف وجود ندارد. زندگی را کسی به هم می‌پیوندد که مراقب ماست. در پایان فارست متحیر می‌ماند که آیا ما اصلاً سرنوشتی داریم: «یا فقط به شکلی تصادفی با نسیمی شناور شده‌ایم. شاید هر دو باشد.» در این لحظه پر دوباره شناور می‌شود. مثل این است که فیلم، جدای از فارست، بر خودِ تصادفی بودن زندگی تأکید می‌ورزد. هم *این زندگی عالی است* و هم *فارست گامپ* ما را در مورد سرنوشت روشن می‌کنند، ولی درنهایت سرنوشت تنها در چارچوب بزرگتری گل هستی معنا می‌دهد. مبانی کوتاه‌تر (The Shorter Catechism) کلیسای انگلستان چنین می‌پرسد: «پایان حقیقی انسان چیست؟» و این پاسخ به آن داده می‌شود: «برای تجلیل از خدا و خوشی او برای همیشه.» درک می‌کنم که این یک هدف جمعی است که به افرادی خاص (یا یک جنس) مثل جرج یا فارست محدود نمی‌شود.

براساس چکیده‌ای از موضع‌گیری دینی کاپرا خیلی نمی‌توان بهتر از یورگن مولتمان سخن گفت. مولتمان اظهار می‌کند که دنیایی عالی است چون زندگیی نویدبخش است. اگر صلیب را شرایط کنونی بشریمان بدانیم، سپس رستاخیز وعده‌ی خداوند به دگرگونی آینده است. رضایت کاپرا به کُندی و حتی عدم امکان عشق و صلح در *این زندگی عالی است* با پذیرش فزاینده‌ی این دورنمای زمانی و دورنمای تمام زمان‌ها همگام می‌شود. تمام فیلم از این زاویه‌ی دید آسمانی فیلم‌برداری شده است: خیل فرشتگانی که در نزدیکی زمین خم می‌شوند تا چنگ‌های طلایشان را بنوازند. انسان‌ها نمی‌توانند خودشان بر دگرگونی‌شان تأثیرگذارند. این زندگی کنونی تنها می‌تواند زمانی عالی باشد که ما به وعده‌ی خداوند از طریق مسیحی که برخاسته است تا این که تا پایان زمان با ما باشد و با ما کار کند اعتقاد داشته باشیم. استفاده از سرود مسیحیِ مفصلی در صحنه‌ی پایانی *این زندگی عالی است* (که پیشتر به آن اشاره شد) هم‌چون مُهری است بر این ضمانت‌نامه. در نمونه‌های فیلم‌های متأخرتری که بررسی کردیم گویی فیلم‌سازان امروزینی وجود دارند که با فرانک کاپرا هم‌نظرند که جلال، مُلکِ خداوند و معادشناسی مفاهیمی هستند که ارزش پرداختی جدی را دارند. به نظر می‌رسد کاپرا می‌گوید که اگر به زندگی از منظر پایان نگاه کنیم، وجودی کاملاً بی‌معنا و تصادفی نیست. در این شرایط، احساس خوشی، خوش‌بینی و امیدواری می‌توانند هم‌چنان بین فیلم‌سازان اعتباری روشنفکرانه داشته باشد. ❑

منبع:
Marsh, Clive & Gaye Ortiz (eds.) *Explorations in Theology and Film*, Blackwell Publishers. 1997 - 98.

یادداشت‌ها:

۱. استفن بران کشیش مسؤول‌بخش ریپلی (Ripley) و مقامی از روحانیت محل در ناحیه‌ی اسقفی کلیسای انگلیسی ریپونِ (Ripon) است. او از ۱۹۸۹ به بعد پدر روحانی انگلیسی تلویزیون بوروکشایر بوده و مدت دو دهه به رابطه‌ی بین الهیات و فیلم پرداخته است. با اینتر فیلم در مورد داوری‌های جشنواره‌ی فیلم اروپا کارکرده و همراه گِی اوربتز (Gaye Oritz) کاری حاشیه‌ی را با عنوان ***ایمان و فیلم*** برای جشنواره‌ی بین‌المللی فیلمِ لیدز ۱۹۹۳ هماهنگ کرده است. این بخش در ۱۹۹۶ جزیی از جشنواره‌ی رسمی شد.

* سیندرلایی که صفات «جا پر کن» و «حذف شده» هم‌چون میانوندی آن را از هم گسسته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی